

КИНО

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

1 2012

3,50 лв.

Българската национална телевизия и "Инкомс проджект"
с финансовата подкрепа на Националния филмов център
представят



Участват: Филип Аерамов, Ивайло Захариев, Николай Станоев, Ивайло Драгиев,
Мартин Ружин, Димитър Тангълов, Константин Станчев, Милена Аврамова;
Сценаристи: Атанас Христосков, Явор Панайотов; Композитор: Борис Чангъров;
Звукоорежисьор: Юрий Хинов; Монтаж: Татяна Богданова, Атанас Христосков;
Художник костюми: Виржиния Додова; Художник гримьор: Силияна Узунова;
Сценограф: Мария Койчева; Изпълнителен продуцент: Пламен Йорданов;
Оператор: Стефан Куцаров; Режисьор: Атанас Христосков
С оригиналната музика на: А.Т.И.Л.А & Shano Crew, Бичето, Bad Sellin' Record



ИЗТРИЙ И СПЕЧЕЛИ



МОМЕНТНА ЛОТАРИЙНА ИГРА

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Българско филмово десетилетие

Трябва да има силни продуцентски компании

разговор с Димитър Гочев - продуцентска компания „Камера“ ООД

/Людмила Дякова _____ 2

В памет на

За Юли - малко патетично

/Асен Владимиров _____ 9

Във фокуса на критика

Притча за трансформацията – „Цахес“

/Боряна Матеева _____ 11

Българският игрален филм и неговите социални проекции

Ефектът на бумеранга /Вера Найденова _____ 14

Галерия

Хората да вярват в себе си и да не се отказват от мечтите си

/с актрисата Елена Петрова разговаря Нели Калчева _____ 20

Нови книги

Особености на телевизионния мениджмънт - за книгата на Иво Драганов

/Любомир Халачев _____ 27

Краят на киното такова, каквото го познавах/ме/?

за книгата на Петя Александрова /Антония Ковачева _____ 29

От Великия Ням към Обикновения Говорещ

за книгата на Владимир Игнатовски /Митко Новков _____ 31

Киносъбития

Захарий Жанов: Неугасващата светлина на един свободен дух

/Маргарит Николов _____ 34

Златен кукер - 2011

Реминисценции от фестивала _____ 36

/Надежда Маринчевска

Киномания - 2011

Филмите на големите автори – между миналото, настоящето и бъдещето...

/Калинка Стойновска _____ 39

Прагматикът – провокатор - Ларс фон Триер

/Мирела Василева _____ 43

От барока до постмодернизма или естетика на толерантността

Педро Алмодовар /Марияна Христова _____ 48

Уди Алън победител в анкетата на критиката

/Георги Ангелов _____ 52

Играта на кино като игра на късмета

/Пенка Монова _____ 54

Теоретични етюди

Филмиране с фотоапарат – алтернативата на киното

/Георги Николов _____ 56

Телевизия, телевизия

Телевизионното програмиране

/Иво Драганов _____ 59

Теоретични етюди

Процес на цифровизация на аудио-визуалната среда в България

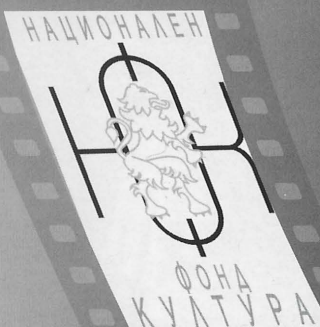
/Михаела Танева _____ 63

СВЕТОВЕН ЕКРАН

Фестивали

Малатия 2011

В търсене на идентичност /Ирина Иванова _____ 65



Трябва да има силни продуцентски компании

Людмила Дякова разговаря с Димитър Гочев
продуцентска компания „Камера“ ООД

Димитър Гочев е един от най-изтъкнатите български оператори. Сред филмите му като оператор-постановчик са: „Хълмът на боровинките“, „Пазачът на мъртвите“, „ФСБ - след 20 години“, „Има магия“, „Хиндемит“, „Хъшове“ и др.

От 1991 година е съдружник, продуцент и оператор-постановчик в продуцентска компания „СИА Адвъртайзинг“, а през 2000 година основава „Камера“ ООД. Продуцент и копродуцент е на филмите:

„ПОД ПРИКРИТИЕ“ – 2011. Телевизионен сериал – продукция на БНТ. Изпълнителен продуцент „СИА“ ЕАД, „Камера“ ООД.

„INCOGNITA“ – 2011. Игрален, режисьор Михаил Пандурски, по разказа „Бариерата“ от Павел Вежи-

нов. „Камера“ ООД с подкрепата на ИА Национален Филмов Център, в копродукция с БНТ и Мариински театър - Русия.

„АВЕ“ - 2011. Игрален, режисьор Константин Божанов. Продуценти: Елементи ООД, Камера ООД, Кей Би Филмс, с подкрепата на ИА „Национален Филмов Център“ и БНТ.

Награда за най-добър режисьор – „Златна роза“ 2011; Специална награда на журито на международния фестивал в Сараево и Наградата на Cineurope. Селектиран за седмицата на критиката в Кан и за Европейските филмови награди.

„СТОИЧКОВ“ – 2011. Документален. Продуциран от „Камера“ ООД, с подкрепата на ИА Национален Фил-



Част от екипа на "АВЕ" с Анджелина Джоли и Брад Пит

мов Център и копродукция с БНТ. Пред завършване. „СТЪКЛЕН ДОМ“ – 2010. Телевизионен сериал в три сезона. Продуцент БНТ, изпълнителен продуцент "Камера" ООД.

„ПОСЛЕДНАТА ЛИНЕЙКА НА СОФИЯ“ – 2011. Документален, режисьор Илиан Метев. Продуциран от СИА ЕАД и "КАМЕРА" ООД, с подкрепата на ИА Национален Филмов Център.

„ПЛЕННИК“ – 2008. Игрален, режисьор Алексей Учител. Копродукция (Русия, България). Копродуцент. Подкрепен от Федералната агенция за кинематография към Министерството на културата и масовите комуникации на Русия и ИА Национален Филмов Център.

„ХИНДЕМИТ“ – 2008. Игрален, продуцент и режисьор Андрей Слабаков. Копродукция с Българската Национална Телевизия. Копродуцент.

„БЕЛГРАДСКИ ФАНТОМ“ – 2008. Игрално-документален, режисьор Йован Тодорович. Копродукция (Сърбия и Черна Гора, Унгария, България). Копродуцент.

„СВЕТИ ГЕОРГИ УБИВА ЗМЕЯ“ – 2007. Игрален, режисьор Сърджан Драгоевич, копродукция (Сърбия, България, Босна). Копродуцент.

„СЕНКИ“ – 2007. Игрален, режисьор Милчо Манчевски. Копродукция (Македония, Германия, Италия, България, Испания). Копродуцент.

„МЛАДОСТ БЕЗ МЛАДОСТ“ – 2007. Игрален, режисьор Франсис Форд Копола. Копродукция (САЩ, Германия, Румъния). Изпълнителен продуцент за снимките в България.

„ПАЗАЧЪТ НА МЪРТВИТЕ“ – 2006. Игрален, режисьор Илиан Симеонов. Продуцент. Копродукция с Адком ООД и БНТ.

„НОЩ И ДЕН“ – 2005. Игрален, режисьор Красимир Крумов, Продуцент Методий Петриков. Копродуцент. „КОРАБИТЕ СА ПЪЛНИ“ – 2005. Документален, режисьор Костадин Бонев. Продуцент.

Отличен с диплом на фестивала за неигрално кино „Златен ритон“ 2005.

„СМЪРТТА И ЦЕЛИЯТ ПЪТ ОБРАТНО“ – 2005. Документален, режисьор Зорница София. Продуцент.

Филмът е селектиран на 11-ия Международен кинофестивал в Сараево и номиниран за PRIX EUROPE 2005 (Берлин).

„МИЛА ОТ МАРС“ – 2004. Игрален, режисьор Зорница София. Копродукция с „Ал тингс филм“, „Киров консулт“, „Доли Медия“. Копродуцент.

С две награди от фестивала Манхайм-Хайделберг; две награди от 11-ия Международния кинофестивал в Сараево; с Награда „Златна роза“ – 2004.

„ИЗПЕПЕЛЯВАНЕ“ – 2004. Игрален, режисьор Ста-

нимир Трифонов. Копродукция с „Паралакс“, БНТ и Филмова студия „Време“. Копродуцент.

С Награда „Златна роза“ - 2004. Номиниран е за PRIX EUROPE 2005 (Берлин).

„НОВИТЕ БЪЛГАРИ“/Los Novios Bulgaros/ – 2002. Игрален, режисьор Елой де ла Иглесия. Изпълнителен продуцент.

„ХЪЛМЪТ НА БОРОВИНКИТЕ“ – 2001. Игрален, режисьор Александър Морфов. Продуцент БНТ. Изпълнителен продуцент.

Награда за най-добър дебют от фестивала „Златна роза“ - Варна и Награда за най-добър актьор за Самуел Финци от фестивала „Златната ракла“ – Пловдив.

„КЛИНИКА НА ТРЕТИЯ ЕТАЖ“ – 2001. Ситком, режисьор Николай Акимов. Продукция БНТ. Оператор и изпълнителен продуцент.

Защо стана продуцент?

За мен обръщането към тази професия е логично. Това е част от общия процес, особено в мащабите на държава, където всичко е ограничено – от зрители до финансиране и бюджети. Като се замисля, повечето от нас се ориентираха и към продуцентството. Човек иска да има контрол върху това, което прави, и най-добрият контрол е когато си част от продуцентския екип. Най-често не става дума за един продуцент. Обикновено сме в копродукции, без значение дали са български, или европейски. Това е добре, защото е част от шанса ни да правим европейски копродукции.

Как съчетаващ всичките си ангажименти? Ти си един от най-добрите български оператори. В сериалите „Стъклен дом“ и „Под прикритие“ си и режисьор на доста епизоди. Предстои ти и режисьорски дебют в игралното кино. За продуцентската ти активност да не говорим. Как се справяш с всичко това?

Бих нарекъл това щастлив шанс и изключително полезно занимание. Много знания се придобиват при такава интензивна работа. Телевизията е друга материя, но си дадох сметка, че да снимаш един час телевизия е горе-долу като да снимаш един филм, само че в много ограничено време. Един австрийски продуцент ми беше казал, че всеки снимачен ден е снимачен ден, независимо дали снимаш реклама, клип, документален или игрален филм, телевизионен сериал, важното е, че ти снимаш. Дали е три дни, или три години, това е натрупване на опит и, разбира се, много работа. Убеден съм, че за да вървиш напред, да реализираш онова, към което се стремиш, се изисква много, страшно много работа. Поначало кинематографичният процес е много сложен и труден процес. И факт е, че успяваме, със средства, които са десеток-

ратно по-малки от тези, с които работят нашите колеги в Германия например. Не говоря за финансирането отвъд океана.

Със сериалите и с филмите за голям екран дадохме старт на телевизионната филмова индустрия. „Мисия Лондон“ е първият наш успешен зрителски продукт и бих казал много добър жанров филм. Трябва да се правят качествени неща и да печелим от качеството на продуктите си.

И с двата сериала реабилитирахте българския телевизионен сериал и напомнихте за успеха му от „На всеки километър“ и „Капитан Петко Войвода“. Определено са на добро професионално ниво и това, което на мен ми допада е, че са решени в стилистиката на игралното кино като изразност. С това се отличават сериалите на BBC, RAI или HBO.

Това е основната цел, която си поставихме. От технологията, по която се правят, от снимачната техника, с която работим, през камери, постпродукция, монтажисти, които са специалисти в игралното кино. Стремяхме се към така нареченото киноизлъчване, а не към типичното телевизионно излъчване. Смяя да твърдя, че сме го постигнали, защото всички чужденци - тези, които купуват сериалите, и тези, с които сме в разговори да правим нещо заедно, са учудени и приятно изненадани, че снимаме сериалите като кинопроцес. Например снимаме с една камера, но тя като параметри е от нивото на камерите, с които се снимат по цял свят игрални филми, блок бастери и т.н. Това не е откритие. Просто спазваш технологията, следваш процеса и получаваш желанния резултат.

Също от голямо значение е, че работим с млади хора, които искат това, което правят, да бъде на ниво. Държат на името си и не могат, и не искат да отстъпят от амбициите си за висок професионализъм. Стремят се да дават максимума от това, което знаят и могат. Не правят компромиси. Преди години като че ли за младите колеги беше трудно да пробият. Получи се някаква дупка между поколенията. В момента, отговорно го твърдя, има млади хора, които се развиват много добре. А пазарът има нужда от талантиливи хора. Когато като продуцент правиш примерно три проекта, трябва да имаш избор и да си кажеш, ето този човек е най-подходящ и най-добре ще се справи с конкретния проект.

В крайна сметка продуцентът трябва да събере талантиливи хора за проекта си. Да събере съмишленици, хора, които му вярват, които искат да направят този филм, а не да гледат на него като на халтура, от която да вземат хонорар.

Това с талантиливите хора добре, но продуцентът

трябва да намери и пари, а ситуацията у нас е доста сложна. Въпреки че ти в известна степен си глезеник на съдбата в това отношение. Но сигурно не ти е лесно. Как се справяш с осигуряването на средства?

Ситуацията наистина е сложна, но ние в „Камера“ се стремим да не се издържаме само със средства от производство, а да се научим да си продаваме продукта, както е по света. В момента много сериозно гледаме на възможността нашите продукти - не че не са излизали досега, но още по-успешно да излязат на външен пазар. Така могат да се акумулират средства, с които продуцентската компания да съществува. Няма какво да се лъжем, трябва да имаме продуцентство в точния смисъл. Продуцентство, което може да осигурява средства и работа. В момента, ако трябва да бъда честен, много изоставахме. Най-елементарното - нямаме студия. В Румъния имат четири студия - модерни. Те изградиха сериозна инфраструктура за кинематографичния си процес.

За двадесет години ние не създадохме никаква модерна инфраструктура. Нямаме, казано на професионален език, една сериозна rental company. Когато правим постпродукции, копродукции, се стремим да осигуряваме работа на български компании, които имат подходяща техника, но е много трудно, защото липсва нужното оборудване. Ако човек успее да привлече един голям, мащабен филм, трябва да търси услуги в чужбина.

А какво стана с проекта вие да правите студио? Преди години доста се говореше за това?

Имахме идея, но всичко се свлече заради кризата. Продължаваме да преговаряме, но финансите се позатвориха, банките станаха по-рестриктивни. Това са сериозни инвестиции и много труден за мениджирание проект. Но и това ще стане. Надявам се, с помоща на европейските програми и фондове. Ако говорим реално, няма българска компания, която да вложи два милиона в постпродукция. Няма да ги вложи, защото при тази стагация много трудно ще ги изкара, но по европейските програми може да се помогне, не с два милиона, но с двеста - триста хиляди. Това е модерна техника, която ще конкурира европейския пазар.

Тук става дума и за професионализъм, а телевизиите помогнаха със сериалите, защото много професии в киното се възстановиха.

Това наистина е сериозно. Не се наемам да изчислявам, но само при нас 50-60-100 човека работят по сериалите. Тези хора всеки ден се радват, че работят и дават най-доброто от себе си. В киното има професии, които се създават с години. Това са много специфич-

ни професии, които, ако изчезнат, трябва наново да се създават във времето. Хубавото е, че младите хора бързо се обучават, усвояват тънкостите на „занаята“ и работят много добре.

Това, за което говориш, си е производствен процес, едно действащо предприятие, което осигурява работа на много хора, а често на нас гледат като на тунеядци. Вижте ги тези от киното – държавата дава пари, а те нищо не правят. Въпреки че филмите ни се гледат, доста държавници мислят, че щом не си изкарваме парите на сто процента, не си струва киното да съществува.

Най-малкото може да се говори за самите зрители. Пак ще дам пример с нашия филм „Мисия Лондон“. Представете си, това са 500 хиляди зрители. За всеки продаден билет се отчислява ДДС, това са един милион лева. Но трябва да има регламентирани условия, възможности да се произвеждат български филми, които ще намерят своите зрители и тогава ще има и възвръщаемост на средства. Ето, сигурно два милиона гледат български сериали, как да няма зрители. Никой не гледа вече толкова чужди сериали. Това е и част от магията. Да припознаеш актьора, когото можеш да срещнеш на улицата. Да имаме свои звезди. Трябва да развием всички професии: актьорската, режисьорската, операторската. Когато това стане, ще ни гледат, ще ни предпочитат и тогава се печелят и пари. Но парите не могат да дойдат от нищо. Процесът е огромен и хората, от които зависи, би трябвало да го разберат, но трябва да се оградят с професионалисти консултанти. Няма как те да са специалисти във всичко...

Но ще подчертая отново, най-хубавото е, че българските зрители се върнаха към българското кино, към новите филми. Разбира се, че не може като Сталин да искаме всички филми да са шедеври. Ще има и по-добри, и не толкова хубави филми, но това е процес. Няма как всички режисьори да са еднакво талантливи, а и най-добрият режисьор може да направи слаб филм. Всеки има своите попадения и звездни мигове. Да не говорим колко големи имена, казано на жаргон, се дънят постоянно.

Работиш с големи имена в киното от световен мащаб, как се постига това? Как приемат сътрудничеството, защо ти се доверяват и искат да работят с теб?

Според мен във всички тези отношения трябва да се харесате по някакъв начин. Скоро имах изключителното щастие да се срещна с един руски сценарист - Юрий Арабов, много си допаднахме. Той е емблематична фигура в руското кино и съм радостен, че

имаме съвместен проект. В договорни отношения сме за написване на сценарий, дори сме ги подписали, финализирали сме ги. Те със Сокуров взеха Златен лъв във Венеция с филма „Фауст“. Преди срещата изобщо не знаех от какво високо ниво е. В България съществуваше и продължава да съществува схващането, че всичко е свързано с много пари. Ама не е точно така. Ето, с нашия филм „Аве“ бяхме в Сараево, видяхме се с Брад Пит и Анджелина Джоли и разбрахме, че в крайна сметка има хора, които биха се съгласили да играят и без пари (сигурно). Въпросът е да стигнеш до тях. Нашата бариера, че всичко е много скъпо, всичко струва много пари, ни ограничава. Просто трябва да имаш проект, който да им е интересен. Това е най-важното, парите идват някъде по-късно. Трябва да заинтересуваш някого да прочете проекта, да го хареса, да ти предложи някакви идеи - защо не направиш това или това.

Може би трябва да си отворим съзнанието и да мислим, че всичко е възможно. Естествено, че това е и много труд. Затова настоявам, че трябва да има силни продуцентски компании. Не е по силите на един човек да обеме професионално цялата тази материя. Да обикаля света, да прави срещи... Да търси сценарии. Хората по света винаги искат да знаят кой си. Какво си правил. Имаш ли награди. Колко си талантлив. Те не се доверяват ей така. Но съм категоричен, че абсолютно всичко е възможно. Просто не трябва да си слагаме бариери. Заради тези бариери вече двадесет години стояхме като вързани.

На какъв етап е работата ви с Жан Клод Карьер?

Започваме да снимаме, надявам се, през лятото. Сценарият според мен е много добър. Емоционален поглед към всичко онова, което преживяхме през последните двадесет години, а и много от онова, което се е случило през 80-те години на миналия век. Как целият този преход се отразява в човешката душа. Стресът от това, че вече трябва да живееш по друг начин и да се бориш с всичко това. Надявам, че ще се получи добър филм.

Кога е премиерата на „Аве“? И какви са планове за този филм?

Все още изготвяме стратегия за разпространението му, но официалната премиера ще бъде на София Филм Фест, а след това ще тръгне по екраните. „Аве“ е независим според световната лексика филм, който обаче е много успешен. С много покани и участия на фестивали, но и успешен дистрибуторски филм, ако мога така да се изразя. Продадохме правата на една френска компания и „Аве“ ще има киноразпространение в Париж, в Лондон, мисля, че и в Амстердам.

Нещо, което рядко се случва с български филм. Това е изключително радостен факт за българското кино. Ще опитаме да го разпространим и в Ню Йорк, там има специализирани кина и, по мои наблюдения, хората са страшно отворени и гледат чужди филми. Обичат интересните филми, които ги докосват по някакъв начин. Например румъският филм - носител на Златна палма „Четири месеца, три седмици и два дни...” го показваха там в продължение на две години. Разбира се, всичко това предстои и дай Боже да правим повече такива филми.

Не те питам за режисьорския ти дебют, но и това предстои?

Признавам, че не ми се говори за него. Много е сложен, но пък е голямо предизвикателство. Само от касинга, който направих, самият аз се уплаших. Но по този въпрос – толкова.

Стана дума за това, че ти се иска производството на филми в България да прерастне в киноиндустрия.

Дори в малка страна като България киното може и трябва да се развива като постоянен процес. С големи продуцентски фирми, със студия за постпродукции и всичко, което е задължително за нормален филмов процес. В последните двадесет години се допуснаха много грешки и се пропиляха много възможности. Най-малкото, което не направихме, е да запазим Киноцентъра като национална институция, като държавна фабрика за кино. Ето, измина толкова време, а още не знаем накъде вървим. А се правят български филми, и то добри. Според мен не само че сме се оттласнали от дъното, но определено може да се говори за възход на киното ни.

Какво според теб трябва да се случи, за да не се върнем в изходна позиция на нулев период?

Ние сме от типа държава, в която няма как киното да се самофинансира. Особено доброто – фестивално кино, въпреки че не бива да се прави такова разделение. По-скоро онова кино, което дава културен облик на страната ни. Не можем да говорим, че то ще съществува от самосебе си. Тук става дума за математика. Държавите в Европа, фондовете в Европа – цялата система, цялата структура е създадена така, че да се грижат за културата си. Това е част от идентичността на всяка страна и ние участваме в този процес. Държавата би трябвало да има отговорност за съхраняване духовността на нацията и киното е един от елементите. Това е единен културен процес – книги, музика, театър, кино и т.н. Свидетели сме, особено през изминалата година, на много отчаяни интервюта с хора на изкуството, хора със световна значимост, които виждат само някакъв мрачен тунел. Затова в киното

продуцентските компании са изключително важни, те ще създават работни места и ще запазят професиите на хората. Колкото и да е малка една продуцентска компания, тя може да си позволи да инвестира в три сценария, а това е много важно, защото като няма сценарии на пазара, като няма драматургия, нищо не може да се направи. Зависими сме от много неща. От една страна загубихме всичко, което имахме, включително и Киноцентъра. Каквото и да говорим, сигурно имаше начин част от Киноцентъра да остане държавен. Да се запази поне нещо от онова, което държавата е създавала за 50 – 60 години. Независимо от политическата конюнктура, построеното остава, то е нещо истинско. Изведнъж общността остана на улицата. Оттук нататък нещо трябваше да замести липсата на кинофабрика, но и това не се случи, защото нямаше и закони, които да го регламентират. Няма облекчения, няма системи, както в Унгария например, там въведоха такскредит. Така можеш да работиш по-спокойно, държавата ти връща нещо от онова, което инвестираш. Ако не греша, в Унгария Джордж Лукас направи един мащабен сериал. Важно е да се създаде климат, в който всички да могат да инвестират, а и да печелят. Ние осиротяхме по някакъв начин. Имаше дълго лутане. Дълго всеки дърпаше чергата към себе си, а това не ражда обща атмосфера. Тя се създава от сериозна, обединена общност, каквато според мен винаги е имало в Полша. Те имат големи имена, които защитиха киното, върнаха си студията. Имат и собствени кина. Повечето от големите им градове имат кинофондове и насърчават филмопроизводството по региони.

Истината е, че те са по-голяма територия, повече хора, а може би и не са правили нашите грешка след грешка. Дори, струва ми се, се разминаха и с кризата. Но аз съм оптимист. Оптимист съм, защото телевизите обърнаха внимание на киното. По-скоро те бяха принудени да произвеждат сериали. Дори ми се струва, че това ще бъде част от политиката им през следващите 5-6 години, за да могат да се конкурират, за да печелят пари, да доказват коя е по-добра или коя реализира по-добри проекти. Просто ще им се наложи да го правят.

Мисля, дано не греша, че в едно интервю Ал Пачино говори за това, че през последните години телевизии като HBO имат много качествени продукти, защото работят с изключително добра драматургия. Държат на качествен драматургичен материал и затова много значими актьори се върнаха да работят в телевизията. По-рано имаше съпротива към тв киното като нещо по-комерсиално, втора категория. Но сега, ако погледнем проектите на HBO, ще видим, че това

са много сериозни проекти. Големи режисьорси като Скорсезе, Спилбърг работят по тези проекти. За мен „Сопрано“ е с брилянтна драматургия. Докато комерсиалното кино, макар че на мен думата „комерсиално“ не ми е много точна, се стремеше да изкарва много пари – блокбастерите, и разчита на наивна и слаба драматургия. На хората им писна от всичко това и в последно време има отлив на зрителите от щампите, от схемите. От безразборното използване на 3D в лоши проекти. Заклет киноман съм и постоянно ходя на кино. В последно време гледам блокбасери с по осем зрители в залата. Това говори за променените вкусове на зрителя. И за наш голям късмет „Мисия Лондон“ имаше зрители почти колкото „Аватар“.

Българските филми вече имат трайно присъствие и се радват на интерес от страна на публиката. „Дзифт“, „TILT“, „LOVE.NET“, а и независимите филми, които се правят с частни пари като „Лора от сутрин до вечер“ и др. Това също е част от процеса и ще продължава да се случва. Хората усетиха, че трябва да търсят начин да работят, а не да чакат пет години, за да направят филм. Особено младите, те искат сега, веднага да работят, а не да кандидатстват в НФЦ и да са зависими, в добрия смисъл на думата, от комисия, която да ги оценява. Тази комисия може да отличи десет проекта, а ще финансират само два. В този смисъл продуцентските компании са много важни, ако те са акумулирали някакви средства, могат да ги вложат в проекти. И това не е въпрос на желание, практиката го изисква. Това е пътят, по който ще се върви. Киното с държавно финансиране ще съществува и е въпрос на национална политика, но паралелно ще има и независимо кино, което да дава възможност за изява на повече хора, да показват колко са талантиливи.

Понеже опряхме пак до финансирането, до механизмите за филмопроизводство, ясно е, че системата е тромава, несъвършена. Не коментирам и парите, които държавата отпуска - малко ли са, много ли са. Повече ме безпокои нашата разединеност и липса на обща визия за бъдещето на българското кино. Цялата 2010 година премина под знака на нашите протести срещу намалените субсидии за киното ни и неясните перспективи в бъдеще. Бяха създадени работни групи, които да разработят концепция. Но смея да кажа, че нещата се провалиха и по наша вина. Сега, през 2012, започваме отначало с изработване на „Стратегия за българското кино“, но кой знае защо, не съм оптимист за благополучното финализиране на тези усилия.

Преди всичко в нито една държава не бива да се забравя, че хората, които са избрани да я управляват, са избрани от нас. Те трябва да служат на хората, ко-

ито са ги избрали. Ако не изпълняват тази си мисия, е редно да си отидат. Не може да има надменност: „Ние така решихме и няма значение какво мислите вие“. Оттук нататък заедно трябва да стигнем до оптималното решение за бъдещето на киното ни и пак опираме до решаващия фактор. Всичко е много добре, но като няма пари? Това е аргументът на държавата, но не е точно така, защото субсидията за кино е нищожна част от обема пари, които тази държава мести от едно място на друго. Субсидията е в рамките на 10 – 15 милиона лева. Това е нищожно на общия фон. Ето затова трябва да обсъдим приоритетите си. Да решим кои са най-важните, най-належащи стъпки. Права си, вече се събирахме и уж нещо се направи, а след шест месеца всичко е забравено и на никого не му пука. Как никой не каза: „за тези шест месеца направих ей толкова, но го направих“. Крайно време е да защитим общия си интерес. Да има работещо законодателство. Да има фонд „Кино“. Да има хора, които виждат смисъл да влагат парите си в този процес, да има чужденци, които да искат да работят тук. Да привличаме инвеститори. Но ако няма работещо законодателство, ще се простим с тази възможност, а загубят ли интерес към нас, свикнат ли да работят другаде, ще е много трудно да ги върнем обратно. Хората отиват да работят и да влагат парите си там, където им е сигурно. Не е правилна стратегията да парадирате с това, че България е много евтина. В крайна сметка чуждият продуцент не го интересува само колко е евтино, да, това има значение, но всеки пита колко е сигурно?

Идея за нов сериал?

Работим в тази посока. Затова е много важно да си си свършил добре работата. Потенциалните партньори това ги интересува. Ако дай Боже правиш сериал за HBO, драматургията ще бъде избрана от тях, но ги интересува дали тази драматургия ще се направи добре. Убедиха се, че могат да разчитат на нас - и то по цени, на които за тях е немислимо да произведат филм. Качеството, което ще получат, ще бъде напълно съизмеримо с качеството, което те постигат на много по-високи цени. Това за нас е предизвикателство, но докога ще продължи... Би трябвало навсякъде да се работи добре, с достатъчно пари и всички да са харру. За съжаление у нас не е така. Може би някога в бъдеще ще получаваме за труда си това, което заслужаваме.

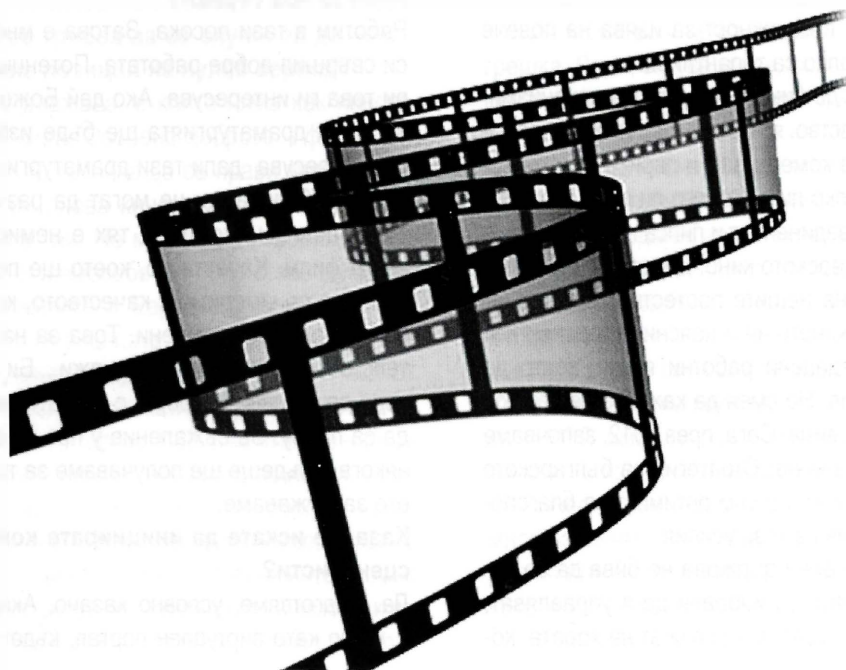
Каза, че искате да инициирате конкурс за млади сценаристи?

Да. Подготвяме, условно казано, Академия „Камера“ - нещо като виртуален портал, където да се събират

идеи за кратки филми и да продуцираме тези филми. Ние самите тръгнахме от двата филма за заека. Това беше първото ни появяване в Кан, и то в седмицата на критиката. Много световни режисьори тръгнаха от такива секции на големите фестивали. Искаме да иницирираме постоянно производство на такива филмчета, защото това ще държи в кондиция творческите професии. Младите хора ще правят кратки филми и от тях може да се преценява какъв е режисьорският им потенциал. **Списание „Кино“ е готово да се включи в подобна инициатива. Преди години, когато създадохме рубриката „Сценарни ескизи“, идеята беше тя да е по-различна от онова, което се публикуваше в "Киноизкуство" навремето. Искаше ни се да създадем нещо като сценарен портфейл, който да заинтересува продуценти и режисьори. Не мога да кажа, че имаме успех, но търсим млади автори и публикуваме техни сценарии. А ако работим съвместно, това, убедена съм, ще има успех. Безкрайно далеч съм от нивото на Умберто Еко и Жан Клод Кариер, но мисля, че интернетът няма да замени книжното тяло и „това не е краят на**

книгите.”

Проектът е в напреднал етап. Преговаряме за изработване на сайт. Абсолютно съм убеден, че има нужда от това. Идеята е да дискутираме, да се оценяваме, да произвеждаме филми. Ще финансираме, доколкото можем. Ще контактуваме със спонсори, които да помагат. Така се прави по цял свят. Може списанието, освен да публикува сценарни форми, и да прилага дискове с готовите филми. Българските филми трябва да търсят всякакви възможности за разпространение и списание „Кино“ е най-подходящото издание за това. Уважавам усилията да поддържате нивото на списанието. Сериозната критика е много важна. Ако процесите не се анализират от професионалисти, ако не се оценяват в контекста на цялостното развитие на киното, то режисьорът не може да има реална преценка докъде е стигнал. Няма коректив и може да живее с илюзията, че е страхотен заради самочувствието, създадено му от повърхностни рецензии. А когато отиде дори на някой малък фестивал, да разбере, че е никой и онова, което е направил, няма стойност.



За Юли - малко патетично

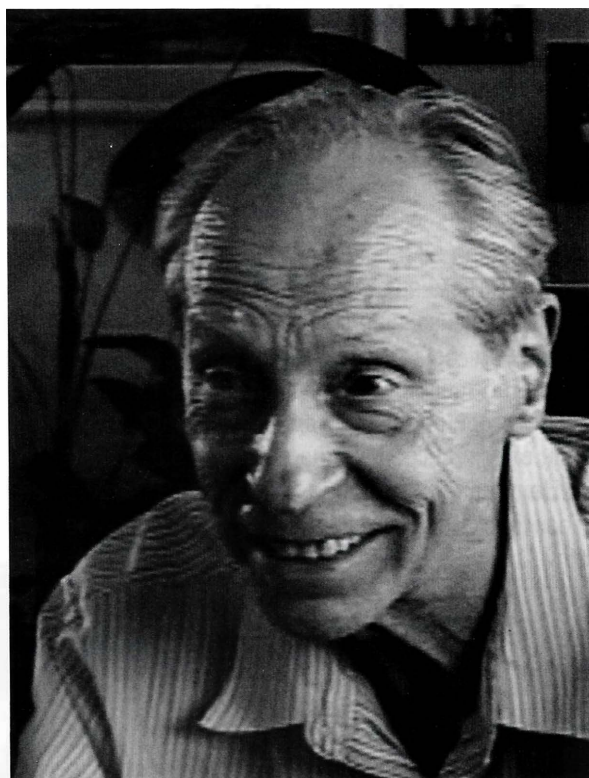
Асен Владимирѳ

За последен път се видях с Юли Стоянов три дни преди фаталната Бъдни вечер, в която почина внезапно.

Беше ентусиазиран, обсъждахме проект за нов филм. Всъщност това бе един много стар проект, отлежавал 14 години. През 1996 и 1997 година в Армейския аудио-визуален център (ААВЦ), ръководен от Георги Дюлгерѳ, Юли направи два филма от трилогия, озаглавена „Площадът“. Идеята беше да се проследи историята на България от Освобождението до днес през призмата на събитията, станали през годините, на площада пред двореца. Първите две части се посрещнаха с голям интерес. Юли се залови да монтира третата, която се занимаваше със ставащото на площада в годините на прехода. Работата напредваше бързо, както се казва, вече му се виждаше края, когато той започна да намира претексти да отлага. После съвсем спря да се занимава, въпреки настояванията на Георги Дюлгерѳ да завърши филма. Тези настоявания на Дюлгерѳ бяха по-скоро молби на приятел, отколкото мрънкания на началник. Юли кършеше ръце, извиняваше се, обещаваеше тържествено. Накарах го да ми даде и писмено обещание с точна дата. Направи го, но не завърши филма.

Скоро новото ръководство на военното министерство отстрани Георги Дюлгерѳ и реорганизира Армейския аудио-визуален център, връщайки го към официално-ведомствения облик на Военната киностудия от времето на социализма. В суматохата третата част на „Площада“ изчезна. Не съм чул Юли да се оплаква от тази загуба. Явно той не беше удовлетворен от направеното. Може би се е страхувал, че е прекалено близо до събитията и това му е пречело...

Преди няколко месеца Юли изведнъж се сети отново за този проект. Слава богу, че един от сценаристите на трилогията, покойният вече Кирил Доброславски, беше запазил няколко видеокасети в архива си. След като ги изгледахме, Юли отново се „запали“. За съжаление, смъртта не му даде отсрочка.



Разказвам този случай, защото той е показателен за Юли Стоянов. Знам и за други негови започнати и недовършени филми. И причината не беше леност или безотговорност. Причината беше изключителната му взискателност. Непрекъснато се съмняваше в качествата на направеното, десетки пъти „разбутваше“ монтираното и почваше отново.

Понякога си мисля, че българското документалното кино от годините на късния социализъм беше по-добре заради тогавашната цензура. По парадоксален начин тя принуждаваше режисьорите да бъдат по-изобретателни, по-креативни. В стремежа си да излъжат цензурата те работеха с намеци, с нюанси. Но как отекваха тези намеци в залата!

След промените много от филмите ни станаха директни. В тази директност магията поизчезна. Що се от-

нася до Юли, той продължи да работи както преди, с полутонове, с деликатна ирония. Върховният цензор вътре в него му диктуваше да продължи в този стил, където малкото бе много, недоизказаното - вик.

Опитвал съм се да си отговоря на въпроса как е станал именно такъв. Вероятно защото още като дете бе „попил“ атмосферата на българския интелектуален живот от трийсетте и началото на четиридесетте години. Имаше ясен детски спомен за седналия на отделна маса в кафене „Цар Освободител“ Йордан Йовков, разказваше как Вапцаров, забравил ръкавиците си след едно гостуване у тях, възхищаваше се от Далчев, от Константин Константинов, за когото засне филма „Път през годините“. Когато се срещаша случайно с Радой Ралин на улицата или в Народната библиотека, се забравяха в разговори за онова време, обсъждайки имена и събития, за някои от които не бях и чувал.

Разбира се, и следването му в Прага. Ако за нас Милан Кундера и Милош Форман са само прочути имена, той ги помнеше от филмовата академия. Дори с усмивка разказваше как Кундера четял лекции по марксизъм - ленинизъм. С ирония се отнасяше и към самия себе си. Веднъж гледахме кинопреглед от петдесетте години. Юли с усмивка обърна внимание на един от тях: посрещане на другаря Вълко Червенков на Централна гара София след посещение в Москва. „Този обект съм го снимал аз“. Но освен прегледи, Юли Стоянов беше започнал да прави филми, които го отличаваха от конвейерното филмопроизводство: „Сто дни с параход „България“, „Пристанището“...

Интелектуалните натрупвания започнаха да дават плодове в българското документално кино през шейсетте и седемдесетте години. Появиха се филмите на Оскар Кристанов, Георги Стоянов, Невена Тошева,

Едуард Захариев, Никола Ковачев, Васил Живков.

Вероятно първият истински „Юли-Стояновски“ филм е „Дни“(1964). Последваха „30 май - 2 юни“, Биографична справка“, „Захари Стоянов“, „След години“, „Любен Каравелов“, „Дъщерята на посланика Дод“, „По начин най-благороден“, „Разкрсяване на градската среда“, „Около паметника“, „Българско време“, „Борислав и Балканите“, „Като на кино“, „За възможността да се живее“, „България: база данни“, „Срещи с Иречек“.

Днес правенето на документални филми изглежда лесно. Не са необходими никакви натрупвания. Всеки може да вземе камера, да наснеме нещо, после до го налепи на един лаптоп и да го „източи“ на диск или флашка, дори да го покаже по някоя от десетките телевизии - и то в прайм тайма. Като се сетя колко от филмите на Юли не са показвани въобще по телевизията, а други бяха излъчвани по веднъж, обикновено в късните часове! Както се казва, това е положението. А ще става и по-зле. Въпреки че десетките университети бълват хиляди висшисти, интелигенцията ще става все по-малобройна, изтласквана в интелектуално гето.

Понякога се чувствам като във филма на Трюфо „451 градуса по Фаренхайт“, където в едно мрачно бъдеще едни хора, научили наизуст по една книга, ходеха в една гора, като всеки повтаряше на глас своята си книга, за да не бъде тя забравена. Затова ми се струва важно да пренесем във времето и филмите на Юли. И не само филмите, а и спомена за една личност. За един изключителен човек. Защото ако се замислим, ще си дадем сметка как бързо и лесно се забравят и филмите, и хората.

Спирам дотук. Стана прекалено патетично. Юли не понасяше патетиката.

Притча за трансформацията

Боряна Матеева

Клетни Цахес, нещастно заварениче на природата! Желаех да ти сторя добро!... Може би беше глупост да вярвам, че като ти дарявам външно хубава дарба, тя ще те озари и вътрешно и ще събуди у тебе глас, който да ти каже: "Ти не си този, за когото хората те смятат, но старай се да се изравниш с това, на чиито криле ти, сакатият, безкрилият, се издига!" Но никакъв вътрешен глас не се пробуди у тебе. Твоят ленив, отпуснат дух не можа да се издигне, ти не се отказа от своята глупост, грубост, невъзпитаност..." С тези думи прекрасната фея Розабелверде изпраща след безславната му смърт малкия Цахес. За тези, които се питат кой е Цахес, ще кажем, че той е герой от приказката „Малкият Цахес, наречен Цинобър“ на Ернст Теодор Амадеус Хофман (1776-1822). Приказката се е превърнала във фееричен филм с подписа на

Анри Кулев. Идеите и историята в нея са послужили като трамплин за уважавания сценарист Христо Ганев, който разказва една притча за човешката трансформация, не винаги, уви, щастлива и позитивна. Въпросът „Ама защо Цахес?“ отправя към фундаменталния въпрос за изкуството „Каква му е Хекуба?“ и поражда контравъпрос „А защо не „Цахес?““. И още едно по-общо питане - кой е онзи всемогъщ, който да нарежда на простосмъртния творец какво да прави? Може би този някой иска киното да се развива само в стъклени молове, да си сверяваме часовниците по Америка и да разплитаме мисии в Лондон? Не че по принцип е лошо, но изкуството и животът са безпределни. И дали действително пазарът и парите са единственият бог? А къде изчезва изкуството? Умряло ли е, или се е оттеглило на безопасно място в душите на

Касиел Ноа Ашер в "Цахес"





няколко избрани? Пресечната точка на тези доста абстрактни понятия е живият човек пред екрана. И нека, както истинският Бог повелява с разнообразието в природата, бедният зрител има възможно най-голям избор – на жанрове, теми, стилове, интерпретации. Нека децата най-после гледат и българско фентъзи (в жанра имаме май само „Магьосници“ и „13-та годеница на принца“, но от друго време). Нека възрастните, уморени от екшъни, мафиоти, мутри и корупция, си починат, прониквайки в други културни пластове, нека правят философски екскурси и политически съпоставки с оперетната ни действителност, нека през фантазното ведро провиждат реалното. В XXI век кой да разпорежда на твореца? Талантливият автор е, убедена съм, единственият суверен.

Във филма „Цахес“ на Анри Кулев, както и в текста на Хофман, немският неканоничен романтик, „една от най-странните и загадъчни фигури на немската литература от 19 век“, има постоянно преплитане, тъкане между възмешно и реално, но това е съпроводено с безпощадно сатирично намигане, сритване, щипане. Писателят-чудак, „еднакво забележителен като юрист, поет, музикант и живописец“ (както пише върху надгробната му плоча), изповядва, че дължи странните образи в новелата си „на внушенията на призрачния дух, наречен Фантазиус“, но е особено чувствителен и към „бездънната ирония, която природата влага във всички човешки действия“. Същите пристрастия в изкуството има и Анри Кулев – маг на анимацията, графиката, карикатурата и

киното, изкушен колкото от причудливите внушения на Фантазиус, толкова и от гротесковия, деформиращ жест. Затова е пожелал да разкаже магическата история за онеправданото от природата уродливо гномче Цахес, родено в безпросветна мизерия, но на което една състрадателна фея-орисница дава втори шанс: „Всичко хубаво, което някой мисли, казва или прави, да минава за негова сметка, нещо повече – в обществото на образовани, умни и духовити хора и той да минава за образован, умен и духовит и изобщо да бъде смятан за най-съвършения от всички, с които се сблъсква в живота“. При появата на това зловещо омагьосано същество хората пощуряват и спокойният град Керепес заприличва на „същинска голяма лудница“. Поданиците губят ума си и почват безмерно да хвалят малкия „ненавистен урод“ Цинобър, като му приписват несъществуващи качества, идващи от действително можещи хора. Избавени от нелепата ситуация са пак чрез магия – този път задействана от по-могъщ маг (под прикритие на лекар) Проспер Алпаниус. Той научава няколкото трезви глави как да разрушат „нечестивата магия“ и да възвърнат нормалния ход на живота в княжеството. Тогава всички мигом разбират, че „царят е гол“... Но за кратко – за да се запази достойнството на институциите, жалкото дребосъче все пак е погребано като министър. Нищо, че ковчегът му се оказва празен...

В приказката и филма има, разбира се, и силна любовна струя. Именно любовта отваря очите за истината на будния студент Балтазар. Безпамятно влюбен

в прекрасната Кандида, той не може да понесе, че момичето ще се сгоди за малкото чудовище и именно той разваля злата магия. Както подобава на приказка, има и много фокуси, кристални екипажи, летящи в небето, фантастични птици, всевъзможни чудесии, метаморфози... Разкошен свят от вълшебства, който лекокрило транспонира своите уж нереални аспекти върху нашия свръхрационален век, визирайки вечни и актуални несправедливости и заблуди. Задачата на киноавторите е била изключително трудна – да извлекат от бълкящия с непостижими ефирни чудеса литературен пейзаж онези линии и детайли, които биха въздействали на съвременния зрител и са реализуеми като кино. Затова като начало са въвели и съвременната рамка. Изключително уважение буди уменията да компенсират с артистичен замах и вкус смазващите параметри на нищожния за такъв филм бюджет на български филм, стотици пъти по-малък от този на познатите образци в жанра. В това начинание целият екип се е справил умно, хитроумно и сърцато. Приказната атмосфера завладява чрез точно подбраните, макар и пестеливо изградени декори (художник Анастас Янакиев) и стилните, изящно-артистични костюми – и тук нека цитираме самия Хофман: „а знаем много добре, че облеклото стои винаги отлично, когато една фея се е заела с него“ (в случая феята е Марта Миронска, художник по костюмите). Операторската работа е богато нюансирана, както винаги при оператора Светла Ганева, но тук е някак сдържано-премерена, без очакваните клиширани хватки за жанра, за да не натежава изпишно на сгъстената визия в кадъра. Специалните ефекти, неизбежни за приказното действие, са малко и подбрани така, че да работят само за сюжета – в текста фантастичните превръщания и фериичните обрати са несравнимо повече. Актьорската игра изкусно се съобразява с предложените вълшебни обстоятелства, но и с пластове хаплива ирония в подтекста. Това придава дълбочинност и сатирично двусмислие на изпълненията. Кастингът е непоклатим, но особено впечатляващи са Касиел Ноа Ашер, чието ексцентрично, неземно излъчване тук идеално пасва на наторелата на феята Розабелверде и тя, като на шега, прави може би най-добрата си роля в киното. Стоян Алексиев (благодетелния мъдрец Проспер Алпанус) за пореден път демонстрира неотразимо интелектуално присъствие, съчетано с една чародейна мъжественост. Монолитният Захари Бахаров като влюбен студент от 19-ти век прави диаметрално противоположна роля на гангстера си от „Под прикритие“ и така разкрива неограничен актьорски потенциал. А Виолета Марковска (Кандида) доста убедително се вживява в романтична девойка, надграждайки (но и потвърждавайки с невинната си голота), светския

имидж на танцуваща звезда. Приказните персонажи се явяват и като съвременни образи и в съпоставката с тях Хофмановите герои добиват допълнителни измерения. Не може да пропуснем и свежия музикален шрих на Стефан Димитров – адекватно подпомагащ и довършващ стилно приказната визия.

„Цахес“, най-новият и изстрадан игрален филм на Анри Кулев, не се вмести в стандартните ни предварителни нагласи за „ново българско кино“. Изскача и от предписанията на самодоволните и самовлюбени правячи, убедени, че с тях и по-точно със зрителския успех започва и завършва българското кино. Отдавна доказал се на много фронтове, Анри Кулев следва своя път, слуша гласа на природата си и не робува на конюнктурата на „националния боксофис“. Но не е искал да създава и артфилм, с „високи“ авторски послания за посветени ценители по международните фестивали. Той просто прави своя филм (умеейки да увлича някак магически надарени съмишленици). Неговият „Цахес“ е и детска приказка, и морално-философска притча за трансформацията. И фентъзи, и политически трактат за устоите на държавността. Като произведение на изкуството, а не киноконфекция, той действа на много и различни нива. Това тонизиращо, игрово прескачане от една реалност в друга, от една епоха в друга, засрещането и интерференцията на идеи е и най-завладяващото във филма. Заедно с мъдрото послание, че сами градим съдбата си и ако не полагаме сериозни усилия, никои магически аванс няма да ни помогне да надмогнем уродливостта. И че само любовта носи истината и къса булото на заблудите...

Между двете перспективи: жанровото развлекателно и авторското фестивално кино, сериозните творци (виж Явор Гърдев в „Литературен вестник“ бр. 4/2012) търсят свой, трети път. Анри Кулев отдавна го е намерил. Впрочем той винаги е вървял по него, пробвайки се във всичките видове кино – от анимацията, чистото поле на метаморфозата и безпределната креативност, през игралното, документалното и дори научно-популярното. В историята на нашата кинематография нямаме автор, който така свободно и игрово, така неукротимо да суингира в непрестанен режим на експериментиране. Ако се беше родил в Америка и реализирал в Холивуд с неговите космически бюджети, по творческата мощ и потенциал „Цахес“ би могъл да се конкурира с „Властелинът на пръстените“ или „Аватар“ например. А представете си го и на 3D... Но нека се върнем в рамките на сиромашката ни българска реалност и го приветстваме просто като един автентичен артефакт, не без някои кусури, разбира се. Или като една нестандартна „романтична комедия“, както го нарекоха телевизиите.

БЪЛГАРСКИЯТ ИГРАЛЕН ФИЛМ И НЕГОВИТЕ СОЦИАЛНИ ПРОЕКЦИИ

Този проект се реализира с подкрепата на Национален фонд „Култура“ и има за цел да анализира и осмисли аспектите, в които българското игрално кино се вписва в съвременния социален и културен живот. Художествената реализация на филма, параметрите и каналите за реализация на филмовия продукт ще бъдат между основните дискутирани теми.

Ефектът на бумеранга

Вера Найденова

Предложената от редакцията тема е значителна и актуална. Пояснението, че във връзка с нея ще бъде разгледан широк кръг от проблеми – от производството до каналите на реализация на филмовия продукт – отваря голям хоризонт пред разговора. Но това налага и някои уточнения от по-общ и по-частен характер.

Уточнение първо. Необходимо е преди всичко да си дадем сметка, че сферите, свързани с производството, творчеството и разпространението, са проекции

от цялостното състояние на обществото: икономика, политика, държавност (закони, правилници и др.), от културните и в частност кинематографичните потребности, от културната и в частност националната кинематографична традиция, от състоянието на световното кино и т.н., и т.н. А готовото филмово творчество на свой ред има проекции към всички изброени дотук области. (Уместно ще е да подскажем и някои от понятията, родеещи се по смисъл с „проекция“ – функция, въздействие, влияние...)



"Писмо до Америка" - режисьор Иглика Трифонова

Между различните области, сфери, звена, свързващи обществото като цяло и киното, което то произвежда, а след това и консумира, се осъществява нещо повече и по-сложно от верижна реакция. Може да се каже, че тук действия ефектът на бумеранга, т.е. когато целта не бъде достигната, оръжието се връща обратно и поразява този, който го е изпратил... Спомням си, че един от по-отдавнашните японски посланици у нас често казваше: „културата е в основата на икономиката“ (разбира се, без да отъждествява културата само с художественото творчество). Не бяха малко българските му слушатели, които недоумяваха пред това твърдение с възражението – а не е ли обратното?

С казаното дотук само подсказвам многоаспектността на темата, породена от множеството проекции между обществото и филмовото творчество. Взаимодействието между тях е процес, белязан от оптимална сложност и поради факта, че тук преобладаващата част от слагаемите не подлежат на точно измерване. Има обаче такива, които се улавят и с просто око и към тях предстои да погледнем.

Оставям всеки сам да преценява дали чак в такава степен трябваше да намалим филмовото си производство през последните две десетилетия. Но едва ли ще се намери съпричастен към съдбата на киното човек, който да оспори факта, че се проявихме като лоши стопани по отношение на съществуващата материална база. Впрочем оспорващи има навярно само сред кръга на онези, които продадоха Киноцентъра, при това евтино. Много енергия загуби, а което е още по-печално, и днес губи българското игрално кино не толкова от редуцираното държавно финансиране (боя се, че при съвременните икономически колизии то едва ли скоро ще нарасне чувствително), колкото от неговата неритмичност, от неуредените закони за спонсорството, от неумението на продуцентите (с малки изключения) да търсят и други източници на средства.

Вървейки по индустриално-творческата верига, стигаме до загубите в така наречените комисии, разпределящи държавната субсидия. Поради недобре създадените правилници вместо от експерти, те по същество се съставят от лобисти на различните производствени структури; критериите, изразени във въпросници, които членовете им попълват, отчитат всичко друго, но не и собствено кинематографичните качества на проектите. След решението си тези комисии нямат никакви права и задължения да проследяват изпълнението му, та понякога се стига до там, че видяното на екрана има твърде малко връзка с прочетеното в продуцентския проект (един от най-пресните

примери – „Островът“, сценарист и режисьор Камен Калев).. Ако някой знае случай на такава безотчетност пред субсидиращата инстанция в така наречения цивилизован свят, готова съм да го изслушам. Казват, че комисиите у нас били само консултативен орган, но как пък тогава контролира нещата изпълнителният?! На мен поне не ми е известно.

Това, така да се каже, при входа, а на изхода?... Прибързано решихме, че киносалоните не ще са ни необходими и стихийно ги приватизирахме. Загубите, последвали от това в продължение на години, са неизчислими. Към тях се прибавя и безочливата безотговорност на телевизиите пред ангажиментите им към националната художествена продукция. Всички тези проблеми най-добре ги знаят продуцентите и авторите на филмите. Напоследък има известни промени, но сме далеч от доброто решение, щом режисьорите избират да правят премиерите си в спортни зали и театрални салони. По всичко личи, че младежите, с техния комерсиален монополизъм, не са най-подходящата среда за културно развлечение, да не говорим за другото – че те съществуват само в някои от големите ни градове. А останалото българско население, то няма ли необходимост да общува с филмите; а те с него (проекциите са в двете посоки)?!

Красноречив пример за все още неуредените въпроси с разпространението на българските игрални филми е случаят с филма „№ 1“ (сценаристи Явор Михайлов и Атанас Христосков, режисьор Атанас Христосков). Той според мен заслужено получи „Златна роза“ на последния Варненски кинофестивал. Историята, която разказва, поразително и трагично съвпадна с побоя в 35-то софийско училище. Като изключим споменаването му в някое и друго телевизионно предаване, никой не го видя на екран. Това ако не е прекъсната проекция, здраве му кажи. Добре е, макар и от друга страна да е печално, че филмът няма само злободневно, т.е. кратковременно значение, та и в бъдеще ще бъде потребен на обществото, но случаят все пак си остава знаков от гледна точка на разискваната тема.

Уточнение второ. Продадените билети, телевизионните рейтинги, DVD дисковете, тегленето от интернет и т.н. са най-силното доказателство за обществен интерес към един филм. И все пак то си остава само външно. Въпреки осъществени емпирични наблюдения над възприятието и въздействието върху зрителя през XX век, нито социологията, нито психологията притежават меродавни параметри за измерване влиянието на произведението върху аудиторията. И вероятно никога няма да ги притежават. Затова е добре, така да се каже по презумпция, да се досещаме,

"Раци" - режисьор Иван Черкелов



че освен със знак плюс, проекциите са и със знак минус – върху мисленето, вкуса, поведението. Макар и да се е родила по-отдавна, във време, когато повече, отколкото сега, се ценяха проблемните, философичните, „трудните“ филми, все пак в някаква степен и днес важи поговорката: „По-добре е от един филм 100 души да поумнеят, отколкото 1000 да оглупеят...“ Неотдавна чух режисьор със световна известност, един от създателите на творби от категорията „авторски“, да казва, че те постигат по-същностен културен ефект, тъй като, макар че в началото да отстъпват първенството по интерес на комерсиалните творби, по-нататък живеят по-дълго от тях, т.е. събират повече зрители.

Твърдения от този характер са дискуссионни, истините – трудно постижими. Според някои изследователи, стремящи се към проникване в сложната природа на социалния живот на изкуството, въздействието му върху аудиторията най-добре се измерва чрез обществената атмосфера, която се създава около конкретното произведение и неговия автор, а неин най-пряк и най-меродавен изразител е художествената критика. Във връзка с това трябва да отбележим и другата загуба – не само че пространството на кинокритиката у нас неимоверно се стесни, но тя се и разтвори в по-плитките води на журналистиката – информация, отзиви, реклама, да не говорим за клюките. Някакъв коефициент от това явление съществува

навсякъде по света днес поради общата (постмодерна) насоченост към демократизацията на изкуството като цяло. Но е добре да знаем, че големите всекидневници в страните с по-зрели културни навици все така пространно анализират филмовите факти, а ние, както това често ни се случва, пак стигнахме до провинциалната крайност в опростенчеството.

При очертаното дотук състояние на нещата, а най-вече при твърде ограниченото филмово производство, за цялостен, органичен кинематографичен процес, в който се открояват трайни тенденции, едва ли може да става дума. (Макар че, при не кой знае колко по-добри условия от нашите, румънците създадоха школа със световно признание). И все пак, и въпреки всичко, игралното ни кино реализира, а критиката и добрата журналистика успяха да оценят и да запечатат в културната ни памет тематични ядра и линии, авторски почерци и стилистични новости – т.е. резултатите от социалните проекции на игралните ни филми. Има дори изследователи на актуалните социални и художествени процеси, които твърдят, че киното по-добре от другите изкуства се е вписало в дебата за битието ни по време на „прехода“. Ако твърдението е вярно, то за резултатите си киното не получи кой знае колко голяма помощ от литературата.

Добрите неща сред направеното са всеизвестни. С риск да ги минимализирам, ще припомня само някои от тях. Естествено, следвайки личните си предпочитания.

Непосредствено след промените осъществихме няколко филма върху недалечното соцминало, всеки в различна степен белязан от схематизъм, плакатност и карикатурност (може и да досада на някого, но ще добавя, че споменатата по-горе румънска школа се роди именно върху тази тематична територия). Понататък линията продължи със спорадични прояви до... според мен най-добрия от последно време в тази група „Стъпки в пясъка“ (сценарист и режисьор Ивайло Христов). Произведохме два филма, дискутиращи актуалната тема за глобализацията: първият – „Подгряване на вчерашния обед“ (сценарист Миле Неделковски, режисьор Костадин Бонев) по-косвено, чрез показване как променящите се в миналото национални граници особено бързо и често на места като нашия Балкански полуостров, режат като гилотина човешките съдби; вторият – „Писмо до Америка“ (сценарист и режисьор Иглика Трифонова) по-пряко – чрез случай от битието на днешните хора, които, понесени на вълните на масовата емиграция, са принудени да живеят разпнати между своята и чуждата култура.

Ще припомня отбелязаната по-горе проекция на традицията върху по-новото ни филмово производство. Тя се прояви пак чрез „Писмо до Америка“, който с много качествени кинематографични средства обнови силно развитата в миналото митопоетична линия в киното ни. В това отношение до него бих поставила „И Господ слезе да ни види“ (сценарист Станислав Стратиев, Петър Попзлатев, режисьор Петър Попзлатев). Държа да отбележа това, тъй като, макар и поизживяла времето си, тази линия в българското художествено мислене и българския вкус, разбира се, чрез много силно обновление, сигурно в бъдеще ще дава нови плодове.

Може да звучи неправомерно тенденциозно, но ще открия с особено внимание филмите, които са насочени към проумяване на заобикалящото ни всекидневие. Уви, те не са кой знае колко много, а от тези, които се открояват в паметта ми, ще спомена „Шивачки“ (сценарист и режисьор Людмил Тодоров), разбира се, „Източни пиеси (сценарист и режисьор Камен Калев) и „Подслон“ (сценарист Разван Радулеску и Мелиса де Рааф, режисьор Драгомир Шолев). Те са важни и от гледна точка на засиления в последно време интерес към реалистичните форми в киното (говори се за по-конкретен, за минималистичен реализъм.) Нововъведенията на дигиталната техника доближават изображението до емпиричната реалност в по-висока степен. В това отношение ние все още сме твърде плахи, а е добре да разбираме, че този нов реализъм е потребен на обществото – поради много фактори

от социокултурно естество, а и като опозиция на все по-агресивната виртуалност и технофантастика. Що се отнася до другата тема от съвремието ни – мафиотската, то тук от по-далечно време съм запомнила „Огледалото на дявола“ (сценаристи Марин Дамянов и Николай Волев, режисьор Николай Волев), а от по-ново – „Лов на дребни хищници“ (сценарист Християн Ночев, режисьор Цветодар Марков) и най-вече „Раци“ на Иван Черкелов. На упрека ми, че твърде много експлоатираме темата, мой студент ми опонира с израза: „А може би това е нашата болка“?! Дори така да е, добре е все пак, че темата бе поета от телевизията (макар че там тя още по-неправомерно се инжектира със зрелищност), та киното да освободи енергия за изпълнението на други, по-сложни задачи. Като, да речем, навлизането във вечните екзистенциални проблеми на човека, към които, след Рангел Вълчанов, отново вдигнал летвата с „А днес накъде“, талантливо и упорито се насочва Иван Черкелов с „Обърната елха“ (в съавторство с Васил Живков). Тук именно е уместно да се отбележат откритиите се авторски почерци (свои тематични предпочитания, свой начин на изразяване), сред които едно от първите места през последните години има именно този на Черкелов. А сред най-младите заслужава внимание опитът на Любомир Младенов в „Ловен парк“.

Уточнение трето. Насочвайки се към разговора за социалните проекции, ще е добре също така да забравим наследеното от миналото надценяване на възпитателната (дидактичната) и дезавоиране на развлекателната (хедонистичната) функция на изкуството и на киното в частност (известна е и интегриращата ги формула „чрез развлечение към поучение“). Ако напоследък някои от филмите ни предизвикват осезаемо по-широк интерес, то е не само поради изострилия се с времето глад към родно изкуство и поради някои подобрения в киносалоните, а главно вследствие от демократизирането на филмовите форми. Това, както обикновено, и при нас се получава чрез насочване към популярните жанрове. Те се осланят върху устойчиви, повтарящи се правила, които облекчават възприятието. Процесът е по-общ, така да се каже, световен. Киното постъпва по този начин винаги когато е застрашено от нещо – през 70-те години от телевизията, а в наше време, когато и производството, и разпространението на филмите влезе в интернет – от новото силно масовизиране, което изисква и от филмите, показвани в киносалоните, по-голяма достъпност и по-висока степен на привлекателност. Процесът е по-общ, но у нас той е белязан от специфика с не най-добро качество. Вместо да пази все

пак някакъв суверенитет, киното ни допусна стихийно да се вливат в него популярните формати на телевизията. Ако, макар и да е съшит от всекидневно гледани по телевизията комедийни скечове, „Мисия Лондон“ (сценаристи Димитър Митовски и Деляна Манева, режисьор Димитър Митовски, по романа на Алек Попов) все пак притежава някакъв филмов контур, то авторите на „Шменти капели“ (сценарист Владислав Каранфилов, режисьор Иван Митов) съвсем са му отпуснали края. В същото време при телевизионните сериали, които напоследък започнахме да правим, се забелязват напъни за претенциозно модерно технокино. Тази тема не е чужда на общите ни разсъждения за живота на филмите и по-общо на екранните продукти у нас, но ще я оставим за самостоятелно разглеждане. Тук ще се задоволя с напомнянето, че макар и в много отношения дебатите около спецификата на телевизионния филм и кинофилма да са останали в 70-те години на двадесети век, добре е все пак да се спазват известни граници, някаква хигиена на форматите – това се налага от разликите в екраните, във възприятието и пр. Нещо, което съобразяват големите майстори на днешното световно кино. Насочването към популярните жанрове при тях става не чрез пълно отказване, а чрез интегрирането им с авторския стил, с уникалния маниер на филмово строене. Приспадайки пропорциите към домашната ни практика – подобна симбиоза, която демократизира киното и същевременно запазва собствената му природа, откриваме в не малка група наши филми: „Мила от Марс“ (сценарист и режисьор Зорница София) – елементи от екшън и от романтична приказка, „Лейди Зи“ (сценаристи Георги Дюлгеров и Марин Дамьянов, режисьор Георги Дюлгеров) – документално и игрално, екшън и мелодрама, „Дзифт“ (сценаристи Владислав Тодоров и Явор Гърдев, режисьор Явор Гърдев) – политическа сатира и неоноар, „LOVE. NET“ (сценаристи Нели Димитрова, Матей Константинов, Илиян Джевелеков, режисьор Илиян Джевелеков) – комедия на нравите в клиповите форми на екранната реклама, „Лора от сутрин до вечер“ (сценарист и режисьор Димитър Коцев – Шошо) – криминале и абсурдистки безсмислици и др. Без да са събирали тълпите, тези филми имаха немаловажен за киното ни зрителски успех.

Жанровото разнообразие в националната филмова продукция се ограничава от малобройното ни производство. Едва ли при финансовите средства, с които разполагаме, скоро ще можем да правим произведения с по-мощни социоисторически измерения. Но при някои от по-лесно осъществимите форми ни

пречи все още ограничената жанрова култура, както и някои излишни предубеждения. Имитирайки масови образци, влязохме в клопката на грубия безвкусен хумор и третокачествените екшън модели (това в по-голяма степен важи за телевизията, но, уви, и за киното). Нашите кинематографисти сякаш са забравили, а може би и никога не са знаели, че царцата при интересувашите ги в случая популярни жанрове е мелодрамата. Тук и анализаторите – критиците и журналистите, не им помагат, мръщейки се при всеки опит в това отношение. Не зная как те гледат поредната постановка на „Ромео и Жулиета“ или „Порейки вълните“ на Ларс фон Триер, но съм чула как без да са ги гледали, злонамерено одумват турските сериали, някои от които добре възкресяват чувствената и разказвателна магия на средновековния средноазиатски любовен епос. В този контекст ще кажа, че на мен, а както се разбира и на не малко други зрители, ми е симпатичен филмът „Още нещо за любовта“ (сценарист Георги Данаилов, режисьор Магдалена Ралчева) и най-вече онова ядро в него, което показва „вълшебната сила на любовта“. В това отношение заслужава внимание и опитът на Киран Коларов, въпреки че дори за този търпящ излишества жанр филмите му са неправомерно натоварени със събития и ексцесии. Но да оставим настрана мелодрамата и да погледнем към по-общата категория – драмата: социална, лична, любовна и... Не само телевизията, киното също има права и задължения да разработва тъй наречения „семеен наратив“. Успехът на „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“ (сценаристи Стефан Командарев и Юрий Дачев, режисьор Стефан Командарев, по романа на Илия Троянов) е окуражаващ. Възможни са и по-камерни измерения. И не е задължително бащата да е бандит, а майката развратна, за да е интересно. Добрият майстор може да постигне магнетизъм и при разказ за нормални хора: за това как организират делника си, изразяват чувствата и мислите си, разговарят, пият кафе или чай, и... в това време се решават съдбите им. Не зная дали съм добър пророк, но мисля, че този, който постигне това днес, ще удари в десетката. Преди това е добре да си спомни, че в златната съкровищница на киното ни има творби като „Бялата стая“, „С дъх на бадеми“, „Крадецът на праскови“, „Отклонение“, „Селянинът с колелото“ и други, които са пример за българска пластика в пресъздаването на тънките човешки колизии и вълнения. А то, като гледат днешните екранни творби, младите хора биха могли да си помислят, че родните ни филмови автори никога не са се докосвали нито до психическа, нито до емоционална материя...

Жанровото многообразие е фактор за успеха на всяко изкуство, на киното също... При наличието му зрителят усеща, че сред филмите може да открие своята предпочитана тема, форма, развлечение и това активира общия му интерес. Но за да се стигне до него, е необходимо преди всичко да се осъществява ако не голямо, то във всички случаи регулярно и стабилно филмопроизводство.

Така отново се върнахме към началото: финансирането, спонсорирането, законовите уредби и т.н., и т.н.

Уточнения четвърто. Обособяването на игралните филми като обект на разискване, струва ми се, е твърде условно, само за облекчаване на сложността в проблематиката на разговора. Иначе в голямата си част проблемите при другите дялове на киното – документално и анимационно, са сродни. С тази горчива разлика, че напоследък те са в още по-тежка ситуация от гледна точка на разпространението, а значи и на социалните си проекции.

Уточнение пето. Що се отнася до използвания в заглавието образ на бумеранга, то дори ако в порядъка на мечтание си представим, че в бъдеще киното ни заживее в по-голямо благополучие – повече филми, по-пълнен синхрон с потребностите на обществото, по-голямо жанрово разнообразие и по-ярки кинематографични умения, повече кина и т.н., то сигурно е, че този символ ще запази валидността си. Подобно на идеала, и целта на социалните проекции си остава винаги непостижима, тъй като не принадлежи към константните величини. При изкуството хубавото ражда желание за още по-хубаво, добрите филми формират изискване за още по-добри, хоризонтът на зрителските изисквания и очаквания се разширява. Така че бумерангът винаги ще се завръща към тези, които изпращат проекциите, за да ги тревожи, да събужда тяхната отговорност. Да ги предизвиква към размишления, за каквито сега ни приканва редакцията на „Кино“



"Източни пиеси" - режисьор Камен Калев

Хората да вярват в себе си и да не се отказват от мечтите си

С актрисата Елена Петрова разговаря Нели Калчева

Тя е една от най-харесваните съвременни български актриси. Доброто впечатление, което остави с ролите си във филмите "Граница" (1993), "Козият рог" (1994), "Хайка за вълци" (2000), "Пътуване към Йерусалим" (2003), бе затвърдено с участието ѝ в сериала „Съсклен дом“, който още с първия си сезон постави на място чуждата конкуренция. Виждаме я и на театралната сцена, но въпреки многото ангажменти ѝ остава време за най-важния „проект“ – двете ѝ деца. Когато говори за тях, не може, а вероятно и

не иска да скрие блясъка и щастието в очите си. Сега и вие се срещнете с Елена Петрова – усмихната, лъчезарна, искрена, смела и здраво стъпила на земята.

Какво беше началото?

Не се връщам назад много често, защото предпочитам да гледам два хода напред, така човек се научава да поддържа мечтите си. Първите ми стъпки все пак се коренят някъде в детството. Обичах да рецитирам, да играя, да бъда център на внимание. И майка ми, и баба ми, въобще семейството ми обичаха този вид из-



ява. Според тях съм била много красиво дете, което, като застане в центъра на някакво събитие, предизвиква възхищение. Разказвали са ми, че от малка са ме водили по различни тържества и са ме канили да пея песнички, да рецитирам стихотворения, като в тях съм била много силна.

И до ден днешен обожавам поезията. Любимият ми автор е Пабло Неруда. Обичам много да чета и световна любовна лирика, и българска – Дамян Дамянов, Евтим Евтимов, Яворов, Ботев има прерасни неща, Славейков също. Имам голяма слабост към стиховете, но не пролетарските, дори не и патриотичните или тези за земята и небето, а за това, което вълнува сърцето – мечтите, любовта, емоциите, тъгата, мъката, агресията, лудостта.

Като дете обичах също да ходя по детски лагери, защото там имах абсолютна свобода като режисьор и организатор на разни събития! Харесваше ми да взимам нещата в свои ръце и да запалвам хората. Сега мога да използвам тази дума. Тогава не си спомням как точно съм ги убеждавала, но успявах да въвека мои съученици и приятелчета в такъв тип игри - да се занимаваме с артистични неща, да се маскираме, да си правим и да си прожектираме филмчета със старите апарати, които чакахме да се появят в ДетМаг – затъмнявахме вкъщи, прожектирахме на стената, апаратите се нагряхаха, правехме си шегички, обръщаме ги наопаки – беше велико. Наистина бях свободен и независим човек, но това се дължи на майка ми, която е имала инстинктивно доверие в мен, че мога да бъда отговорна.

Как реши да кандидатстваш в театралния клас „4xС“?

Преди да кандидатствам в театралния клас, бях на абсолютен кръстопът – не знаех какво искам да уча. Нищо от това, което можех да избирам, не ми харесваше. Бях на 14-15 години и трябваше да направя някакъв избор. И като по вълшебство се появи театрален клас точно в моето училище – ако това се беше случило на друго място, едва ли щях да разбера. „4 x C“ беше експериментална програма на Министерството на образованието и културата, ръководена от един истински експериментатор - режисьора Николай Георгиев. Този клас някак съдбовно се появи в живота ми и това го казвам от равносметката на моите 36 години. Бях убедена, че това е моят път, моят полет. Без никакво колебание кандидатствах, като че ли това ме е очаквало, трябваше просто да протегна ръка и да го взема, а дори не съм го търсила. Но си давам сметка, че ако не беше театралният клас, по-късно щях да узрея и да кандидатствам в НАТФИЗ. И

отново това да бъде моят път.

В театралния клас бях 5 години – между 7 и 12 клас. Учихме музика, танци, техника на говора, етюди, драма, само кино не сме учили. Беше много натоварващо, защото ние учехме в нормалното си училище сутрин, а следобед отивахме да се занимаваме с театър. След година обучение се качихме на сцена. И това беше най-ужасяващият момент! Няма да забравя колко много треперех. Пиесата беше авангардна – „Драма за една разлагаща се дама“. Преди да изляза на сцената, може би съм умирала всяка минута по три пъти. И в момента, в който излязох... беше невероятно. Побърках се. Спомням си това състояние до ден днешен. Само няколко пъти след този случай ми се е случвало такова нещо. Притеснявам се и до ден днешен, но това вече е контролирано. В нашата професия е важно да имаш характер, дисциплина, самоконтрол, а също и дупе – трябва да си много издръжлив. Но ако започнеш прекалено много да се наблюдаваш, тогава вече нищо не е истинско. А зрителите имат детектор за фалшивото и истинското и това винаги се усеща. Аз също имам аларма за тези неща. Понякога сама се спирам, когато усетя, че нещо е фалшиво.

В киното, когато снимам тежки сцени, също усещам огромно притеснение. Там самодисциплината и самоконтролът са много важни. Не можеш да импровизираш безотговорно и да бъдеш хаотичен, защото проваляш сложен снимачен процес.

Хората, които уважавам най-много в киното, са хората зад камерата. Без тях ние не можем да работим. Разбира се, и те без нас не могат.

Обичам да гледам мейкинги на филми, защото научавам много неща. Неслучайно Копола, Скорсезе, Питър Джексън, Спилбърг, Джеймс Камерън казват, че с годините са се убедили, че могат да работят само с хора, истински запалени за тази работа, не с такива, които просто искат да изкарат някакви пари.

Какво се случи след театралния клас?

Нещата се случваха много бързо. Само едно мигване и всичко дойде за мен – с „Граница“, с излязата ми в театъра, след това с „Козият рог“. Бях с широко отворени очи за целия свят, особено за света на киното, който се откри пред мен, без изобщо да си го обяснявам и анализирам. Може би така е било по-добре, защото на по-късен етап с повече мъдрост и знание можех да анализирам онова, което ми се е случвало. Ако тогава го осъзнавах, може би щях да изпадна в синдрома на човек, който се взема твърде на сериозно. Всъщност запазила съм чувството си за приземяване. Дори и за миг не съм си помислила, че съм голяма работа. Колкото повече вървя напред, толкова повече си да-

вам сметка, че абсолютно нищо не съм постигнала, че имам толкова път да извървя. Добра съм до някаква степен в това, което правя, но гледайки и сравнявайки се с хората какво кино правят, как подхождат към ролите си... Без да критикувам, по-скоро добронамерено, виждам как при младите ми колеги чувството за земно притегляне го няма и ако някой от тях ми поиска съвет, ще му обърна внимание на това, че себеобграждането с ореол и с хора, които го ласкаят, е пагубно за кариерата на всеки човек. За мен достоен, скромнен човек е този, който знае своето място, знае какво представлява и може да стисне ръката на друг и да каже: „ти си много добър, направи добър филм, изигра тази роля невероятно, възхищавам ти се“. Но се страхувам, че у нас не са много хората, които притежават тези качества.

В началото на кариерата ти как се отнасяха към теб по-зрелите актьори?

Имах голям късмет, защото не попаднах на актьори - егоисти. И до ден днешен съм с респект и уважение към тези хора. Има актьори и актриси, на които не мога да заговоря на ти. Наблюдавала съм как работят, опитвала съм се да се уча от тях и смея да твърдя, че имам и приятели сред тях. Например Цветана Манева. С нея съм се срещала в киното, а и в театъра играхме дълго време. Как да не ѝ се възхищавам? Като започнах да се снимам в „Стъклен дом“, ми каза няколко насочващи неща, които бяха важни. Например да не се опитвам да изигравам всичко. Това е много важен съвет и я разбрах. Винаги трябва да остава нещо, което зрителите да си доразкажат. Каза ми и нещо много приятно, че играя мъдро и това е комплимент, защото героинята ми е доста по-възрастна от мен. Тук наистина трябва мъдрост, по-обрани движения, дори чисто гласово трябва да промени.

Сериозна помощ за филма ми оказа и Стефан Данаилов. С този сериал минах неговата школа, за която винаги съм си мечтала. Едно от най-добрите напътствия беше: „Защо играеш това, което знаеш, че ще се случи? Играй го така, все едно че не знаеш. Понеже си чела сценария, играеш малко предварително“. Разбира се, снимането на сериали е съвсем различен от киното занаят и невинаги тези правила важат, защото по някога зрителите искат да им се подсказва какво ще стане.

Имала съм толкова много хубави срещи - като започнем още от „Граница“: Наум Шопов, Чочо Попйорданов - обожавам го, той тогава беше още много див, или пък Мариан Вълев, с когото имаме прекрасни отношения и много се обичаме. Бяхме групата на дебютантите. В този филм имаше повече дебютанти,

отколкото професионалисти и може би затова имаше такъв успех. Всички бяхме много нахъсани, супер амбицирани, луди-млади. Кръвта ни кипеше - навън минусови температури, а ние се смеем, дивеем, правим всичко, което ни се каже. Казват ти скачай - ти скачаш, бягай - ти бягаеш, умирай - умираш.

След това с Чочо продължихме в „Козият рог“ - срещата ми със Сашо Морфов, след това отново с него в „Пътуване към Йерусалим“... въобще имам съдбовни срещи, за които не съм си давала сметка какъв отпечатък ще оставят в мен. Уроци, които постепенно са ме изграждали такава, каквата съм. Но искам още да уча. Искам още такива срещи с интересни хора, с големи актьори, с големи режисьори.

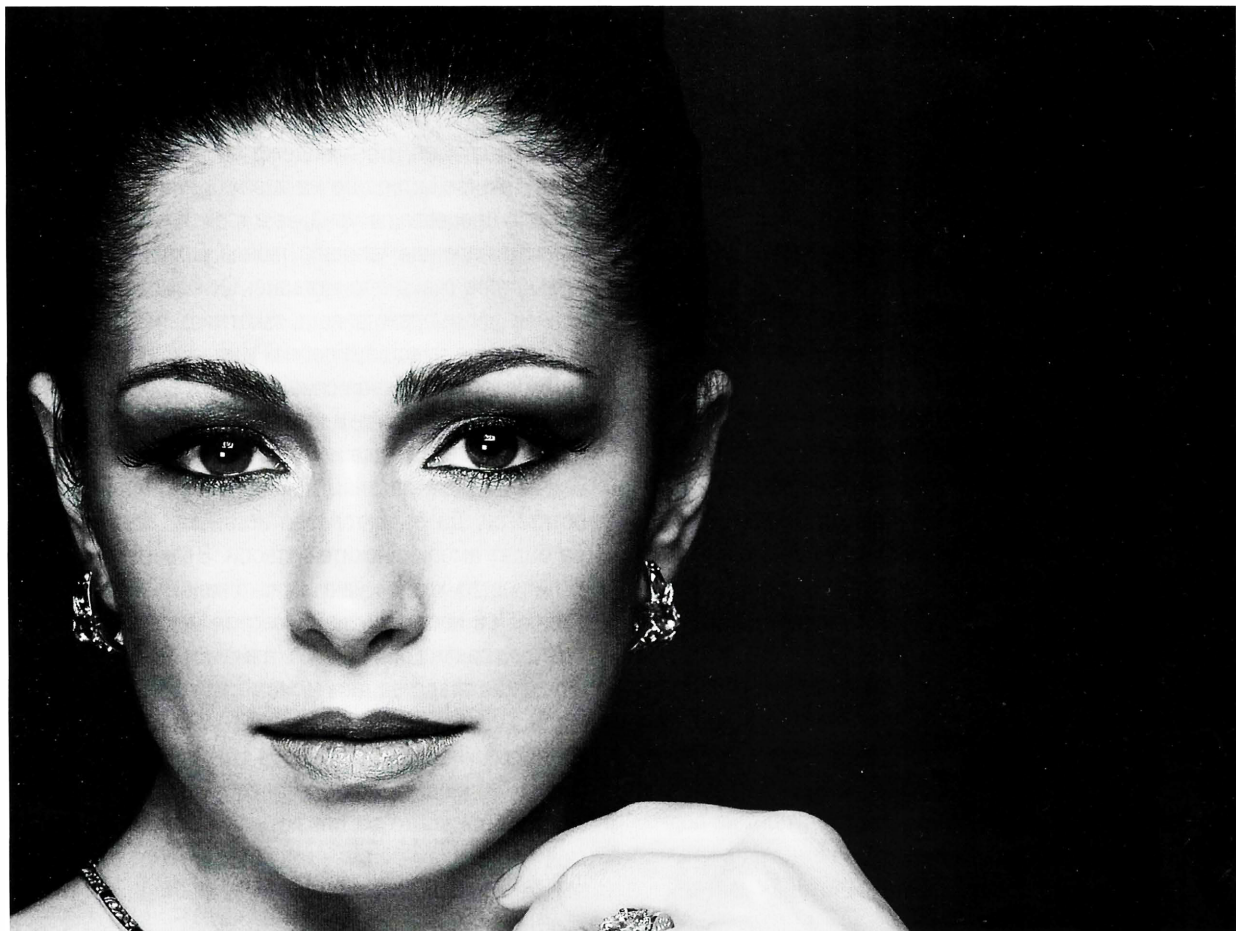
Какво е за теб киното?

Трудно ми е да обясня. Толкова щастлива и себеотдадена, освен на децата си, мога да бъда единствено когато работя. Полудявам за работа. Преди две години, когато започнах снимките на „Стъклен дом“, за пореден път се влюбах в професията си. Преди това имаше пауза, а една любов, ако не се съхранява и отглежда, постепенно закънява, замира, капсулира се. И от капсулата, в която бях, се впуснах устремно в интензивната работа по този проект.

Що се отнася до нашето кино, мисля, че е крайно време и то да излезе от своята капсула. Не искам някой да ми обяснява защо не може да прави добри филми и винаги да се търсят оправдания. Дори има хора,

„Граница“





които се сърдят на зрителите, а това е изключително цинично. Зрителят е най-важен – той е този, който отива да си купи билет и той е критерият за твой успех. Вярвам, че ще успеем, но пътят ще е доста дълъг. Това е малко като да ближеш мед през тръни – много е приятно и сладко да се прави кино, много е приятно да имаш средства, които не трябва да връщаш, но е важно и да има покритие. Ако успееш да възвърнеш част тези пари, ако зрителите харесат филма ти, ако се е случила Срещата, тогава има смисъл да продължиш напред. Ако съм човек, който има един, втори, трети провал – има такива случаи, просто ще кажа „по дяволите, аз не съм за това“ или „греша, трябва да започна отново, трябва да преосмисля онова, което съм направил“. Не е нормално, когато имаме пет – десет филма годишно, всички да са така наречени фестивални. Нека спрем да правим само фестивални филми и това да е нашето оправдание, че срещата с публиката не се е състояла. Фестивалите не са единственият критерий. В света има пет важни фестивала, всички останали са просто места, където може да се види по-различно като националност кино. Тези думи може би няма да се харесат на някого от

киногилдията, но нещата трябва да се кажат такива, каквито са. Иначе се вакуумираме и се въртим в един кръг, в който повтаряме едни и същи неща. Киното няма нужда от оправдания. Има нужда от хубави сценарии. От разказвачите зависи всичко. На първо място е историята. През последните двадесет години не успяха да уловят пулса на времето, не успяха да намерят хубавите сценарии, истинската история, която да ни поднесат.

Младото, новото кино е на импулси. Има много добри млади режисьори. Но този импулс бързо затихва и след това нищо не се случва.

Понякога виждаш филм, който тръгва прекрасно с чудесна история, но тя е свършила още преди средата и доникъде не стига. Има правила, по които се правят филмите. Защо ние да не вървим по стъпките на това, което правят хората в САЩ, в Европа. Има я тази схема и следването ѝ не те вкарва в калъп. Гиганти като Скорсезе, Аронофски, Бъртън, Финчър, Кубрик, Камерън – всички спазват тези схеми. Разбира се, мащабът е различен. Но е казано – на седмата или на дванадесетата минута трябва да се случи събитие. При нас всичко се разказва толкова хаотично. Убеде-



"Пътуване към Йерусалим"

на съм, че нито един режисьор или продуцент не подхожда към проекта си със съзнанието, че този филм не трябва да има среща със зрителите. Нали целта на филма е да бъде гледан от възможно най-много хора. Не е редно накрая да кажеш: „Този филм не е за зрителите. Малко хора ще го разберат, но това е моята душа, това искам да кажа, аз съм по-различен от другите“. Ами не, не си по-различен. Особено когато не си вложил свои средства - ако правиш частен филм, тогава можеш и да не се интересуваш от публиката.

Разсъждаваш върху това какво иска да гледа зрителят ли?

Не, не съм за принципа да налучкваме вкуса на зрителя. Защото той ще гледа всичко, стига да е добро – добра история, добре разказана, с добри актьори. Но да им предлагаме филми, които отново ще ги отчуждят, ще ги отдръпнат от българския актьор – не съм съгласна и искам да се боря срещу това.

Мисля, че киното е една от възможностите хората да получат надежда, да се решат да си дадат втори шанс, да видят себе си в някаква ситуация, за която да намерят разрешение в истинския си живот. От героите на екрана да чуят въпроси, които се страхуват да си задават, да намерят отговори.

Като погледнем назад в историята, в моменти на криза киното, театъра, музиката процъфтяват, защото хората намират надежда в тях. Когато събудиш сети-

вата си чрез музика, кино и театър, като излезеш от салон, си казваш „ще опитам нещо друго, утре е нов ден, нещата ще се оправят“ – тези неща е трудно да си кажеш, когато си смачкан, наранен, без перспектива, изоставен и без надежда. Но когато съпоставиш нещо с актьорите на сцената или на екрана, аз съм сто процента сигурна, че в този човек се поражда искрица надежда, усмивка, любов. Дори да се разплачеш – това е вид пречистване. Отиваш на един прекрасен филм, преживяваш, текат ти сълзи, излизаш и наистина се чувстваш добре. Имала съм такива случаи. Плачеш и накрая си казваш „Преживях го. Сега мога да се изправя“ – и тръгваш напред.

Какво още искаш да научиш?

Всичко! Искам да знам как да бъда по-добра в работата си. Да бъда толкова истинска, както успяват да бъдат американските актьори. Възхищавам се на истинността, която има в тяхното кино. Това е побърквашо. При нас всеки намира своя метод и начин, по който да се подготвя. Но ние нямаме нито това време, нито тези средства, а и нямаме толкова ангажименти. Ако трябва да играя екшън героиня, нали трябва преди това поне 5-6 месеца да тренирам, да подготвя тялото си, да вляза във форма, да стрелям, да общувам с хора, които са близки до персонажа, да чета книги, да гледам филми – това е нормалната подготовка, каквато правят в американското кино. Така става истинското кино.

Хората знаят година или две предварително какво им предстои, какво ще играят. Ние шест месеца преди това не знаем дали проектът ще спечели субсидия, или не. След това започват кастингите и два дни след като си избран започват снимките. А подготовката на актьора за мен е едно от най-важните неща. Това, разбира се, не изключва подготовката на режисьора. Не може на снимачната площадка да измисляш какво ще се случи и как да решиш дадена сцена – след това резултатите са на екрана – хаотично, безсмислено.

С опита и възрастта вече имам самочувствието да говоря за тези неща. Имам мнение и стоя зад него. А ако хората, които ръководят филмовия процес, са достатъчно отворени, защо да не се консултират с повече млади хора, да чуят тяхното мнение?

Дали успехът на проект като „Състелен дом“ не се дължи на неговия екип от много млади хора?

Гарантирано е така. Тези млади хора са много информирани, работят и с американски продукции, виждат каква е разликата, как трябва да се правят нещата. В момента в киното ни липсват само добрите истории.

Имаш участия и на сцена, нали?

Играя на сцената на „Сълза и смях“, на Военния теа-

тър, на Народния театър. Винаги съм била артист на свободна практика. Участвам във всички постановки на театър „Мелпомена“ – в момента те се играят на сцената на Военния театър. В „Сълза и смях“ играя в „Осъдени души“ – Кармен, ролята, която във филма изпълни Мариана Димитрова, мир на душата ѝ. Участвам и в една много добра френска пиеса с Мариус Донкин и Валентин Танев – „Брачната илюзия“. Нямам достатъчно време за нови постановки, но се надявам този сезон да имаме нова премиера с „Мелпомена“.

Коя е твоята страст в момента?

Киното! Много съм запалена от него и много ми се работи. С една група хора, с които работим заедно, имаме идеи, проекти, дори мислим да кандидатстваме в следващата сесия на НФЦ. Но още е рано, за да разказвам за проекта.

А телевизията?

Мисля, че телевизионните филми имат бъдеще. За големи продукции има все по-малко пари. Независимите филми също намаляват в световен мащаб. Все повече големи режисьори и актьори се насочват към формата на сериала. Тя не бива да се омаловажава, защото дава възможност да се работи на принципа на киното и могат да се създават интересни като жанро-

ве сериали. Това е форма, в която производството е много динамично, относително евтино и достига бързо до зрителите. Е, разбира се, един епизод на „Престъпна империя“ на Скорсезе се прави за един милион долара, но отново говорим за различен мащаб.

Кой те вдъхновява?

Много хора и в световното, и в българското кино. Например Невена Коканова, от която безкрайно се възхищавам – витална, космична, различна от всички актриси по това време. Катя Паскалева също. По едно време бях луда по София Лорен – толкова ми харесваше тази крайна игра в италианското кино. Въобще цялата италианска киноиндустрия тогава е била абсолютно луда и това много ми харесва.

Не мога да не спомена Чарли Чаплин. Той е истински гений, който може да бъде всичко в един филм – актьор, режисьор, сценарист, продуцент. Но той е единствен.

Трудно е да изброявам. Има хора, които са правили толкова забележими неща в киното. Всички те по някакъв начин ме вдъхновяват и им се възхищавам. Те са велики, но и много скромни, земни. Докато при нас битува схващането, че трябва да се представяме за велики в живота, вместо да го показваме на снимачната площад-



"Стъклен дом"

ка или на сцената. Това е нещо, което не одобрявам. За себе си твърдя, че демонстрацията ми е чужда.

Как се разтоварваш? Въобще остава ли ти време за почивка?

Малко време ми остава напоследък, но не ми пречи. Не си почивам много – когато свърша работа, се прибирам вкъщи и започва другата ми работа с децата и няма как да си почивам. Презареждането става по различни начини – хора, приятели, събития, филми, музика, пътувания – общо взето, търсиш своите малки мигове, които да си откраднеш, за да презаредиш.

Разкажи за децата си.

Децата много добре ме поставят на мястото ми и ме връщат там, където наистина трябва да бъда, но в същото време ми дават крила и много смелост да върша неща, за които никога не съм си представяла, че ще имам сила. Когато изживяваш вълнението, тревогата, недоспиването, проблемите и болестите, но и любовта, обичта, която ти дават те, тогава си изпълнен с голяма сила. Другото, което се случва наоколо, ти изглежда някак безсмислено и дори не оставя отпечатък.

На какво искаш да ги научиш?

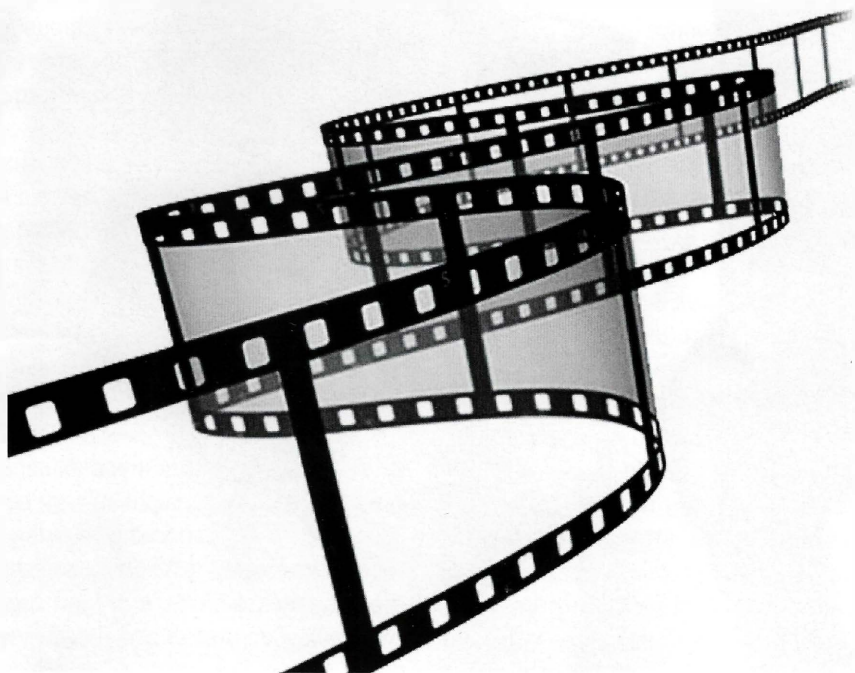
Опитвам се да запаля в тях желание да научават повече неща, да бъдат отворени към света, да правят избор, да правят сравнение, да имат чувство за справедливост. Децата по принцип са добри. Те са с добри сърчица. Но е важно да се научат да разпознават доброто от лошото. Има още много други неща, на които искам да ги науча, но постепенно.

А как съчетаващ всички ангажменти?

Научих се. Преди години, когато няха деца, бях похаотична. Сега съм много подредена, иначе няма как да се справя с всичко. Графикът ми е в главата, по някой път пъзелът се размества, но всичко е въпрос на баланс. Трябва и подкрепа. Ако нямаш подкрепа от семейството, от близките си, няма как да се получи. Така ще бъдеш изнервен, няма да си полезен нито вкъщи, нито на работа.

Какво ще пожелаеш за финал?

Всички хора да вярват в себе си и да не се отказват да мечтаят.



Особености на телевизионния мениджмънт

Любомир Халачев

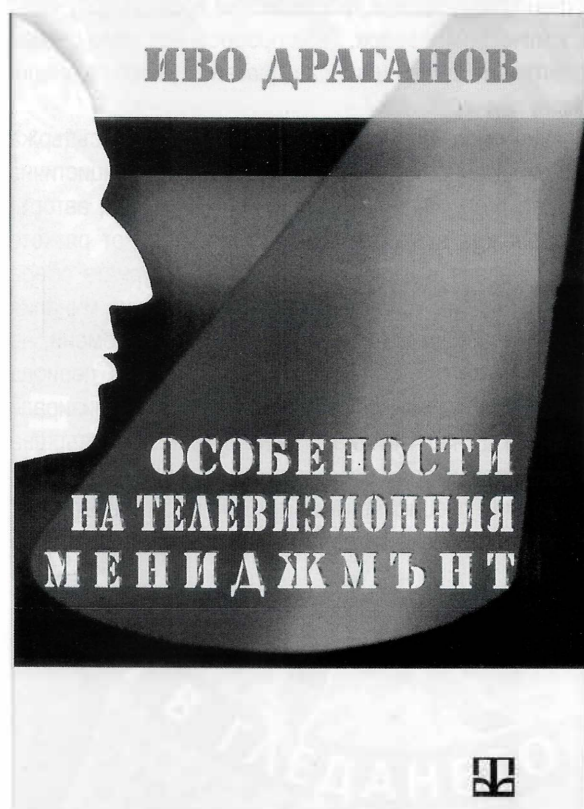
Внеразвитите страни властта се взема с помощта на оръжие, в развитите - с помощта на телевизията. Такова е днешното време.

Затова бих започнал с последната глава на книгата „Особености на телевизионния мениджмънт“ - „Влиянието на телевизионната програма върху съзнанието на зрителя.“ Това е същността на темата, същността на цялата книга и в крайна сметка в това изречение са затворени въпросите, които вълнуват автора Иво Драганов през последните два десет години. Поне доколкото го познавам.

Телевизията, както многократно уточнява и авторът на този труд, не е само средство за забавление и информация. Тя изпълнява важни задачи от социокултурен характер, които не може да изпълнява нито една друга медия. Поне в този обем и дълбочина, в които ги прави телевизията. И поради тази причина темата за принципите на телевизионния мениджмънт е изключително важна за времето, в което живеем: „Най-малкото, което програмирането прави, е, информирайки и развличайки, да създава критерии за добро и зло“. С така заявената позиция авторът дори не спори със своите евентуални опоненти, той създава категорична представа за програмната дейност като за сърцето на една телевизия. Определяйки задачите и целите на програмната политика в една телевизия, той придава нова стойност на тази дейност, която в много случаи се разглежда едва ли не като канцеларска работа, извършвана от обикновени служители.

Иво Драганов има достатъчно дълга и разностранна практика, свързана с телевизията, и мога с увереност да твърдя, че владее изцяло материята, за която пише. Творческата му биография започва в Студия за игрални филми, като преминава през всички производствени звена - от общ работник до директор на продукция. След това работи като програматор на

студийно кино за късометражни филми КУЛТУРА. Редактор е в студия „Време“. Автор е на сценарии и статии по въпросите на киното, на телевизионния мениджмънт. Бил е програмен директор на Канал 1 в БНТ, член на НСРТ, изпълнителен директор в ТВ Европа, ТВ ББТ и е признат експерт в областта на телевизионното програмиране. Контактите му с чужди специалисти, обучението в BBS и американските ТВ станции, многобройните семинари и срещи, които е водил и организиран, му дават нужния обем от информация и познания за сложната съвременна проблематика на телевизионното програмиране. И като



следствие от всичко това съвсем естествено идва резултатът от многогодишните му проучвания - книгата „Особености на телевизионния мениджмънт“, която заслужава изключителното внимание на тези, които се интересуват от работата в съвременната телевизия. Дано между читателите на книгата се наредят и тези, от които зависи ръководството и финансирането на обществената телевизия – Телевизията с главно „Т“, за която явно най-често става дума в този текст. Идването на власт на телевизията като първостепенна медия като че ли съвпадна с промените, настъпили у нас след 1989 година. Авторът е поставил и отговорил на много съществения въпрос: какво се случи с телевизионното пространство у нас след промените през 1989 година? Въпрос не само исторически, но и съвременен, свързан с промените в състоянието на обществото, с промените във времето, които последваха в цял свят. Някои изследователи на процеса са склонни да приписват всички негативни последици върху оформянето на телевизията като най-силната медия на политическите промени у нас. Те като че ли не забелязват общите движения, завладели света през последните два века вследствие на революционната промяна в технологиите. Развитието на електронната журналистика доведе като последица издигането на телевизионните журналисти в приоритетна социална прослойка. Не случайно в някои страни популярните телевизионни водещи получават космически хонорари. Този процес у нас само следва световните тенденции. Иво Драганов умело го анализира, подчертавайки неговата неизбежност.

В един много добре балансиран стил, който съдържа едновременно научен академизъм и публицистична лекота в опонирането на различни възгледи, авторът ни въвежда в проблемите, предизвикани от рязкото преминаване в икономиката, а и в културната сфера към пазарните условия през 90-те години на миналия век. Той показва не само естетическите промени, но и икономическите ползи, посочвайки, че в периода 2006-2009 година телевизиите у нас са реализирали приходи от над 1 милиард евро. С това той завършва разговора и спора с евентуалните си опоненти на тема: нужен ли е специфичен мениджмънт в една телевизия? Разбира се – ако в тази индустрия се въртят такива

средства, тя не може да се остави на самотек.

„Управлението на телевизионен канал е нова за България професия. Моделът на работа в телевизионния канал на пръв поглед се подчинява на общоприетите принципи на мениджмънта, известни от началото на миналия век. В същото време спецификата на екранния продукт и сложното преплитане на производствени изисквания с творчески качества водят до превес на субективизма при вземане на голяма част от решенията“. Основните изводи на автора са свързани именно с тази добре формулирана теза: Телевизията е изключително важен инструмент за социо-културна дейност. Без нейното влияние не може да се развива нито едно общество.

Въпросът е: как обществото може да получи телевизия с добро ръководство и да осъществява благотворно влияние върху обществените процеси?

Много сериозен въпрос, когато става дума за определяне на принципите на мениджмънт. С внимателно подбиране на понятия и точното им градиране авторът обяснява в една от главите на книгата какви са задълженията на Генералния директор на една телевизия и на какви качества би трябвало да отговаря той, което е изключително полезно: „За разлика от BBC, у нас досега няма формулирани изисквания към Генералния директор, нито пък са въведени никакви общоприемливи професионални критерии... Доминантен фактор е политическата конюнктура“.

Анализирайки проблемите на телевизионния мениджмънт, авторът прави и няколко практически заключения като: „На базата на анализ на управленските ситуации, които възникват ежедневно в една телевизия, и техните типови характеристики се извеждат, систематизират и поставят специфични изисквания към личността и качествата на генералния директор“.

Намирам темата на това изследване на принципите, по които се изгражда телевизионният мениджмънт, за изключително важна за българската медийна действителност. И като пожелавам успешна реализация на тази прекрасно написана книга, отново ще повторя това, с което започнах – дано тя да достигне и до онези, които отговарят за сложната и отговорна мисия, наречена „управление на обществените медии“.

Дано!

Краят на киното, каквото го познава(х)ме?

Антония Ковачева

Тази фраза се повтаря в книгата “Изгубени в гледането. Бариери пред аудио-визуалните медии” често. Поставена е и в резюмето на задната корица. Ще рече човек - още преди да е разтворил книжните страници - че Петя Александрова е сътворила песимистично-носталгичен текст за отминалото общуване и изчезналото великолепие на изкуството, което всички ние обичаме толкова дълго, че очевидно ще ни е до гроб. Не че носталгично-песимистичен текст не би бил до голяма степен адекватен в национален и глобален мащаб на времето, в което отделният човек бива подхващан от огромните вълни на аудиовизуалния океан и сгромолясван върху пясъчното му дъно като сърфист, надценил своите умения.

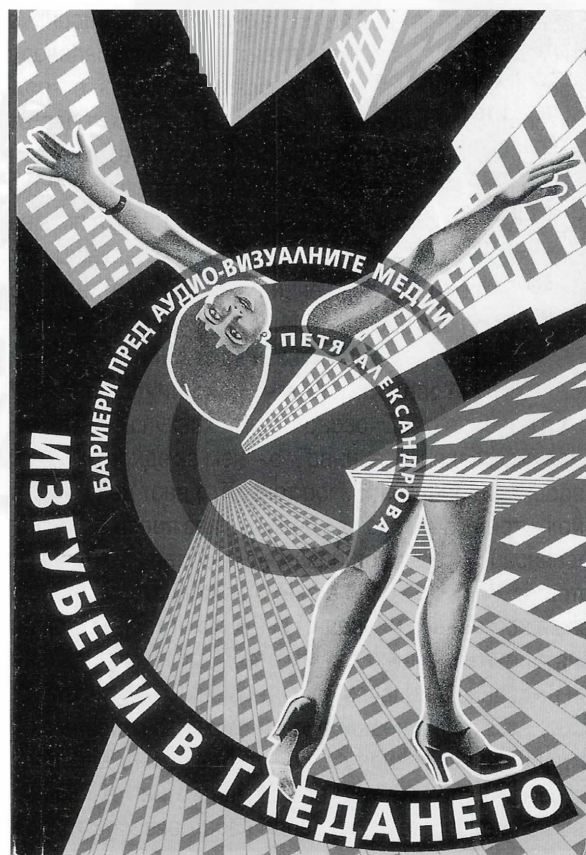
Но не. Нищо подобно. Изгубването, в което Петя Александрова се вглежда старателно, с острото око и инстинкт на критик, културолог, социолог, психолог и просто обикновен зрители, е много повече пътуване из лабиринт от надежди и възможности, отколкото интелектуално упражнение на тема “краят на киното, каквото го познава(х)ме”.

На първо място това “изгубване” е “самоизгубване”, лично преживяно в критическата и преподавателска практика на Петя Александрова. Но собствените наблюдения, въпроси и хипотези са подкрепени с интердисциплинарни аргументи и факти. Нормалното стъписване пред ускореното време, в което филмовото изкуство и общуването с него се променя от 90-те години на миналия век до днес, очевидно е узряло в процеса на създаване на тази книга до особено удоволствие, до почти авантюристична авторска тръпка от предизвикателствата, пред които тези промени ни изправят.

На второ място същото това “изгубване” е “чуждото изгубване”, наблюдавано от Петя Александрова у другите – студенти, зрители, колеги, собствените

и деца, всевъзможни междинни институции по пътя на готовия филм до неговата публика – от заглавието (ако си спомним за първата ѝ книга “Мъките на заглавието”) през превода, пиара, категоризацията, рекламата, критическите отзиви – до начините на употреба на отделния филм (мястото, каналите, носителите за неговото гледане) – за да се стигне до загубите и находките по трасето, на което с дигитална скорост влизат следващите генерации зрители.

След като прочете “Изгубени в гледането”, читателят ще осъзнае, че всъщност Петя Александрова е на-



писала книга за втората част от заглавието - повече за гледането, отколкото за изгубването. В това е и същественият принос на новия ѝ текст. По традиция, чийто край може би също приближава, кинознанието винаги се е интересувало главно от художественото тяло на филма. И въпросът какво се случва с това художествено тяло във времето и пространството остава до голяма степен без конкретни отговори. "Изгубени в гледането" търси точно тези отговори.

Петя Александрова притежава дарбата да излага дълбоки анализи с научни доводи по неусетен и достъпен начин. Написаното влиза в читателя леко, не изисква от него усилие да обеме авторската аргументация и да вникне в нея. Но в същото време провокира дори неизкушения професионално четец към задочен диалог, понякога даже спор с написаното. Какво по-добро във времена, когато може би сме свидетели и на края на четенето, каквото го познава(х)ме?



От Великия Ням към Обикновения Говорещ

Митко Новков

Най-добра комедия/музикъл – „Артистът“.

Най-добър актьор, комедия/музикъл – Жан Дю-
жарден, „Артистът“.

Най-добър саундтрак – „Артистът“.

„Артистът“ – черно-бял ням филм на френския режисьор Мишел Азанависиус, триумфира на наградите „Златен глобус“. На церемония през 2012, не през 1912. В разгара на 3D филмите един ням и черно-бял надделява над триизмерността и долби стереото. Режисьорът Мишел Азанависиус: „Направих ням филм... Това бе като любовно признание пред Меката на киното. Всичко стана така, сякаш си написал любовно писмо и сега получаваш отговор. Трогателно е...“

Любовно признание... Любовно писмо... Трогателност... Категории на носталгията... По какво?

Ами по Великия Ням, който, след като звукът нахлува и превзема киното, се превръща в Обикновен Говорещ. Революция на звуците, която променя образите...

Професор Владимир Игнатовски: „Навлизането на звука е огромна и всеобхватна революция, променила изцяло облика на киното и определила неговото бъдеще през следващите десетилетия“. Констатацията четем в книгата „Как попкорнът измести фъстъците. Раждането на звука в киното“. Раждане, което, разказва професор Игнатовски, съвсем не е преминало без болка и без съпротива. И без тъга - „любовното писмо“ на Азанависиус затова е написано. Нямото кино е като детските ни години – бил си незрял и невръстен, но пък за сметка на това свободен във фантазиите си, развихрен във въображението си...

Светът за теб е отворен път. Широк път...

„Раждането на звука в киното“ пресича този отворен път: „Новото – звукът – налага тотална промяна и преосмисляне на всичко дотогава познато в киното: от методите на производство и разпространение през въвеждане на други, нови технологии и апаратура до

необходимост от нови умения за боравенето с тях, до творческия процес и, разбира се, от нови, немалки инвестиции. Нямото кино с времето е създавало собствена изразна система, основана на преобладаващото значение на изображението, система от кодове, позволяващи да се разчита екранното послание, без да се използват словото и естествените шумове, развило е монтажни техники, които, благодарение тъкмо на отсъствието на произнасяното слово и на диалога, достигат истинска виртуозност – особено при тъй



ВЛАДИМИР
ИГНАТОВСКИ

**КАК
ПОПКОРНЪТ
ИЗМЕСТИ
ФЪСТЪЦИТЕ**

раждането на звука в киното

РИВА

наречения „динамичен монтаж“. Като преодоляват ограниченията, породени от равнището на развитие на кинематографичната техника, хората на киното успяват да изградят цялостна художествена система, която буквално рухва с появата на звука“. Все едно караш автомобиля си с шеметна скорост по шосето и изведнъж да се удариш в стена. Звукова стена. Именно този удар проследява книгата на Владимир Игнатовски.

Главното в нея: да разкаже „удара“ правдиво, без украшения и без митологизации. Защото едно такова събитие не би могло да не обрастне с множество легенди, предания, измислици, че дори и фантазmagории, които да го превърнат от реалност в някаква просто наподобяваща истината история. Разбира се, киното по принцип се храни с митове, а и не единствено това – то самото е създател на митове, следователно не бива да се учудваме, когато митическото прораста не само в неговите сюжети, но и в неговата история. Ала това не пречи, напротив – задължава ни да се опитаме да погледнем тази кино-история без тези пречупващи я мито-кристали, за да я видим в нейната непосредствена чистота и неукрасеност. Една история без финтифлюшки, без парадности, огърлици и други накити – семпла и (не)обикновена... Три са „етапите“, през които професор Игнатовски разказва тази (не)обикновена киноистория: първият може да наречем „Демитологизация“, вторият – „Обрат“, третия – „Съпротиви и съгласия“.

В първия ще включим главите „Как едно изобретение промени историята на киното“, „За митовете и легендите“, „Нямо ли е било нямото кино?“, „Страничен ефект“, „Хари Уорнър пресича улицата“; във втория – „Историята на Мувитон“, „Как попкорнът измести фъстъците“, „Стратегиите“; а в третия – „Съпротива и перспективи“ и „Трудният път към звукозрителния синтез“. Ето ги жалонните изречения във всяка от тези глави с пояснения:

Демитологизация:

1: „Как едно...“: „...навлизането на звука на екрана... бележи основния вододел в живота на киното“. Ще рече: киното не е едно, има кино и кино и когато говорим за кино, винаги трябва да имаме предвид неговата множественост. Която може да се дължи на различни неща, но едно от най-влиятелните е качеството и развитието на техниката, с която се прави киното.

2: „За митовете...“: „Особено важно е да си дадем сметка, че революцията на звука се случва не поради някаква естествена, вътрешна потребност в организацията на киното, а преди всичко благодарение на външни въздействия; сред тях несъмнено значение имат

както общата пазарна конюнктура и инвестиционните настроения, така и напредъкът на науката и развитието на комуникационните технологии“. Ще рече: киното не е изолирана и херметизирана от общото социално развитие сфера, то се влияе от обществото и влияе на обществото; следователно когато обществото чрез своя инструмент държавата не благоприятства и дори възпрепятства развитието на киното, то всъщност не благоприятства и възпрепятства в действителност собственото си развитие.

3: „Нямо ли е...“: „Впрочем тъкмо желанието да се освободи от присъствието на „живите“ изпълнители, които обсебват вниманието на публиката и засенчват неговите филми, е един от импулсите, подтикнали Хари Уорнър сериозно да се заинтересува от възможностите на звука на екрана“. Ще рече: киното има собствена публика и тази публика трябва да се обучава и възпитава: който не се грижи за публиката на киното, той не се грижи за самото кино.

4: „Страничен ефект“: „Трябва да се съгласим с Ян Мукаржовски, че „киното представлява индустрия; затова при търсенето и предлагането на филми чисто търговските съображения са решаващи в много по-голяма степен, отколкото при което и да било друго изкуство“. Ще рече: когато в една страна няма достатъчно киносалони, тя няма да има и достатъчно добро кино. Имаше време, когато в читалището на всяко село се прожектираха филми, а днес град като Русе няма (ако не се лъжа, но поне доскоро нямаше) кино. Или, казано с думите на професор Александър Грозев: докато киното в България не се превърне в индустрия, дотогава към него непрестанно ще чуваме реплики, че не е достатъчно добро.

5: „Хари Уорнър...“: „През ранните години от съществуването на кинематографа, когато създаваните филмчета са кратки – от една до десет минути, програмата на кината, която обикновено се сменя всеки ден, представлява пъстра смесица от различни „жанрове“: игрални (комични, драми), документални, хроники, „изгледи“ и т.н., дълго време се запазва ситуацията, при която зрителите влизат и излизат по време на сeанса – вечно отворените врати на салона ще бъдат един от проблемите, който ще се наложи да бъде решен с навлизането на звука на екрана“. Ще рече: техниката влияе не само върху развитието на киното, но и върху, ако мога да се изразя така, кино-логистиката. През киното тоест се променя самата инфраструктурна среда, населените места придобиват специфичен облик, което води отново до развитие и разгръщане на потенциала на нацията: „големият архитект Гауди оформя първото кино в Барселона през 1904 година“.

Обрат:

6: „Историята на...“: „Лидерът на италианските фашисти, сам голям почитател на киното, с удоволствие се съгласява да даде интервю на представителите на Фокс. Дори коментира по време на снимките, че „ако има възможност да говори в двадесет града (по-средством кинохрониката), не би имал нужда от друга власт“. Ще рече: киното има огромна въздействаща сила, то е една от най-силните медии, следователно кинотворците непрестанно трябва да внимават дали техните произведения не биха могли да бъдат използвани за цели, излизащи извън територията на киното. Призив за професионална и естетическа съвест.

7: „Как попкорнът...“: „В края на 20-те години „тишината“ се превръща в значително събитие за звуковото кино като не само повишава качествата на произвежданите филми, но позволява на техните създатели да превърнат паузата, мълчанието на екрана в ефектно художествено средство“. Ще рече: понякога от авторите на филми се изисква не просто употреба на едни или други финансови средства, а най-вече употреба на собственото художествено въображение. Киното е скъпо изкуство, но е изкуство и следователно не размерът на парите има главно значение за неговото качество, а величината и неординерността на таланта и фантазията.

8: „Стратегиите“: „Героите“ на организираната престъпност се оказват особено подходящи за новото „говорещо“ кино. Не само защото, както твърдят някои изследователи, звукът от изстрелите на автоматичното оръжие се оказва особено „фоногеничен“. Още с първия филм, посветен на мафията – „Светлините на Ню Йорк“ – на екрана прониква атмосфера на достоверност, налага се естественият език, с който зрителите са свикнали във всекидневието си – жаргонът, уличният език. Гангстерският филм ще има дълга история и ще се съхрани и до днес като един от най-успешните жанрове на американското кино“. Ще рече: ако го нямаше звукът, нямаше да го има и „Кръстникът“. Но също така и Долф Лундгрен и Стивън Сегал... Съпротиви и съгласия:

9: „Съпротива и перспективи“: „И все пак, когато говори за отношението на публиката към звуковото кино, Арнхайм донякъде си противоречи, но мнението му е кате-

горично: „широката публика от любители на киното и врагове на киноизкуството вместо изкуство искат да се разказват истории, а те са толкова по-привлекателни, колкото по-натуралистично са представени“. Ще рече: достоверността не е най-важна в киното, най-важно е художеството. Киното е истинско кино само тогава, когато е художество, пък нека това художество да е и (не) достоверно. Значи, че не всеки филм е кино: „Меланхолия“ е кино, „Под прикритие“ – не.

10: „Трудният път...“: „За Айзенщайн има огромно значение онова динамично единство на отделните компоненти на художествената структура на творбата, тяхното съчетаване, имащо решаващо въздействие за крайния ефект на произведението върху възприемащото съзнание, а това несъмнено означава и динамично съчетаване между звуковото и визуалното богатство на художественото произведение: „звуковият „контур“, който пронизва откъсите“, пише авторът в „Монтажът“, следва да бъде изграден точно така премислено, както и „линейният физически контур“. Ще рече: киното е художествена тоталност, въздействаща върху най-главните човешки сетива – зрението и слуха, следователно единствено в своята органична съвкупност те са в състояние и възможност да постигнат това тотално въздействие. Който прави кино, той трябва да гледа, но и да слуша с очите си, да слуша, но и да гледа с ушите си: единствено в целостта се постига въздействеността. Който е частичен, той е невъздействен.

„Как попкорнът измести фъстъците“ е всъщност една история. Но зад всяка история се крие някоя философия. Философията в историята на професор Владимир Игнатовски е простичка, но може би поради това най-трудна за усвояване. Тя гласи: всяка промяна ни променя. Но не изведнъж, нужно е време: „Важно е да се разбере, че нещата нито тогава, нито сега не се случват внезапно – и техническият, и научният прогрес се развиват постъпателно, необходимо е време новото да бъде разбрано и усвоено, да се преодолее съпротивата, пазарът и публиката да го възприемат“. Дали пък да не препоръчаме на онези, които искат всичко тук и сега, веднага, книгата за раждането на звука на професор Владимир Игнатовски като задължително четиво?

Захарий Жандов неугасващата светлина на един свободен дух

Маргарит Николов

100-годишнината от рождението на Захарий Жандов - прекрасния творец на киноизкуството на България, моя незабравим, по-възрастен приятел и Учител не само за мен, а за цяла плеяда кинематографисти, ни кара да си спомним за неговата невероятна личност.

"Слънцето бе упоително. Неговият топъл мед къпеше тополите на отсрещния бряг и равнината – чак до хоризонта. Ние ставахме все по-весели и по-весели, все тъй, без да знаем защо. Всичко беше сигурно – че слънцето ще грее хубаво, че реката ще тече, че обедът ще бъде обед, че моряците ще отговорят на поканата, че прислужницата ще ни сервира с някаква щастлива любезност, както би домакинявала на някакъв вечен празник. Ние бяхме изцяло обсебени от покой, включени в една завършена цивилизация, защитени от безредието (в Европа и настъпващата война). Ние се наслаждавахме на някакво пълно съвършенство, в което – тъй като всичките ни възжеления бяха задоволени – нямаше вече нищо да си доверим. Чувствахме се чисти, прями, лъчезарни и снизходителни. Ние не бихме могли да кажем каква истина ни се откриваше до очевидност. Но бяхме овладени от чувството на увереност. И изпълнени от гордост.

И тук същественото най-вече бе само една усмивка. Една усмивка е често същественото. Плащат ти с една усмивка. Възнаграждават те с една усмивка. И особеното на една усмивка е, че може да те накара да умреш. И тъй – именно това качество на усмивката ни освобождаваше от тревогата на днешното време, даваше ни невероятна увереност, надежда и мир..."

Този откъс от "Писмо до един заложник" на Антоан дьо Сент-Егзюпери е най-точното определение на светлината на живота, на характера, на лъчезарието, което излъчваше нашият обичан бай Захари, както



го наричахме всички. Той се превърна за нас в онзи слънчев атол сред безбрежния океан, създаден от себепродаващата му се творческа душа - Експерименталната филмова студия на младите филмови дейци при Съюза на българските филмови дейци. Именно от нея в онова "тоталитарно време" излетяха ятата млади кинотворци, които по-късно прославиха България по международните филмови фестивали.

Но чудото, което бай Захари – нашият Учител, направи за всички нас, младите, бе да не се превърнем в "заложници" както на изкуството, така и на всичко останало, което светът ни предлага, и особено на политиката. Така невидимо и неусетно тогава за нас той

ни направи свободни като дух...

А също, пак ненатрапчиво и деликатно ни вдъхнови да се посветим на спасяването на киното като изкуство и ни посвети на едно друго чудо – на “най-нежното нещо на света – живота”. За съжаление, вече забравено от много хора по Земята, за които именно това е съвършено непознат термин – “животът - най-нежното и безценно нещо на света...” Чудото, което всеки миг трябва да бъде опазвано... опазвано и спасявано. На това ни учеше бай Захарий Жандов. Той ни завеща своето разбиране как да живеем, учеше ни как всеки миг да се раздаваме на хората около нас, да възприемаме живота с цялото си същество, с ядрата на клетките си. И че същността на Човека се нарича Нравственост, без която не би могла да съществува и най-невероятната възможност - да има дух!...

Захарий Жандов бе онзи “Малък принц”, който не знайно как, въпреки всичко, не бе напуснал планетата ни, бе останал тук, на Земята не само да се грижи за своята роза – своето собствено творчество, а за това да се посвети на Дуендето – магическото очарование – от радостта на първите усилия на младите в създаването на киноизкуството на родината ни. Защото още тогава, в онези времена, бай Захари бе прозрял, че истинското киноизкуство не се създава от могъщата имперска индустрия на Великите в света сили - от Холивуд до Боливуд, а от такива малки атоли в безбрежния океан, каквато бе и нашата мъничка сияйна перла – Експерименталната филмова студия. Студията, където имаше климат, обич и вдъхновение за творчество и от която се тръгваше към подстъпите на киноизкуството с най-проницателния промисъл – да се създава онова камерно кино от най-невероятната и красива светлина – светлината на лицето на човека и произтичащата философия на мисълта от нея. Мисълта, която крепи духа на отделния човек, на народа и чрез обичта му дава вяра и надежда. Дава му опората, че неговият живот има стойностен смисъл като смисъла на Абсолюта, на Бога... И че отделният човек не е един захвърлен в блатото проект, а проект Божествен...

Световноизвестният полски режисьор Анджей Вайда изпрати две телеграми, точно по времето на раждането на Солидарност, след един свой мастер-клас със студенти, където бе изгледал 12-13 от най-добрите филми на нашата Експерименталната студия. В тях се казваше: “Полша би могла да бъде най-щастливата страна, ако нашите млади можеха сега да правят такива филми, каквито правят вашите млади творци”.

След тези телеграми ЕФС бе закрыта от политбюро на ЦК на БКП и премина от СБФД под шапката на ЦК на Комсомола.

А тези тринадесет години, когато главен художествен ръководител на Студията бе бай Захари, бяха най-прекрасните години от нашия млад, окрилен от киното живот.

Почти тридесет години ЕФС мълчи. Цял един творчески живот – много творчески животи, съдби... Седем години през т.нар. “тоталитаризъм” и двадесет и две години през т.нар. “демокрация”.

...“Така ще минат още много години. Но ако някога, все пак някога, се случи да просветне, да се появи някаква възможност... Виджте там, направете нещо... Не оставяйте младите в киното без своята собствена Студия...” – веднаж, пийки си червеното вино, промълви сякаш между другото бай Захари. Да си призная, никога не бях го виждал толкова тъжен...

На 1 октомври – на Пресветлия православен празник Покров Богородичен – рождения ден на Захарий Жандов, когато се навършваше неговата 100 годишнина, казах на присъстващите на честването му, че след дълги усилия и все още продължаващи преговори със спонсори, ще се опитаме да възкресим Експерименталната филмова студия към СБФД – без финансово да му тежим и че тя ще се нарича Експериментална филмова студия “Захарий Жандов” при СБФД.

“...Единствен духът, когато дъхне върху глината, може да сътвори човека...”

Към тази пресветла мисъл на Сент-Егзюпери ще добавя само:

...И единствен духът, когато дъхне върху човека, той остава във вечността – с живите – жив!

Така, отбелязвайки 100-годишнината от рождението на вдъхновения кинотворец – Патриарха на киноизкуството на България, големия Възрожденец и Апостол на киното на младите Захарий Жандов - ние, неговите приятели, онези някога млади, които го обичаме, опиянени от свободата, дарена ни от него, виждаме ясно истината: незабравимият бай Захари продължава да е жив...!

И самият факт, че след години забравя Експерименталната филмова студия “Захарий Жандов” ще носи неговото име, е неразрушимият знак за измеренията на слънчевия и свободен дух, даряващ обич към човека, към живота, към България...

И тази светлина на бай Захари, въпреки мрака в съвременното, ще е с нас и все повече ще осиява пространствата на световите, които идват...

Реминисценции от фестивала „Златен кукер” – София

Нагежда Маринчевска

София за втори път стана домакин на международния фестивал за анимационни филми „Златен кукер” и спечели интереса на публика, професионалисти и студенти. Второто издание на форума показва изключително разнообразна програма с филми от цял свят и беше съпътствано от уъркшоп за студенти, от семинар по 3D анимация, изложби, както и от редица детски хепънинги. Представените творби показаха на българската публика нов поглед към световната авторска анимация и с това фестивалът стана значимо културно събитие в столицата ни.

РУМЕН ПЕТКОВ, председател на журито, носител на „Златна палма“ от Кан за филма си „Женитба“ (съвместно със Слав Бакалов), автор на редица анимационни филми, на детската серия „Приключенията на Чоко и Боко“, на пълнометражния „Планетата на съкровищата“. От двадесетина години работи в САЩ и е режисьор на култови сериали като „Джони Браво“, „Лабораторията на Декстър“, „Кравата и пиленето“ и др.

"Какво остава в мислите ми от видяното и преживяното, когато София беше столица на световната анимация? Имахме успешен фестивал! От много години работя в Лос Анджелис и познавам по-добре комерсиалната анимация. Така наречените "фестивални филми" са специфични като форма, език, ритъм и изображение, имат претенцията да бъдат непременно уникални. Винаги съм стоял на позицията, защитаваща доброто комерсиално кино, поради простия факт, че филмите на първо място трябва да се харесат на публиката.

Може би заради този мой респект към комерсиалното кино бях приятно изненадан колко високо е нивото на творбите, направени от независими автори. Липсваха имената на големите продуцентски компании, но анимацията беше като радостно усещане за разноо-

бразие и светлина пред човек, влязъл в пещера със скрито съкровище.

Няма да се спирам на наградените филми, защото те са най-доброто от доброто, от които всеки може да научи нещо. Но ще кажа няколко думи за добрите филми, които останаха без награда.

"Приказка за вятъра" – Клаудио Жордао и Нелсън Мартинс (Португалия) – странна атмосфера на магически реализъм. Добро изображение. Откровен филм с добри ефекти.

"Сенсология" на Мишел Гание (САЩ) – невероятна връзка между музика и графичен език. Една визия за това колко сме несъвършени без красотата на звука. **"Ещерхази"** на Изабела Плучинска (Полша, Германия) – абсурдна история за човешките характери, която поставя наравно малкото зайче от една страна и силата на властта от друга. Много майсторски анимира.

"Врабчето, което удържа на думата си" Дмитрий Гелер (Русия) – поетична, нежна и малко тъжна приказка за малкия човек. Различна гледна точка за героизма.

"Последната снимка" на Лиса Паскал (Австрия) – нежна импресия за връзката деца-родители и за безумието на войната.

"Разказвачът" на Нандита Джейн (Великобритания) – най-невероятно преплитане на фантазия и реалност.

"Пътеки на омразата" на Дамян Ненов (Полша) е може би най-динамичната анимация. Внушителна като построяване на разказа. Монументална история за скоростта на живота и бавното идване на смъртта.

"Любов моя" на Екатерина Соколова (Русия) – тайна и лично нейна, руска атмосфера за времето ни и заедно с това – извън всяко възможно отчитане на реалното време. Импресия, подобна на песните на Булат Окуджава.

Иска ми се да спомена доброто представяне на полската анимация, по-специално на пълнометражния филм **"Таралежът Йежи"** на Войтек Вавчък, Томас Лесняк и Якоб Тарковски. Една различна визия за промените в Източна Европа. Хумор и болка, преплетени с абсурдно изображение и добър ритъм. Поляците все още показват запазената марка "Семафор студио". Къде ли, забравена в миналото, е нашата "Студия София"? Няма такова студио! България е представена предимно от студентски филми. Все пак, за радост, някои от филмите ни са добри. Но оставам с впечатлението, че в България едва ли не само студентите правят анимация. Всички автори, с редки изключения, сами са си продуценти. Тъжен факт! В България няма продуцентска компания, която да финансира тези млади талантиви аниматори. Задавам си въпроса къде ли ще работят тези хора след университета? Ще запомня, освен наградения български филм **"5 пъти"** на Симеон Сокерев, още и **"Хромони"** на Ина Николова и Райна Атанасова, **"Нощен влак"** на Ангел Янакиев (Великобритания, България), **"На ръба"** на Марина Симеонова. В останалите няколко български филми имаше интересни находки, но бяха много бавни като ритъм. Всъщност бавното темпо беше характерно за поне половината филми, но от друга страна то не е патентовано само като български недостатък. Нека спомена и организаторите на фестивала. Моето уважение към тях. Фестивал се прави много трудно. Прави се с пари, късмет, талантиви хора и безкрайни усилия за преодоляване на безброй препятствия. При загубена традиция и респект към изкуството въобще в България, организаторите направиха максимално-

то, за да вдигнат това събитие на световно ниво. И мисля че успяха.

НАДЕЖДА МАРИНЧЕВСКА, председател на селекционната комисия, автор на две книги по анимационна история и теория, доцент в Института за изследване на изкуствата и НАТФИЗ.

В селекцията на фестивала се състезаваха филми от 51 страни. За второ издание на един нов фестивал, който се конкурира с утвърдените форуми в борбата за престижна програма, това е отлично постижение. Като човек, който наблюдава отблизо международните процеси в анимационното кино мога да кажа, че в програмата влязоха едни от най-добрите творби на световната анимация, създадени през последните две години. Филмите от конкурса са от ранга на това, което се вижда и на най-авторитетния форум за анимационно кино в света – Анеси, Франция. Всъщност София видя част от филмите на френския фестивал само четири месеца по-късно. А една от творбите – „Сутрешна разходка“ на Грант Орчард и Сю Гофи – тази година е номинирана за „Оскар“ и има своите шансове да получи престижната награда.

Сред селектираните творби имаше филми на много известни автори като Джоан Грац (САЩ) с **„Кубла Хан“**. Тя е носител на „Оскар“ и има изумително интересна техника на рисуване с цветен пластилин. Много стойностни филми дойдоха от Аржентина – една от големите сили в анимацията днес. Това са **„Луминарис“** (награда в категорията до 10 минути) и **„В операта“** на Хуан Пабло Сарамейя, както и **„Теклополис“** на Хавиер Мрад. „Луминарис“ вече пожъна изобилие от международни награди, включително на



„Изгубеният град Свитеж“ - режисьор Камил Полак

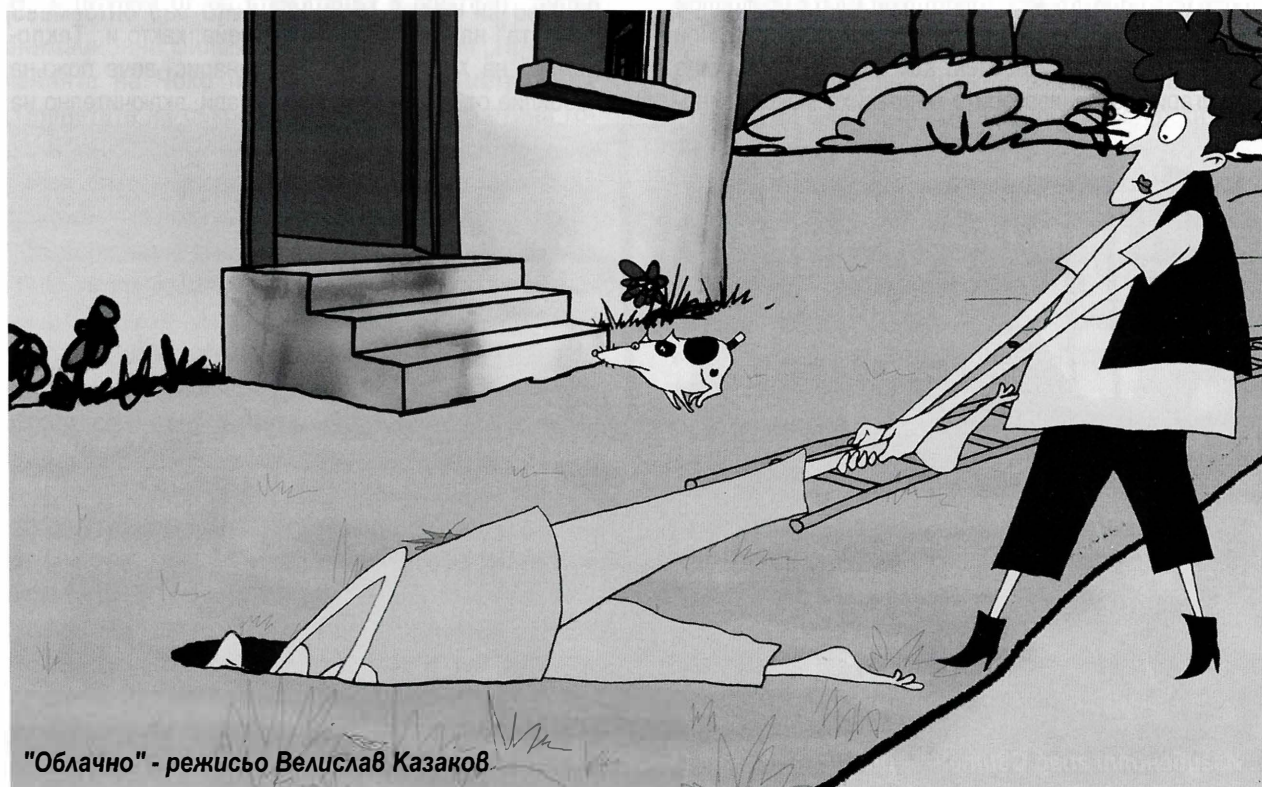
големите фестивали. Силна е и полската подборка със заглавия като **„Изгубеният град Свитеж“** на Камил Полак (награда за филм от 10 до 50 мин.), **„Пътеки на омразата“** на Дамян Ненов, **„Маска“** на братя Куей. Студентската програма традиционно беше много силна и не отстъпи на професионалистите по качество, амбиция и използване на новаторски средства. В случая бих могла да посоча нашите български творби, които са много приятни, както и два филма от Русия. **„Още веднъж“** е направен с живопис под камера от екипа на световноизвестния руски режисьор Александър Петров, носител на „Оскар“. **„Имало едно време майка“** на Анна Артемиева пък е прекрасна анимационна творба с интересна стилистика, подобна на ренесансовото творчество на Брьогел. Получилият наградата за студентски филм **„Бутилка“** на Кирстен Лепор (САЩ) е трогателна история за нуждата от близост и човешко общуване, реализирана с проста, но силно въздействаща образност.

Радостно е, че български художници-аниматори,

работещи в чужбина, взеха участие във фестивала. Сред тях е Велислав Казаков, чиято лента **„Облачно“** наскоро спечели Голямата награда за анимационен филм на 35-я кинофестивал в Монреал. Със свои произведения се представиха Теодор Ушев от Канада (включително с многократно отличавания **„Дневниците на Липсет“**), Изабела Меламед от САЩ, Николай Мустаков от Лондон. Очевидно за тях срещата с българската публика е важна и вълнуваща.

Голямата награда отиде при Дейвид О'Райли за **„Външният свят“** (Германия) – провокативен филм, базиран върху черния хумор, скепсиса, градската пародия, постмодерната стилистика и мизантропското светоусещане на новите поколения.

Фестивалът показва изобилие от изключително оригинални творби, които разширяват полетата на анимационната изразност – и като нов поглед върху проблематиката на съвременния свят, и като артистични средства за реализация.



„Облачно“ - режисьор Велислав Казаков

Киномания 2011: Филмите на големите автори – между миналото, настоящето и бъдещето...

Калинка Стойновска

Ако трябва да назова най – разтърсващия и шокиращ филм на Киномания 2011, ще бъде „Меланхолия“. Тъкмо този филм на големия европейски автор Ларс фон Триер спокойно може да накара (и го прави!) и без това уплашения до смърт за несигурното си бъдеще съвременен зрител да полудее на тема „края на света“. Обсебващо и много заканително той ни включва в едно зловещо очакване на края, като не пропуска да ни натовари с чувството за вина, която всички ние като хора трябва да имаме по отношение на миналото, настоящето и бъдещето на земята, на

която живеем. Колкото по-красива и неповторимо-мрачна е природата във филма, толкова повече отсъства за човека всякаква надежда или упование в нещо добро, което може да се случи. Всичко е обречено, а заедно с това дълбоко от нутрото на отчаянието се ражда въпрос, касаещ всеки в залата – ти лично как би се държал и какво би направил пред реална заплаха за гибелта на земята и за собствената си гибел?... Харесвам повечето от филмите на датския режисьор, направени на ръба на реалността и халюцинациите, граничещи с отчаянието и лишени от големи надежди,



"Меланхолия" - режисьор Ларс фон Триер



"Кожата, в която живея" - режисьор Педро Алмодовар

но носещи философски прозрения за скритата и не най-прекрасна същност на човека. Но този път като че ли е прескочил чертата – катастрофата във филма е твърде буквална и твърде еднозначна... Макар че кой знае дали няма да се окаже провиденец...

Друг един филм, създаден, представете си, преди... 40 години, според мен надскача по творчески мащаб и дълбочина на философско изразяване всички други в програмата - „Портокал с часовников механизъм“ на знаменития Стенли Кубрик, много уместно включен в Киномания заедно с няколко други класически творби. И той никак не е оптимистичен, и той пророкува зловещата деформация на личността и още по-зловещия гърч на обществото с всички негови институции – в него всичко прилича на жесток и кошмарен сън, от който няма събуждане. В този смисъл, колкото и да са различни като стил и начин на мислене, филмите на Триер и Кубрик имат и нещо общо - дълбок скептицизъм по отношение на разумното начало, заложено в човешката природа и социалната подредба. Въпросът е кой как го прави. Впрочем Триер многократно е заявявявал, че високо цени творчеството на Кубрик. Що се касае до странните капризи на творческото съзнание, те са визуализирани по особено вълнуващ и респектиращ начин в документалния филм "...А киното е моя любовница" на режисьора Стик Бьоркман,

посветен на великия Ингмар Бергман. Колкото и да ни се иска, рядко вече можем да срещнем във филмите дори на големи и сериозни съвременни автори такава изострена и тънка чувствителност, такава извиреща от дълбините вътрешна страст и преклонение пред човека, каквато откриваме в творбите на Бергман. Авторите на този документален филм предлагат различен поглед към неговото творчество. Отчитайки съществуването на много филми за големия шведски режисьор, те се опитват (и мисля, че са успели) да навлязат в тайните на неговия творчески метод по няколко пътя - чрез много проникновения, силно вълнуващ монолог – изповед в кадър на любимата Бергманова актриса Лив Улман. Чрез задкадрови разкази на големи личности от съвременното кино – режисьори и изследователи на творчеството му. И най-вече чрез невероятни откъси от заснети Бергманови репетиции и сцени от различни негови филми. Чрез негови лични откровения за същността на филмовото изкуство, за раждането на "чудото" на екрана, за странното усещане за вечността и безвремието във филмите му, за нескончаемия му интерес към психологическото състояние и поведение на героите му, възплътени от велики актьори – негови съмишленици...

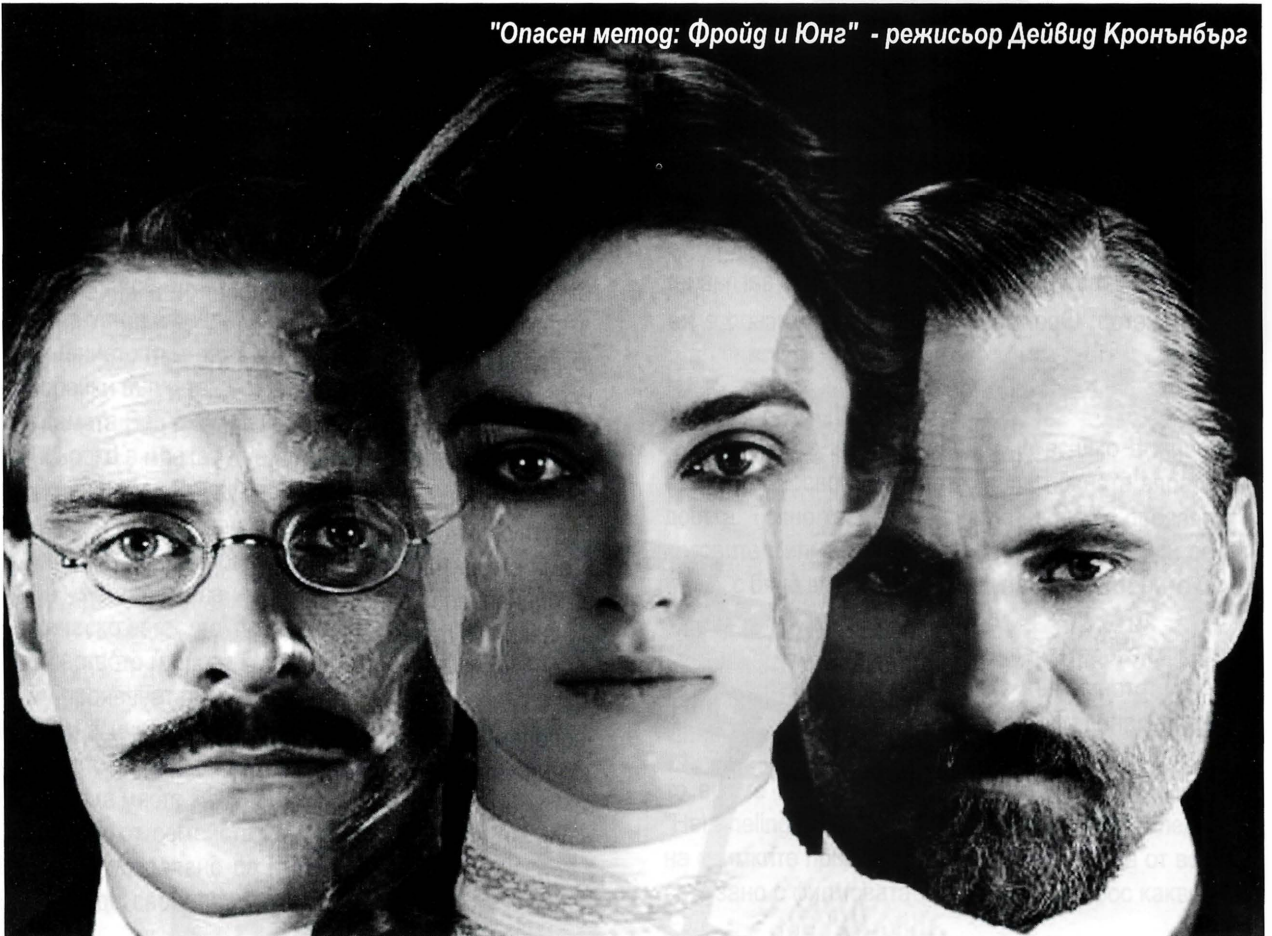
Само изключителен съвременен кинематографист като Уди Алън би могъл да съперничи на Бергман в

дълбочината на проникването в човешката същност. Само че ако Бергман е изключително драматичен, суров, дори трагедийно изострен в погледа си към дълбоко личния, травмиран свят на човека, Уди Алън е неговата противоположност - с огромна нежност, доброжелателност и симпатия, с тънко чувство за хумор той обгръща героите си, обикновено интелигенти, готов да им прости дребните прегрешения на човеци и да заплете такива невероятни истории около тях, че да се чудиш дали и ти не попадаш в категорията на „заподозрените“ грешници. Това той прави прекрасно за пореден път в „Полунощ в Париж“, който вече има няколко номинации за „Оскар“ и ако и този път не го получи, значи не той, а американската Академия не е достойна за него. В „Полунощ в Париж“ силно впечатление прави великолепната драматургична конструкция. Конструкция в случая не е най-подходящата дума и означава нещо различно от артистичността и изяществото, с които режисьорът смесва времевите пластове във филма - елегантния преход на главния герой, съвременен холивудски сценарист,

в отминали епохи. В мечтата си да напише най-последен истински роман тъкмо в Париж, центъра на световната художествена бохема, той неочаквано, а всъщност закономерно преминава през времето и се оказва в началото на миналия век, а след това и още назад, в предшествашката „белепок“, среща се с велики фигури от онова време – Хемингуей, Пикасо, Дали, Бунюел, Гертруда Щайн, Зелда и Скот Фицджералд, и още, и още, и още, и ... някак естествено и безпрепятствено се приобщава към единния свят на духовното братство на човечеството. Кое то всъщност е съвсем нормално и логично за интелигентния и талантлив човек, който всеки път наново преоткрива ценността и смисъла на отминалото време.

Какво се случва обаче с интелигентния, култивиран, делови човек, обсебен от изкушенията на професионалната си кариера, когато го сполети лично нещастие и мракът падне пред очите му? Той е способен да се превърне в педантичен, прецизен и отмъстителен престъпник, чиито действия не могат да бъдат оправдани с никакви морални аргументи. Рано или късно

„Опасен метод: Фройд и Юнг“ - режисьор Дейвид Кронънбърг

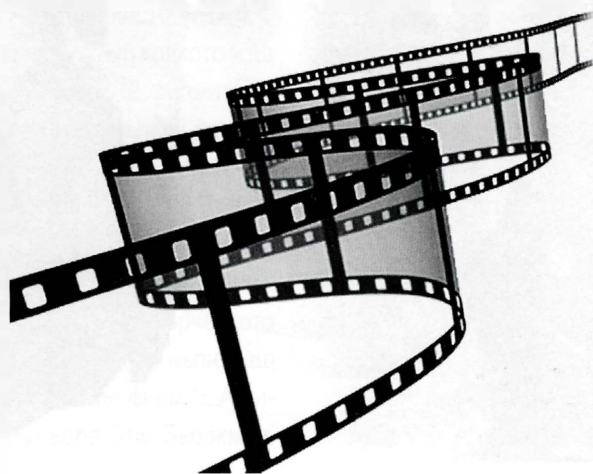


бумерангът се завръща. В подобен зловещ, почти перверзен план на действие ни включва друг голям съвременен автор – испанецът Педро Алмадовар с филма си “Кожата, в която живея”. Прави го както винаги виртуозно, премислено и загадъчно. Сблъсъкът между съсипания от смъртта на съпругата и дъщеря си знаменит хирург и неволния причинител на злодеянието Алмадовар превръща в зловеща парафраза на историята на Пигмалион – отмъщавайки и едновременно жадувайки да възстанови хармонията в разрушения си личен живот, героят – хирург, изигран смайващо амбивалентно от Антонио Бандерас, чрез виртуозни операции възстановява, вкарва в нова кожа и насилствено налага нова идентичност на неволния виновник, сменяйки пола му. Но забележителната външна прилика с близките му жени не може да промени истинската природа на външно преродения човек. Вътрешната необходимост от идентификация взема връх и финалът е смразяващо покъртителен. Алмадовар впряга в невероятно единство изображение, музика и актьорска интерпретация и успява да постигне рядко срещащо се въздействие върху интелигентния зрител. Чувала съм мнения, че онова, което истински го вълнува, е единствено мистерията на телата и смяната на половете, свързана с интимните му проблеми. Но тогава пак ще трябва да стигнем до философския корен на нещата и естествено някъде оттам ще наднича опасният метод на Фройд...

Да, на Киномания имаше и такова филмово заглавие: “Опасен метод: Фройд и Юнг”, негов режисьор е не

кой да е, а знаменитият Дейвид Кроненбърг, автор на експериментални, зашеметяващи филми. Спомням си колко силно и... гадно ми въздейства един от първите му филми “Мухата”. В сегашната си творба Кроненбърг е направо класически разказвателен и реалистичен. Но и много прецизен и задълбочен в осмислянето на един известен от историята научен, методологически и никога неразрешен конфликт между двама велики мъже в областта на изследването на подсъзнанието на човека – този между Фройд и неговия ученик, последовател и заедно с това опонент Юнг. Това, според мен, е вълшебно разказана история с виртуозна режисура, майсторски изпипан психологизъм и... много, много емоционални клопки, в които и най-незапознатият с истинските взаимоотношения между великите учени – експериментатори зрител може да прозре дълбокия смисъл на техния спор. Филм за цената – високата човешка цена и личната отговорност на всички велики експерименти, опитващи се да дадат тласък на развитието на човечеството към себепознанието, към проникването в най-съкровената и сложна материя на подсъзнателното у човека. Поне аз така го усещам. Откъде ли идва обаче тази „опасност на метода“?

Сигурно от някъде подсъзнанието ми изтласква на нивото на съзнателното подлата мисъл за това, че все пак не всичко е казано за същността на човека. Но нали затова се движим – от миналото през настоящето към бъдещето.



Прагматикът – провокатор

Ларс фон Триер

Мирела Василева

На 30 април 1956 г. в малкия датски град Конгенс Лингби, северно от Копенхаген, се ражда Ларс Триер. Майка му Ингер е датчанка, а баща му Улф Триер немски еврейин. Фамилното им име идва от името на най-стария град в Германия – Трир. В едно от интервютата си Триер обяснява това с факта, че евреите добавяли към името си названието на селището, от което идват. По-късно, като студент във филмовото училище, Ларс прибавя и „фон“, по примера на Йозеф фон Щернберг и Ерих фон Щрохайм.

Макар че в края на дните си майка му ще му довери, че истинският му баща е друг, Ларс винаги ще говори за влиянието на еврейското начало, идващо от баща му, с когото е живял: „По време на войната – казва режисьорът – родителите ми (заради потеклото на баща му – б.а.) са били бежанци в Швеция. Баща ми казваше, че моралът на една страна се проверява по това как тази страна се отнася към своите гости. Мисля, че моралните устои на една държава могат да се измерят по отношението към бежанците“ (1). Ян, съпругът на Бес в „Порейки вълните“, е „външен човек“ (в някакъв смисъл самата Бес е чужденка в своята среда); Селма от „Танцорка в мрака“ е чехиня, имигрантка в Америка; Грейс в „Догвил“ също идва „отвън“. Те обезпокояват затвореното хомогенно общество и от това произлизат основните линии в сюжета и на трите филма.

Тук е уместно да се изтъкнат и някои особености от психическо естество, проявяващи се още по време на юношеството му, към които анализаторите на филмите му проявяват особено внимание.

В почти всички свои интервюта Триер разказва за семейството си като за среда на комунизъм и атеизъм, „в която няма място за чувства, религия или забавления“. „Аз идвам от семейство на комунистически нудисти. Беше ми позволено да правя каквото си поискам... Бях твърде свободен и това ми беше достатъчно...“



(2). Като дете му е вълнено, че всичко в живота е възможно, освен чувствата, религиозната вяра и радостта. Точно тези три неща по-късно се проявяват в неговите филми. „Дали ходех на училище, или се напивах с бяло вино, не интересувахе родителите ми ни най-малко“ - спомня си той (3).

Още в ранните си години насочва интереса си към театъра, литературата и особено към киното. Първата си камера - „Супер 8“ - получава за единадесетия си рожден ден и оттогава започва да снима. По същото време изиграва главната роля в детския сериал „Hemmeling sommer“ („Тайно лято“, 1969). След края на снимките продължава да се интересува от всичко, свързано с филмовата техника. На въпрос какво мяс-

то е заемало киното в неговото детство и юношество, отговаря: „На дванайсет години исках да стана режисьор. Чичо ми снимаше документални филми, така че киното отчасти беше в нашите семейни гени. Единственото, което тогава ме привличаше, беше техническата страна на процеса и нищо друго. Аз се забавлявах с камерата в ръка..." (4). „Киното те интересуваше като зрител – го питат - или ти искаше да откриеш за себе си нови филми, жанрове, имена на режисьори?" На което той отговаря: „В детството ми, разбира се, не бях изкушен зрител, който осъзнато избира филмите. Спомням си филма, който остави следа в паметта ми – „Били лъжецът" на Шлезинджър, но (...) не обръщах внимание нито на авторите, нито на заглавията. Много силно обаче чувствах някои образи. Исках да стана режисьор просто така, защото искам, без да се задълбочавам в някакъв специален анализ... Бях очарован от киното – очарован точно като дете, пленено от цирка" (5).

Питат режисьора каква култура носи, на което той отговаря: „Това, което ме изгради, бяха нещата, които ме омагьосваха като дете. Не знам дали ще го наречете култура, но със сигурност е една задръжка по-малко. Научих се да държа съзнанието си отворено и поне това твърдя, че мога да правя..." (6). Добавя още, че въкъщи е усвоил принципа „покажи го така, както е: ако имаш маса например, покажи грубата ѝ повърхност – не се опитвай да я полираш и лустросаш" (7). „Когато никой не ти помага, трябва сам да си наложиш дисциплина отвътре. Това ме направи много дисциплиниран в работата ми" (8). „Да контролирам или да не контролирам, това винаги съпътствува работата ми. Всичките ми тревоги можете да намерите във филмите ми, които са пълни с черен хумор и населени с персонажи, които се чувстват ментално, емоционално или физически разкъсани. Техният вътрешен свят е в капана на борбата между техните интелект, духовност и сексуалност" (9). „Контролът е ключът в работата ми. Идеята за филмовата естетика „Догма" възникна от желанието ми да си наложа власт и правила, каквито не съм имал като малък" (10). „Колкото повече остаряваш - казва фон Триер - толкова повече започваш да споделяш мнението на родителите си... Майка ми беше комунистка, а баща ми социалдемократ от старата школа, със силно развито социално съзнание. Така че е ясно аз къде ще стигна. Даже имам Интернационала на телефона си..." (11). Понякога казва, че освен в единия Карл (Драйер) се кълне и в Карл Маркс (между другото, в родния град на баща му Трир се е родил и Маркс).

Като дете обича да чете книжки. Важно място сред

тях има „Златно сърце" - книжка с картинки за малко момиченце, което отива в гората с трохички в престилката си и по пътя раздава всичко – и дрехите си, и храната си. И когато заекът и катерицата ѝ казват, че тя е без пола, винаги отговаря: „Аз съм си добре". „Тя беше някаква мъченица, което беше най-презряното нещо в дома ми, когато бях дете" (12). „Златно сърце" той по-късно ще назове една от трилогиите си.

По повод на „Догвил" ще каже: „Разбира се, филмът е вдъхновен от Брехт (13). Бих го нарекъл наследствено вдъхновение. Майка ми обожаваше Брехт... Когато бях дете, Брехт беше нещо като кумир въкъщи и все още много го ценя, макар че хората от моето поколение смятат идеите му за отживелица" (14).

Интересни мисли споделя и за религията, която е особено важна във филма „Порейки вълните". Той дълго време мисли, че е евреин, но когато майка му доверява, че истинският му баща е друг, се покръства в католицизма. На въпроса дали преминаването му към католическата религия е било важно събитие в живота му, отговаря: „Не считам прехода към католическата вяра за много важен момент в моя живот. Аз не съм религиозен фанатик. Разбирам, че един страничен наблюдател би могъл да намери връзка между смъртта на майка ми, моето преминаване към католицизма и т.н., но аз не гледам на всичко това отстрани, не забелязвам тази връзка, не губя време за анализ на всичките си решения..." (15). Но все пак пояснява, че в сравнение с протестантството католицизмът му се струва по-привлекателен и логичен религия, по-близка и по-достъпна за хората (...). „Аз, разбира се, си давам сметка, че католицизмът, като всички религии, може да те застави да изпитваш чувство за вина, но доколкото не съм бил роден с тази религия и не съм възпитан от нея, тя не ме притеснява и не ме обременява с такова чувство" (16).

Има и други моменти от биографията му – като например честите психически депресии, за които той самият говори. След тях (или по времето им) изживява просветление и се ражда нов филм. В тях навярно също се крие нещо от своеобразието на тематичните му ориентации (за „Антихрист" това е сигурно), но навлизането в тази дълбинна проблематика е предмет за самостоятелно и много специфично изследване. Тук ще се задоволим с признанието му: „Аз обичам неразумността. Тя ме привлича. Обожавам Стриндберг – трудно е да се намери по-неразумен човек. Нека да има повече неразумност" (17).

Ларс фон Триер живее в дом извън града с жена си, децата си и кучетата; вярващ католик е, слуша "АББА" и Елтън Джон, обича плакатите на Дюбоне и руските

филми от 30-те години, Жул Верн и сладникавите романи, Бергман и Дон Камильо, влиянието на който особено силно се усеща в „Порейки вълните“ (18).

В написаното за него може да се срещне и такова твърдение: „Ларс е невротик“. Тази диагноза твърдо му бе поставена, когато през 1996 година, в Германия, на път за Кан, където го очакват за представянето на „Порейки вълните“, той заявява, че се връща вкъщи. Режисьорът се бои от всичко: да лети със самолет, да пътува с влак, бои се от нападение на лебеди по време на плаването си със своя каяк. В моменти на силно предизвикателство, каквито се случват понякога по време на пресконференции в Кан, може да изрече фрази като: „Аз не измислям филмите си, Бог сам ми ги изпраща“ или „Аз съм най-големият режисьор на света“.

Но... „изброяването на психозите на фон Триер – отбелязва журналистът Самуел Блюментал – маскира главното: че той е блестящ делови човек, далновиден организатор, който няма равен по таланта си да обединява хората. Той е вдъхновител на Zentropa Entertainments Aps, малкия северен Холивуд, разположен в бивш военен лагер в предградие на Копенхаген. Фон Триер е наследил черти, свойствени на богатите хора: вкус към предприемачество и страст към затвореното, непристъпно пространство, където да може да се отдава на своите фобии. „Ларс е много рационален, – разказва продуцентът Вибек Виндлов – той никога не изисква повече, отколкото му е необходимо. Провокативният образ е своего рода средство да се ограда от другите. Той има и грандиозен талант и забележително чувство за пазара. Интересува се от живота на филма след снимките не по-малко отколкото от самите снимки“ (19).

Между 1979 и 1982 година Ларс посещава Датското филмово училище. „През 1981 година, докато четях лекции в Националното датско филмово училище, – казва един от неговите преподаватели по режисура Кристиан Томсен – забелязах, че един от студентите слуша с еуфорична усмивка на лицето. На пръв поглед човек трябва да е поласкан от това, но като се загледах, забелязах, че той има слушалка в ушите и слуша нещо съвсем различно от мъдрите думи на лектора. Какво нагло копеленце, помислих си, той никога няма да постигне нищо в киното... По-късно научих името на студента – Ларс фон Триер. Петнайсет години по-късно гледах „Порейки вълните“. Никой датски филм не ми е въздействал така силно...“ (20).

Въпреки своята „разсеяност“, когато завършва Датското училище за филми, той вече познава всички шедевори от историята на киното: „По това време

вече бях гледал доста филми с различна естетика и всъщност винаги съм се интересувал от различното, необичайното“ (21).

Във филмовото училище той прави късометражните филми: „Градинарят на орхидеите“, в който изпълнява и главната роля, „Ноктюрно“, „Последният детайл“ и „Образи на облекчение“. Насилието, лудостта и тъмната страна на човека го интересуват още тогава. В „Ноктюрно“ използва темата за слепотата, която по един или друг начин ще присъства в почти всичките му следващи филми. Той самият го определя като най-важния си студентски филм и с него печели награда на Мюнхенския филмов фестивал. Дипломира се с „Образи на облекчение“. Филмът, подобен на сън или халюцинация, разказва за немски войник в деня, в който войските на Съюзниците освобождават Дания. С пречупен дух и сломена воля той се разхожда из руините на Третия райх, докато в същото време датската му приятелка го предава и помага на войници от съпротивата в Дания да му поставят капан. Във филма Ларс фон Триер ясно показва, че не е било необичайно датската съпротива да се сдружава с немските окупационни войски. Разкриването на тази публична тайна прави филма обект на широка полемика. Ларс фон Триер дори е обвинен в романтизиране на нацизма. Но самата форма е новаторска и провокативна, а това спомага за популяризирането на филма и за излъчването му по датската национална телевизия. Години по-късно Триер снима „Европа“ като един вид продължение на темата от „Образи на облекчение“. Първият пълнометражен филм на Ларс фон Триер е научнофантастичният трилър „Елемент на престъплението“ (1984). С него поставя началото на трилогията „Европа“. Старият континент тук е показан като прогнила антиутопия, в която царят безпорядък и смърт (самият режисьор определя жанра му като *film noir*). Имайки предвид по-късните му филми, в които място на действието е САЩ, може да се допусне, че Триер, който почти не е пътувал поради многото си фобии, във въображението си дели света на познатия умиращ и потъващ континент Европа и имажинерно присъстващия, но още по-зловещ САЩ. От друга страна единственото друго място, което се споменава във филмите му (в „Елемент на престъплението“), е Египет, чиято столица Кайро главният персонаж Фишър напуска, защото е засипвана от пясъчни бури. Наказанията над континентите изглеждат като библейски и сякаш тези места са осъдени да платят като Содом и Гомора за прегрешенията си: Европа – за престъпленията (във всичките му първи филми по някакъв начин се намекава за изконната вина на европейците и

тяхната цивилизация), Америка - за лицемерната демокрация, Африка - Бог знае за какво. Целият пейзаж на света прилича на мрачна картина от миналото или може би от бъдещето, където всичко е на път да се разруши, самоизяде и унищожи („Меланхолия“).

През 1984 година за „Елемент на престъплението“ той получава в Кан така наречената „техническа награда“ (тъй като на този фестивал награда за операторство не се присъжда). От „Елемент на престъплението“ нататък всичките му филми ще бъдат представяни в Кан и ще получават различни награди, а „Танцюрка в мрака“ става носител на „Златна Палма“.

Във филма „Епидемично“ Ларс фон Триер и сценаристът Нийлс Вюрсел играят съответно ролите на режисьора Ларс и сценариста Нийлс, които заедно пишат сценарий за филм. Преди да успеят да го завършат обаче, сценарият мистериозно изчезва от компютъра. Остава само заглавието - „Инспекторът и проститутката“. Още по-мистериозно и двамата не си спомнят нищо от написаното. С помощта на ясновидка те успяват да го възстановят, но нещата се превръщат в ужасяваща истина.

Последният филм от цикъла е „Европа“. Началото отново е хипнотично като това в „Елемент на престъплението“, но тук хипнотизираните сякаш сме ние, зрителите. Камерата следи релсите по време на движението на влак, а индиферентният глас на диктора бавно отброява до десет, с което ни въвежда в Европа. Този филм от трилогията е по-реалистичен от първите два, макар че използва сюрреалистични техники и средства. Тук злото е по-реално и по-персонализирано - опустошението след Втората световна война. Младият американец, идеалистът Леополд Кеслер, пристига във Франкфурт непосредствено след края на войната. Той иска (както ще поискат и някои герои в следващите филми на Триер) да спаси разпадащия се свят. Наивността му го прави идеална жертва и инструмент за манипулация. Във всеки понапрегнат момент чуваме дикторският глас да отброява, което сякаш превръща ужасяващата действителност в лоша халюцинация или сън, хипноза, от която се надяваме Леополд най-после да се събуди. Това обаче не се случва. На последното преброяване гласът съобщава, че Леополд е мъртъв. Тялото му остава във водата, където, както се вижда още в „Елемент на престъплението“, е погребано всичко от онзи реален живот, който може би някога се е случвал... На няколко места във филма има препратки към Хичкок: моменти на съспенс, така наречените *red herrings* („червени херинги“) и музиката на Бернард Херман от „Vertigo“. Фон Триер споделя, че от Хичкок се учи да прави филми с ясен и прост сюжет, които в същност

изглеждат много тайнствени и загадъчни. В „Европа“ използва и рирпроекции, подобно на тези от „Дамата от Шанхай“ на Орсън Уелс.

Изследователите на фон Триер подчертават както наличието на Вагнерова музика, така и елементи от самите техники и стила на немския композитор, неговите възгледи за операта като синтетично изкуство и това е в цялата трилогия - „Елементи на престъплението“, „Епидемично“ и „Европа“. В същата трилогия се открива и влиянието на немския експресионизъм с присъщото му отхвърляне на буржоазните културни ценности, включително и на стремежа към фалшива красота в изкуството. От немската експресионистична традиция фон Триер се учи на интензивна емоция в киното и по-общо - да създава кошмарната визия на обществото след войната, да пресъздава вълнуващи теми не в реалистични форми, а чрез преувеличени, деформиращи реалността мизансцени, с голямо участие на светлините и сенките в представянето на страха и ужаса. Фон Триер използва и средствата на холивудския *film noir* - в този жанр работят много от създателите на немския експресионизъм, които емигрират в САЩ след идването на нацизма в Германия (22).

В началото на 90-те години на миналия век Триер, заедно с продуцента Петер Аелбек Йенсен, създава своя продуцентска компания „Центропа“. След апокалиптичната трилогия „Европа“ режисьорът прави екранизация по романа на Стивън Кинг „Болница „Кралството“ (1994). Това е сериал, който излиза под заглавие „Riget“ (Кралство). Болницата във филма е построена върху тресавище, което обяснява постоянното клатене и потъване, постигнато със снимане от ръка. Пациентите и лекарите стават все по-чести свидетели и дори участници в паранормалните явления, които се случват на определени места в болницата. След време Ларс ще каже: „Беше истинско удоволствие да направя „Кралството“ и „Порейки вълните“. Те са по-освободени, с по-лек език, докато първите ми филми бяха толкова дисциплинирани. Затова ги наричам студени и те са си такива“ (23).

По-късно журналистите ще го попитат: „Вярно ли е, че за първия период от твоята биография - от „Елемент на престъплението“ до „Европа“ - е характерен предимно интересът към изображението, към визуалността, а не към съдържанието, към посланието...?“ Отговорът е: „Мога точно да кажа, че съдържанието, посланието съвсем не ме занимаваха. Киното ми се раждаше благодарение на дълбоката любов към някои фрагменти от едни или други филми, които бях запомнил. Например по време на обучението ми в киноучилището гледах „Огледало“ на Тарковски - вероятно моят най-мощен емоционален опит в киното. Бях видял само няколко минути от филма по телевиизи-

ята. Но какви минути! След това гледах филма около двайсет пъти... Силното емоционално въздействие на „Огледало“ върху мен е сравнимо с някакво откровение, това беше почти религиозен опит. Казах си: ето за какво искам да употребя своя живот. Искан да умра за такъв тип изображение, в името на такъв опит. Това дори не беше свързано с целия филм, а само с един единствен епизод...” (24).

В пълнометражните филми на младия режисьор все по-ясно се проявяват влиянията на различни големи майстори, но той ги преработва в уникален стил и почерк. Става дума за влияния, интуитивно или осъзнато асимилирани. Освен за Тарковски, Триер много пъти ще говори за женските образи на Драйер, за начина, по който той изгражда предметния свят. Работи с оператора Хенинг Вендстен, който е снимал последните два филма на Драйер.

Важно е да отбележим и отношението на Ларс фон Триер към датската филмова школа. Той е рязко критичен към съвременното датско кино (включително към филмите на Биле Аугуст „Пеле Завоевателят“ и „Най-добрите намерения“, получили „Златна палма“ съответно през 1988 и 1992). „Не ми е неприятно, ако филмите ми се възприемат като не - датски. Мисля, че датското кино се е префинило до такава степен, че е станало неразбираемо. В резултат филмите се превръщат в малки глупави драмички с толкова малко смисъл в тях, че едвам го откриваш. Този стил изобщо не ме интересува и не разбирам как може да се харчат толкова пари за него” (25).

С особен респект той говори и за другия (освен Драйер) класик – Урбан Гад.

Към киноавторитетите, допринесли за изграждането на талантивия кинематографист, ще добавим и Стенли Кубрик. „Възхищавам се на Кубрик, който цели месеци е чакал, за да заснеме някоя сцена в определено осветление. Това можеш за половин минута да го снимаш на компютъра, но няма да извика възхищение (...). Добре е, че съществуват различни представи за това какво трябва да е киното” (26). А на въпроса за музиката в „Догвил“ отговаря: „Използвах бароковата музика на Вивалди и неговите съвременници, която записахме на автентични инструменти. Това в някаква степен е почит към „Бари Линдън“ на Стенли Кубрик, един от моите най-любими филми(...). Той ми подсказа идеята за дистанцирането на режисьора от историята, която се разказва, и въобще от филма...” (27).

За изграждането на артистизма и на философските му възгледи ще прибавим и Достоевски с неговата проза, Ницше и неговата философия (най-вече възгледите му за религията). Важно е да се подчертае, че фон

Триер не цитира откъси от техни творби, както правят това други негови съвременници - постмодернисти като Алмодовар или Тарантино например. „Искам да кажа нещо по отношение на приликата – казва той - когато отиваш все по-надълбоко в някаква тема и търсиш образите, които можеш да използваш, винаги изниква някакъв паралел (...). Така аз създавам някои образи, подобни на Тарковски, както и на някои по-стари творци...” (28).

Бележки:

1. Jan Lumholdt. „Lars von Trier. Interviews”, USA 2003, с. 14
2. Аз съм американска жена”, интервю с Ларс фон Триер от Катя Никодемус. „Либерален преглед”, Май 2010
3. Пак там
4. Serge Kaganski. „Croix et style”, Les inrockuptibles, 1998, №152.
5. Пак там
6. Jan Lumholdt, цитираното съчинение, с. 55
7. Пак там, с. 27
8. Пак там, с. 12
9. Пак там, с. 55
10. Пак там, с. 100
11. Пак там, с. 33
12. Пак там, с. 36
13. Брехт Бертолд (1898 – 1956), немски писател, режисьор, с голямо влияние върху театъра на XX век.
14. Цитираното интервю „Я люблю неразумность...”
15. Serge Kaganski, цитираното съчинение
16. Пак там
17. Триер, Ларс фон „Я люблю неразумность...”
18. Дон Камило е филмов персонаж, католически свещеник в италианска комедийна поредица, включваща „Малкият свят на Дон Камило”, „Завръщането на Дон Камило”, „Дон Камило в Москва” и други
19. Samuel Blumental. „Lars von Trier, главният идиот”, Le Monde numero special, mai. 1998
20. Jan Lumholdt, цитираното съчинение, с. 110
21. Пак там, с. 111
22. Caroline Bainbridge. „The cinema of Lars von Trier – authenticity and artifice”, Great Britain, 2007, с. 156
23. Jan Lumholdt, цитираното съчинение. с. 201
24. Serge Kaganski, цитираното съчинение
25. Jan Lumholdt, цитираното съчинение, с. 129
26. Jan Lumholdt, цитираното съчинение, с. 128
27. Dogvil diari. Kirtsen Jdkobson, Copenhagen, 2003 May
28. Jan Lumholdt, цитираното съчинение, с. 151

Текстът е увод от дипломна работа на тема: „Черти от портрета на Ларс фон Триер (Единство на кино, литература, театър и смесването на жанровете във филмите „Порейки вълните”, „Танцьорка в мрака” и „Догвил”), защитена в НАТФИЗ през 2011 година.

От барока до постмодернизма или естетика на толерантността

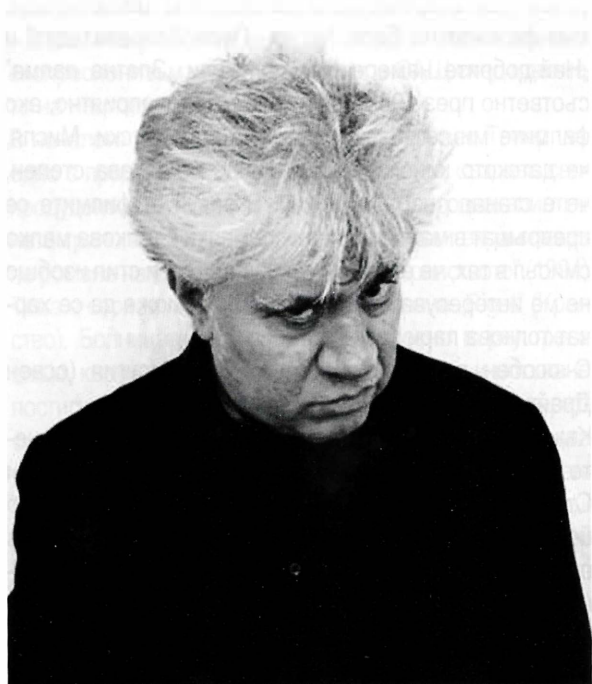
*„Зрителят е пасивен, от него не трябва да се изискват усилия.
Да извади 8 евро от джоба си е всичко, което може да се очаква;
да седне в салона, да не хърка и да не шуми с пуканките!”*

Педро Алмодовар, „Киното на желанията”

Марияна Христова

Прочетен като анонимно изявление и извън контекст, горният пасаж звучи презрително. Съобразявайки се с личността на неговия автор обаче, автоматично можем да уловим в него закачливо-ироничен нюанс. Закачка към публиката и ирония към самия себе си. Дали с това изказване Алмодовар подценява интелектуалния потенциал и естетическите изисквания на зрителя? Или омаловажава значимостта на собственото си творчество? Едва ли казаното от него може да бъде тълкувано еднозначно. Зад нехайния изказ и артистичната „безгрижна” позиция преди всичко стоят демократични възгледи, липса на консерватизъм, щедра толерантност. Черти на характера, които са свързани не само с индивидуалната психологическа нагласа на личността и твореца Алмодовар, но и с културната среда, в която са поклънали и са се развили несъзнателните му заложби, възгледите, естетическите критерии.

Корените на толерантността като етически и естетически феномен в творчеството на Педро Алмодовар излизат още от присъщата за испанската култура барокова традиция. Филмите му, както голяма част от произведенията на изкуството, възникнали в рамките на испанската култура, са силно повлияни от бароквата традиция. Барокът е фундаментът на испанската култура, а испанският барок в частност е уникално по рода си в историята на културата явление. В книгата „Философия и барок” българският изследовател Красимир Делчев пише, че той е „господстващият стил на XVII век, противопоставил се на варварството, съживило се в Европа вследствие на Реформацията и Контра-реформацията”. Ако ренесансът възражда преди всичко класическата гръцка култура, то барокът има много общи черти с елинистичната епоха. И при него на преден план излизат динамичното, мистичното,



неувереността и търсенето на свръхестественото. За разлика от ренесанса, – твърди Делчев – който търси хармония на противоположните сили, напрежения, устреми, при барока се стига до неуравновесеност и доминация на една от страните, до асиметрия, заменяща симетрията, до остри ракурси, екстаз, несвоят, уродства. Ренесансовото изискване за физическата красота на голото тяло се сменя в идеала за човешко съвършенство, възражда се интересът към грозно-естетичното, което дава основание на някои автори да говорят за израждане (перверзия) на вкуса. Отелясява се духовното и се одухотворява телесното.

Дисхармонията е добре дошла. Интересът е насочен към частта, а не към цялото. Наблюдава се синтез на хетерогенни елементи – за някои неща вече няма само една истина. Типични за изкуството на барока са свободата и импровизацията, орнамента, театралността и декорирането. Набляга се върху формата, раздвижеността, пъстротата и развлечението. Самото название „барок“ е заимствано от схоластическата философия и означава нещо „схоластически странно“, една изкусна илюзия. Оттук бароковият стил включва в себе си причудливото, капризното, съпроводено с илюзорност. Такъв характер има самата театрална декорация. Изкуството, възникнало в рамките на този стил, е високопоетично изкуство на фантазията. Същевременно то е и изкуство на подражанието, на изящната преднамереност. Навсякъде се проявява моментът на „украсеността“⁽¹⁾.

Не е трудно да припознаем творчеството на Алмодовар в изброените по-горе характеристики. Самият той е достатъчно противоречив и сложно устроен, за да се вмести в понятия като „динамичен“, „мистичен“, „асиметричен“, „дисхармоничен“ и дори „капризен“. Макар в книгата „Киното на желанията“ да споменава, че асиметричните неща го карат да се чувства некомфортно и дори се самоопределя като „маниак на тема симетрия“⁽²⁾, неведнъж в същата тази книга изважда наяве връзките между творчеството си и барока. Най-очевидно в това отношение е повлияна визията. Ярките цветове, контрастните образи, крещящите костюми и характерните, в повечето случаи специално създадени за филмите декори свидетелстват за обвързаността му с този „бунтуващ се“ стил. Театралността, била тя и пародийна, често е отправна точка в изграждането на мизансцена. Кичът, „опитомен“ и естетизиран, е задължителната визуална добавка, превърнала се в неизменна част от запазената марка „Алмодовар“. Посочените елементи загатват и друга черта на барока, която в случая заема основна позиция – дуалността. Барокът съдържа „високи“ пластове, крепящи се върху натрупано и асимилирано културно наследство, но по силата на амбивалентността има и своите „низки“, „народни“ нива. Това кореспондира с личността на Алмодовар – едновременно с призивание на артист и интелектуалец, и с „плебейския“ му произход, подтикнал го да се самообразова.

Тенденцията към заиграване с бароковата мелодрама като жанр във всеки негов филм (без нито един от тях да е чиста мелодрама, защото „режисьор, който иска да направи личен филм, не може да приеме всички правила на жанра“⁽³⁾), е свързана със спонтанното му желание да защити маргиналните класи в обще-

ството⁽⁴⁾, към които самият той принадлежи. А това се отнася не само до социалния му статут на „човек от народа“, но и до сексуалната му ориентация. Хомосексуалността, откровено афиширана във филмите до степен на експозиционизъм, го прави част от едно малцинство, за чието официално съществуване е необходима толерантност. В центъра на всеки негов филм не са травеститът или хетеросексуалният, проститутката или монахинята, домакинята или интелектуалката, убиецът или светецът, инвалидът или атлетът, творецът или имитаторът, мъжът или жената, а преди всичко „човекът от плът и кръв“, изтъкан от страсти и роб на своите желания. Онзи, който стои в основата на философията на испанския мислител Мигел де Унамуно и свидетелства за обвързаността на Алмодовар с испанското културно наследство, от което той черпи или се оттласква, за да сътвори една самобитна реалност, да произведе собствен смисъл.

Освен към героите си Алмодовар е толерантен и към зрителя. Тази черта на неговото кино, заедно с много други, го причислява към изкуството на постмодернизма.

Наричат постмодернизма необарок. В книгата „Съвременният киносвят“ Вера Найденова отбелязва: „Търсещите историческите му аналози го сравняват с маниеризма (16-17 век), „опашката“ на Ренесанса и „предчувствие“ за Барока, но има и такива, за които той е прераждане на самия зрял Барок с неговото пристрастие към антитезите и сензационността, със смесването на възвишеното и вулгарното, на ужасното и комичното, на митологиите и т. н.“⁽⁵⁾ Ако приемем постмодернизма за съвременното обновено лице на барока, бихме могли да отбележим, че той усвоява влияния и черти на епохата, в която се заражда, за да допълни и обогати „откритията“ на своя прародител. В „Към понятието за Постмодернизъм“ известният изследовател Ихаб Хасан противопоставя отличителните белези на модернизма и постмодернизма чрез изредени антиномни двойки (цел – игра, съсредоточаване – разсейване, метафизика – ирония и т.н.), за да подчертае взаимното им отрицание⁽⁶⁾. Следвайки неговия модел, бихме могли да проследим приемствеността между барока и постмодернизма. Ще открием известна екстремност в развитието на характеристиките, синхронна на инфарктната съвременна динамика. Така бароковата асиметрия отвежда до постмодерна фрагментарност; синтезът на хетерогенни елементи ражда колажните форми; култът към мистиката и свръхестественото (коренящи се в еретичното суеверие, което дискредитира образа на Бог) прерастват в деканонизация на авторитетите (или

„смъртта на автора“ по Ролан Барт); интересът към грозно-естетичното метаморфозира в хибридизация, деформация, мутация.

В творчеството на Алмодовар откриваме голяма част от особеностите на постмодернизма. Фрагментарността в наратива е типична за късните му творби, макар да не е буквално усвоена. Той не просто размества частите на повествованието, „разчепквайки“ линейния разказ на отделни мозаечни структури. В неговите филми драматургичното тяло е съставено от нееднородни по стил и дори по жанр елементи, които обаче са съчетани органично в единна сплав.

Така във „Всичко за майка ми“ (1999) освен историите на скърбящата за сина си майка Мануела (Сесилия Рот), протестиращия травестит Аградо (Антония Сан Хуан), нещастната в любовните отношения актриса Ума Рохо (Мариса Паредес) и бременната серопозитивна монахиня Роса (Пенелопе Круз), които се преплитат в едно цяло, са втъкани интерпретации на пиесата „Трамвай желание“ от Тенеси Уилямс. Тя е в позицията на лйтмотив във филма и едновременно с това живее собствен, самостоен живот вътре в него.

Откъсите от холивудската филмова класика „Всичко за Ева“ (реж. Джоузеф Манкевич, 1950) пък са внедрени в малко по-различен от изначалния контекст – с директните цитати от филма Алмодовар хем засвидетелства фетиша си към Бети Дейвис, образа на пушещата жена (пренесен върху героинята на Мариса Паредес) и „жените, които умеят да бъдат актриси“ (фраза от финалното посвещение на филма), хем „присвоява“ фрагменти от оригинала за собствената си творба, използвайки ги като катализатор на емоционалното въздействие в отделни епизоди.

В „Говори с нея“ (2002) авторът отива още по-далеч в експеримента. За да визуализира деликатно сцената, в която Бенинио (Хавиер Камара) обладава потъналата в кома Алисия (Леонор Уотлинг), той създава мним филм, който може да съществува самостоятелно, извън контекста на произведението. В „Лошо възпитание“ (2004) сценарият, който пише главният герой, е визуално опредметен и представлява съществена част от филмовото повествование. Същото важи за филма, който по сценарий снима героят режисьор Матео Бланко в „Прекършени прегръдки“ (2009) – нещо като „римейк“ на „Жени на ръба на нервна криза“, в който Алмодовар се забавлява да асоциира образа на Пенелопе Круз ту с Кармен Маура (емоционално), ту с Одри Хепбърн (визуално), а посветеният във филмографията му зритель е зает да отгатне кой кой е в „обновената версия“. Няколкото сюжетни линии в „Завръщане“ (2006) след определен момент сякаш

„избират“ произволна траектория, „изчезват“, а после се преливат една в друга за сметка на собствения си финал. Тези плавни и същевременно ловки драматургични маневри се промъкват дълбоко в сърцевината на наративната структура, за да произведат уникално, изказано по оригинален начин послание, преобръщайки я отвътре.

Прословутият колажен принцип от една страна е утвърден вече способ за разказване, свободен от рамки и ограничения, а от друга – безотказен метод за самозабавление. Творческият акт, чийто резултат са филмите, изглежда и вероятно наистина е една изкусна игра на развлечение и взаимно опиянение между артиста и публиката. „Аз исках да развлечам читателя; когато чете, той трябваше да изпитва удоволствие поне колкото съм изпитвал аз, докато съм писал“ – пише Умберто Еко в статията „Постмодернизмът като изкуство на развлечението“ (7). За Алмодовар работата и общуването с публиката също е развлечение. Това е свързано с изначалното място, което заема киното в ежедневието му – в ранна възраст е източник на познание за света, благотворен отдушник, спасително средство за бягство от затискащата го провинциална действителност: „Когато гледах „Приключенията“ (1960), се почувствах объркан и си казах: „Господи, този филм разказва за мен“, нещо твърде екстравагантно, защото не знаех какво е буржоазията и бях дете. Но филмът говореше за скуката, а това аз, от дъното на моята провинция, го разбирах много добре“ (8). По-късно, докато работи за испанската телефонна компания „Telefónica“, заниманията с кино отново са мечтаният духовен „оазис“. С кръга от приятели, които среща в Мадрид, и камерата Супер 8, купена от спестявания, след края на работното време снима късометражни филми. Това е не само начин на себеизразяване, но и живот в една паралелна реалност, съществуваща извън тривиалните задължения. Така той от самото начало на своите филмови занимания възприема снимането като извор на развлечение, а не като рутинна професия.

Импровизацията, която винаги е от игрови характер, е съществен елемент в творчеството му. От една страна това е принудително, защото няма кинообразование: „Бях завършил колеж и мислех да отида в университет или да уча кино, но нямаш достатъчно пари, за да се запиша в университета, а Франко тъкмо беше затворил киноучилището. Казах си, че е най-добре да започна да живея и че това ще бъде моето образование. Ходех във филмотеката, четях, купих си камера Супер 8 и се отдадох на живота“ (9). Вкусът му е силно повлиян от американския авангард от 50-

те и 60-те години на миналия век – освен колажния поп-арт, изкуството на пърформанса и хепънинга, в чиято същност е залегнала импровизацията. В пика на мадридската ъндърграунд култура Алмодовар е съществена фигура в тези среди, участва дейно като музикант, а няколко от песните, които записва с певица Фани Макнамара, включва в саундтраковете на ранните си филми („Пепи, Луси, Бом и другите момичета от квартала“ от 1979 и „Лабиринт на страстите“ от 1982). Присъединява се и към авангардните групи, които снимат филми на Супер 8, явно повлияни от американския пърформанс и опитите на Анди Уорхол („Емпайър Стейт Билдинг“). Ала среща идейни различия – докато останалите артисти умишлено бягат от наратива в желанието си да наблюдават живота „такъв, какъвто е“, Алмодовар не иска да се откаже от сюжетната драматургична структура: „От момента, в който взех камера в ръка, най-силното ми желание бе да разказвам“ (10). Чувства се отхвърлен от групата, към която така или иначе принадлежи, но все пак продължава да снима и да показва филмите си в тези среди. А импровизацията остава основен похват в метода му на работа: „Снимахме без никаква техническа екипировка, винаги с естествено осветление и снимките се превръщаха в празник между приятели, всеки от тях изтърбушил гардероба на майка си или сестра си, за да си направи костюм“ (11). Именно този „празник“, увенчан с насладата от творческия акт, по-късно въвлича и публиката в развлекателния си водовъртеж, за да се превърне прожекцията в истински хепънинг, където всички присъстващи участват пасивно или активно. В късните му филми, достигнали степен на кинематографично съвършенство, импровизационният принцип не е загърбен, присъщите му фриволност и виталност са елегантно усвоени, за да не са в противовес, а в услуга на обмисленото и хармонично изграждане на филмовото цяло.

Една друга черта на постмодернистичното изкуство – деканонизация на авторитетите – е съществен белег за толерантност към реципиента. Още в детска възраст Алмодовар отхвърля религиозното възпитание, знаейки, че свещениците няма да го променят (12). На десетгодишна възраст написва противоречиво есе на тема „Непорочното зачатие“, а филмът „Лошо възпитание“, освен че артикулира тъмен период от личната му биография, е закачлива критика към фалшивия католически морал и отчетливо отражение на този негов възглед. В годините на съзряването сам се определя като нихилист (13). Заради сексуалната си ориентация до ден днешен е атеист, а поради

липса на академично образование творческото му несъзнавано е необременено от авторитети. Създава си само кумири, благоговението пред които изразява пряко или косвено във филмите (чрез цитати на кадри, текстови пасажии, реплики, имена или подражание на нечий стил), ала прецеждайки влиянието им през собствения си светоглед. Така нерядко Алмодовар е в ролята на щедър просветител, който преработва труднодостъпното наследство на високата култура, смесва го с любимия си „бюклук“ от ниските пластове („Защо четеш розови романи? Те са пълен бюклук.“ – „Именно затова ги обожавам“ – приблизителен цитат от диалог между монахиня и проститутка във филма „В мрака“ от 1983) и предоставя „предвкъпаното“ на публиката готово за консумация. Без демонстративно съзнание за превъзходство и напълно наясно, че нейното най-съкровено желание е да се забавлява. Както пише неговият изследовател Фредерик Строс в предговора към „Киното на желанията“, „Педро Алмодовар се нарежда сред най-надарените режисьори, които могат да предадат удоволствието от киното и да го споделят“ (14).

Бележки

1. Делчев, Красимир. Философия и барок. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, С. 2001г.
2. Алмодовар Педро. Киното на желанията, разговори с Фредерик Строс. ИК „Колибри“, библиотека „Амаркорд“, С. 2003, с. 164
3. Пак там, с. 144
4. Пак там, с. 166
5. Найденова Вера. Съвременният кино свят. Издателски комплекс при ВСУ „Черноризец Храбър“, 2000, с. 51
6. Хасан Ихаб. Към понятието за Постмодернизъм. Послеслов към Разчленяването на Орфей, електронно списание LiterNet
7. Еко Умберто. Постмодернизмът като изкуство на развлечението. Сп. „Кино“, брой специален, 1994г, с. 34
8. Киното на желанията, с. 14
9. Пак там, ср. 17
10. Пак там, с. 12
11. Пак там, с. 13
12. Пак там, с. 14
13. Пак там, с. 14
14. Пак там, с. 6

Текстът е увод към дипломната работа на Мариана Христова: „Киното на Педро Алмодовар. Опит за характеристика на индивидуалния стил“, защитена в НАТФИЗ през 2011 година.

Киномания 2011: Уди Алън победител в анкетата на критиката

Георги Ангелов

От 1987 година, когато за пръв път се проведе този фестивал, измина точно четвърт век. И по инерция в повечето писания се подчертаваше, че става въпрос за 25-то издание на този обичан фестивал. Което е погрешно. Налага се да припомним, че от 1993 година Световната кинопанорама стана Киномания, а имаше и две извънредни издания през 1991 и 1992 година. Така че това престижно събитие се провежда вече за 27-ми път.

На пресконференцията журналистите, вместо да задават въпроси, бяха озадачени от млади хора с пионерски връзки и униформи. Атмосфера в стил "1952 г. Иван и Александра"... Озадачаваше и мотото "Презареждане". Показаните филми бяха 46. А ето и статистиката за сравнение: през 2010 видяхме 72 филма, през 2009 – 80, а през 2008 - 91 филма. Но работата не е в количеството. Що се отнася до качеството, винаги - дори в най-слабите си години - Киномания е представляла

достатъчно образци. При всичките ми констатации, от които най-тревожната е, че за първи път за тези 25 години липсваше каталог, не може да не подчертаем старанието на организаторите и програматорите и този път Киномания да се превърне в празник. Така или иначе, добрите филми бяха почти половината от показаните.

Анкетираните 27 колеги посочиха 26 филма. Победител с 65 точки стана любимецът Уди Алън, който винаги е сред фаворитите, но за първи път с "Полунощ в Париж" изпревари конкуренцията. Макар и само с една точка пред Ларс фон Триер с "Меланхолия" – 64 точки, и с 15 точки пред Педро Алмодовар с "Кожата, в която живея". Четвърти с 37 точки е "Опасен метод: Фройд и Юнг"; пети – документалният "... А киното е моя любовница". Следващите са: "Да предизвикаш съдбата" – 27 точки; "Имаме папа" – 19 точки; "Дама, поп, асо, шпионин" и "Океани" с по 12 точки;



"Полунощ в Париж" - режисьор Уди Алън

“Ходорковски” с 11 точки. По 9 точки имат “Учебник по любов”, “Изпепелени от слънцето 3: Цитаделата” и “Хана”. С 6 точки е “Деца са добре”. По пет точки събират: “Парижки блус”, “Възлюбените”, “Големият полицай от малкия град” и “Неуредени сметки”. С четири точки е “Новаците”, с 3 – “Нищо не съм забравил”. По две точки имат: “Погребан”, “Джейн Еър”, “Гьоте” и “Гласът на орела”. И накрая с по 1 точка – “Джани и жените” и “Винаги в същия ден”.

Традиционно ще припомним победителите от последните пет години. През 2010 първи стана “Границите на контрола” на Джим Джармуш. “Антихрист” на Ларс фон Триер спечели през 2009. През 2008 най-много гласове имаше Ким Ки-Дук с “Дихание”. За радост през 2007 първи в класацията стана български филм, и то документален – “Развод по албански” на Адела Пеева. А през 2006 критиката предпочете “Завръщане” на Педро Алмодовар.

И така:

Александър Грозев: 1.“Полунощ в Париж”, 2.“Да предизвикаш съдбата”, 3.“Меланхолия”, 4.“... А киното е моя любовница”, 5.“Опасен метод: Фройд и Юнг”

Атанас Свиленов: 1.“Полунощ в Париж”, 2.“... А киното е моя любовница”, 3.“Кожата, в която живея”, 4.“Ходорковски”, 5.“Опасен метод: Фройд и Юнг”

Божидар Манов: 1.“Ходорковски”, 2.“Да предизвикаш съдбата”, 3.“Океани”, 4.“Опасен метод: Фройд и Юнг”, 5.“Деца са добре”

Боряна Матеева: 1.“Меланхолия”, 2.“Имаме папа”, 3.“Да предизвикаш съдбата”, 4.“Полунощ в Париж”, 5.“Възлюбените”

Вера Найденова: 1.“Меланхолия”, 2.“Кожата, в която живея”, 3.“Полунощ в Париж”, 4.“... А киното е моя любовница”, 5.“Парижки блус”

Галина Николаева: 1.“... А киното е моя любовница”, 2.“Кожата, в която живея”, 3.“Изпепелени от слънцето 3: Цитаделата”, 4.“Опасен метод: Фройд и Юнг”, 5.“Дама, поп, асо, шпионин”

Геновева Димитрова: 1.“Полунощ в Париж”, 2.“Кожата, в която живея”, 3.“Меланхолия”, 4.“Да предизвикаш съдбата”, 5.“... А киното е моя любовница”

Георги Ангелов: 1.“Опасен метод: Фройд и Юнг”, 2.“Ходорковски”, 3.“Да предизвикаш съдбата”, 4.“Погребан”, 5.“Парижки блус”

Григор Чернев: 1.“Имаме папа”, 2.“Учебник по любов”, 3.“Парижки блус”, 4.“Възлюбените”, 5.“Джани и жените”
Димитър Бърдарски: 1.“Дама, поп, асо, шпионин”, 2.“Океани”, 3.“Меланхолия”, 4.“Джейн Еър”, 5.“Да предизвикаш съдбата”

Димитър Кабаиванов: 1.“Меланхолия”, 2.“Да предизвикаш съдбата”, 3.“Деца са добре”, 4.“Новаците”, 5.“Полунощ в Париж”

Диян Статулов: 1.“Меланхолия”, 2.“Полунощ в Париж”, 3.“Опасен метод: Фройд и Юнг”, 4.“Дама, поп, асо, шпионин”, 5.“Кожата, в която живея”

Екатерина Гумнерова: 1.“Хана”, 2.“Да предизвикаш съдбата”, 3.“Опасен метод: Фройд и Юнг”, 4.“Дама, поп, асо, шпиони”, 5.“Изпепелени от слънцето 3: Цитаделата”

Иван Иванов: 1.“... А киното е моя любовница”, 2.“Полунощ в Париж”, 3.“Меланхолия”, 4.“Опасен метод: Фройд и Юнг”, 5.“Кожата, в която живея”

Ингеборг Братоева: 1.“Учебник по любов”, 2.“... А киното е моя любовница”, 3.“Полунощ в Париж”, 4.“Големият полицай от малкия град”, 5.“Винаги в същия ден”

Ирина Иванова: 1.“Кожата, в която живея”, 2.“Меланхолия”, 3.“Полунощ в Париж”, 4.“... А киното е моя любовница”, 5.“Опасен метод: Фройд и Юнг”

Искра Божинова: 1.“Полунощ в Париж”, 2.“Опасен метод: Фройд и Юнг”, 3.“Кожата, в която живея”, 4.“... А киното е моя любовница”, 5.“Големият полицай от малкия град”

Искра Димитрова: 1.“Имаме папа”, 2.“Опасен метод: Фройд и Юнг”, 3.“... А киното е моя любовница”, 4.“Кожата, в която живея”, 5.“Меланхолия”

Йордан Тодоров: 1.“Кожата, в която живея”, 2.“Меланхолия”, 3.“Полунощ в Париж”, 4.“Новаци”, 5.“Опасен метод: Фройд и Юнг”

Калинка Стойновска: 1.“Опасен метод: Фройд и Юнг”, 2.“... А киното е моя любовница”, 3.“Кожата, в която живея”, 4.“Меланхолия”, 5.“Изпепелени от слънцето 3: Цитаделата”

Людмила Дякова: 1.“Кожата, в която живея”, 2.“... А киното е моя любовница”, 3.“Полунощ в Париж”, 4.“Гьоте”, 5.“Меланхолия”

Марияна Христова: 1.“Кожата, в която живея”, 2.“Полунощ в Париж”, 3.“Меланхолия”, 4.“Деца са добре”, 5.“Големият полицай от малкия град”

Олга Маркова: 1.“Океани”, 2.“Изпепелени от слънцето 3: Цитаделата”, 3.“Кожата, в която живея”, 4.“Меланхолия”, 5.“Имаме папа”

Петя Александрова: 1.“Неуредени сметки”, 2.“Дама, поп, асо, шпионин”, 3.“Меланхолия”, 4.“Възлюбените”, 5.“Полунощ в Париж”

Петя Славова: 1.“Меланхолия”, 2.“Полунощ в Париж”, 3.“Кожата, в която живея”, 4.“Да предизвикаш съдбата”, 5.“Големият полицай от малкия град”

Ралица Николова: 1.“Полунощ в Париж”, 2.“Имаме папа”, 3.“Нищо не съм забравил”, 4.“Опасен метод: Фройд и Юнг”, 5.“Меланхолия”

Стефан Галибов: 1.“Меланхолия”, 2.“Хана”, 3.“Полунощ в Париж”, 4.“Гласът на орела”, 5.“Опасен метод: Фройд и Юнг”

Играта на кино като игра с късмета

Пенка Монова

Добрата вест Конкурс за късометражно кино, организиран от Съюза на българските филмови дейци и Евробет. Студенти от филмовите специалности на четири висши учебни заведения (НАТФИЗ, НБУ, ЮЗУ "Неофит Рилски", Арт колеж по екранни изкуства) заложиха своите кинофишове за три тонизиращи награди от по 3000, 2000 и 1000 лева, оценявани от жури, и една Награда на публиката. Благороден и уместен жест от страна на ЕВРОБЕТ, доказали вече своя интерес в ареала на изкуството, където постиженията обикновено се калкулират „наесен“, ако не и никога. За пръв път филмите, участващи в конкурса, можеха да бъдат гледани и обсъждани в Интернет. Място както за размяна на престорени любезности и обидни предизвикателства, така и за бърза публичност и прозрачност на уменията, една от мечтите на твореца. Мрежата си е благотворно място

за фестивал и дискусии. Можеш да извадиш тайното си оръжие – хапливо и точно слово, можеш да сравниш арсенала си от киноумения с този на другите, можеш дори да се зарадваш на чуждо постижение и да намериш съмишленици за следващото. Имаш и възможността да гласуваш за фаворита си дори и да не си гледал останалите филми (ако нямаш съвест), или пък да участваш в обсъждането на собственото си творение с псевдоним, бил той и нетворчески.

С темата на конкурса „Игри на късмета“ студентите направо извадиха късмет. Тя може да означава всичко и нищо - и философия на живота, и присмех над него. Дори снимането на кино е вид късмет. И наистина имаше филми за любовта към киното и в тях прозираше съзнанието колко трудно и същевременно приказно нещо е, което дори можеш да си позволиш също и да го цитираш или осмиваш. Шегите с киното преоблада-

Игри на късмета
конкурс за късометражно кино 2011

Потребител

Парола

ВХОД

Регистрация | Забравена парола

Вход с Facebook

НАЧАЛО

ЖУРИ

ЗА КОНКУРСА

НОВИНИ

КОНТАКТИ

Бъведете заглавие на филм

ТЪРСИ ВИДЕО



ПРАЗЕН - ВИДЕО №49

Автор:
Боян Колев



НЕВЕДОМИ ПЪТИЩА -
ВИДЕО №50

Автор:
Тодор Патешанов, Силвия



КЪЩАТА НА МИРА - ВИДЕО
№51

Автор:
Петра Картанджиева



ПРОФЕСИЯ - ВИДЕО №52

Автор:
Румен Павлов, Стоян



ВЪВ ФИЛМА - ВИДЕО №53

Автор:
Манол Чалъков, Кирил



САБРИ - ВИДЕО №54

Автор:
Божидар Янакиев



ЦАР ЗЛОБАР В БАР СЪС ЗАР
- ВИДЕО №55

Автор:
Антони Тонев, Николина



ИГРИ НА КЪСМЕТА - ВИДЕО
№56

Автор:
Евгени Митов

Топ видео

Една истинска любов - Видео
№961



В търсене на късмета - Видео
№9

Цайтнот - Видео №6

The lucky gambler /
Комарджия - късметлия -
Видео №60

Грешка на съдбата - Видео
№12

ваха. Наистина е трудно да бъдеш сериозен, когато се състезаваш, а пък бива все пак да вложиш и някои по-съкровени неща. Изобщо мотивът „ние ли си играем с късмета, или той с нас“, бе представен интелигентно, игриво, по-скоро с усет за хумор, отколкото в опит за художествено обобщение.

Журието

Журието беше мечтата на всеки творец - Георги Стоянов, Георги Мишев, Цветодар Марков и Олга Тодорова. Всеки от тях сякаш сам по себе си представляше различни подходи и игрови умения и част от филмите в конкурса сякаш бяха направени от техни последователи. Имаше дръзки поддръжници на уникалното чувство за абсурдност, с което Георги Стоянов се изяви в киното ни, чувството за шанс и мирисът на пари, което олицетворяваше Олга Тодорова, управител на ЕВРОБЕТ, неорганизираното недоволство на младите от живота с ранга на отчаяние, като в дебюта на Цветодар Марков („Пов на дребни хищници“). И сякаш най-малко по количество, но не и по качество бяха опитите в руслото, което Георги Мишев прокара с цялото си творчество – чудото и чудатостта на ежедневието.

Анимацията

Това за мен е изненадата на конкурса. Колкото и малко да бяха анимационните филми, показваха плам и фантазия. Трудоемко и не буквално по природа изкуство, тук то се прояви в любопитни измерения. И ако някъде може да се говори за наличие на образи, характери – то в анимационните филми ги имаше, вероятно и заради по-умелото водене на „актьорите“ !!! Вече сериозно - видях чувство за детайл, за наша, достоверна среда и типични герои. Примерно дикторският глас в един от филмите бе на дядо, кашлящ и заекващ по старчески, просто за да разкаже историята на друг дядо („Пазар и късметът“).

Наградите

Много точни. Първа награда, „Всичко е свързано“ (режисьор Огнян Костовски) в минута и 14 секунди (въпреки регламентат 3-5 минути?) представя хората и всичко живо на земята като вид мишени. Вероятно сами на себе си. Синтезиран, образен, филмът може да бъде тълкуван като притча, абсурдна епитафия на света. Втората награда, „Игри на късмета“ (режисьор Радослав Камбуров) е със семпъл сюжет, но направо кинетично разказан. Това, общо взето, са черти и на голяма част от останалите филми – скромнен сюжет, вдъхновено и четливо възпроизвеждане и артистична лаконичност в премълчаване на очевидното. Третата награда - „Пътища“ (режисьор Емилиан Дечев) успява да разиграе като в компютърна игра няколко обрата и

щрихира дори образи с амбициите едва ли не за сага.

Наградата на публиката

Филмите в топлистата за най-гледани и гласувани онлайн бяха под нивото на други, останали незабелязани. Но това е тема или за журналистическо разследване, или за теоретична студия на тема: „Отношенията публика - автор“. Това е и част от чара на тайното гласуване. „Една истинска любов“ на Владимир Милев въздейства най-вече с динамичната внушителна кинофеерия от стадионите, вмъкната в сюжет за любовта към играта или жената. Тегаво задвижен в началото разказ, тук-таме скърцащ, но озарен от истинска емоция (към футбола).

Моите фаворити

„Частиици“ - забъркан смело и безотговорно, „Малшанс“, нещо като пародия на „Шменти-капели“, изчанченият „Човек с късмет“ за каръка като рядък вид късметлия, шеметния „Къщата“ и особено „Празен“ – с истинска драма и морален конфликт. Нямам място да спомена всички добри филми, но за лошите има още по-малко.

Лошата вест

Лошата новина е, че имаше много любовни филми без грам любов. Както и много вторични филми, от които можеше по-скоро да разбереш какво кино харесва авторът, а не нещо за него самия. Цареше и известна монотонност, а някои от клиповете започваха на няколко пъти и не успяваха да завършат. Много често на екрана се играеше шахмат, вероятно като някаква голяма философия за живота – игра на разума с късмета. В други клипове героите все ставаха сутрин от леглото и се сблъскаха с екзистенциалните си проблеми около него...

Трудно може да се намери киноразказ, който да предава автентична лична емоция или преживяване. Просмукваше се тук-там искрено мечтание за слава, дори в едно филмче шеговито бяха заснели как печелят конкурса. Но на мен ми липсваха темите на приятелството, измамата, предателството, илюзиите, страданието и болката. Не е лесно човек да се връща към своя жизнен опит, много по-смилаем е чуждият, взет от филми, книги..., съзнавам го, всички сме минали през това. Но кога да се опиташ да кажеш нещо персонално и искрено, ако не докато си студент, после става все по-трудно. „Всички имат бъдеще, просто някои нямат настояще и минало“ бях надраскала като коментар в бележките си след гледането на шейсет и един студентски филма, участващи в конкурса. Но в играта на кино който губи, трябва да играе поне за глава разлика.

Филмиране с фотоапарат – алтернативата на киното

Георги Николов

Безспорен е произходът на кинотехнологията от фотографската технология, но в течение на развитието си кинематографичната техника се променя, като до нея застава и видеотехниката със своя най-съвременен представител – High Definition. И докато се спори за предимствата и недостатъците на двете технологии, фотоапаратът също намери своята ниша в заснемането на кинетични изображения. Ако се вгледаме в историята на киното от началото на 20 век, ще открием оператора Джордж Алберт Смит, който е бивш фотограф - портретист и е първият филмов оператор, заснел едър план в киното. Той се е досетил да приближи камерата до обекта по подобие на фотоапарата и да разкъса действието на отделни планове. Като по-ново изкуство киното наследило от фотографията светлинните построения, принципите на композицията (само в хоризонтален формат), оптико-ракурсните намеси, първите опити с цвета и някои елементарни комбинирани снимки. Дълги години киното и фотографията се развиват независимо едно от друго. развитието на технологиите в света като цяло повлиява положително както на киното, така и на фотографията. Повишава се светлочувствителността на материала, светлосилата на обективите, намаляват размерите както на фото, така и на кинокамерите. Един от ключовите моменти е използването на изкуствени източници на светлина. В киното се появяват първите портрети в естетиката на киероскуро (светлина и сянка). Заслугата е на Алвин Виков и Били Битцер.

Докато киното се учи да разказва истории и операторството следва това развитие със своите си изразни средства, то фотографията се влияе по-скоро от школите и теченията в изобразителното изкуство. В теоретичния си труд „Приключението на фотографския образ“ Иглена Русева пише: „Комплексите си за ма-

лоценност, насаждани от твърдението, че не е равна на живописата и графиката, фотографията прикрива, като иска да изглежда другояче, различно от фотография. Една от тези имитации на изобразителното изкуство е пикторализмът”. Изразява се най-вече в изкуствено аранжирани сцени и сложно композирани фотомонтажи. Влияние върху фотографията оказват и сецесионът, импресионизмът, символизмът. Фотографията се стреми да интерпретира действителността в духа на актуалните художествени стилове. И днес фотографията не се е освободила напълно от подражание в някои жанрове. Един от най-атрактивните процеси във фотографията е постмодернизмът. Андреас Гурски, Томас Руф, Ренете Дикстрен и други са сред водещите в света. Мнозина критици наричат фотографите постмодернисти „неопикторалисти”. И така един от кръговете на фотографския експеримент, разпространен в три века, се затваря.

За този текст по-важна е фотографията от гледна точка на снимачната техника. И ако бурното развитие на фотографската техника от 90-те години на 19 век води до известна профанация на фотографията, то ускореното ѝ развитие днес може би има подобен ефект, но този път върху киното. Сега повече от всякога е достъпно снимането на аудио-визуални продукти. Всекидневно се сблъскваме с млади хора, които снимат новели, клипове, видеоарт и инсталации, без да са достатъчно подготвени за това: без да познават изразните средства; без да следват правилата на монтажа, а за драматургия изобщо не става дума. Крайният резултат е еkleктика в обвивката на брилянтно High Definition изображение.

Тук е мястото да цитираме задълбоченото изследване на професор Вера Найденова „Киното с обновен хронотоп”, където тя анализира влиянието на новите технологии върху игралното кино: „Имаме основание да

говорим вече за наличието на „друго кино“, тъй като за изкуството няма по-голяма благодат от многообразието, добре е да му се радваме и да го опознаваме”. Но от друга страна, „другото кино“ се прави от кинематографисти, които познават правилата на киното. У нас проблемът за еkleктиката се повдига на квадрат, защото сме склонни да подражаваме на чужди култури.

Още френските просветители от 17 век са стигнали до извода, че в основата на всички изящни изкуства е подражанието на природата. Киното е още по-близо до природата, защото в основата му е отразяването на докадровата действителност. За художественото отразяване на природата не е достатъчно да имаме качествен посредник, какъвто е съвременната High Definition камера; необходими са вкус и владение на изразните средства на киното. „Изкуството не създава нещо абсолютно ново, а само възпроизвежда онова, което действително съществува”. Това е мисъл на френския просветител от 18 век Шарл Батьо, актуална и днес.

Същността на този текст не е да анализира природата на киното, неговата експресивност или въздействието, което предизвиква у зрителя, а да се съсредоточи върху технологията на екранното изображение.

Тъй като киното и фотографията са техникo-изобразителни изкуства, ще се пренесем в технологията на създаване на дигитално изображение. Още повече, че необратима тенденция е High Definition изображението да доминира както във фотографията, така и в киното. Понятието High Definition от английски означава „висока резолюция” и за първи път е употребено като термин в телевизията през 1936 година в Англия, за да опише черно-бялата телевизионна система с тогавашните 405 линии. Тя е била High Definition в сравнение с грубото изображение на телевизията от 30-те години.

Целта, която преследва High Definition през последните десетилетия, е да достигне и покаже резултати на изображението, каквито дава 35-милиметровата лента. Днес използваме High Definition камери или фотоапарат за заснемането на филма; след това заснетото се качва на монтажна система от типа „final cut” или се обработва с процеса „DI”, където възможностите за обработка на изображението са безкрайни. Предимствата на снимането с фотоапарат за кино снимки са:

- достъпност, което е възможност за много хора да боравят с висококачествено изображение за малко пари;
- висока светлочувствителност спрямо видеотехника-

та. Ако говорим с цифри, съвременните видеокамери, както и най-съвременните филмови ленти, са около 800 ISO, докато фотоапаратите работят до 3200 ISO без наличие на шум в картината. Това дава възможност за снимки в екстремни светлинни условия и води до намаляване на количеството осветление, както и на снимачния екип - стандартната операторска група е от около 5 човека, а при работа с фотоапарат операторът може да се справи и сам. Това напомня за новата вълна през 50-60-те години на миналия век във Франция, където смело се употребява новата компактна апаратура, даваща възможност да се снима извън студио с малка снимачна група.

Малките размери на фотографската снимачна техника дават възможност за достъп до всякакъв терен, превозни средства, изключително тесни помещения, самолети и т. н.

Друго предимство е богатият набор от оптика, която е фотографска, но може да се използва и за кино снимки. Предлагат се и модификации, при които могат да се използват и кинообективи.

Не на последно място е много големият сензор - в някои модели до два пъти по-голям от размерите на кадър-клетката при филмовите камери. Това има пряко отношение към пластиката на кадъра, а именно дълбочината на рязко изобразяваното пространство. С нормален обектив на фотоапарата се постига много по-нерязък фон, отколкото при 35-милиметровия кадър. Безфокусът на фона се приема за необходим, за да се акцентира на предния план, а задният да остане обобщен.

Сериозна тенденция е навлизането на карти или харддискове, които изместват видеолентата, а видеомагнетофонът отпада като междинно звено. Картите се свалят още на терен в компютъра и до края на снимачния ден могат да се направят монтажни варианти. Екипът е наясно с грешките и успехите от снимачния ден и има възможност за корекции.

Голямо предимство е и „скритата камера”. Хората обръщат по-малко внимание на фотоапарата с малък снимачен екип. Друго предимство е, че снимайки движеща се картина, могат да се правят фотографии с много високо качество на същия кадър. Последното е важно при снимане на реклами и клипове.

Многокамерната снимка с фотоапарат не е проблем по понятни причини. Снимането със седем-осем фотоапарата не е изключение, защото цената на наемане е колкото тази за една Red-One камера например.

Недостатъци при кино снимки с фотоапарат са: големият контраст в изображението, което не дава никаква разработка в черното, но в момента има соф-

туери, които омекотяват (синেলাйк); трудно опресняване на матрицата и процесора при движение на камерата, което се изразява в насичане на движението и по-бърза панорама; голяма компресия. Така в постпродукцията не може да има сериозна намеса в цвят и плътност; трудно водене на фокуса в сравнение с кинокамерата. Неудобство на фотографското тяло в сравнение с телевизионната камера е неудобство за „камера от ръка“, защото е създадено за статични снимки.

Недостатъците на фотографските обективи се проявяват и при фокусиране от един предмет на друг и тогава се появява ефектът на вариото. (Този ефект го има и при нискокачествените обективи за видеокамери.) Все още сме ограничени при цветните корекции в постпродукцията.

Практиката досега показва, че фотоапаратът не трябва да се приема като основно тяло в игралното кино. (Макар че има заснети филми изцяло с фотоапарат.) Ние бихме го препоръчали само за специфични локации.

Професор Божидар Манов над десет години изследва художествено-изобразителните търсения при дигиталното снимане, както и последствията за киното от 21 век. В проведената кръгла маса на София Филм Фест през 2003 година той пледира за сериозно обсъждане на новите технологии, а не за излишното им

фетишизиране: „Защото потребната пресечна точка между *techne* и *art* ни напомня винаги, че отлаганата още от Ренесанса среща между полезно и красиво трябва отново да се състои. Прагматичното е длъжно да бъде и естетично заради целостта и хармонията на човешкия дух“.

За нас като професионалисти е важно:

на първо място - какво разказваме;

на второ място – как го разказваме;

и едва на трето място – с какво водим разказа.

В този ред на мисли ще си позволим един цитат от книгата „Визуалният брак между електронно и фотохимично кино“: „Когато мислим за бъдещето, си представяме епоха, в която технологиите са водещи. Но ако се обърнем назад към историята на киното, ще видим, че това, което наистина е имало значение, е преди всичко съдържанието, идеите, емоциите, посланието, а технологията е второстепенна“.

Библиография:

Найденова В., „Съвременният киносвят“

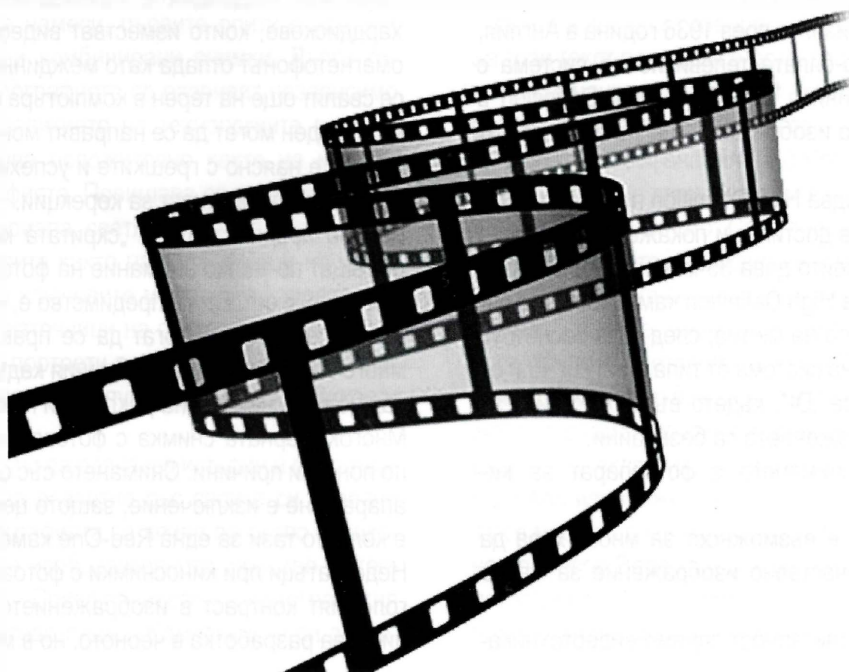
Манов Б., „Дигиталната революция – постижения и последствия“ – (Кръгла маса СФФ 2003 г.)

Русева И., „Приключението на фотографския образ“

Стоева Е., „Визуалният брак между електронно и фотохимично кино“

American Cinematographer 2002-2010

<http://www.dfilm.com>



Телевизионното програмиране

Иво Драганов

Как се разви телевизионното пространство у нас, какви проблеми постави или реши телевизионното програмиране, дали то е функция единствено на маркетингова визия, или има претенции за социокултурна мисия, ще анализираме по-долу. Проблемите в аудиовизуалния сектор опират до вечното противоречие между това, което е, и това, което би трябвало да бъде. Именно затова ще направим опит за систематизиране на телевизионното програмиране като идея и практика.

През 2000 година разбирането за работата на програмния директор бе ограничена до притежаване на тясно професионални умения, развити в практиката. Те се свеждаха до:

добро познаване на технологиите за производство; рефлекс да се подреждат предавания главно от гледна точка на йерархия на вътрешните авторитети; умение да се запълва програмата до секунда с оригинална или закупена продукция и програмен резерв. Идея и виждане за критерии, по които да бъдат селектирани личностите, които създават телевизионна програма и формират репертоар, нямаше. Масово програмите бяха копие (с малки вариации) на програмната схема на БНТ, а случайни личности с най-разнообразно амплуа попадаха на позицията програмен директор – от телевизионни техници през репортерки с едногодишен стаж, манекенки, победителки в конкурси „Мис...“ до продуценти на фолк-фурии. Рядко се появяваше личност с познания в аудиовизуалната култура.

Все още естетиката и разбирането на телевизията като крупен социокултурен институт отсъства сред професионалните кръгове - с някои малки изключения.

Политиците от своя страна разглеждаха телевизиите като средство за политическа пропаганда. Тази им гледна точка не е /р/еволуционно променена днес.

От проведеното мащабно изследване на НСРТ за зрителските очаквания от появата на нови телевизии анкетирания български граждани заявиха предпочитания си към:

1. новинарски канали

2. спортни канали

3. филмови канали

4. музикални канали

5. научно-популярни канали

Такова бе отношението към аудиовизуалния сектор и очакванията към предстоящите промени в него, когато НСРТ либерализира телевизионното пространство. След получаването на лицензи развитието на телевизиите в обществен и културен план е в ръцете на програмните директори и зависи единствено от техните идеи.

Личностите сред тях с по-общо философски възглед и разбиране за мисията на телевизията като най-мошен фактор за задаване на социокултурни модели на поведение бяха много малко и доста неразбрани... Това се оказва базов проблем за качественото ниво на телевизионните програми и задълбочи проблемите в аудиовизуалния контекст. Към него се добави още един.

Философията, смисълът да се създаде една телевизия е нейната програма. Но въпреки това все още основен дефицит на сектора е неприключилият спор дали и доколко телевизионното предаване е творчество?

В моите очи създаването на каквото и да е аудиовизуален продукт е несъмнен екранен творчески факт и на теория поне всички се съгласяват с такава гледна точка. На практика обаче ролята на базовите творци е сведена до мястото на обикновени изпълнители. Такова разбиране води негативни последици за визуалните решения. Изискванията към тях в аспект на композиция, оригинални гледни точки и ракурси, крупности, светлинен ключ, цветови ключ и темпоритъм на монтажа са принижени до минимум. Снимачният процес се свежда обичайно до скучния факт на регистриране на водещата и нейните гости например. С кратки изключения масово визуалната естетика на телевизионните предавания е тази от времето на тежките, трудно подвижни студийни камери. Бурното развитие на визуалните изразни средства, особено на територията на музикалните клипове, оказва минимално влияние на екранните телевизионни продукти в България. Все още (дори в Англия) съществува разбира-

нето, че телевизията се „чете“, а не се гледа. Разбира се, най-простият отговор на такава позиция е защо не се върнем към радиото? Това е дълъг спор, много обширен теоретичен проблем, който заслужава сериозен дебат. Каквото и да говорят журналистите, които смятат телевизията единствено като разширение на радиото, територия на словото, телевизионната програма е екранно творчество и трябва да се подчинява на общите закони на естетиката и принципите на аудиовизуалната теория и практика.

Друг проблем на телевизионното програмиране поради това се явява търсенето, откриването и решаването на базовия естетически проблем – отношението между форма и съдържание. Несъобразяването с тези императиви води до скучна, старомодна екранна продукция. Поради това често ставаме свидетели на сериозни като проблем, но досадни и дидактични като форма и драматургия предавания. Също толкова често се срещаме с предавания, в които ентусиазмът на кресливи водещи, шаренията и буфоната механично пренасят на екрана най-елементарните черти от карнавализацията. В ежедневната практика на телевизионно програмиране този проблем се свежда до елементарния критерий „харесва се, не се харесва на т.нар. масов зритель“. Това, както е известно, не е естетическа категория, а персонална, емоционална реакция.

Точно в този миг маркетинговата гледна точка надделява над естетическата и резултатът е налице – всяка вечер пред всички телевизионни зрители.

Можем да заключим, че интересът на собствениците на търговските телевизии единствено да формират печалба изгради мощно и доминантно аудиовизуалния пейзаж на България.

Целта на телевизията се изкривява по посока не каква програма и с какво качество ще произведе, а какво и как ще продаде.

Но философията на телевизията, нейният смисъл е да повишава нивото на информираност, образование и култура, способността за анализ. Поне според ценностите и стандартите на BBC и на принципите, залегнали в европейските директиви и в критериите по лицензирането на НСРТ.

Телевизионните предавания трябва да разискват действително актуални проблеми от нашия живот като включват широки обществени групи в публичния дебат и да откриват казуси, чрез които активно да стимулират развитието на общественото съзнание. Не да отегчават и отблъскват.

Такива бяха обществените надежди, които се основаха на европейските възгледи за ролята на телевизията като елемент и инструмент на демократичното общество. Телевизионните канали трябва да представят най-високите постижения на изкуството, културата и науката у нас.

В естетиката доминиращ трябва да бъде стремежът към качество. При маркетинга обаче отчетливо се забелязват сериозни отклонения в сложната зависимост естетически постижения и търговски успех. Всъщност културата на избора и на интелекта отстъпва винаги пред първичните инстинкти за зрелища и печалба.

Това е следващият проблем на аудиовизуалния сектор.

Програмата трябва да бъде адресирана до широк кръг зрители, но дали ще привлече максимална аудитория е възлов конфликт за художественото ръководство на телевизията, програмирането и маркетинга. В крайна сметка и за цялото общество.

Както вече подчертахме в предишен текст, програмата на телевизията е екранен израз на нейната програмна концепция, програмнен профил и програмната схема. 8 760 часа програма годишно се произвеждат, закупуват и съответно излъчват в определен ред. Това освен умение е талант и изкуство. Разполагането на всеки сегмент от програмата в точно определен ден и час, съчетаването му с предшестващото и следващо предаване изисква от програмните директори задълбочени изследвания на аудиторията, познание на вкусове, много висока естетическа и обща културна подготовка.

Програмирането в телевизионния канал е изключително важна и обществено отговорна културна дейност. Собственото творчество и производство, закупуването и излъчване на телевизионни предавания изграждат и налагат социокултурен модел на поведение, моделират нагласите у зрителите на съответната програма. Телевизионната програма формира естетически мироглед и критерии, влияе върху позицията на своите зрители за събития и процеси в науката, изкуството или културата и в крайна сметка повишава или понижава качеството на съзнанието. Дотук систематизираните фактори издават превес на второто.

Телевизионното програмиране в своя идеален вид трябва да съдържа качествата на творческа дейност, която е съвкупност от гражданска позиция, естетическа и научна ерудиция и професионален опит, за да се

създаде т.нар. драматургия на деня. Под това понятие разбирам определянето и точното програмиране на естетическите върхове в програмата – централни новини, единичен филм, водещ телевизионен сериал, TALK SHAW, REALITY, ONE MAN SHOW, концерт и т.н.

Във всеки часови пояс трябва да се фиксира базов програмен сегмент и около него да се подредят всички останали подкрепящи модули и повторения.

За съжаление на практика ние сме потребители на механично, за да не кажа случайно подредени предавания, които са произведени по формулата „оскъдни собствени технологични ресурси“ и не особено професионално подготвен екип. Задълбочени всекидневни социологически изследвания за навиците и свободното време на аудиторията липсват в инструментариума на програмния директор, особено в кабелните телевизии. От социокултурна гледна точка програмният директор би трябвало да бъде личност с висока естетическа подготовка, да има опит в програмирането и оценяването на аудиовизуалната продукция, за да отговори пълноценно на потребностите на обществото от информация и култура. За да постигне високо равнище в културния облик на програмата той би трябвало да познава много добре постиженията на българското и световно аудиовизуално изкуство, на най-новите тенденции в развитието на телевизионния, филмовия и общо аудиовизуалния език, на постиженията на българската и европейската култура, да се ориентира точно в обществено – политическите и икономически отношения в страната, Европа и света. За съжаление личност с такъв професионален профил и личен ресурс от качества рядко се открива, а още по-рядко се задържа на работа.

Проблемът е, че за творческата личност страхът да произведе и излъчи скучна, безсмислена, в крайна сметка смайващо тъпа воайорска програма е по-голям от страха от търговски неуспех. Този проблем може да бъде разрешен само по пътя на общи усилия за взаимно разбиране между собствениците на телевизии и художественото ръководство с цел формулиране на общи цели, така че качеството да не страда. Телевизионното програмиране е творческо усилие да се подредят и излъчат определени по жанр, тематика и проблеми предавания в протежението на деня и седмицата към точния адресат. Такава професионална мотивация не среща разбиране у повече от собствениците на телевизии, особено кабелни.

На практика се излъчва не каквото трябва, а каквото

има в бокса. В много случаи изискванията на собствениците е телевизионната програма да принизява, а не да извисява вкусовете на аудиторията. Такава гледна точка към задачите на телевизията оказва много негативно въздействие върху общия аудиовизуален контекст.

Според нея това е единственият начин да се привлече максимална аудитория, която да се превърне в обект на интерес от рекламодателите.

Аргументът на такава позиция е единствено маркетингов, а не естетически.

В тази пресечна точка на интереси обикновено професионалисти с по-високи естетически критерии биват набързо освобождавани по целесъобразност. Трябват приходи, а те са малко. В решението на този проблем на втори план прозира отрицателното въздействие от липсата на фонд „Радио и телевизия“. Чрез него биха могли да бъдат финансирани високостойностни проекти, които не са по вкуса на широката аудитория. Тя като правило не се интересува от размисъл, а реагира единствено от визуална провокация на първични инстинкти.

От маркетингова гледна точка програмирането е изкуство да се познава добре зрителя, свободното му време, за да се програмира предаването към съответната целева група в най-сполучливо избрания час за излъчване.

От естетическа гледна точка крайната цел е предаването да промени предварителни нагласи, да съдейства за създаване на позиция по проблема и затова трябва да се знае културата на отход, образователно ниво и естетически предпочитания на аудиторията. Това изисква време, лично старание и финансови ресурси за изследване.

Процесът е двустранен – програмният директор и авторите на предаването трябва да открият начин как да ангажират интелектуално зрителя да прояви отношение към третирания проблем, как да го превърнат от пасивен обект на послания в активен субект при решаване на проблеми чрез лично съпричастие. Зрителят също трябва да реагира най-малко на такъв призив за размисъл и необходимост да прояви отношение и съпричастност.

Програмните директори трябва да осъзнаят, че този подход е безалтернативен, защото комуникациите през Интернет извадиха от анонимност огромни маси хора. Част от тях се превърнаха в модератори на форуми и сайтове, активно комуникират и вече няма

да се съгласят да бъдат пасивни зрители на скучни предавания с досадни телевизионни многознайковци. Очакванията им са да бъдат включени в телевизионните програми като активен субект в нов вид комуникация.

Това е сложен интерактивен подход, който все още не е разработен достатъчно и крие голям зрителски потенциал.

По-лесният начин е да се идентифицира търсеният масов продукт. За това особена дарба не се изисква, нито пък изследвания. Всеки программен директор със затворени очи ще каже – „търсят се интимни подробности от сексуалния живот на фолкфуриите“.

Чрез тази евтина формула на комерсиален успех се стига до бързо удовлетворяване на първични инстинкти, но не и до духовно извисяване и развитие на гражданско общество.

За съжаление не позитивно, а негативно влияние оказва конкуренцията между телевизиите в развитие-

то на аудиовизуалния сектор.

От фактор за успешно програмиране тя се превръща в модел на имитация. Всеки телевизионен канал е в пряка конкуренция с останалите телевизиции. Публиката е свидетел на остра битка на еднотипни в жанрово отношение произведения и на излъчвани симетрично в един и същи часови програмнен пояс формати със сходно качество – турски сериали, reality, тв състезания, тв игри и т.н.

Гаранция за успех би трябвало да бъде оригинална, авторска продукция. Собствената програма трябва да притежава прецизен баланс между атрактивна форма и интригуващо съдържание. Тя трябва да се позиционира точно, като програмна ниша сред аудиторията. Най-важно при тези дейности е ясното съзнание на програмните директори, творческия състав и висшия мениджмънт какво искат да научи и запомни всеки ден, всяка вечер зрителят на техния телевизионен канал.



Процес на цифровизация на аудио-визуалната среда в България

Михаела Танева

Светът се смалжава с всеки изминал ден. Картини и звуци обикалят цялата планета за секунди - обменът на информация в този вид отдавна вече не е „чудо“, а необходимост. Цифровизацията на телевизиите не е въпрос на далечно бъдеще, а на днешния ден. Тя е естественият отговор на нуждите на потребителя да бъде информиран бързо и точно и да бъде развличан чрез високо качество на звук и картина. Налага се по една много проста причина – това е технология, която улеснява преноса на информация на много по-ниска цена. Поредно техническо нововъведение, което успява да задоволи интересите и на производители, и на потребители. Сама по себе си цифровизацията отдавна е част от живота ни. Ражда се с появата на първия компютър. Постепенно компютрите завземат всички области в нашия живот, естествено е да дойде ред и на аудио-визуалните медии. Посредством телевизията хората „консумират“ бързо и лесно всичко, което им се поднася. Явлението „бързо хранене“ с информация и забавление навлиза широко в живота на хората през петдесетте (в България през шейсетте) години на миналия век. Много скоро телевизията се превръща в най-сериозната конкуренция на печата, радиото, дори и киното. Примигващият екран привлича аудитория от всякаква възраст и социален статус, огромни маси от хора, чийто живот се превръща в продукт на телевизионната култура. Всеки зрител е купувач, всяка качествена програма означава много рекламодатели, а рекламодателите са движещата енергия, те осигуряват финансовия поток. Аналоговият сигнал, използван в момента, има няколко основни недостатъка: чести смущения в сигнала; необходимостта да се разпространява по канали с линейни характеристики; и най-важното – изисква голяма ширина на канала за пренасяне.

В момента една аналогова наземно разпространявана програма използва 8 MHz честота. На същата честота биха могли да се разпространяват поне четири цифрови програми заедно с телетекст, интернет и телефония. Това е така, защото цифровият сигнал е двоичен. Състои се само от 1 и 0, което го прави по-нечувствителен към шума в канала за връзка. Възстановяването на този сигнал може да става многократно във всички точки на цифровата система. По този начин на практика няма загуба на информация и изискванията към канала за връзка са по-ниски.

Това е и една от причините Европейският парламент през 2002 година да гласува директива за цифровизация на телевизията в Европа: „Тъй като аудио-визуалният сектор е от основно значение за демокрацията, свободата на изразяване и културния плурализъм и в същото време представлява ключов сектор за растежа и заетостта в Европейския съюз и увеличава конкурентноспособността на основаното на познанието европейско общество, сме убедени, че цифровото разпръскване е жизненоважно средство за гарантиране на достъпа на всички европейски граждани до услугите на информационното общество...” Поставя се десетгодишен срок на страните членки да осъществят, всяка самостоятелно и когато е готова, преминаването от аналогово към цифрово излъчване.

Що се отнася до изгодите от цифрово излъчване, освен възможността за компресиране и предаване на цифрови данни, използвайки много по-ефективно капацитета на мрежата в сравнение с аналоговите сигнали, има възможност за нови или подобрени радио-телевизионни услуги, освобождаване на радиочестотния спектър, засилване на конкуренцията и иновацията.

Също така цифровото излъчване улеснява допълнителните програмни услуги като телетекст, субтитрира-

не на програмата (в услуга на хората с увреден слух), персонално програмиране от всеки един зрител (всеки би могъл да си пусне желаното предаване в удобен за него час). Може да се прави точен анализ на вкусовете на аудиторията чрез обратна връзка, да се изчисляват бързо и точно рейтингите, което би довело до подобряване на телевизионната програма.

От 2007 година България е член на ЕС, което я задължи да преустанови аналоговото излъчване на своите аудио-визуални медии до края на 2012. Това се оказва непосилна задача за телевизиите, в по-малка степен за радиата и абсолютно изключено, що се отнася до ангажиментите на държавата в тази посока. Така в края на 2010 година парламентът гласува отлагане на цифровизацията за януари 2015. В момента е формирана работна група с участието на двата мултиплекса, които ще излъчват ефирните телевизии („Хану про“ и „Тауърком“) и експерти от Министерски съвет. До края на 2011 година тя трябва да излезе с нов план за цифровизацията.

В какво точно се състои работата на тези мултиплекси, ето отговорът на Людмил Христов, технически директор на „Тауърком“: „Телевизиите генерират приходи основно от реклама. Ние, операторите на мултиплекси, сключваме договори с телевизиите, според които те заплащат излъчването. Тогава медиите подават сигнал към нас и оттук нататък ние поемаме цялата отговорност за излъчването и поддръжката на оборудването. Така за телевизиите отпадат лицензионни разходи за заетите честоти към държавата и инвестициите в инсталирането и поддръжката на аналоговите предаватели, както и разходите по осигуряване на свързаността до тях“ (в. „Капитал“, ноември 2010). Най-общо казано, работата на един такъв мултиплекс се състои в това да преобразува достигащия до него телевизионен сигнал, намалявайки скоростта му, но запазвайки качеството. Компресирането е динамично, тъй като за различните програми е необходима различна скорост. Скоростта, която излиза от един мултиплекс, се осреднява, по лиценз той има право да излъчва телевизионен сигнал с обща скорост около 20 мегабита.

БТК е доставчик на аналоговия телевизионен сигнал. Интересното в случая е, че всъщност телевизиите са цифровизирани, дори и БНТ. Очаква се до края на годината Националната телевизия да се сдобие и с трафик система, което ще направи възможно многоканалното програмиране. В ефира ще се появят няколко специализирани канала на БНТ – новинарски, спортен и др. Отдавна станахме свидетели на подобно програмиране и при БТВ. Това означава, че телевизиите технически са подготвени и самите те по-

дават цифров сигнал към БТК. Проблемът е, че БТК го преобразува в аналогов и го разпространява по аналогов път.

Какво тогава спъва този необратим процес – цифровизацията, у нас? Три основни причини се изтъкват на този етап: липса на свободни честоти за мултиплексите, за да излъчват програмите; липсата на свободни средства в бюджета за подпомагане на социално слабите домакинства при закупуването на новите приемници; и третата голяма спънка е неинформираността на обществото относно този процес.

„Това е само външната страна на нещата, основният проблем е по-скоро философски. Държавният монопол и монополът на рекламодателите ограничава развитието на мултиплексите“ – споделя мнението си Веселин Горанов, президент на фирмата „UVT“. Истината е, че цифровата технология е много по-евтина и достъпна и предлага качеството на аналоговата, но на много по-ниска цена. Тя улеснява процеса на производство и програмиране в телевизиите. За сравнение в Румъния процесът върви плавно и постепенно и страната ще успее да премине на цифрово излъчване до края на 2012. В Албания вече от десет години има цифрови мултиплекси и всички телевизии са цифрови, което предполага по-качествена програма, а качествената програма стимулира производството. Нещо, което у нас тепърва започва да се осъзнава. Единствената страна, която все още се движи зад нас, е Македония, там дори монтажът все още е линеен.

Малко по-добре изглеждат нещата в радиото, то по естествен начин се цифровизира. БНР има три програми: „Хоризонт“, „Христо Ботев“ и „България“. Програма „България“ излъчва цифрово от вече десет години.

В действителност съществуват огромни апетити, големите фирми водят битка за пазара, който се оказва недостатъчен, за да могат частните телевизии да си позволят да плащат за цифрово разпръскване на мултиплексите. Така безгласно и правителството, и частниците са сключили пакт за бездействие в тази посока. Голямата борба в момента е коя голяма фирма да завземе пазара и да стане монополист в разпространяването на телевизионните програми.

В крайна сметка се оказва, че за един обикновен телевизионен служител, а още повече за един обикновен зрител, е много трудно да си представи цифровизацията по една много проста причина – няма как да я види и пипне. Всичко е виртуално, а това изисква нов тип мислене и поглед върху света. Животът около нас се променя с бързи темпове, които ние отказваме да следваме. И може би наистина проблемът е философски – една погрешна житейска философия на хората и от едната, и от другата страна на екрана.

Малатия 2011

В търсене на идентичност

Ирина Иванова

Вторият международен филмов фестивал в Малатия прилича на прохождащо бебе – много иска да върви, обаче не знае накъде точно. На моменти е смешно това бебе, клатушка се, пада, но пък толкова се старее! Град Малатия, център на административна област Малатия, се намира в Югоизточен Анадол, близо до Диярбекир и още по-близо до световноизвестната Немрут планина, на чието теме са разположени гигантските статуи на божества, датиращи още от Антиохово време. Така и не успяхме да ги видим. Снегът, мъглите и лошото време бяха спуснали завесата пред простосмъртни туристи като нас и така щеше да е чак до пролетта. Няколко неща запомних от Малатия – кайсиите, които са навсякъде и във всичко, тъй като областта е един от големите производители на този плод; калабълка и гюрултия-

та на местата, където привържениците на Кюрдската работническа партия провеждаха своите демонстрации, а мен леко ме побиваха тръпки; слънчевите колектори, които увенчаваха покривите дори на най-бедните, схлупени къщурки.

Всъщност в Малатия, макар конфликтът между кюрди и турци да е особено сложен и изострен, вече се оформя един местен икономически елит и до голяма степен филмовият фестивал е свързан с тези процеси. Дори само от дебелия каталог на фестивала стана ясно едно – че програмата е дело на опитен и информиран селекционер с добър вкус. В програмата присъстваха някои от най-силните европейски заглавия на годината: „Детето с велосипеда“ на братя Дарден, „Елена“ на Звягинцев, „Le Harve“ на Аки Каурисмаки, „Меланхолия“ на Ларс фон Триер, „Опасен метод:



„Бъдещето продължава вечно“ - режисьор Озкан Алпер

Фройд и Юнг“ на Кроненбърг. А също така някои от най-добрите азиатски филми като „Надер и Симин: раздялата“ на Ашгар Фархади, получил „Златна мечка“ на Берлинале 2011, „Златен глобус“ и номиниран за „Оскар“ в категория „Най-добър чуждоезичен филм“ и разбунил духовете в страната си. Особено интересни за мен обаче бяха турските филми, и то новите (защото в програмата присъстваше и един почетен раздел с класически турски филми). И заради триумфалното шествие на турските сериали в българския телевизионен ефир, и заради това, че много харесвам Нури Билге Джейлан, и заради личен сантимент към балканското кино въобще. Освен това - и тук му е мястото да го спомена, организаторите на фестивала бяха взели следното чудновато решение: ако филмът е турски, той има английски субтитри, но ако филмът е не-англоезичен (френски, немски, ирански или какъвто и да било друг), има само турски субтитри. Признавам си, турски език не знам - с изключение на общоизвестните думи, с които актьорите в „Пълна лудница“ пародират турските сериали. Така че прекарах голяма част от фестивалните прожекции на неанглоезични филми залепена за моята приятелка Севинч от Истанбул, режисьорка, с която се запознах по време на фестивала и която бе така добра да ми превежда ключови неща от диалозите. Благодаря ти, Севинч!

В книгата *New Turkish Cinema: Beloning, Identity and Memory* на проф. Asuman Suner началото на „новата вълна“ в турското кино логично е поставено около средата на 90-те години на 20 век, когато приближи-

телно се оформя и идеята за курс към Европейския съюз, като в крайна сметка през 1999 година страната действително става кандидат-член на съюза и съответно се налага да се реформира. Така се заражда и „новата вълна“ в турското кино, както впрочем и всяка „нова вълна“ в която и да е кинематография – вследствие на реформи, разместване на социални слоеве, сблъсъци и дълбоки трансформации.

Темите на турските филми, които видях в Малатия, лесно могат да бъдат обобщени – криза на идентичността, на ценностите, на паметта в най-общ смисъл, сблъсък на поколенията, на старото и новото. И тъй като професор Сунер, автор на горепосочената книга, много точно формулира жанровете, характерни за „новата вълна“ в турското кино, ще се възползвам от неговата систематизация. Той свежда жанровете до три: политически филм, популярен носталгичен филм и филм, посветен на Истанбул. И откроява два ярки авторски стила – на Нури Билге Джейлан и на Зеки Демиркобуз. Струва ми се, че би могло да се отдели и един „емиграционен цикъл“ в новото турско кино, макар че тези филми биха могли да се разположат и в по-горе изброените жанрове. Все пак в Малатия имаше обособена програма, наречена „50 години в чужбина“, в която бяха включени филми, посветени на темата за турските емигранти в Западна Европа. Сред тях бе и великолепната документална творба на Фатих Акин „Забравихме да се върнем“, разказваща за родителите му, тръгнали да търсят щастието и хляба си в Германия.



„Бяло като сняг“ - режисьор Селим Гюнеш

Прави впечатление, че турското кино е тотално, напълно лишено от високомерност, високопарност и по някакъв начин от снобизъм. Огромна част от филмите са вкоренени в бита, семейството, дома и не се срамуват да останат там. Те гледат своя зрител в очите и отразяват онова, което виждат там, говорят на неговия език, описват неговото ежедневие. Изключително прости, изключително скромни сюжети, без стремеж към свръхобобщения, дори бих казала без стремеж въобще към каквито и да било обобщения. Сякаш ти казват: „Ето, това са нещата. Ти какво мислиш?“ Топката е в теб, ти си този, който може (но само ако иска) да си извади заключение. Никакъв натиск, нищо агресивно нито във формата, нито в историите. Например в центъра на филма „Кутията на Пандора“ на режисьорката Йесим Устаоглу са отношенията между възрастна баба с Алцхаймер и нейния внук, който носи със себе си всички проблеми на дете от 21 век. Може да ти доскучае, толкова е простиък и привидно банален, може обаче и много да ти хареса – заради лекия си хумор, нежността си и това, че споделя с теб нещо, което абсолютно всеки е преживял. Със същите средства, но доста по-изкусно използвани, е направен и филмът „Не ме забравяй, Истанбул“, в който шестима режисьори от различни националности под диригентството на Хюсеин Карабей правят по един 15-минутен филм, в който разказват история, открита някъде в шепите на града. Мъж и жена с дългогодишна връзка, които се изгубват един друг из лабиринтите на Истанбул, млада актриса-американка със свръхревниво гадже пристига, за да играе в постановка на „Отело“ и така нататък, и така нататък.... Филмите, в които се сливат, допълват и преплитат гледните точки и индивидуалните стилове на различни режисьори, винаги притежават особена вътрешна динамика и едно „рошаво“ очарование. „Не ме забравяй Истанбул“ не е изключение.

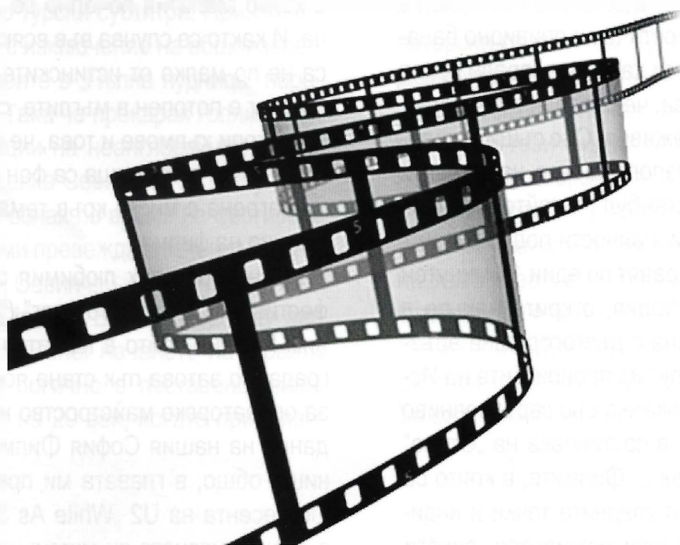
Носителят на „Кристална кайсия“ (наградата на фестивала в Малатия, нали ви казах, че кайсиите са навсякъде) за най-добър филм - „Бъдещето продължава вечно“ („Future Lasts Forever“) на режисьора Озкан Алпер (с наградата за най-добър режисьор) определено е представител на турския политически филм. Той разказва историята на 28-годишна жена от Истанбул, която заминава за югоизточен Анадол, по-точно за Диарбекир, за да напише доктората си, посветен на етномузиката на тази област. И там става част от конфликта между турци и кюрди, между техния различен начин на живот и различните им идеи за бъдещето, а всичко това се превръща в катализатор за нейния личен, вътрешен конфликт – този между собствените

и минало, настояще и бъдеще. Разбира се, филмът не е „хербаризиран“ от политически идеи и ни предлага и чисто художествени такива, но все пак е видно, че първоначалната искра не е дело на някаква си муза, а на наличен проблем, който засяга не само героя или героите на филма, а цели общности (нали именно това означава думата политика - интерес на множеството). Режисьорът, макар да влиза в детайлите на политическата ситуация в региона, все пак запазва една общочовешка гледна точка, която може да бъде обобщена с изречението: „Един ден, когато войната свърши, ще се изправим лице в лице с въпроса: за какво загинахте?“ Защото истината е, че в югоизточен Анадол не се води официална война, която да бъде записана в историята. Има обаче много жертви. Достатъчно е да си спомним ужасяващото насилие над християнски мисионери от страна на мюсюлмански екстремисти, с които Малатия печално се „прочу“ през 2007 година. И както се случва във всяка война, живите жертви са не по-малко от истинските, мъртвите. Future Lasts Forever е потопен в мъглите, стелещи се между неми, сухи, голи хълмове и това, че природата, а не толкова човешките обиталища са фон на тази иначе сериозна и обагрена с много кръв тема, придава поетичност и емоция на филма.

За финал оставих любимия си турски филм от този фестивал - „Бяло като сняг“ („Snow As White“) на Селим Гюнеш, който в Малатия не получи никаква награда, но затова пък стана ясно, че е получил такава за операторско майсторство на миналогодишното издание на нашия София Филм Фест. Макар да нямат нищо общо, в главата ми през цялото време звучаха песента на U2 „White As Snow“. Филмът пленява с ледностудената си мистичност, прилича на смразяваща приказка с ужасяващ край, който не искаш да чуеш. Изключително съжалявам, че едва ли ще бъде показан отново в България, защото той е сред примерите как една история може да започне като малка точица и бавно, пред очите ни да се разгръща, разраства, докато не закрие слънцето. Филмът започва с могъщо въздействащ нощен пейзаж - безмилостни, страшни, безразлични, студени, виещи с вълчи глас планини, някъде там сред които изведнъж проблясва светлина и разбираш, че има селце. После проследяваме историята на бедно малко момче (точно като в приказките!), което всеки ден минава през страшната гора, крепейки съд с айран, за да го продава на случайно минаващи покрай някаква спирка пътници и да помага на майка си. Това упражнение е по някакъв начин героически безсмислено и героически обречено. До такава степен, че в един момент разбираш,

че нито момчето е просто момче, нито нелепият риск, който поема, минавайки през страшната гора, е просто глупост, нито гората е просто гора, нито вълците са просто вълци. И някак ти хрумва идеята, че ти си това момче, че ти газиш в дълбокия сняг в тъмната нощ напълно безсмислено, че теб те дебнат вълците. И че някой ден... Няма как, следите ти ще се задържат малко върху снега, а после отново ще завали и всичко пак ще стане чисто и бяло. Превъзходен филм за трагизма на човешката участ, макар да звучи помпозно. Четох някъде за пореден път как Балканите са традиционна „територия на разлома“, защото тук се срещат три различни цивилизации (по модела на Хънтингтън) – православна, ислямска и западна, т.е. католическа. И че в условията на глобализация различията между

тях не само не изчезват, но и се задълбочават в някои отношения. Там, където бях – в Малатия – видях това с очите си, при това в доста чист вид. Видях изключително любезни и усмихнати хора, някои от които живееха в Лондон, говореха перфектен английски и немски например, бяха обиколили целия свят, имаха таблети, айфони и така нататък, а други – също любезни и мили – ходеха с пояси, везани чехли, фереджета, шалвари и премятаха броеници в ръце. Не знам дали е възможно тези хора да се срещнат някъде. Не съм сигурна, че искат. За сметка на това обаче ги видях заедно в киносалона. Вярно, едните в единия край на залата, другите – в другия, но все пак на едни и същи филми. А това не е малко.



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.filmakersbg.org/index.html>

Препечатването е допустимо само с разрешението на редакцията и автора.

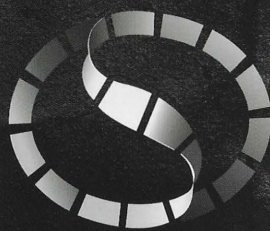
Подписаните материали не съвпадат винаги с мнението на редакцията.

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



МЕЖДУНАРОДЕН
СОФИЯ
ФИЛМ
ФЕСТ



16

SOFIA
INTERNATIONAL
FILM
FESTIVAL

9-18-29 март / march 2012

С допълнителни прожекции

2-8 март и 30 март - 5 април 2012



Venice Office
Regional Network for Science
and Culture in Europe

Robert Bosch Stiftung



DOMAINE BOYAR
Wine experts since 1991



София Авто
Sofia Autotrans



Bulgaria Air
National Carrier

GRAND HOTEL SOFIA



EUROPE LOVES CINEMA

MEDIA is the EU support program for the European audiovisual industry. It co-finances training initiatives for audiovisual industry professionals, the development of production projects, as well as the distribution and promotion of European audiovisual works.

MEDIA desk Bulgaria
www.mediadeskbg.eu

МЕДИА е програмата на Европейския съюз в подкрепа на аудиовизуалната индустрия. Тя съфинансира тренингови инициативи, насочени към професионалистите от аудиовизуалния сектор, развитието на продуцентски проекти, разпространението и промоцията на европейски филми.

Бюро МЕДИА – България
www.mediadeskbg.eu