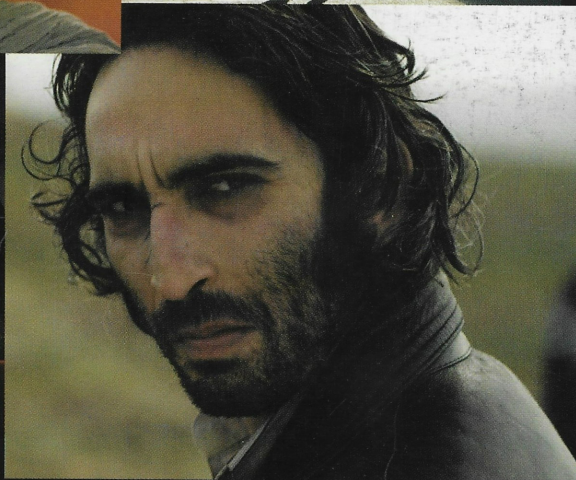
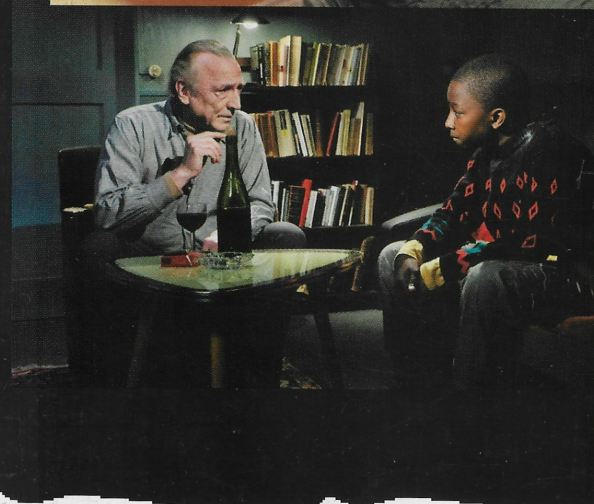


КИНО

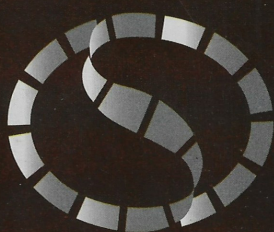
СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

2012

3,50 лв.



МЕЖДУНАРОДЕН
СОФИЯ
ФИЛМ
ФЕСТ



16

SOFIA
INTERNATIONAL
FILM
FESTIVAL



ИЗТРИЙ И СПЕЧЕЛИ



МОМЕНТНА ЛОТАРИЙНА ИГРА

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Филмово десетилетие

Харесва ни да правим филми за позитивните неща в живота

Мирамар филм /Людмила Дякова _____ 2

Българският игрален филм и неговите социални проекти

Право на допълнение /Вера Найденова _____ 5

Все по-трудно става да се прави кино... /Иван Стефанов _____ 6

Галерия

Меланхоличната емоционалност на Радина Кърджилова

/Катерина Ламбринова _____ 10

Нови книги

Прераждане на книга /Вера Найденова _____ 15

Киносъбития

Разказвачът в картини Калина Иванов /Петя Славова _____ 17

София филм фест

Свой модел на света /Димитър Кабаиванов _____ 19

Да остана или да си тръгна /Ирина Иванова _____ 23

Човек не може да бъде наистина добър,

ако не разпознава злото /Ингеборг Братоева-Даракчиева _____ 28

Киното е преди всичко страст – разговор с Данис Танович

/Олга Маркова _____ 31

Класация на критиката: Джейлан се откри в един фест на рекордите

/Георги Ангелов _____ 35

Първи стъпки

„Краят на въжето“ – първа игрална продукция на НАТФИЗ

/Росен Спасов _____ 38

Идва ново поколение... Кристиан Иванов, директор на продукцията _____ 40

Телевизия, телевизия

Предаването „Кастинг“ по БНТ и българското кино

/Петя Александрова _____ 42

Нашата история

Неизвестен досега показ на филми в Русе през 1897

115 години от първите кинопрожекции в България

/Петър Кърджилов _____ 45

СВЕТОВЕН ЕКРАН

Фестивали

Солотурн 2012

Демокрация, хаос, апокалипсис /Людмила Дякова _____ 51

Берлинале 2012

Вечните теми в актуален филмов прочит /Калинка Стойновска _____ 54

Теоретични етюди

Новото българско анимационно кино

и съвременните технологии /Радостина Нейкова _____ 58

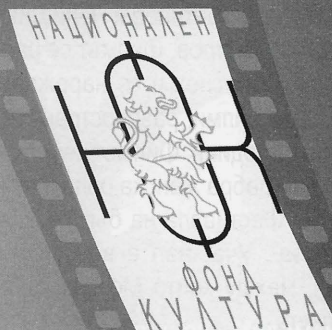
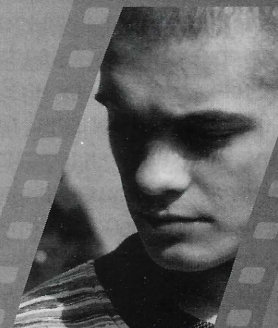
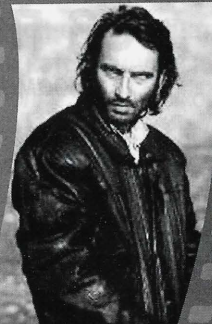
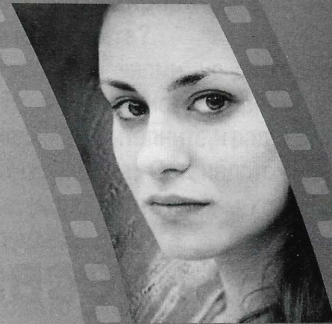
СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Червено /Велислава Господинова

Маргиналът /Ирина Арменкова

Петото грахче /Милена Симеонова

Златното момиче /Славена Симеонова



Харесва ни да правим филми за ПОЗИТИВНИТЕ НЕЩА В ЖИВОТА

Людмила Дякова разговаря с продуцентите от Мирамар филм

Мирамар филм е продуцентска компания, която се занимава с филмопроизводство повече от десет години. Особеното е, че тримата съдружници са професионалисти в различни сфери: Матей Константинов е сценарист, Георги Димитров е художник и аниматор, Илиан Джевелеков е режисьор. Може би това е и една от причините за успешното реализиране на проектите им. Сред тях са телевизионните предавания: „ШАШ - шоу на Влади Въргала“, БНТ 2002 – 2004, и „Нощен магазин“; множество спектакли, концерти, музикални видеоклипове, телевизионни реклами (игрални и анимационни).

И, разбира се, филми. В момента в подготовка е мащабна руско-българска копродукция за генерал Скобелев „Удряй пръв“ на режисьора Владимир Щерянов. През 2008 година „Мирамар филм“ реализира първия си пълнометражен игрален филм „Дзифт“ на театралния режисьор дебютант в киното Явор Гърдев. Филмът получава много престижни международни награди, сред които Награда за режисура на Московския кинофестивал и „Златна роза“ на Фестивала на българския игрален филм във Варна. В кината в България филмът поставя рекорд, като се превръща в най-гледания български филм след промените.

През 2011 година излиза „LOVE.NET“ – режисьорски проект на Илиан Джевелеков, реализиран в съавторство с Матей Константинов и Нели Димитрова. Художник е Георги Димитров. Филмът се радва на изключителен зрителски успех и се нарежда в десетката на най-гледаните филми, разпространени в България за последните 20 години. Филмът печели награда за сценарий, за най-добра женска роля (Пилия Маравиля) и за дебют на Фестивала на българския игрален филм „Златна роза“. Участвал е в редица международни фестивали, между които Москва, Братислава, Бахамите, Калкута.

Междувременно Мирамар филм произвежда документални, късометражни филми и копродукции. Като екип - режисьор, сценарист и художник, Илиан, Матей и Георги създават документалните филми „Куба е музика“ (с участието на Йорданка Христова), „Етиопия – 13 месеца слънце“ и поредицата „Перу – непознатата земя на инките“. През 2008 година излиза документалният филм за генерал Скобелев „Белият генерал“, режисиран от Владимир Щерянов по сценарий на Матей Константинов, който е своеобразно въстание в темата на игралния филм „Удряй пръв“.

През 2011 година късометражният филм „Влакове“ спечели наградата Jameson за най-добър български късометражен филм на София Филм Фест и участва в състезателните програми на редица международни фестивали, между които „Молодист“ в Киев и фестивала в Лийдс.

Преди няколко месеца беше завършен анимационният филм „REW DAY“ на режисьора Свилен Димитров, който от години работи като аниматор в Мирамар филм. „REW DAY“ се състезава за наградата Jameson на София Филм Фест; предстоят му участия на фестивалите за анимационно кино в Мелбърн и Анеси.

Мирамар филм е копродуцент от Българска страна на копродукцията между Русия, Азербайджан и България на режисьора Мурад Ибрахимбеков „И нямаше по-добър брат“, който също участва на много международни фестивали, между които състезателната програма East of the West на фестивала в Карлови Вари. Мирамар филм има няколко игрални и документални проекта в развитие. Един от тях е документален филм за българските корени на Дилма Русев.

Кога, как и защо създадохте Мирамар?

Мирамар съществува повече от 10 години. Преди това (поне 5 години) сме работили по общи проекти. При задалата се поредна криза в края на века и при

наличната смяна на схемите в телевизиите и киното решихме, че не е зле, след като планината не идва при нас, да обединим сили и да идем ние при планината... Илиян Джевелеков предложи тримата - той, Матей Константинов, Жоро Димитров, да опитаме с настъпващия нов век да започнем наново. Илиян режисира, Матей пише, Жоро рисува, а заедно решаваме икономическите въпроси.

Фирмата работи известно време и под друго име, но след поредно завръщане от Куба, по-скоро от благодарност за хубавите преживявания, решихме да се прекръстим на легендарния хавански квартал Мирмар. Ще рече „място, от което се вижда морето“.

Занимавахме се предимно с реклама, тв предавания (ШАШ е от онова време), затова се и преместихме в офис близо до БНТ, където сме и до днес.

Как всеки от вас съчетава творческите си и продуцентски проекти?

Това съчетаване е наложително днес. Почти всички творци станаха и продуценти, което може в някое друго време и на някое друго място да е грешно, но тук е някак неизбежно. Най-вярно е да се каже, че ставаме продуценти преди всичко, за да осигурим живот на собствените си проекти. Естествено приемаме да продуцираме и други филми, когато сме в синхрон. За сега се справяме, но трудно се мобилизира тройният екип, когато трябва да бъдем продуценти на продукт, написан, нарисуван и режисиран от други.

Имате ли тематични и жанрови предпочитания към филмите, които правите?

Ние нямаме толкова много филми, че да хванем някаква тенденция. Но определено ни харесва повече да правим и да мислим за виталните, градивните, положителните неща от живота. Останалото без друго ни затрупва. Може скоро да направим комедия или някаква позитивна драма.

Как стигате до сценария и намесвате ли се като продуценти в неговото развитие?

Киното е колективен спорт.

Как формирате творческите си екипи? Имате ли постоянни сътрудници, нещо като съмишленици?

Изборът на екипи не е много голям. Важните хора си работят при нас постоянно. А след като режисьорът избере оператора, с когото иска да работи, пъзелът от технически лица се самоподдържа. За постпродукцията си имаме постоянен ценен екип.

Какво е мястото на копродукцията във вашите планове конкретно, а и като възможност за утвърждаване на българското кино?

Ние имаме вече опит в копродукцирането, с Русия например. Плановете ни са при добър проект и коректни партньори да не се отказваме от миноритарен дял в копродукцирането на филм. Но, разбира се, повече ни се иска да намерим копродукцент за някой от нашите проекти. Това би помогнало за „утвърждаването на българското кино“.



Георги Димитров, Илиян Джевелеков, Матей Константинов - Мирмар филм

Какво се случи и не се случи в киното ни през последните 20 години?

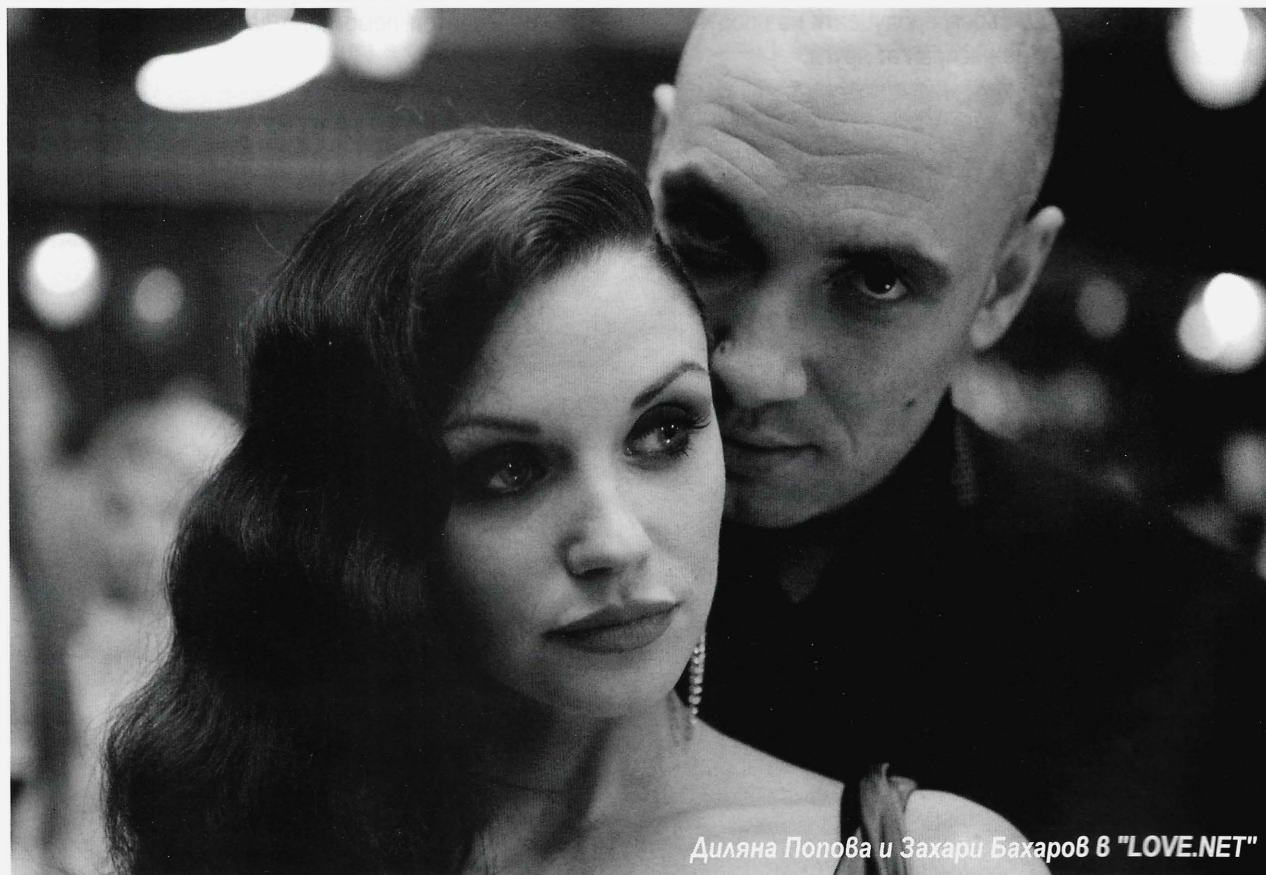
Нещо се случва в момента! Но то е свързано със смяната на поколенията и не бива да правим нито прогнози за бъдещето, нито анализи на близкото минало. Да почакаме още три-четири години, утвърдените и утвърждаващи се, успели творци да се стабилизират, финансовите правила да се уточнят.

Вашата визия за бъдещето на българското кино? Вече няколко години Законът за киното не се спазва – имахме улични протести, формирахме работни групи, които стигнаха до задънена улица, сега отново се работи по стратегия...

Киното е продукт на спонтанния талант, излял се в ка-

лъпа на дългото планиране. Как можеш да очакваш нещо конкретно при това положение?!

Без финансиране от държавата много трудно ще има кино въобще. Но при толкова много желаещи да правят филми условията за кандидатстване и критериите за избор трябва тотално да бъдат променени. Още на ниво избор на художествени и финансови комисии има объркани и неясни правила. Оттук следва голямото напрежение и скандалите при годишната селекция на проектите. И освен че сме принудени да се самопродуцираме като творци, заиграваме и една силно деморализираща игра от типа „кой кого“ или в мекия вариант „кой на кого“. И докато се учим да играем тази игра, забравяме за киното...



Диляна Попова и Захари Бахаров в "LOVE.NET"

Право на допълнение

Вера Найденова

Надявам се читателите на „Кино“ да са забелязали, че в бр.1 от тази година в рубриката „Българският игрален филм и неговите социални проекции“ бе публикувана моя статия със заглавие „Ефектът на бумеранга“.

Не от недосещане или от конформизъм, а нарочно, докато я писах, се старах да не назовавам натрапливо проблемите, които според мен въпиющо и необяснимо отсъстват от съвременните ни филми. Не исках да напомням за времената, когато „ръководните органи“, считащи художествената критика за свое оръдие, „спускаха“ на авторите важните теми „отгоре“. Но статията излезе, а аз не се примирявам с факта, че съм пропуснала важен мотив. Той е свързан именно с отсъствието във филмите на най-същностните, определящите днешното ни битие реалии. Убедена съм, че до тях трябва да се стига не чрез директиви, а отвътре, от поривите на самите автори. Но щом като - с твърде малки изключения - кинематографистите ни така дълго не посягат към тях и от непознаване на живота или от боязън пред трудността им не ги докосват, ще се наложи с подбаващ тон да им ги подскажем. Вярно е, че парите не ни достигат да правим повече филми (една от причините е и тази, че тези, които правим, доста често са ненужно скъпи). Сталиновата формула „малко, но хубави“ отдавна е компрометирана, но има и друга, по-традиционна и разумна максима, според която, когато парите ти са малко, мисли добре за какво и как ги харчиш...

Неотдавна колега, който добре познава симпатиите ми към новото иранско, а напоследък и към турското кино, държеше да ми обясни, че те „там“ имат специфични проблеми (религиозни, цивилизационни, културни) и от тях се поражда допълнителен, особен пласт в драматургията. Приех думите му, но със следния отговор: Добре известно е, че в живота вакуум няма. Щом при нас не съществуват техните проблеми, значи има други, които ние не съзираме или не знаем как екранно да експонираме така, че филмите да водят до катарзис, до прозрения. Не е малък проблем например нашата не-религиозност, отсъствието на църквата и на други по-малки институции от територията на нравственото възпитание. Или, да речем, тежкото ерози-

ране на традиционните ни ценности, на първо място на любовта и грижата към земята и нейните плодове, които от векове са били най-дълбоката вертикала в народопсихологията ни. По важност на тези въпроси не отстъпва и ускореното акумулиране на ново социално неравенство. Също така стихийното ни емигрантство, половината от което се лута из чуждото „нищо“, само и само да не живее в страната си и да не работи за нея. Делникът се разкъсва и от проблемите с/на ромите, за които все мислим, че говорим достатъчно във филмите, а всъщност едва докосваме повърхността им. Към това като прибавим и общите за епохата ни трусове в образователната система, а респективно и в манталитета на подрастващите, произтичащи от навлизането на интернет културата. И още глобализацията, и т. н., и т. н. - краят не му се вижда, необхватно като самия живот.

Зад тези общовати формулировки стоят съдбите на днешните българи, а значи неизброимите конфликти и колизии, сюжети и фабули от делника. Само че на родния ни екран този живот го няма, не сме го видели, не сме го фиксирали. Гледаме го с разсеяни, с инфантилни очи. Впрочем в статията си от брой 1 набелязах някои от точките, при които сме постигали успехи, но те не само че са недостатъчни, но са и твърде нееднородни. В изкуството индивидуалността е определяща, но само когато в едно национално дело се появи художествено единство, школа, фронт, то започва да жъне истински победи и на световната сцена. По неписано правило те идват именно от отразяването на съвременния живот. А ако темата е свързана с миналото - от новите, свежи изразни средства, с които тя се пресъздава. За съжаление дори младите ни кадри най-често влизат в киното с клишетата, с образи, уморени от употреба. Някои от тях настървено и не без умения се нахвърлиха към хватките на рекламата и пиара, но не е зле да им напомняме, че те не могат да компенсират съдържателната бедност и вехтата форма, затова постиганият зрителски успех е повърхностен, кратковременен...

Благодаря на редакцията, че ми даде възможност за това допълнение.

Все по-трудно става да се прави кино...

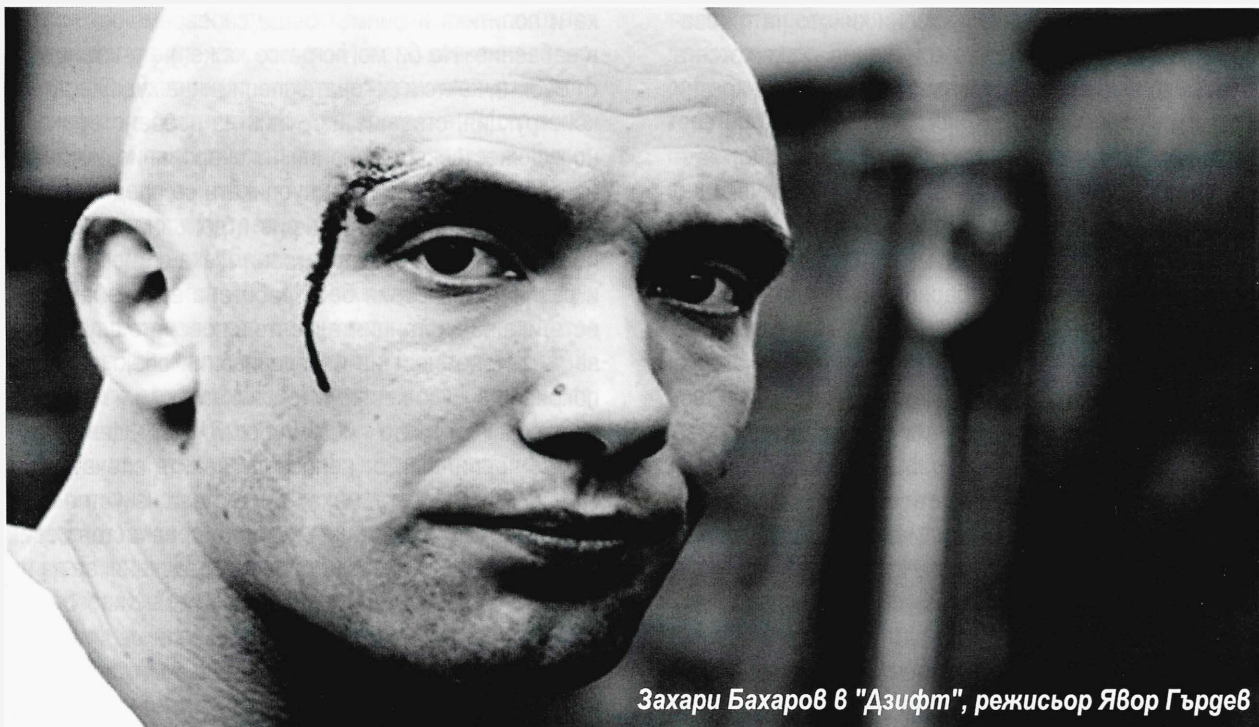
Иван Стефанов

В годините на прехода киното ни не изчезна, но появата на филмите ни съществено се разрежи. Липсата на средства за пълноценно развитие на филмовата индустрия си каза думата. Появиха се много нови имена, но младите автори не могат - с нормална пауза - да преминат от първия към втория, още по-трудно - към третия филм и т.н. Гледаме главно дебюти, които обещаваха нещо по отношение на бъдещето, но това бъдеще се оказва достатъчно далечно, ако ли не и отказано. Тези обективни условия естествено затрудняват разгръщането на това, което все още наричаме "творчески процес"; а всъщност би трябвало да говорим – с големи условности – за ненормален "производствен процес" на филмовата ни културна индустрия. Но и при тези трудни условия се забелязва нещо ха-

рактерно – творческото внимание почти на всички кинематографисти е насочено към новите проблеми, които донесе уникалният преход на нашето общество от социализъм към капитализъм. Пак ще кажа, че правенето на нова история обсеби изцяло творческото внимание на нашите кинематографисти, те искрено се стараят да проникнат и осветлят процеса на дълбоките промени. Най-близкото минало и днешният ден занимават творческото съзнание на сценаристи, режисьори и актьори в такава голяма степен, че никой не може да постави под съмнение или да оспори тяхното желание да занимават днешната филмова публика само с най-остри съвременни проблеми. Но ето че Вера Найденова в своята статия, публикувана в бр. 1 на сп. "Кино", неочаквано констатира, че съвременният ни живот на екрана липсва, че просто го няма.

"Преброяване на дивите зайци" - 1973, режисьор Едуард Захариев





Захари Бахаров в "Дзифт", режисьор Явор Гърgev

И това тя нарича ефект на бумеранга. Доколкото разбирам, същността на авторската теза в цитираната статия се състои в това, че като няма съществени художествени постижения, актуалната тематична ориентация просто остава неефективна и незабележима. А защо няма художествени постижения?

Може да се изброят множество причини, но пак да не се открие най-същественото за трудното постигане на забележителни художествени резултати. Мисля обаче, че не трябва да пренебрегваме обяснителните възможности на най-важната причина: огромният исторически натиск върху художественото поле и особено върху филмовото поле.

Определено твърдя, че в годините на прехода правенето на история засенчи правенето на изкуство. Нежната революция донесе толкова дълбоки и толкова радикални промени, че те естествено отклониха вниманието на публиката от художествената сфера и поставиха в изолация хората на изкуството. За дълго време традиционната публика напусна театралните салони и чак сега констатираме нейното ново нашествие. Не случайно се тревожим и от това, какво става с интереса към книгите и с някога многобройните читатели. С киното, което е не само изкуство, но и същевременно масова комуникация - тоест изключително зависи от наличието или липсата на заинтересована публика - се случи нещо още по-оригинално: изчезна традиционната кинорежа, а с нея и масовата кинопублика; междувреме се появиха мултиплексите и заедно с тях се роди една съвършено нова публика,

която приема да гледа филмовото зрелище само при наличието на кафе, кока колеа и пуканки. По този начин, чрез движението и промените, настъпили в полето на масовия рецепиент - външните исторически обстоятелства, условия и промени се оказаха изключително или първостепенно влияещи върху творческата еволюция на българското кино. Тъкмо тези външни условия продиктуваха днешния радикален тематичен обрат към съвременността и съвременните проблеми, но заедно с това поставиха и нови затруднения пред кинематографичната общност. По-точно тези външни условия поставиха остро въпроса за по-бързата и ефективна вътрешна промяна на филмовата изразна, художествена система.

Ако вземем предвид тъкмо посоченото обстоятелство, че киното е не само автономна художествена сфера, но едновременно и ярък социален факт, то трябваше своевременно да намери точката на равновесието (сътрудничеството) между външните обстоятелства и вътрешните иманентни, специфично кинематографични аспекти на филмовата творба. При такава рязка, драматична промяна в комуникативната ситуация на киното логично е да следват дълбоки промени и в структурата и изразните средства на самите художествени произведения. Но това се оказа и най-голямата и трудно постижима творческа задача. "Социалната съдба на изкуството - пише в своята „Естетическа теория“ Теодор Адорно - не му се налага само отвън, тя е еднакво разгръщане на неговата концепция". В духа на тези мисли следва да направим съществения из-

вод, че наред с външните промени киното ни трябваше да разгърне и една друга концепция - какво отсега нататък трябва да представляват неговите конкретни творби.

Но това, което в случая е особено любопитно, че – погледната отвътре – тази нова ситуация неочаквано изглежда като твърде странна. Защото получаването на неограничена политическа свобода, премахването на идеологическите бариери и предразсъдъци към художественото творчество, разкрепостяването на словото, бурното развитие на пресата и масовите комуникации създадоха условия за творчество, относно които преди само се мечтаеше. Всичко това би трябвало да стимулира бързата вътрешна не само тематична и идейна, но и естетическа реконструкция на филмовия художествен свят. Но тъкмо тук закъснението се оказа фатално. И то не случайно.

Както писа Огнян Сапарев - в условията преди прехода имаше изключително ограничена гласност, но много силна чуваемост; в новите демократични условия обаче е налице много висока гласност, но твърде ниска чуваемост – поради всекидневния непрекъснат кръсък на масовите медии. При тези условия трябваше и киното да се научи да “крещи”, тоест да помисли задълбочено не само относно това, което представлява съдържание на филмовото послание, но още и относно начина, по който се казва или излага това съдържание.

Така една от най-съществените причини за незадоволителните филмови резултати изглежда се крие в това, че дълго време в условията на социализма нашето кино си изработи един рефлекс на едновременна и отдалеченост, и приближеност към всекидневната действителност. Поставено в средата на строги идеологеми и пред изисквания за непосредствени политически или възпитателни ефекти, то естествено предпочиташе, за да се предпази от санкции и същевременно да постигне по-безспорен художествен резултат, да говори по-завоалирано, по-абстрактно – чрез намеци, показателни фрагменти, символни образи. Искам да кажа, че имаше известна специфика на начина, по който художественото изображение постигаше своя обект и може би това ще стане напълно ясно за всеки, ако цитирам като пример филма “Привързаният балон”. Една на пръв поглед невидима, но в действителност лесно осезаема филмова стилизация стоеше между творбата и публиката и това придаваше особено очарование и естетическа значимост на филмовото изображение. Разбира се, завоалираните образи и символи в този филм не убягнаха от окоето на бдителната нормативна естети-

ка и политика и филмът беше своевременно пратен в забвение. Но би могло да се каже, че дистанцията от обекта, както и неговата специфична художествена конструкция, ставаше източник на особено ефективно художествено дразнение, на очарование, източник на висока чуваемост. На публиката се предоставяше и собствена роля – да открие и допълни филмовото послание, да го доразпространи. Така с много усилия и различни търсения бе изработена една ефективна естетика на дистанцията, която в повечето случаи даваше автономност на изобразявания обект и с това покриваше художествените очаквания на масовата публика. Или както пише Георг Зимел: „Цялото изкуство черпи сили от непосредствените впечатления за действителността, макар то да става изкуство едва тогава, когато излезе извън тях; то предполага един вътрешен несъзнателен процес на редукия, за да ни убеди в своята истинност и значимост”. Киното като визуално (фотографско) изкуство черпи своите сили изключително от непосредствените впечатления (често и чисто документални) за действителността, но и тези впечатления трябва да се преобразуват от вътрешния и често не напълно осъзнат процес на естетическа редукия. В предишната история на нашето кино тази редукия беше постигана с многообразни, по-малко директни, но ефективни средства. Не мога да забравя как във филма „Преброяване на дивите зайци” на Георги Мишев и Едуард Захариев обикновен селски жител, напрегнато следящ лошата телевизионна прогноза за времето през следващия ден в резултат на нахлуващи от Запад въздушни влияния, клатеше дълбокомислено глава: „Все оттам идват тези лоши работи”...

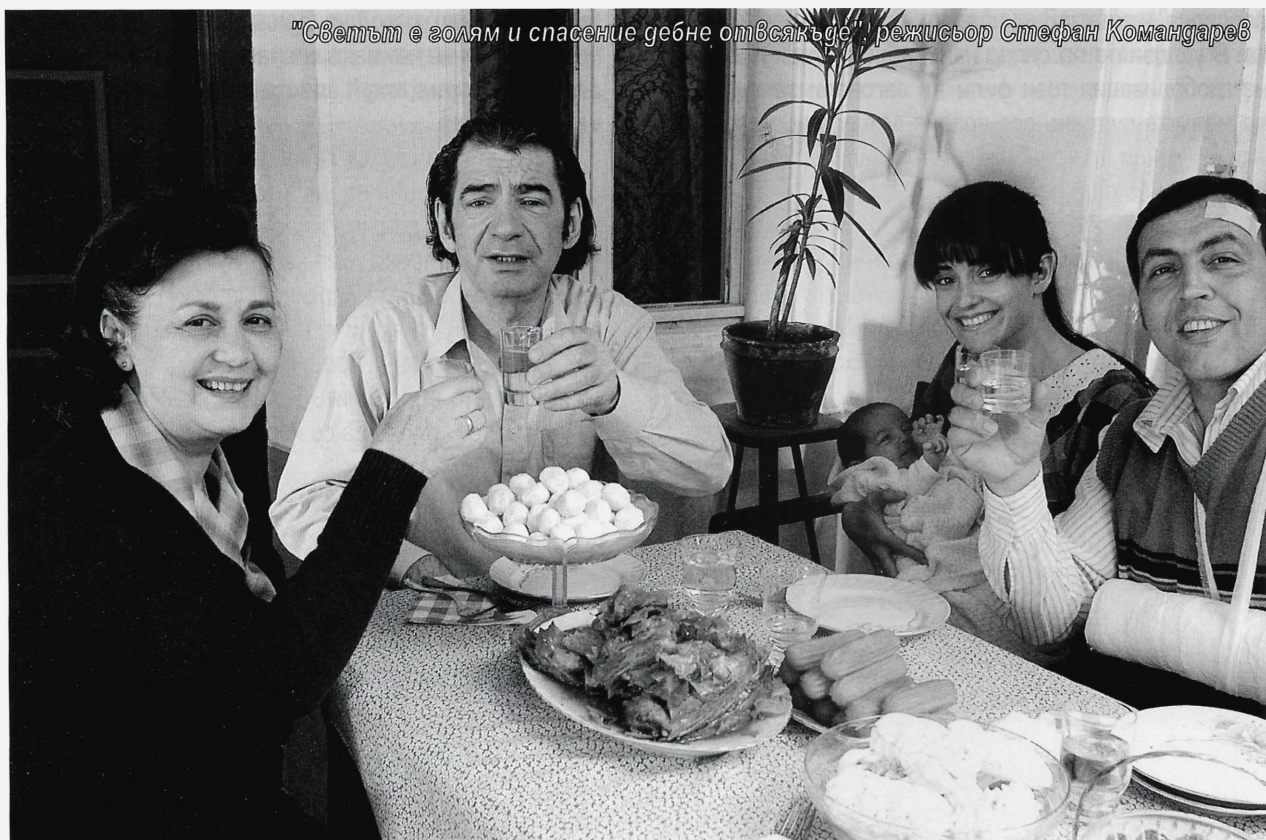
В годините на прехода бяха премахнати предишните идеологически, политико-административни и всякакви други ограничения и това породило силно желание за овладяване на действителността такава, каквато тя е сама по себе си, предизвика желание да се улови непосредствеността и близостта на нещата. Във всичко това имаше определена логика: трябваше да се извади на бял свят цяла една грижливо прикривана част от действителността, свързана с насилие над човека, с жестокости, с истински трагични ситуации. Неща, които преди, от гледна точка на идеологическите норми, изглеждаха опасни, нежелани, недопустими или пък особено провокативни, сега естествено намериха място на екрана. Киното стана много чувствително към шоките ситуации, към насилието, към престъпленията към личността. Близката история и всекидневието нахлуха с необикновена сила в съвременното кино, те започнаха да говорят сами по себе

си. И тази насока на художествено мислене се оказва твърде трайна тенденция. И сега всяка неделна вечер телевизионният сериал "Седем часа разлика" започва с неизменното предупреждение: "Историите в този филм са вдъхновени от действителни събития и личности".

С оглед на всичко това естетиката на дистанцията стана излишна – трябваше да се даде по-голям простор на самия обект на изображение. На дневен ред дойде приближаването до фактите. Животът трябваше да говори непосредствено и чрез самите филми. Последните започнаха да заемат наготово от самата действителност образите, драматичните конфликти, да поглъщат драстичността на всичко това, което е ставало или продължава да става навън, във всекидневието. При това този стремеж да се открива както истината, така и художественият ефект в самия обект на изображение отключи нова субективна енергия – сценаристите и режисьорите започнаха да разказват своите спомени, да излагат личните си впечатления, да разкриват драстични моменти от своята биография. Очарованието от приближаването до облика на действителността, желанието да се заговори с езика на самите факти и по-точно с истините, които те носят в себе си, бързо измести на по-заден план грижата за самото естетическо оформяне на обекта. Проблемът за есте-

тическата редукция на действителността изглеждаше лесно решим. Защото самият обект трябваше сам по себе си да разказва и убеждава за неща, които преди това не бяха достъпни или желани като филмово изображение. Сега творческата задача се изразяваше в това - от всяко късче живот да се извлече неговата собствена и неповторима значимост. Така киното ни започна да страда от нещо като „сетивна похотливост“.

Забележимото от пръв поглед следствие е, че филмите ни започнаха да изглеждат като проява на лош вкус; или както по-деликатно предпочита да се изразява критиката – те изглеждат като „лошо направени“. Ако добрият естетически вкус до голяма степен се покрива със „способността за отказ от примамливите художествени средства“ (Адорно), то трябва да добавя, че в случая, за който говоря, се касае именно за липса на отказ от примамливите сурови и недостатъчно овладени изразни средства за сметка на „житейско“ правдиви или направо брутални фрагменти, които, монтирани един до друг, започват да имитират буквално действителността, без да могат да я обобщят в същинския художествен смисъл на думата. Наистина дистанцията на филмите от емпирията е скъсена, духът на фактологията е по същество запазен, но суровият материал не е достатъчно реконструиран и издиг-



"Светът е голям и спасение дебне отвсякъде", режисьор Стефан Командарев

нат до истинската художествена форма. Само по този начин мога да си обясня обстоятелството, че някои известни и доказани режисьори от по-възрастното поколение не успяха да потвърдят своите художествени постижения във филмите, които заснеха в годините на прехода. Тъкмо това трудно се постига: оригиналният вътрешен синтез на отделната творба, която не просто да експлоатира, а да открие и ни внуши значимостта на филмовия сюжет и тема. Няма съзнателна или подсъзнателна творческа съпротива срещу примамливите, но иначе по същество повърхностни изразни средства. Така има едно инертно движение по вече използвани и познати схеми и шаблони.

Тези констатации отнасям до повечето филми, претендиращи да ни обяснят близкото минало или пък това, което става сега в нашето общество. Но, разбира се, има и изключения, които мисля, че потвърждават в позитивен смисъл защитаваната тук теза.

На първо място бих споменал филма "Писмо до Америка". Той открива – дори с някакво своеобразно постигнато "документално" внушение – един малък и рядък оазис на патриархално балканско-българската култура и се оказва, че този оазис, въпреки своята очевидна архаичност (а може би тъкмо поради нея) и поради своята още по-очевидна обреченост, все още е запазил своята уникална способност да изпраща живи и жизнени културни импулси до голямата универсална цивилизация, наричана от всички ни Америка. В условията на силно напиралите отвън процеси на глобализация този филм ни заговори за съдбата на малките култури, все повече затворени в себе си и подлежащи на неизбежна маргинализация, а може би и на нещо още по-лошо.

Още по-показателен е случаят с филма "Дзифт". Според мен неговият международен успех се дължи на нарочно търсения експеримент с една нова постмодерна форма. Този филм показва на всички ни, че проблемът с пресъздаването на близкото минало е въпрос не само на откриване на подходяща и житейски поразяваща сюжетна история, но още и

на нейната кинематографична реконструкция и художествена стилизация. Нещо повече – съдържателната история е съзнателно „ограничена“ в полза на търсенето на една оригинална художествена форма. Критиката откри в тази творба белези на „черния“ филм, изразни средства, заети от практиката на комиксите и графитите, архивни кадри и ретроелементи, внезапни и живописни визуални решения, но заедно с това тя призна присъствието на хомогенен и уникален авторски стил, изобретено съчетание между жанр и епоха, създаване на една нова и оригинална филмова реалност. Няма увлечение по примамливите и стандартни изразни средства, филмът е направен с внимание към символите на времето, но и с много вкус. "Дзифт" извежда съдържателните елементи и формалните детайли, акцентира ги и същевременно ги подлага и хармонизира чрез оптиката на една добре премислена и още по-добре защитена естетическа концепция. Струва ми се, че това до голяма степен се дължи на обстоятелството, че, идвайки отвън, след активна новаторска работа в театъра, режисьорът Явор Гърдев много точно видя и се пребори с инерцията, завладяла полето на съвременното ни кино.

Най-после не мога да не отбележа и непосредствено очарование на филма "Светът е голям и спасение дебне отвсякъде". На основата на една трагична история филмът изведе оптимистично заключение, преобърна мрачното отношение към всекидневието и чрез по-традиционна, но издържана като стил и вкус художествена форма откри една значителна и съчувстваща му публика.

В заключение мога да кажа, че почти тоталната тематична ориентация на нашето кино към проблемите на съвременния ден има и своите по-добри резултати; но поради забавения темп на развитие тези резултати не определят общата картина. Историята ни поднесе уникални теми, сюжети и герои, но - вместо да ни улесни – тя ни изправи и пред нови, трудни творчески задачи. Защото в днешните условия филмът не просто се снима, той трябва да се изобретява.

Меланхоличната емоционалност на Радина Кърджилова

с актрисата разговаря Катерина Ламбринова

Радина Кърджилова е родена 17 юни 1986 година. През 2009 година завършва актьорско майсторство в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ в класа на професор Пламен Марков и Ивайло Христов. На театралната сцена играе в постановките „Пухеният“, „Самотният запад“, „Белградска трилогия“, „Живот в три версии“, „Заболяването младост“ и „Стъклената менажерия“.

В киното дебютира на седемнадесет години във френската продукция „Последният бей на Балканите“, после се снима в късометражните филми „Самотният бегач на дълги разстояния“ на Григор Лефтеров и дипломния „Новият“ на Вито Бонев, докато през 2009 година е избрана от Виктор Чучков-син за главната женска роля в неговия дебютен филм „TILT“. Радина Кърджилова участва

и в сериала „Стъклен дом“ и за ролята си в него получава новоучредената през 2010 година награда на името на първата българска киноартистка Мара Миятева-Нонинска. Всички персонажи, изиграни от Радина - дали на сцената, на големия или на малкия екран, носят меланхолична дълбочина и мощен емоционален заряд.

След участието си във френския филм „Последният бей на Балканите“ ли реши, че искаш да се занимаваш с актьорско майсторство и въобще с кино и театър?

Ако потърся метафора във въпроса, бих сменила прилагателното с "Първият бей на Балканите", защото моето участие във филма предопредели бъдещето ми като актриса.



С Тони Минасян в спектакъла "Стъклената менажерия"



Как се случи да бъдеш избрана за тази роля, доколкото знам, си била на съвсем крехките 17 години?

Стана случайно! Докато чаках един мой приятел да излезе от кастинга, асистент-режисьорът ме забеляза и ми предложи да се явя за една от женските роли, която съответстваше на моите години и визия. След това се видях с екипа и с режисьора, който ме попита дали мога да се справя с ролята. Аз приех. Оттук започна моята любов и кариера в театъра и киното.

В колко късометражни филма си се снимала като студентка в НАТФИЗ и след това? В момента се сещам за „Пустинният бегач“ на Григор Лефтеров, „Новият“ на Вито Бонев, както и за рекламен клип, сниман от Неда Морфова. Би ли участвала в късометражни студентски проекти и занаят?

Снимала съм се в три или четири късометражни филма като студентка в Академията. И бих участвала отново в такъв проект, защото мисля, че трябва да се помага на младите оператори и режисьори да работят, за да се развиват професионално още докато учат.

Кога според теб се осъществява дебютът – с първата роля или с първата „голяма“ роля?

При мен нещата се получиха по-рано, още докато следвах, с ролята във филма „TILT“. Мога да кажа, че дебютът бе щастлив за мен, тъй като първата и голямата роля се припокриха. За всеки млад актьор това е щастливо съвпадение, което го натоварва с голяма отговор-

ност, но е и сериозна проверка за бъдещите му роли.

Как си представяш бъдещата си кариера: като актриса, която играе много, или актриса, която ще подбира внимателно проектите, в които участва? Разбира се, че е пожелателно един актьор да има избор за своята работа, но хиляди обстоятелства извън неговия талант и работоспособност ограничават възможностите му да участва в пиеси и филми, в които с удоволствие би желал да участва.

Какво според теб в „TILT“ успя да предизвика вниманието на публиката, да я привлече в кино-салоните, а след това и да изпрати филма на състезание за номинациите „Оскар“?

Най-вече необичайният сценарий! Това е един неорднерен поглед върху недалечното минало на едно поколение, което иска да съхрани и върне чрез културен факт годините, за които част от хората не искат да си спомнят, а други го насищат с носталгичен емоционален подтекст.

Сложни са взаимоотношенията на Беки - героинята ти от „TILT“, с баща ѝ. Особено подчертан е конфликтът между тях в сцената, в която Беки му казва, че ще го гледа как умира... Това ли беше най-трудното актьорско предизвикателство за теб във филма?

Да, това е кулминация и развързка в натоварените с напрежение и неприязън отношения между две поко-

ления - баща и дъщеря. Беше наистина много деликатен момент в хода на филмовото действие. Сцената се нуждаеше от необходимата концентрация: влизане в обстоятелства и в биографиите на персонажите, за да може нашата игра да бъде максимално въздействаща. **Как си обясняваш популярността на твоята героиня от сериала „Стъклен дом“ и въобще дали сериалите са тези, които произвеждат звезди?**

Популярността на един актьор, участващ в дълъг сериал, идва съвсем закономерно от неговото заседяване на екрана, а иначе звездите са само на небето... **От какви истории се нуждае българското кино: от камерни и проникновени като „Аве“, любовно-политически като „TILT“, остро-назъбени като „Източни пиеси“ или поетично-безнадежни като „Кецове“?**

От всичките... И то не защото винаги ще се намерят зрители за всеки един филм, а защото има толкова много теми и сюжети в миналото и настоящето ни.

И каква е твоята класация на последните български филми?

„Аве“ - със сигурност. „Съпки в пясъка“, „Кецове“. Те не се нуждаят от класация, защото и трите филма носят своя заряд и имат зрителски успех и фестивален живот.

Какви според теб са основните черти на професионализъм в играта на младите ти колеги: например Ованес Торосян, Явор Бахаров, Луиза Григорова, Тони Минасян, Силвия Петкова, Лидия Инджова, Анжела Недялкова...

Това, което ги обединява, е техният талант, възторженост от възможността да го докажат още съвсем млади. А доказателството за тяхното усърдие и артистично себеотдаване остава върху филмовата лента.

Откриваш ли прилики и разлики между новото поколение актьори и тези от други генерации?

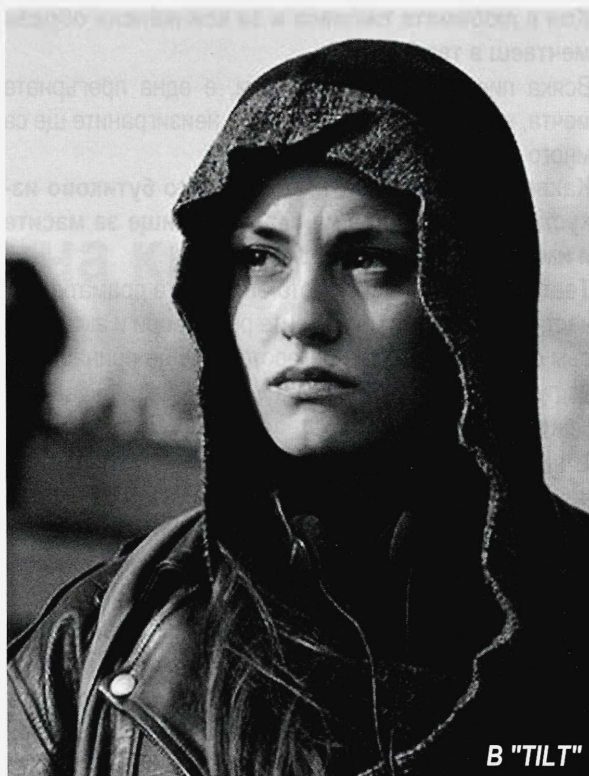
Започвам да виждам прилики със старото поколение актьори благодарение на зародилите се усилия българското кино да се полага в някакъв контекст, като част от културната стратегия за настоящето и бъдещето на изкуството.

Кои са любимите ти български и световни актьори, от които се вдъхновяваш или учиш?

Джесика Ланг, Мерил Стрийп, Том Харди, Светлана Янчева, Деян Донков, Жорета Николова, Снежина Петрова... Има още страшно много, но няма да можете да ги поберете дори в целия брой на списанието.

Как си представяш обучението по актьорско майсторство в една идеална среда? И дали тя би съдържала повече кинопрактика в занятията?

Сигурно има подобни практики някъде по света, но според мен един актьор трябва да се развие най-вече



като драматичен изпълнител, а оттук насетне неговото присъствие на екрана ще зависи от самия него и от таланта му.

Къде се чувстваш по-уверена - на сцената или пред камерата и къде сливането ти с персонажа се получава по-хомогенно?

Когато съм пред камерата, усещам публиката, когато съм пред зрителите, търся очите, които ми казват, че когато актьорът играе за един, играе за всички.

В представлението „Стъклената менажерия“ по Тенеси Уилямс в Театрална работилница „Сфумато“ играеш едно много крехко и чупливо, като стъклена фигурка момиче, пълно със страхове и потиснати желания. И през цялото време докато те гледах, имах чувството, че трептиш с цялото си тяло и душа... С какво предизвика интересът и възбуждането ти този тежък, но прекрасен текст?

Сигурно читателите на списание „Кино“ знаят, че „Сфумато“ означава вибриране и отдалечаване на контурите на едно тяло назад в пространството. Търся метафората във въпроса и може би тези трептения, по някакъв начин идват от самото име на този великолепен театър.

Какви са актьорските техники, които използваш, за да влизаш в образи?

Уча се от живота, който ме заобикаля. От книгите, които чета, от филмите и от актьорите, на които се възхищавам.

Коя е любимата ти пиеса и за кои женски образи мечтаеш в театъра?

Всяка пиеса, в която участвам, е една прегърната мечта, но за съжаление вероятно неизиграните ще са много повече.

Какво е бъдещето на театъра? Като бутиково изкуство за шепа хора или като зрелище за масите и има ли според теб сreden път?

Театърът е част от миналото със своята драматургия, част от настоящето със своите режисьори и актьори и съм силно убедена, че неговото бъдеще принадлежи на публиката.

Какъв е пътят на един млад актьор в България при толкова малко филмопроизводство?

Ще е радостно ако кажа, че най-добрият път е правият, но ще бъде още по-хубаво ако е и широк, за да може върху него да вървят колкото се може повече млади и талантлив актьори.

Какво изпитание представлява популярността за талантливия актьор в България, където преобладават жълтите медии, които напрекъснато диплят спекулативни псевдоскандали?

Популярността те сближава с много хора, но жълтата преса прави всичко възможно да те раздели с тях.

Какво мислиш за актьорските риалити-шоу като „Кастинг” и „Star Machine”? Успяват ли да приближат масовия зрител към сложния процес на изграждането на образ? И може ли чрез тях да се открие актьор?

Талантът не е заек, че да изскочи от трънака, но подобни телевизионни формати разширяват по най-демократичен начин възможностите някой наистина способен човек да получи признание за таланта си. Но аз съм убедена, че високите възможности в някоя

област проличават в най-ранно детство и те трябва да бъдат насърчавани първо от родителите, а след това обгрижвани от училище и културна среда.

За какво мечтаеш и сбъднаха ли вече някои твои копнежи?

Ще бъде искрена: много от тях, сбъднати и(ли) несбъднати, са част от моята настояща радост.

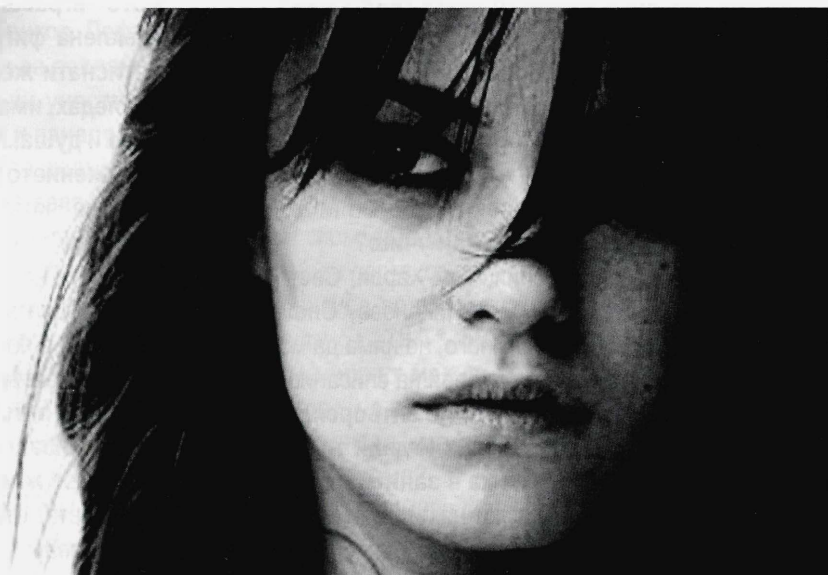
Разкажи ни история от детството си, в която проличават запазени до ден днешен черти от твоя характер.

Когато бях малка, баща ми ме водеше в детската градина и аз го карах да лъже учителките, че съм закусила и съм си изпила млякото. Мисля, че успявах да го убедя, защото той много добре изпълняваше ролята си. Има време да се доказвам като актьор, но ми се струва, че това мое качество от детските години може да ме превърне в един от добрите режисьори на родната сцена.

В какво предстои да те видим в скоро време в театъра и киното?

Репетирам в театър "Българска армия" в пиесата на Едуард Олби "Кой се страхува от Вирджиния Уулф". Постановката е под режисурата на Красимир Спасов, а аз ще си партнирам с актьорите Стефка Янорова, Иван Радоев и Веселин Анчев.

В момента Радина Кърджилова играе на сцената на Театрална работилница „Сфумато” в пиесата „Стъклената менажерия”, а на малкия екран върви последният сезон на сериала „Стъклен дом”. Отвъд „стъклената преграда” на изкуството Ради-на е поразително естествена. Напомня на актриса от нямото кино - драматично изразителна и фатално изкусителна.



Прераждане на книга

Вера Найденова

Ще започна с една от любимите ми сентенции. Казват, че е източна. Не е древна, тъй като е свързана с фотографията, но е мъдра: „Никой не знае коя част от общата ученическа снимка историята ще даде за увеличение”.

Позволявам си да мисля, че тя важи и при книгите. Ако редуцираме мега понятието история до по-обикновеното – време, можем да кажем, че всички те се раждат с еднаква надежда за дълготраен живот, но то, времето, отсъжда коя запазва, придобива или губи значимостта си.

Написаната от Александър Грозев „Началото. Из историята на българското кино 1895 – 1956 г.”, се появи през 1985 година - живяла е само четвърт век. Но пък какво „време”? Земетръс от промени – в много отношения необходими и плодородни, но в много други немислени и разрушителни. А тя не само че оцеля, а и не загуби значението си на най-цялостно историческо изследване върху първите петдесет години от живота на българското кино. Не просто историография, както самият автор е склонен да смята, т.е. нещо близко до статистика на фактите, а макар и без претенции за културологична методология, осветлява кинематографичното битие в контекста на цялата ни художествена култура от първата половина на ХХ век.

И ето, днес виждаме тази книга не просто уголемена, а преродена (реинкарнирана). Това е закономерен резултат и от промяната в социокултурните условия, и от съзряването на автора, и от обновената издателска практика – технологии, критерии, вкус.

За да се обхванат и осветлят новостите в книгата, е необходим много съсредоточен, методичен структурно-семиотичен анализ. Но някои неща се виждат, така да се каже, и от първо приближаване. Преди всичко промяната в заглавието. Сега то е „Киното в България. Част I (1897 – 1956)” и е по-адекватно на съдържанието... Защо 1897, а не 95, ще разбере всеки читател. Осезаема е разликата в обема, резултат от инжектирането на много нова плът – факти, тълкувания, фотоси... На фотосите ще обърна специално внимание.

Неотдавна получих като подарък най-новата история на японското кино. Корпусът на книгата се състои от 90 процента изображения и само 10 процента словесен коментар. Говори се, че това била новата тенденция, породена от все по-видимото доминиране на изобразителната над вербалната култура, а и по-съответно на самата природа на киното. А на мен ми се струва, че това е проява на някаква леност и затова особено ценя добрия баланс между словесните коментари (анализи и обобщения) и илюстрациите в книгата на Грозев. Той се откроява благодарение и на изключителното, бих казала новаторски красиво-то за нашата книгоиздателска практика постигане на взаимовръзката между двете начала... Затова специално трябва да поздравим графичния оформител г-жа Силвия Георгиева.

Съдържателното обновление, при запазване в общи линии скелета на предишната книга, всеки читател



ще открива сам. Аз ще споделя онова, което специално търсих и намерих при първия прочит.

1. Трансформацията на тона при осветляването на промените, настъпили в киното ни след 9.IX.1944 година. Те, разбира се, са неоспорими, но както на всички ни е добре известно, преди бяхме склонни патетично да ги надценяваме. За Грозев постигането на един по-балансиран и по-историчен поглед върху този период не е било кой знае колко трудно, тъй като, според мен, той и в предишната книга беше прилично съдържан.

Обективно историчното отношение към фактите търсех и при оценките за филмите от времето преди Девети септември, тъй като винаги ме е дразнела подценяващата интонация към тях. Приятно ми бе да открива на няколко места авторския коментар, отсъстващ в предишния вариант на изследването, че филмите са били такива, каквито е могло да бъдат в условията на създаването им.

Естествено с изострено внимание потърсих и написаното за създаването на първия български игрален филм „Българан е галант“ и за първата му прожекция. Няма да скрия удивлението си, че сега, когато археолозите ни с лекота датират всеки пръстен, заровен из древните могили по нашите земи, се препъваме при един такъв факт. И искам да вярвам, че не ще е далеч времето, когато Грозев, заедно с другите ни добри историци, чиито съчинения и мнения той цитира в книгата си, ще решат този проблем.

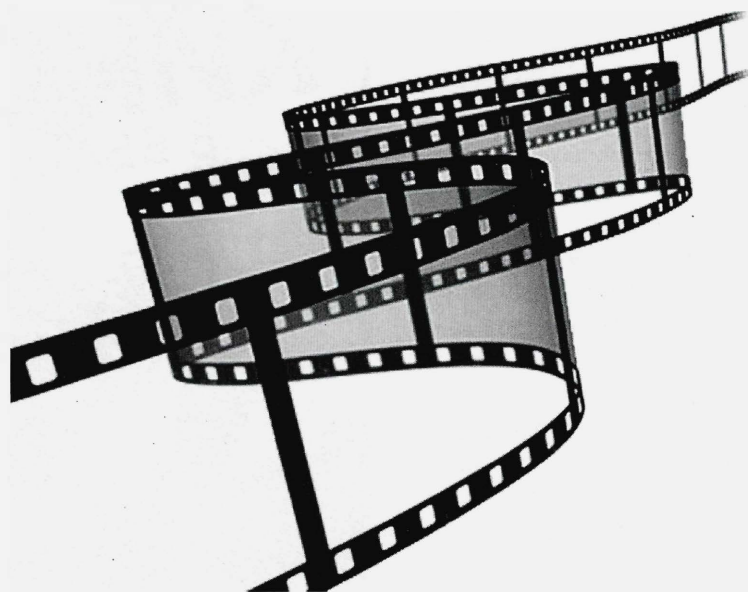
А за да прогоня елеиния тон, ще отбележа, че съзирам един пропуск. И той е тъкмо там, където книгата е най-силно обогатена. Сред портретите на режисьори, оператори и актьори не откривам този на Антон Маринович. Това ме вълнува по-специално, защото

неотдавна ми се случи нещо много важно. Със страх от архаиката реших да покажа на студентите филма „Ребро Адамово“, който самата аз не бях гледала отдавна. Само след минути преодоляхме покрусата си от схематизма на сюжета и се загледахме в изискания черно-бял кинематографизъм... Подобно нещо не ми се е случвало при други филми от онова време и според мен фигурата на този творец заслужаваше повече внимание от страна на автора. Естествено, ако той е съгласен с констатацията ми.

Пропускът, за който говоря, не е фатален. А има и нещо друго - историята, която Александър Грозев ни представя, е авторска. Добре е, че отдавна мина времето, когато се пишеха колективни, т.е. безлични истории с претенции за пълна, за абсолютна изчерпателност. Днес историкът ни запознава не само със своята гледна точка към фактите, а и с избора и подредбата на самите факти. С презумпцията, че няма една история, а има историци и от сумарното им дело се стига до някаква, макар и винаги относителна истина...

Така че авторът на „Киното в България“ е изправен пред възможността, а и пред очакването на читателите си, да допълва, да коригира, да продължава да пише историята на българското кино. Заедно с всички други историци, вдъхновявайки ги с примера си за поцялостни изследвания. Разбира се, да напише преди всичко втората част на респектиращия с мащаба и качествата си проект.

Не ми остава друго, освен да кажа: честита нова история на киното в България - на нейния автор, на издателя ѝ, на българското кинознание и на българската култура!



Разказвачът в картини

С видната сценографка Калина Иванов разговаря Петя Славова

Калина Иванов напуска България през 1979 година като емигрант, за да се завърне преди време като един от най-успелите в своята професия българи - сценограф в Холивуд. Кариерата ѝ започва с правенето на сториборд за филми - един от тях е за култовия филм на Джонатан Деми „Мълчанието на агнетата“. В момента основното ѝ занимание е да рисува декори в киното. Обича да редува жанровете. Ако работи последователно в две комедии, следващите ѝ проекти задължително ще са драма или ще я върнат към постановъчни филми от миналото. Тя е сценограф на последния филм на Робърт Редфорд "Конспираторът", както и на номинираните за Оскар "Мис Слънчице", и "Заешка дупка".

Калина Иванов бе специален гост на второто издание на фестивала за независимо американско кино So Independent в София.



Кога решихте, че ще се занимавате със сценография?

С тази професия се срещнах случайно, въпреки че рисувам от дванадесетгодишна. В тийнейджърските си години мечтаех да стана актриса. Дори във ВИТИЗ ме прослуша една важна личност. Каза ми, че имам талант, но не за театъра, а за киното. И то киното като нещо презряно. Аз обаче бях влюбена в театъра и когато вече бях със семейството си в Ню Йорк, реших да свържа любовта си към сцената с уменията си да чертая и да рисувам. За този избор имаше значение и фактът, че няха добър английски, а картината може да изрази хиляди думи на всеки език.

Дълъг ли е пътят от България до Холивуд?

Семейството ми тръгна от България, защото реши, че комунизмът никога няма да си отиде и у нас няма да има нормален демократичен режим. След два неуспешни нелегални опита да избягаме през Югославия, се озовахме в Гърция, уж на екскурзия. Там живяхме шест месеца по лагери. На следващата година успяхме да се доберем до Ню Йорк. Но успехът естествено не дойде веднага. След като завърших сценография, започнах да работя на Бродуей. Мюзикълите никак

не ми харесаха. Осъзнах, че това не е работа за мен и тогава се запознах с едно момиче, което ми каза: „Калина, ти много бързо рисуваш. Защо не вземеш да правиш сториборд?“. Много се изненадах: „О, и такава професия ли има?“. „Да – каза моята приятелка – рисуваш кадър по кадър“. И се самонаучих. Взех няколко книги, които са по филми на Стивън Спилбърг, и в които има сториборд. Хареса ми. Създадох си собствен стил и след питане и чукане на много врати получих първата си работа в един телевизионен сериал. Така тръгна кариерата ми в правенето на сториборд и толкова се влюбих в киното, че реших да науча целия му език. Върнах се на учебната скамейка и завърших магистратура, за да разбере всички аспекти по правенето на един филм. Дълги години работих едновременно сториборд и сценография. В началото в големите филми ме взимаха като сториборд график, а в малките като сценограф. Но вече правя само сценография.

Нужен ли е късмет за големия успех?

Имах голям късмет да се запозная с една велика личност в киното, която не е вече сред живите - филмовия оператор Нестор Алмендрос. Той е снимал филми във

Франция. Работил е с Ерих Ромер, Франсоа Трюфо... Получава Оскар за работата си над един много впечатляващ филм, „Days of Heaven”. Този човек беше един от най-фините хора, които някога съм срещала. Роден е в Испания, но става беглец в Куба. Документалист е на Кастро, но след три години се разочарова от него и бяга във Франция. А там, понеже интелигенцията се състои предимно от хора с леви убеждения, не му дават работа, но все пак успява да работи с Трюфо и Ромер. По-късно се премества в Америка. Той много ми помогна, не само с това, че ме вдъхновяваше, а най-вече с невероятната си щедрост да дарява времето си на другите. Той много обичаше младите хора. По време на снимки, на обяд, винаги сядаше сред нас и позволяваше да му задаваме въпроси на всякакви теми, свързани с изкуството. След срещите с него се заклетх, че ако някой ден направя кариера, ще постъпвам точно така – ще давам шанс на младите хора, ще отговарям на всичките им въпроси. Когато снимах документален филм за първите избори в България, абсурдно спечелени от комунистите, Алмендрос ми даде пари, за да завърша проекта. Стана ми копродукцент. Успяхме да продадем филма на американския канал PBS. Там има една фантастична програма – „Гледна точка”. А когато имах възможност да му върна парите, той почина. Затова учредих награда на негово име – за момичета, които се занимават с кино в Нюйоркския университет.

Бихте ли споделили по-подробно в какво се изразява вашата работа в дадена продукция?

Аз съм визуалният разказвач на историята. Работя главно с режисьора. Обикновено започваме по-рано от всички други. Решаваме каква да е обстановката, избирам локациите за снимане, гамата на филма, всички визуални картини. По американската система не обсъждаме предварително тези неща с актьорите, защото те идват едва ден-два преди снимките. Дори няма репетиции с тях. Обикновено им разказвам каква е историята на техния персонаж, защото съм проучила детайлно всички герои, открила съм най-съкровените им тайни. Дори те да не са част от сюжета, винаги се интересувам подробно от персонажите - кои са родителите им, каква е заплатата им, ако щете, какъв е вкусът им. Актьорът идва един вид наготово. Ще дам конкретен пример от работата ми в „Конспираторът”, който е исторически филм. В него фантастичният американски актьор Кевин Клайн, сигурно го помните от „Риба, наречена Уанда”, изпълнява ролята на министъра на войната. И аз бях проучила, че министърът на войната винаги е стоял прав зад бюрото, а не на стол. И първият въпрос, който актьорът ми зададе, беше: „Имаш ли това бюро, зад което трябва да застана прав?”. Аз му отговорих: „Не

само това, но имам и кушетката, на която той е лежал и на която Линкълн е спял по време на войната. У мен е и телеграфът, по който им пращат новини от фронта”. Такива са подготвените актьори.

Печелите ЕММУ през 2009 година, както и отличието на американската Гилдия на сценографите. Това сигурно ви дава самостоятелност при избора на проектите, по които работите?

Винаги съм си избирала проектите сама. Убедена съм, че за да може един артист да е силен в работата си, трябва да почувства сценария, да хареса това, върху което ще работи. Аз съм човек, който влага душата и сърцето си в работата и ми се иска да направя сценария три пъти по-добър, отколкото и сценаристът си го е представял.

Има ли нещо, с което не бихте се захванали?

Не мога да работя над филми на ужаса. Нямам никакъв афинитет. Насилието за мен е невъзможно. Не мога дори да го гледам. „Мълчанието на агнетата”, на който правих сториборд, е психологически трилър и той е единственият, по който съм работила в този жанр. Но филмът получи пет Оскар-а, заради невероятния си сценарий и перфектни актьори. Практиката в Америка е, когато някой започне да работи по комедии, да прави само такъв жанр филми. Аз целенасочено търся промяна - след две комедии се насочвам към драма. Или след като направя няколко съвременни истории, се заемам с исторически филм. Редувам продукции с малък бюджет с такива с голям. Работя в Холивуд и по големите филми, а участвам и в независими продукции, които са много по-качествени и смислени. Наистина по-малко пари получавам за тях, но това кино ме зарежда. Оттам идва и онова ценно чувство у всеки артист, за което се казва: „мед ти капва”.

Гледате ли съвременно българско кино?

Гледах „Дзифт” с голямо удоволствие. Сценаристът му живее около Ню Йорк, така че успяхме да се запознаем. Той е много симпатичен млад мъж. Има още един филм, който много искам да видя и за който много мои приятели ми говориха. Историята е за един човек, който емигрира в Германия...

„Светът е голям и спасение дебне отвсякъде”.

Точно така.

Искам да кажа нещо на младите. Всеки, който иска да установи връзка с мен, може да ми пише в интернет. Обещах публично, че винаги съм готова да отговарям на техните въпроси.

Имате ли любим български филм?

Трябва да се върна чак на „Козият рог”, защото това е единственият филм, който си спомням от моето детство.

Свой модел на света

Димитър Кабаиванов

Това, което характеризира търсенията на режисьорите на добрите филми, представени в конкурса на Журито на ФИПРЕССИ, е стремежът им ако не да променят света (нещо, за което все по-малко творци имат амбицията), то поне да дадат своя индивидуална, авторска гледна точка към него. Някои режисьори си поставят за задача не само да регистрират проблемите на съвременното ни общество, но и да погледнат философски на тях и да построят свой модел на света. В тази посока са и двата най-интересни филма от конкурса: „Враг“ (Сърбия-Босна и Херцеговина-Хърватска-Унгария, режисьор Деян Зечевич) и „Поколение П“ (Русия-САЩ, режисьор Виктор Гинзбург, по романа на Виктор Пелевин). „Враг“ получи наградата на ФИПРЕССИ, а „Поколение П“ бе отбелязан с Почетен диплом от Голямото жури. Филмът „Враг“ е шестият за Деян Зечевич (един от най-успешните и награждавани млади сръбски режисьори). Историята ни връща в дните след Дейтънското споразумение в Босненска провинция, където сапъорен взвод се опитва да разчисти поне част от многото мини, поставени от участниците в кръвопролитната етническа война. Взаимоотношенията между войниците са напрегнати, те преживяват различно спомена за войната. И така, докато откриват в полуразрушена фабрика зазидан мъж, претендиращ, че той – Куцият Даба - е изначалният Демиург, създал видимия свят и хората. Въпросът дали е само пациент на близката психиатрия (върху когото са експериментирали с лекарства), или митичното същество, на което се крепи светът и затова не трябва да бъде убито, остава отворен и до финала. Присъствието му задвижва сюжета на филма и най-вече психологическата колизия сред войниците. И така този филм, изграден по принципите на трилъра и филмите на ужаса, постепенно се превръща в екзистенциална психологическа драма за смисъла на живота, избора на позиция и Вярата. Превръща се в история за края на човешкия род и очакването на Апокалипсиса. Всичко това е постигна-

то професионално и въздействащо с мрачната, почти монохромна визия на този „пейзаж след битката“, която въздейства не само зрително, а и почти тактилно. Битката не е за простото оцеляване, а и за избора на позиция между живота и смъртта. Това Деян Зечевич постига без специални ефекти, разчитайки на актьорската игра, на операторската работа на Душан Йоксимович и на прецизен монтаж. Героите постепенно се превръщат в знаци на определени човешки архетипове в играта на оцеляване или прераждане на човешкия род.

„Поколение П“ е игрален дебют за режисьора Виктор Гинзбург и първи опит да се екранизира култовият постмодерен роман на Виктор Пелевин от 1999 година (писател, който е своеобразен гуру за част от съвременния интелектуален елит на постсъветското пространство). Това е филмът, който в най-голяма степен съответства на фестивалния символ - портюкал с часовников механизъм, провокиращ публиката и звучащ особено актуално в момент, когато новото поколение избира бъдещето на Русия.

Изграден на принципа на своеобразен монтаж, но не на атракциони, а на халюцинации, филмът ни връща в атмосферата на 90-е години на прехода в Русия (преход в политически и най-вече в културен аспект). Това са годините, в които напред излиза поколението на 30-40 годишните, израснали в съветски пионерски лагери и мечтаещи за Запада, олицетворен от марката Пепси. Представител на това е главният герой на филма Вавилен Татарский (Владимир Епифанцев) – поет, завършил литературен институт и занимаващ се с реклама на западни (предимно американски) брандове, адаптирайки ги към руската душевност и манталитет. Преминавайки през различните пластове на разпад и реконструкция (в режисираното от съвременните медии и Медиатори) на постсъветското общество, той постепенно се издига до водещ криейтър.

Филмът е сполучлива екранизация на романа и успява да предаде мистично-халюциногенния дух на

книгата. Тук трябва да се отбележи и блестящата работа на оператора Алексей Родионов, особено в езо-теричните сцени, където героят се стреми да открие смисъла на съществуването си и да се приобщи към „нещо“ на „друго“ ниво. Може много да се разсъждава по детайлите на филма, но основното е, че той не остава зрителите си безучастни и неангажирани (дори и когато не приемат някои от внушенията му).

Определено искам да отбележа филма „Бъдещето“ на Миранда Джулай. Във втория си игрален филм тази търсеца млада жена (режисьор, актьор, художник и писател) продължава линията на създаване на кино, което на пръв поглед е общочовешко (анализ на взаимоотношенията на млада двойка), но едновременно с това остава на голяма дистанция от зрителската аудитория, въпреки доброто си представяне на фестивали. Героите Софи и Джейсън в много отношения са типична двойка. В опита си да преодолеят проблемите между тях решават за 30 дни да живеят интензивно - до краен предел. В стилистиката на модерните тенденции (екология и интернет общуване) Джейсън се опитва да продава дървета, за да защити околната среда, а Софи - да направи 30 танца за 30 дни за Youtube.

Миранда Джулай разбира и изследва техните съмнения, интереси, мечти, споделя много от ексцентричните им гледни точки. Филмът разказва житейската история на Софи, губеща и намираща отново себе си, оттегляйки се от живота в интернет. Оставайки сама със себе си в танца, тя може да изрази вътрешните си стремления - без критични преценки и автоцензура. „Бъдещето“ донякъде прилича на абстрактните кон-

цептуални произведения на пърформънсите, създавани от героинята за виртуалната публика. Изграден на този принцип, филмът не успява да създаде свой собствен свят и контекст, които са задължителни за едно добро кино.

„Бъдещето е завинаги“ е втори филм на турския режисьор Йозкан Алпер. Сюжетната линия на пръв поглед е проста. Главната героиня – студентката етномузиколог Сумру, пътува из югоизточна Турция и събира елегии от местното (предимно кюрдско) население. Това е претекстът ѝ за търсене на изчезналия приятел - кюрд. Тези елегии, наред с редицата документални кинозаписи, разказват кървавите истории на местното кюрдско население срещу режима. Разказват ги (и ги изпяват) предимно жени, чиито съпрузи и мъже-роднини са били избити от турската армия. По време на пребиваването си в Диарбекир (където реално се развива и по-голямата част от действието на филма) Сумру се запознава с Ахмед. Той е кинолюбител и режисьор, препитаващ се с продажба на пиратски DVD филми и едновременно с това документира и съхранява историята на борбите на кюрдите. На фона на чисто документално заснетите и записани като звук елегии двамата, живеещи с миналото, се опитват да установят някакъв контакт помежду си. Реално освен тях във филма има само още един герой – Антраник, самотният пазач на рушащата се арменска църква. Той също живее само в спомените си и призраците на близките, опитвайки се да съхрани свидетелствата за миналия геноцид.

По време на престоя си в Диарбекир героинята успя-



„Бъдещето“ - Германия, САЩ, режисьор Миранда Джулай

"Враг" - Сърбия, Босна и Херцеговина, Хърватска, Унгария, режисьор Деян Зечевиц



ва да събере сили и да продължи до родното място на любимия. Там тя открива и гроба му. Това, което прави филма действително ценен, въпреки натежаващата част от документални материали, интегрирани в него, е, че независимо от сърцераздирателните истории за насилие, филмът остава спокоен като тон и пропуска събитията през личностните възприятия на героите си. Те са тези, които във фокус концентрират проблемите на този метежен регион. Режисьорът се опитва да се държи максимално дистанцирано от злободневността и крайностите. Това прави произведението му толкова въздействащо, а не плакатно.

Интересна ми беше европейската копродукция (Германия-Полша-Финландия) на режисьора Радек Венгжин „Свещената крава“. Тази ситуирана в полско селце история за четиридесет и две годишния прочут пианист Богдан, който след смъртта на съпругата си (оперна певица) се е оттеглил в родното си село, заглушава мъката с алкохол и се опитва да помага във фермата на майка си. Осенява го идеята, че духът на жена му се е вселил в купената за мляко крава. Оттук нататък нещата се завъртат шеметно. Това откритие е съпроводено и от не малка доза мистика (млякото на музикалната крава сякаш преражда хората, които го пият – те стават отворени за красотата на света, музиката, малките човешки радости и живота въобще). Това естествено влиза в разрез с редица канони – религиозни, социални и др.

Филмът се занимава с крайни проблеми като евтаназията и преселението на душите. Действието се развива в патриархална селска полска среда, където свещеникът е основен фактор. И именно международният продуцентски състав създава възможност да се засегнат тези нетривиални (особено за католическа

страна) проблеми. Актьорът Збигнев Замаховски успява да предаде в нюанси трагедията и връщането към живота на главния герой.

„Свещеният лелящ цирк“ на режисьора Оуен Харис ни връща в 1979 година и дебатите около прочутия филм на Монти Пайтън „Животът на Брайън“. Вероятно съм пристрастен като любител на Монти Пайтън, но филмът ми достави откровено удоволствие и се забавлявах с реакциите на публиката и медиите от преди 32 години. Те са актуални и днес, когато се шири и налага една перверзна политкоректност. И в наши дни се срещат групи, протестиращи с плакати пред кинотеатрите срещу някаква сторила им се прекалено свободолюбива идея (днес обединението става чрез интернет). Смешното е, че протестът е срещу „нещо“, за което в повечето случаи те нямат информация и не разбират. Затова и тази блестяща сатира, изградена върху дебатите около култовия филм на Монти Пайтън, звучи не само забавно, но и безкрайно актуално. Приятно впечатление ми направи и „Фиш енд чипс“ на режисьора Елиас Деметриу. Един на пръв поглед малък и непретенциозен филм за опита на грък от Англия – Анди, да се реинтегрира в живота на „родния“ си Кипър, за да установи, че там е по-чужд, отколкото в мултикултурната атмосфера на Лондон. Филм, който ни кара да вярваме на героите му и ни прави съпричастни към съдбите им. Проследявайки историята на човек, който се опитва да се върне към корените си (не без натиска на обстоятелствата – майка, изпадаща в старческа деменция) и желанието му да бъде самостоятелен в малкия си ресторантьорски бизнес, режисьорът смесва жанровете в тази трагикомедия и ни трогва, и ни „хваща за сърцето“.

За разлика от много колеги, включително и тези от

голямото жури, имам известни резерви към наградения филм „Историите са живи, когато се помнят” на режисьорката Жулия Мурат. Оценявам прецизната стилистика и визуални решения на филма, но историята за призрачното село Жотуомба, в което времето е спряло и хората не могат да умрат, освен ако не поискат (съвсем в стила в прочутия латиноамерикански магически реализъм), не ми е достатъчна за пълнометражен филм. По начало тази стилистика на „филм-движение”, ако не е защитена с пълноценна сюжетна линия, трудно може да задържи зрителското внимание. Тази стилна история, изградена като от застинали фотографии на „камера обскура”, с които експериментира пристигналата отвън млада фотографка Рита, въпреки красотата си, ми е откровено скучна. В началото сутрешният ритуал, в който Магдалена става, изпича хляба, пристига в магазина на Антонио, обменят своите рутинни престрелки на аргументи и традиционни обиди, след което сядат на пейката с по чаша кафе в ръка, ме привлича. Но когато повторението на всичко това започва да зацикля независимо от нюансите (фотографката Рита), нещата започват да

идват в повече за една 98 минутна история. На пръв поглед всичко във филма е наред. Блестяща операторска работа на Лусио Бонели, приличен монтаж и изключителни актьорски изпълнения. Особено на възрастната актриса Соня Гuedes. Но целият филм остава като набор на отделни застинали (както и самото село извън времето) картини, които, поне според мен, не успяват да изградят едно органично цяло, способно да предизвика съпричастност. Екстатичността на действието, заедно с черно-белите фотографии, интегрирани във филма, е в съзвучие със стилистиката му, но трудно кореспондира със зрителя. На лице е един добър игрален дебют, в който се усеща документалната практика на режисьорката и едновременно с това претенцията ѝ за естетско кино. Формулата видимо сработва на фестивално ниво (филмът получи голямата награда на XVI СФФ), но дали ще има зрителски успех – имам известни съмнения. Това най-общо са впечатленията ми от конкурсната програма на София Филм Фест. Различни, разнопосочни и любопитни филми.

„Историите са живи, когато се помнят” - Бразилия, Аржентина, Франция, режисьор Жулия Мурат



Да остана или да си тръгна

Ирина Иванова

Така се случи, че по време на тазгодишния София Филм Фест четях книгата на Емир Кустурица „Смъртта е непотвърден слух“. И точно когато изгледах и последния балкански филм - моят „фокус“ на фестивала - стигнах до мястото, където Кустурица разказва как дъщеря му се родила под звуците на песента на Clash „Should I Stay Or Should I Go“ (от англ. „Да остана или да си тръгна“). И освен че е едно от любимите ми парчета, тази песен, или по-точно нейното заглавие, брилянтно обобщава усещането ми за балканските филми, които видях на фестивала.

Най-напред „Да остана или да си тръгна“ беше въпросът, който спонтанно изникваше в балканската ми глава по средата на почти всички филми от програмата на въпросния „балкански конкурс“. Разбира се, професионализмът изисква подобни пориви да бъдат овладявани, така че продължавах да седя на тренирания си балкански киноведски задник (простете за израза, но когато пишеш за балкански филми и особено когато сред тях има и няколко сръбски, подобни думи съвсем естествено се появяват в главата ти) и карах до край. Само от време на време отскачах за по някоя енергийна напитка.

Та този път моето любимо балканско кино (бих искала да направя изричната уговорка, че пиша за 12-те филма от балканския конкурс, а не въобще за балканските филми на фестивала) леко ме стъписа. Всъщност може би ще е по-точно ако кажа, че не отговори на очакванията ми. Нали знаете как когато интернетът по някаква причина е с ниска скорост, вие се опитвате да отворите даден сайт, но това не се получава и идва вашият IT и вие му казвате: „Направи нещо! Търсачката ми заби!“ Та усещането ми е, че търсачката на балканското кино е забила. То търси, търси, търси - нови сюжети, герои, гледни точки – но като че ли опипом, в тъмното, хаотично. И накрая обикновено на десктопа в главата ти се изписва: грешка. Истината е, че една част от балканските филми в конкурса приличаха повече на опити, на лаборатории, в които режисьорите експериментират с изразните средства,

но резултатите от експериментите им са неугледни, хибридни същества – „Кутията“, „Алпи“, „Сънят на Адалберт“, „Архео“. А друга част са вторични, предсказуеми и дори малко блудкави на вкус - „Кецове“, „Аве“, „Враг“, „Пънкът не е мъртъв“, „Фиш енд чипс“. Вярно, че в почти всеки един от изброените филми има моменти, в които пъзелът се подрежда, но само за да се разпадне още в следващата секунда. Тоест лично за мен липсва зрял, овладян, пълнокръвен резултат както от експериментите, така и от следването на модели. Намерих моите два балкански филма на София Филм Фест извън въпросния балкански конкурс. Това бяха „Ако искам да свиря, аз свиря“ на румънеца Флорин Шербан и „Имало едно време в Анадола“ на турския майстор Нури Билге Джейлан. Тук търсачката намираше онова, което ѝ беше зададено, но за тези два филма – по-късно.

Миналото като магнит

Ние на Балканите по принцип сме упоени от миналото с главно „М“. Дори когато разказваме уж „вечни“ сюжети и истории, тази наша „вечност“ винаги е коктейл от 90 процента минало, 9 процента настояще и в най-добрия случай няколко капки бъдеще. Вероятно причината е, че нашият полуостров е с многопластова древна история и някак миналото винаги изплува на повърхността и никога не може да попие напълно, да потъне завинаги в забрава. Въобще паметта и забравата или по-точно трагизмът на паметта и забравата продължават да са основна тема в балканското кино. В турския „**Бъдещето е завинаги**“ на Йозджан Алпер млада жена търси изгубената си любов, докато събира истории на кюрди, чиито лични съдби са съсипани при поредните сблъсъци с турците в Югоизточна Анадола, в Диарбекир. И до ден днешен там съществува нещо като латентна война и двете общности винаги са в режим на готовност. Документални свидетелства се смесват с една сюжетна линия, която по-скоро служи за фон. Така или иначе, ако филмът те хваща за гърлото, то е именно с потресаващите истории, които обикновени хора разказват пред камерата. Истински



"Сънят на Адалберт" - Румъния, режисьор Габриел Ахим

истории за насилие, загуба и смърт, в които филмът придобива плътност, свързва се със зрителя. Другият пласт на филма – личната история на жената – така и остава на дефокус, размива се в красивите анадоолски пейзажи и въпреки че на пръв поглед „омекотява“ болезнената тема за насилието, тя същевременно потушава и силата на въздействието ѝ. Филмът, струва ми се, губи от този „омекотител“. Може би трябваше да ни остави да стъпваме върху жаравата, а не да гаси живите въглени с една неясна, недобре разказана, хладка лична история.

Сръбският „Враг“ на Деян Зечевиц също ни връща в недалечното минало, непосредствено след войната в Босна. Инженери от сръбската армия пазят минирано поле от времето на войната, а в разрушена фабрика близо до базата им откриват зазидан странен човек. Той куца и има пронизващи очи, не изпитва нито глад, нито жажда, нито страх и притежава „таланта“ да изважда най-лошото от хората. Този тип много прилича на Булгаковия Фагот, макар да не е така карнавално-зловещ, а доста по-ординерен и сериозен Сатана. Зечевиц се е опитал да направи жанров филм, да го наречем военен трилър, но жанрът е коварна матрица. Известно е, че когато стъпваш на територията на един жанр, ти трябва да спазваш правилата му или най-малкото да ги познаваш. Трилърът трябва да те държи в напрежение и това напрежение трябва да градира. В случая обаче имаме една по-скоро безразборна поредица от убийства със силно предугадим

край и можем да говорим повече за банален опит за трилър, който отгоре на всичко има „нравоучителен“ финал – как, ако не вярваш в Сатаната, той губи силата си.

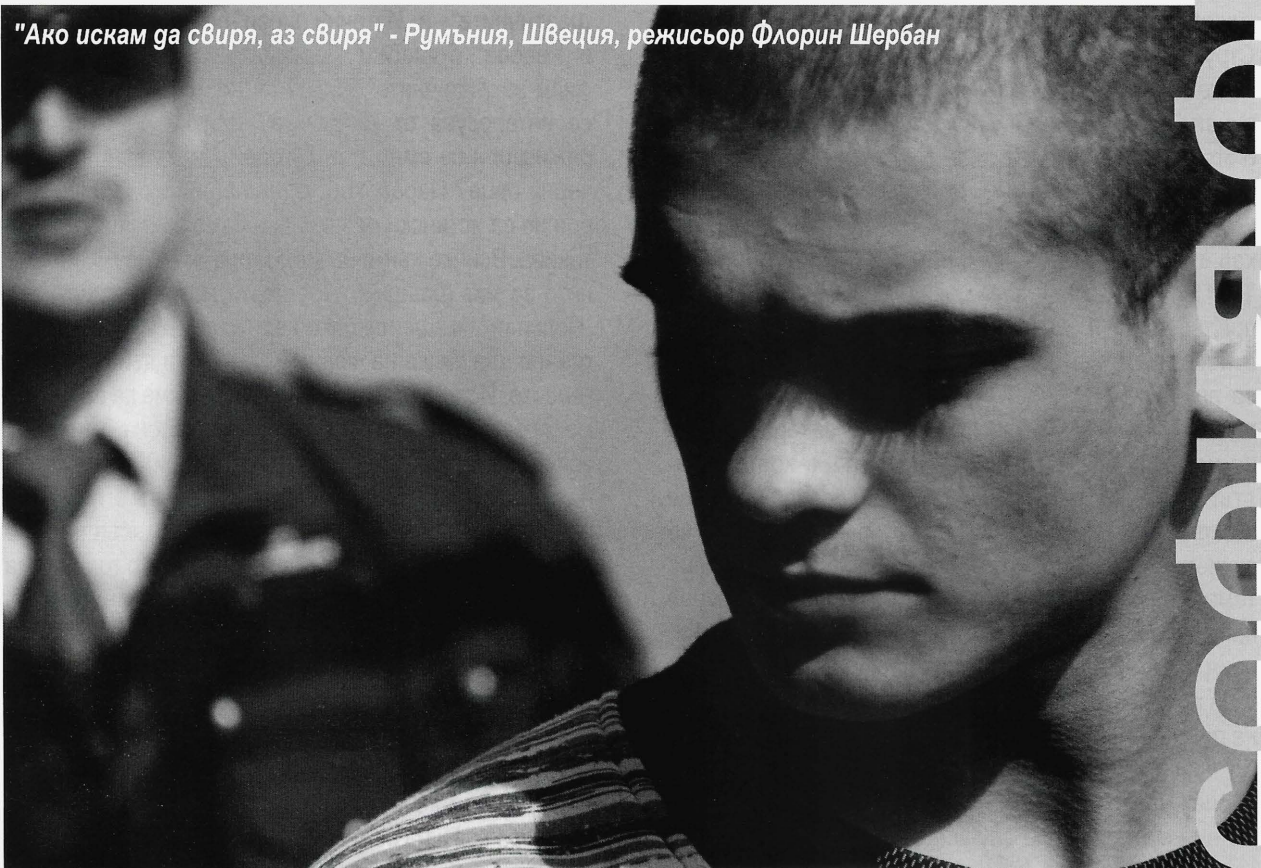
„Алпи“ и „Сънят на Адалберт“ много напомнят филмите на финландеца Аки Каурисмаки (особено „Сънят на Адалберт“). Гръцкият „Алпи“ на Йоргос Лантимос разказва за четирима души, които се занимават с необикновен бизнес – когато почине някой в едно семейство, близките му могат да наемат човек от групата да „замести“ починалия в живота им и така те полесно да преодолеят загубата. Въпросният „актьор“ изпълнява всякакви роли по желание на клиента, като много често му се налага да играе сцени, в които починалият е наранявал своите близки. По този начин хората живеят едно ерзац-битие, в което получават ежедневно нужната доза общуване с човека, когото са изгубили завинаги. Но заблудата е опасна, защото поддържа насила илюзията, че човекът е жив и макар че героите чуват наизустени фрази от устата на жена на средна възраст, облечена като починалата им дъщеря -тийнейджърка (такъв беше един от случаите), на тях сякаш това им е достатъчно. В крайна сметка обаче те не могат да преодолеят мъката си, тъй като се оказват неспособни да приемат простия факт на смъртта. „Алпи“ е зрял експеримент, но краен и безкомпромисен. Актьорите се движат в едно сякаш вакуумно пространство с лица-маски, с добре премерени и лишени от каквато и да било емоция думи и

точно изчислени движения. Приличат на механичен балет, а в един момент се оказва, че изпълнявайки ролята на „живи мъртви“, те умъртвяват сами себе си. Румънският „Сънят на Адалберт“ е близък като стилистика до „Алпи“. Режисьорът Габриел Ахим го определя като черна комедия, което едновременно ме изненада и ме накара да се чувствам виновна, защото черните комедии би трябвало да предизвикват някаква форма на смях, бил той и черен, но лично с мен това не се случи. Филмът ни връща в 80-те години на ХХ век. Главният герой работи в типичната соцфабрика, има нормално семейство и колежка - любовница, както повелява традицията. Въпросната любовница преживява трудова злополука, при която ранява окото си и нашият герой решава да заснеме филм, в който да разиграе злополуката. (Честна дума, замерете ме с камъни, но съвсем не схванах защо взема това решение). Та в този „филм във филма“ актьорът, който играе ролята на работника, също претърпява инцидент – отрязва си ръката. (Вероятно тук трябваше да се смея, но не се засмях. Въпреки че киното познава доста смешни отрязвания на ръце и пръсти – например в „Четири стаи“). Интересното в „Сънят на Адалберт“ е начинът, по който те „подхлъзва“ в началото, карайки те да мислиш, че ще гледаш

типичен представител на така наречената „румънска нова вълна“. Филмът започва с кадри, в които камерата „шари“ из апартамента на едно обикновено семейство, потъва в детайли от живота му. Картината е толкова пълнокръвна, че виждаш колко хипнотичен или по-скоро фотогеничен може да бъде дори най-баналният пласт на реалността и колко по-интересен също така - в сравнение с последвалия фантазмагористичен сюжет. Така че след силния начален епизод историята бавно се разпада на съставните си части. Бавно и при това досадно.

Ако зависеше лично от мен, бих дала наградата на критиката за балкански филм на „Любовникът“ на Каталин Митулеско. За този филм обаче ми е трудно да пиша, без да спомена другия румънски филм, за който вече стана въпрос - „Ако искам да свиря, аз свиря“. Не мога да ги отделя не само защото и двата са румънски „по кръв и по дух“, но и защото главната роля и в двата изпълнява харизматичният млад актьор Джордже Пищеренау, който при липса на фантазия спокойно бихме могли да наречем румънския Брад Пит. Доброто актьорско постижение в повечето случаи увенчава един добър филм и много рядко може да бъде отличено само за себе си. Пищеренау има осанката на бивш спортист, какъвто е всъщност, и носи онова мом-

„Ако искам да свиря, аз свиря“ - Румъния, Швеция, режисьор Флорин Шербан



чешко-мъжко-хулиганско очарование, което превърна добри актьори като Джеймс Дийн, Марлон Брандо и... да, Брад Пит в легендарни екранни мъже. Разбира се, поради географските ширини, на които съдбата го е пратила да се роди, Пищеренау едва ли ще се докосне до подобна слава, но на стартовата позиция, на която се намира в момента, нищо не му липсва, за да го направи. Запомняш го в първия миг, в който го видиш. В „Ако искам да свиря, аз свиря“ той играе малолетен престъпник, който излежава последните дни от присъдата си, но сложните отношения с майка му и желанието му да спаси малкия си брат от съдба, подобна на неговата собствена, го карат да заложи на карта приближаващата свобода. Той взема за заложенка стажантка, дошла да работи със затворниците, и между двамата се заражда предварително обречено, невъзможно чувство. Има една особена романтика в този филм, която естествено се поражда от саможертвата на героя, който сам е жертва на обърканата съдба на собствената си майка. В същото време атмосферата в самия затвор е показана натуралистично, почти документално, без хиперболизирано насилие, без изкуствено стилизиране на средата, без клишета и без излишен патос. Тоест тук имаме така характерното за новото румънско кино съчетаване на документален (репортажно снимане и автентична среда) и игрален пласт (историята на момчето). Струва ми се обаче, че тези два пласта не се сливат, не се смесват един с друг (както е в „Бъдещето е завинаги“). Особеният глух ритъм на филма, подпочвеният тътен, който сякаш се чува през цялото време, се получават от триенето по допирателната между игралния и документалния пласт. Подобен заряд, макар и не толкова силен и чист, носи и „Любовникът“. Тук Пищеренау изпълнява ролята на млад мъж, който прелъстява момичета, кара ги да се влюбват в него, а после ги пуска на приятелите си и постепенно те се превръщат в проститутки. Понякога той също се влюбва в тях, но сърцето му е така закоравяло, че не може да излезе от порочната игра, в която занаятът му го е вкарал. И не може да си позволи да бъде щастлив. Интересното при тези румънски филми е, че сюжетът им израства от остра и проблемна социална тема, но главният герой никога не е проста функция на тази тема, напротив – той е нейна персонификация, неин носител, нейното човешко лице. Именно поради тази причина актьорът и в двата случая изнася филма на плещите си.

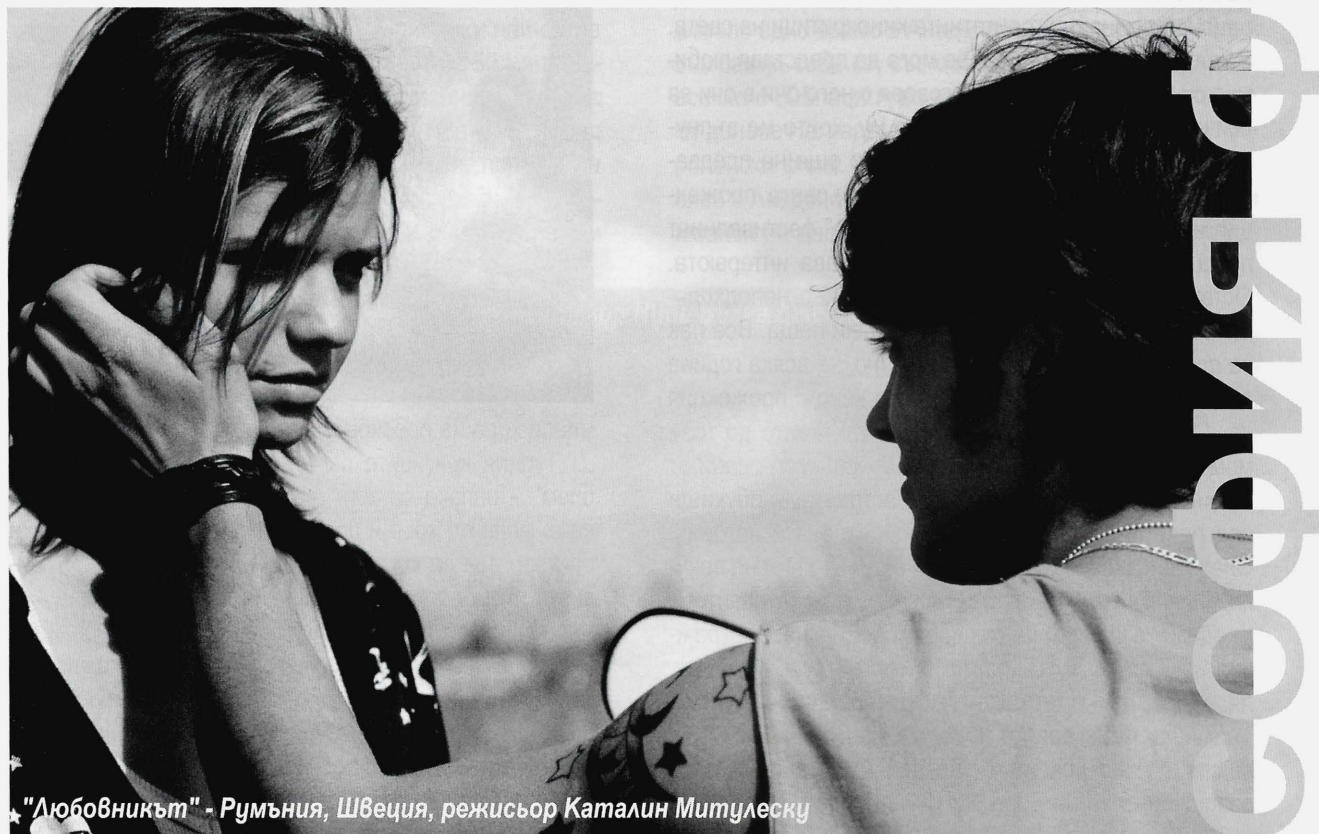
По повод тези два много добри румънски филми си мислех колко е важно да умееш да работиш с наличния материал. Не случайно за истински майстор-

готвач се смята не само онзи, който може да пръсне стотици левове и да приготви изкусна гурме вечеря, но най-вече онзи, който може да приготви нещо наистина вкусно с подръчни продукти. Оказва се, че е истинско майсторство да стъпиш здраво на земята, на която живееш, да се огледаш около себе си и да направиш филм за онова, което виждаш. Да видиш сюжета в живота около теб, героя в хората около теб. Нямам намерение да се спирам на всеки филм поотделно, още повече когато ми липсва провокацията да го направя. Не мога да прескоча обаче „Аве“ – първо защото е български и второ защото бе удостоен с цели четири награди на фестивала, включително и с наградата на критиката за най-добър балкански филм. „Аве“ на режисьора-дебютант Константин Божанов е филм за едно странно момиче, за една малка Холи Голайтли – чаровна лъжкиня и бегълка, която търси брат си – наркоман, за да го води в комуна, където той да се лекува. Ужасно симпатизирам на Анжела Недялкова, която изпълнява главната роля и е дива и готина колкото си иска. Също така смятам, че Ованес Торосян притежава лице, което просто те приковава към екрана, а в киното това не е никак малко. Филмът обаче... Да, филм за пътя. Гледали сме стотици такива – и много по-добри, и по-недодялани. Питам се обаче защо продължаваме да правим филми за „различните“ - и „Източни пиеси“ беше такъв, и „TILT“, и „Кецове“, отчасти и „Подслон“... Хайде да направим филм за „типичните“. Никой ли не иска? Никой ли не се интересува от типичните? Всички ли български режисьори се смятат за бунтари, за странни птици и черни овце? Парадоксът е, че нашите „различни“ герои не са истински различни, а само се заявяват като такива. Всичко кънти на кухо и празно и не му вярваш нито за миг (всъщност греша, в „Източни пиеси“ и в „Подслон“ имаше няколко верни тона). И отново тази отчайваща липса на нюанси в думите и действията на героите. Истина е, че може би се научихме да разказваме „простички истории“ (в един момент това беше символ-веруюто и на режисьори, и на критици), но дали пък не станаха съвсем простици?! Дали не ги оглозгахме насила и те взеха, че умряха?! И дали всъщност не прикриваме с думи факта, че нямаме какво толкова да кажем, или че не сме толкова силни и талантиливи, за да го кажем по точния начин?! Вярно е, че „Аве“ има награди вече от двайсетина фестивала по целия свят, но също така е вярно, че за всеки филм си има фестивали и това не би трябвало да е критерий за добър филм. За мен лично поне не е.

В крайна сметка критерият за добър филм, добра книга, добра картина още от древен Китай е един и същ –

творбата да хване зрителя и да го накара да „прескочи рамката“, да влезе в нейния свят, да потъне и да изчезне в нея. Точно както се случва с онзи старец в старата китайска притча. Може би пък всеки един от нас е склонен да „влезе“ в различна картина. От балканските филми на София Филм Фест за мен такава картина бе само филмът на Джейлан и то не просто защото е Джейлан. А защото е майстор-визионер, талантив,

със собствен стил, защото познава живота, защото е дълбок. Бих отишла с него накрай света, бих го последвала в най-черната и най-дългата нощ, дори ако трябва да търся къде е заровен нечий труп. И всъщност го направих – в неговата мрачна приказка за Анадола. Дори останах там дълги дни след като гледах филма. И нито за секунда не ми мина през ума инварианта на хамлетовия въпрос: да остана или да си тръгна.

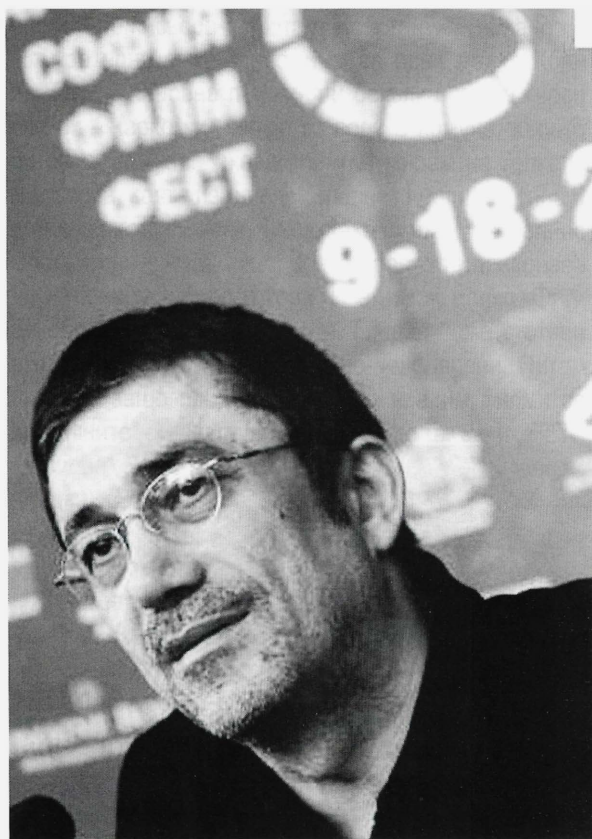


"Любовникът" - Румъния, Швеция, режисьор Каталин Митулеску

Човек не може да бъде наистина добър, ако не разпознава злото

Ингеборг Братоева-Даракчиева

Нури Билге Джейлан дойде на София Филм Фест, за да получи „Наградата на София“ за цялостен принос към световното кино. Както наскоро отбеляза един турски колега, „името на Джейлан е синоним на днешното турско кино“. Бих добавила, че след трагичната смърт на Тео Ангелопулос Джейлан остана единственият голям некомерсиален режисьор - автор на Балканите. Заедно с Джейлан пристигна и последният му филм „Имало едно време в Анадола“, носител на „Гран при“ от Кан 2011. Безкрайно трудно е да се пише за филм, чието заглавие вече е влязло в Уикипедия и за който през последната година в интернет се е събрал масив от повече от петдесет рецензии от най-авторитетните кинокритици на света. Затова реших, че най-добре мога да представя любимия си режисьор като си поговоря с него очи в очи за всички онези неща във филмите му, които ме вълнуват лично. И се записах за интервю още на предварителната пресконференция. След първата прожекция на „Имало едно време в Анадола“ фестивалният пресцентър обяви, че Джейлан не дава интервюта. Остана ми пресконференцията – крайно неподходяща обстановка за споделяне на лични неща. Все пак се престраших да му кажа публично, че всяка година започвам лекциите си за турското кино с прожекция на „Облаци през май“, че студентите, които до този момент по правило не го познават, са омагьосани от визията, от бавния разказ и от пластовете, бълбукащи под повърхността на крайно обикновената история. След това започва бясно теглене от интернет на всичките филми на Джейлан. Бог знае от какви сайтове младежите успяват да се сдобият дори с късометражния „Какавида (Kozu)“ от 1995 и с не особено популярния му пълнометражен дебют „Градчето (Kasaba)“ - награда „Калигари“ от „Форума“ на Берлинале 1998. Мисля, че тази новина го зарадва – малко преди това режисьорът беше изразил очудване от липсата на



млади хора на пресконференцията му.

„В Турция критиците са много млади и това е проблем“ – оплака се той. Ако в Турция на кино ходят само младите хора и дори критиците са без житейски опит, тогава за кого прави Джейлан филмите си? Визията им може да бъде оценена само от познавачи и дълбочината им - усетена само от хора, напреднали в самопознанието. Възможен отговор: „Аз самият не разбирам нещата, за които правя филми. Търся разликата между действителността, която наблюдавам, и действителността в изкуството“. Друг възможен отговор дава турският критик Мурзафа Али - „Джейлан

е от шепата съвременни режисьори-творци, които продължават да гледат на киното като на изкуство и на работата си – като на мисия”. Мурзафа Али споменава не само естетите - философи Куросава, Тарковски и Киаростами, но и чистия кинаджия Серджо Леоне. И тръгва да анализира „Имало едно време в Анадола” през Леоне - двата му филма „Имало едно време...” и „доларовата му трилогия”. Това, разбира се, е основателно – Джейлан очевидно е в диалог с Леоне - не само заради заглавието. Съгласна съм, че панорамните кадри на анадолските степи (оператор е Гьокан Тиряки) напомнят широкоекранната визия в уестърните на Леоне, съгласна съм в известна степен и с това, че подобно на Леоне, Джейлан на места замества диалога с визуални детайли.

Леоне разработи този стил в естетското си жанрово кино. Киното на Джейлан обаче не се интересува от жанровите схеми. Нещо повече – то категорично ги отрича: „Обичам да правя филми за нещо, което още не е известно. В работата си се ръководя от това да говоря за нещата, които виждам, но за които още не е разказано в изкуството. Влагам във филмите си многоизмерността на живота”. Независимо от криминалния сюжет, „Имало едно време в Анадола” с нищо не напомня френско криминале, нито пък британска мистерия; независимо от героя съдебен лекар, търсач на истината, филмът не се вписва и в модела на американските патоанатомични сериали; и най-сетне – независимо от мястото на действие, 150-минутната драма няма нищо общо със социалните драми с анадолски сюжети на Метин Ерсан. Затова според мен опитите филмът да бъде четен като „портрет на турското мултикултурно общество” („Скрийн интернешънъл”), като „представяне на очевидните социални

противоречия в обществото” или като „разследване за социалната психика на хора, останали непроменени от векове” (Джугу Абрахам) са неадекватни на екзистенциалната му дълбочина.

„Имало едно време в Анадола” е пътуване в онова, което един мистик нарече „тъмната нощ на душата”, дирене, разследване на тъмните страни на човека. Джейлан: „Интересът ми към тъмната страна на душата идва от това, че искам да разбера себе си, да опозная тъмната страна на собствената си душа. Затова последните ми два филма (предпоследният е „Три маймуни”) изследват тежки ситуации, в които се разкрива истината”. Нощното пътуване през анадолската степ в търсене на мястото, където е заровена жертва на престъпление, всъщност е пътуване на всекиго от героите към нещата, които не знае или не иска да знае за себе си. Джейлан подрежда пъзела, чиито главни герои са заподозреният, прокурорът, следователят, съдебният лекар и шофьорът на полицейската кола с нетипични за криминална история неочаквани обрати. По-скоро прозрения, защото обрат е неуместна дума за психологическите разкрития, които узряват много постепенно, докато фаровете на полицейските коли се опитват да пробият тъмната анадолска нощ. Джейлан: „Бавният ритъм на филма ми е покана към съвременните хора, които живеят прекалено бързо, да навлязат в друга реалност”.

„Имало едно време в Анадола” е и диалог на Джейлан със самия себе си, със собствените му филми, преди всичко с „Облаци през май”, който през 2000 година му донесе Наградата на ФИПРЕССИ за най-добър европейски филм. Действието и на двата филма се развива в Анадола. „Облаци през май” трепти във всички нюанси на дневната светлина, във всички отблясъци

„Имало едно време в Анадола” - Турция, режисьор Нури Билге Джейлан



на майското небе. Светлината, уловена от Джейлан (който е и оператор на филма) с ентузиазма на доскорошен фотограф, сякаш струи и от персонажите на филма и пронизва отношенията им. Тук Анадола е земята на детството, на невинността, на съхранената близост между хората. Нищо по-далечно от нощната Анадола в последния му филм. Верен на това да изгражда визията на филмите си според състоянията на времето, небето и едва доловимите промени на светлината (да си припомним „Климат“, 2006, който пък следва смяната на сезоните), Джейлан изтръгва от нощта всички възможни нюанси на тъмнината. И заедно с проблясъците на хумор и кратките мигове на откровеност между героите свидетелства и за силата на светлината, скрита под повърхността.

Големият обрат, съдбоносното преобръщане на поведението на героите, изходът след безнадеждното лутане в тъмната пустиня настъпва чрез изключително майсторска употреба на светлината. В най-тъмния час на нощта изтощените герои спират в затънтено село. В ориенталски стил кметът е събуден, а семейството му трябва да посрещне неочакваните гости, както му е редът. Нестабилното електричество се срива. Появява се дъщерята на кмета с газена лампа и поднос чай. Красива е като момиче от картина на Майстора, а кадърът е построен като византийска икона – източник на светлината е сякаш самото лице на девойката. Това е момент на откровение - сякаш ангел небесен преминава посред странстващите мъже и с красотата си събужда искрицата светлина, която, дълбоко скрита, все пак е жива в душите им. Убиецът разкрива къде е истинският гроб на жертвата; следователят престава да унижава заподозрения; прокурорът признава на лекаря, че е наранил жестоко покойната си жена. Оттук нататък започва развиделяването – колкото и ужасни да са следващите разкрития (а те са поужасни, отколкото може да си представим в момента), зрителят вече е станал свидетел на този проблясък,

на това обръщане вътре в героите. Сравнението с Тарковски е голямо изкушение. Аз обаче предпочитам да се взра в анадолския произход на Джейлан, да го видя като носител на огромната културна традиция, която векове наред се е наслоявала на тази земя. От тази традиция е почерпана и представата за красотата, и „византийската“ светлина в кадъра, и дори идеята за необходимото преобръщане у човека. Джейлан настоява да не бъде смятан нито за турски, нито за регионален режисьор, но всъщност киното му деликатно, но откровено съживява тази традиция. Неговата Анадола, като всичко в този филм, се оказва по-сложна метафора, отколкото изглежда на пръв поглед – на повърхността е образ на страстите и безпътницата, на по-дълбоко ниво отвежда към съхранената светлина на Анатолия. С развиделяването на екрана се сменят всички възможни сияния на утринната светлина и настъпват поредица развръзки - наяве излизат всички нюанси на човешката вина. Настъпва ясен ден - време е за последното признание на прокурора и за последния жест на съдебния лекар - отказът му да утежни съдбата на убиеца и да признае пълната победа на злото.

Онзи мистик, от когото заимствах израза „тъмната нощ на душата“, твърди, че това е периодът, през който не ти се удава да намериш смисъла. Джейлан: „Започнах да правя филми от чувство за вина. Търся смисъл. Не съм сигурен за нищо в живота. Трудно ми е да намирам смисъл в живота. Чувствам се самотен, дори в ситуации, в които не би трябвало да е така“. Тъмната нощ е метафора за състоянието на абсолютна самота, но е и пространство на изпитания, от които излизаш пречистен. За Джейлан пречистването е най-важната стъпка към смисъла, а то е невъзможно без първо да разпознаеш злото вътре в себе си. „Имало едно време в Анадола“ е дълго пътуване навътре в човека, на което ни води творец, убеден, че „човек не може да бъде наистина добър, ако не различава злото“.

Киното е преди всичко страст

Олга Маркова

На 42 години съм: с една съпруга, пет деца и три кучета... и целият ми живот е цирк.”
Това е най-кратката „визитна картичка” на босненския режисьор Данис Танович (спечелил с дебютния си филм „Ничия земя” - 2002 година наградата за най-добър сценарий в Кан, а също и „Оскар” за чуждоезична кинотворба), шаржирано дефинирана от самия него. Повод за тази характеристика - образец на лаконизъм, бе припомненият от мен чудесен монолог за изгубения черен котарак Бони - талисман на неговия главен герой Дивко Бунтич (в блестящо изпълнение на Мики Манойлович) в „Цирк Колумбия” - една необичайна притча за въртележката на живота и любовта, за носталгията към родното, за мечтите, които често се разминават с реалността. Пристигайки в малкия град на своето детство през 1991 година, когато комунистите вече са предали властта, Дивко

мечтае да заживее отново в родния си босненски дом след 20 години изгнаничество в Германия, но съдбата се намесва красноречиво с неочаквани обрати и аргументи в новата не по-малко нелепа действителност...

Както разбирате, любимият котарак на героя няма реална биография в живота на режисьора. А каква мъка по него залива екрана. Приемаш я като дълбоко лично преживяване, хвърлящо обилна светлина върху душевния мир на неговия притежател. Не случайно Данис Танович твърди, че филмът му „Цирк „Колумбия” (копродукция на осем страни!) е „гневно любовно обяснение, емоционално писмо” към поколението на неговите родители. Изключително важно е било за него да реализира такава творба, за да припомни на близките си онова, което са извършили в лудите години на своята младост.



От доста време имах потребност да изградя филм, който да потопи хората в атмосферата, начина на живот преди войната. Някак странно е, че жителите на моята страна и бившите югославски републики забравят как сме живели в онези времена. На помощ ми се „притече“ романът на Ивица Джикич, който се оказва в унисон с мисленето ми. Неусетно се пренесох в онази пролет, когато небето над нас за последен път бе спокойно и чисто, долових мириса на вятъра, разлюляващ цъфналите дървета... И ето го ентузиазирания и добил самочувствие Дивко Бунтич, завърнал се на родна земя с лъскавия червен мерцедес и атрактивната си приятелка Азра в навечерието на войната, за да покаже на близки и приятели, че е преуспял. За него животът започва да добива нов смисъл, нови измерения. Но как да се втурне към тях, като край него всичко се разпада... Вероятно някои неща трябва да се разпаднат, за да се родят отново.

Виновни ли са за този разпад съгражданите ви?

Според мен, по-скоро става дума не за хората, а за ситуациите, в които са въввлечени от политическите събития. Питам се какво правим днес! Явно не вършим достатъчно. Изпитвам едновременно съжаление и гняв към представителите на моето поколение. До голяма степен заради тях днешните младежи са апатични; предпочитат да живеят виртуално - във фейсбук. За жалост войната все още продължава и трябва с всички средства да я прекратим.

Как се отрази тази война върху манталитета на подрастващите?

Пагубно. Сега населението на Босна и Херцеговина е напълно разединено. Преди войната хората живееха дружно: имаха общи радости и грижи. Днес всеки е сам за себе си; готов да се противопостави на другия. Единственото спасение в тази ситуация е трайният мир.

Макар и да се базирате на романа на Джикич, екранизацията ви значително се отличава от първоизточника: променени са и характери, и ситуации. Съхранил съм изцяло духа на романа, но го предавам по мой начин. Без сърце и личен прочит не можеш да правиш кино.

Изненадан ли бяхте от международния успех на дебюта си „Ничия земя“ в игралното кино? По време на тогавашния София Филм Фест всички ви стискахме палци. Няколко дни след церемонията в Лос Анджелис френският ви продуцент Марк Баше пристигна в София за закриването на фестивала, за да приеме първата награда у нас - кашон вино „Ничия земя“ и специален диплом. От следващата 2003 година нашият фестивал стана състезателен и една от основните му награди е

за балкански филм. Тя се връчва по традиция от член на екипа на филма ви...

Много съм благодарен за това съпричастие. Всички знаем колко трудна е днес ситуацията за правене на кино. Но задължително е да се стремим към реализиране на полезни филми, тъй като хората имат необходимост от тях. Преди два месеца намерих пари от една италианска банка и заснех игрален филм, но не ми се говори за него предварително... Дали съм изненадан от успеха на „Ничия земя“? По-скоро съм смутен, че другите ми филми нямаха този успех. С подобен проблем се сблъскват и редица утвърдени вече творци. Явно с първата си игрална творба съм имал късмет...

Днешните младежи да разчитат ли на късмет?

Ако младите хора имат идеи, трябва да грабнат камера и да се опитат да ги осъществят. Друг начин няма. Но за да станеш наистина творец, необходимо е много време, труд и търпение. Трябва да се взираш в онова, което се случва наоколо - да имаш сетивност за него; да се научиш да размишляваш, а също и да гледаш образците на седмото изкуство, за да си спестиш „преоткриването“ на велосипеда. Самият живот е процес. А киното преди всичко е страст. Бих препоръчал на младите колеги: следвайте страстта си. Ако я нямате, значи нещо не е наред и трябва да го промените.

В случай че същата или друга банка пак ви отпусне средства, накъде бихте се насочили?

Да ви призная, не знам. Днешният ми поглед към света далеч не е оптимистичен. Разбира се, става дума не само за Босна. Основният проблем за мен не е финансовата криза, за която денонощно медиите говорят. На дневен ред е една дълбока вътрешна духовна криза, свързана с морала на обществото, с неговата безпътица. А пари винаги е имало и ще има. С риск да ви прозвуча като някогашен комунист, ще ви кажа: крайно време е човешката маса да разбере, че този свят го създаваме самите ние. Така че не са ни вечно виновни ДРУГИТЕ.

Твърдите, че вече десет години не сте гледали „Ничия земя“. Каква е причината?

Не обичам да гледам филмите си. По-скоро бих желал зрителите да ги видят. Много от събитията в „Ничия земя“ съм ги преживял лично. Част от диалозите между героите също са ми познати - все още звучат добре, дори са забавни...

Въпреки болката и страданието, самата сатирична сценарна история на двамата войници от противникови лагери, оказали се в окоп на ничия земя по време на войната в Босна (1993), е забавна и

любопитна. Тя интригува зрителя. Не случайно спечелихте наградата за сценарий в Кан; приза на Европейската филмова академия; „Сезар“ за най-добър филм и „Златен глобус“ за чуждоезична творба. Ясно ли е вече чия е тази „ничия земя“? Не. Ясно е само, че тя е напоена с кръв.

Този филм е удостоен с 42 награди. Къде се крие тайната на постигнатата комуникация едновременно и с критиката, и с публиката?

От една страна разглежданата история е много лична, вира се в още „незараствали рани“; от друга - начинът на екранното повествование, което, както се изразихте, интригува зрителя – се оказва близо до възприятието на съвременника.

Съкровено лична е и историята в новата ви късометражна психологическа драма „Багаж“ (2011), по действителен случай: младият Амир, живеещ в Швеция, се връща в Босна и Херцеговина след дълго отсъствие, за да погребне останките на родителите си. Отново се обръщате към темата за дълга към родителите, към родовата памет; изпитвате чувство за вина, че чуждите хора знаят повече за вашия герой, отколкото самият той - за себе си. Потресаваща е сцената с издирването на близките във вид на черепи и кости сред руините, на фона на живописния природен пейзаж, и откриването на ръчния часовник, чийто звук отеква в тишината, сякаш прошепвайки: „Хората си отиват, а вещите остават“. На този филм явно му е било необходимо повече мълчание, отколкото говор!

Да! В него ролята на тишината е смислово определяща. Тя е и своеобразен поклон пред мъртвите.

Как постигате емоционалната дълбочина на екрана? Често най-дребни, почти незабележими на пръв поглед неща стават повод за бликване на емоция: било то спомен, ретроспекция или аромат. Когато например ароматът на Африка се понесе в Сараево, той ме вдъхнови за историята в „Цирк „Колумбия“...

Досега кинокариерата ви е обърната към войната и последиците от нея. Започвате да снимате още в казармата. Няколко документални филма предшестват своеобразната ви лична игрална трилогия: „Ничия земя“, в който доминира темата за оцеляването, „Очите на войната“ - за последствията от военните действия, и „Цирк „Колумбия“, завършващ с началото на войната, когато Хърватия вече се е отцепила, а сърбите бомбардират Дубровник... Пътувате много по света, но където и да се намирате, явно не можете да избягате от онова, което е дълбоко скрито у вас.

Преживяното е толкова силно, че с нищо не можеш

да го замениш. Природата в Босна е изключително красива. Бях щастлив да преоткрия дивния пейзаж, гъстите гори, леденостудените реки. За мен бе истинско удоволствие да бъда там - не само заради този пейзаж, който послужи като фон за развитие на действието, но и заради възможността да поговоря с местните хора. В тази част на света понякога имате чувството, че времето е спряло. За съжаление доста неща са се деформирали от несените щети и това е непоправимо. Засегнали са дълбоко мисленето на хората. Имам чувството, че през 1992 година, когато комунизмът се сринва, се оказахме на ръба на една бездна. Останалата част от света наблюдаваше мълчаливо какво се случва у нас. Явно трябваше да скорчим, но така и не успяхме да се изкачим и да преминем от другата страна на бездната...

Доколкото разбирам, киното за вас е визуална психотерапия.

Може би е така. То ми помага да извадя навън измъчващите ме демони, гнева си от разрухата и унищожението. Всички вярвахме в международната общност. Онова, което преживяхме, напълно ни разочарова. Бяхме свикнали да живеем в една система. Тя бе съборена, но на нейно място се появи не истински капитализъм, а нещо като феодализъм. Изпитвам носталгия по някогашна Югославия: тя обединяваше хора от различни етноси с разни религии, които живееха заедно в мир. Бих казал, че това бе моделът, към който сега се стреми Европейският съюз...

Умеете да работите с актьорите: къде се крие тайната на съвместните ви постижения, особено с Мики Манойлович?

За мен е важно актьорите да отговарят на моя начин на работа, на моите изисквания. Ако пием кафе - пием, ако работим - работим здраво. Времето е без значение. Що се отнася до Мики Манойлович, той е един от най-знаменитите ни актьори още от периода на бивша Югославия. Удоволствие е да работиш както с него, така и с Мира Фурлан. Снимал съм с тях и по-рано. Те са не само прекрасни актьори, а преди всичко добри хора. Добротата винаги ме респектира.

Живели сте и в Париж, и в Брюксел, където сте учили режисура в Националния висш институт по изкуствата. Къде се чувствате най-добре?

Навсякъде се чувствам чужденец. Когато се намирам в Париж, усещането ми е, че съм босненец, а щом се върна в Сараево, се чувствам европейец. Може би това състояние е присъщо на всеки артист. До голяма степен то му е и полезно. Мисля, че тъкмо трудностите помагат на човек да разкрие истинската си същност. Както знаете, в Босна вече няма кино. Всичко в жи-

вота и в професията опира до индивидуалния избор. Още като войник в Босненската армия направих своя избор: никога да не убивам невинни! Видяхте докъде ни доведе национализмът...

Някъде бях чела, че през 2004 година, когато сте снимали филм в Афганистан, сте възстановили, заедно с вашия приятел Клод Льолуш, разрушена кинозала?

Така е. Потресе ни една автентична снимка от някогашния Кабул, която ни представя един модерен град с чудесен киносалон, впоследствие превърнат в руини. Убеден съм, че зрителите и там имат потребност да гледат стойностни филми.

След като сте учили музика, инженерство и кино в Сараево, кои режисьори са ви повлияли да се насочите изцяло към филмовата кариера?

Кинообразованието ми е по класическата система. Винаги съм се възхищавал от творбите на Фелини, на Висконти, на Пазолини. Много ми е близък италианският неореализъм и особено Виторио де Сика. А мои приятели са Алехандро Инярито и Стивън Содърбърг. Самият аз съм много емоционален. Очевидно и на екрана трябва да следвам чувствата си. Нямам склонност към рационалните проблеми и конструкции. Ако ме попитате защо обичам жена си и аз ви отговоря, тя първа ще се разведе с мен.

А оптимист ли сте?

С пет деца какъв мога да бъда!

Едновременно и щастливец, и жертва. Вероятно

не ви е лесно да работите?

Никак. Понякога не мигвам нощем. А работата не търпи обяснения. Нито пък публиката, която и без друго няма търпение. Още повече, че днес тя е доста видоизменена и безпардонна. Младите хора все по-малко имат необходимост от кинозалите. Те предпочитат компютърната, виртуалната комуникация. Допираме до нов вид социализация на седмото изкуство, за която трябва да си даваме сметка. Но и при нея хуморът, който блика от вашите филми, играе твърде важна роля. Той присъства в цялата босненска култура. Може би това е здрав ген, начин за преживяване и оцеляване. Из улиците на Сараево непрестанно се разказват вицове. Хората тук обичат да се смеят, без да се съобразяват дали това е смешно за другите и как биха изглеждали в техните очи.

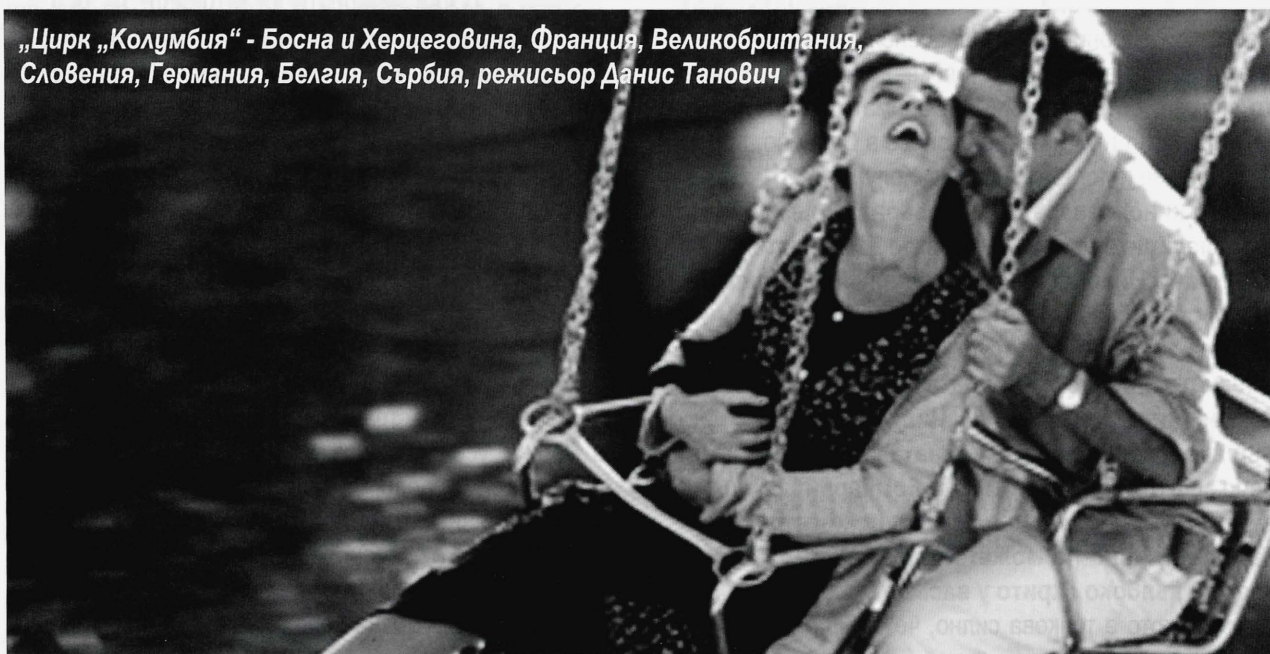
Пожелавам нов „Оскар“ на ваш филм със заглавие, на което Стефан Китанов да назове награда с ново българско вино. Всъщност къде стои „Оскарът“, който получихте?

В Париж е, събира прах. Не ми липсва. Не се привързвам към вещите.

Какво е усещането ви за наградата на София Филм Фест?

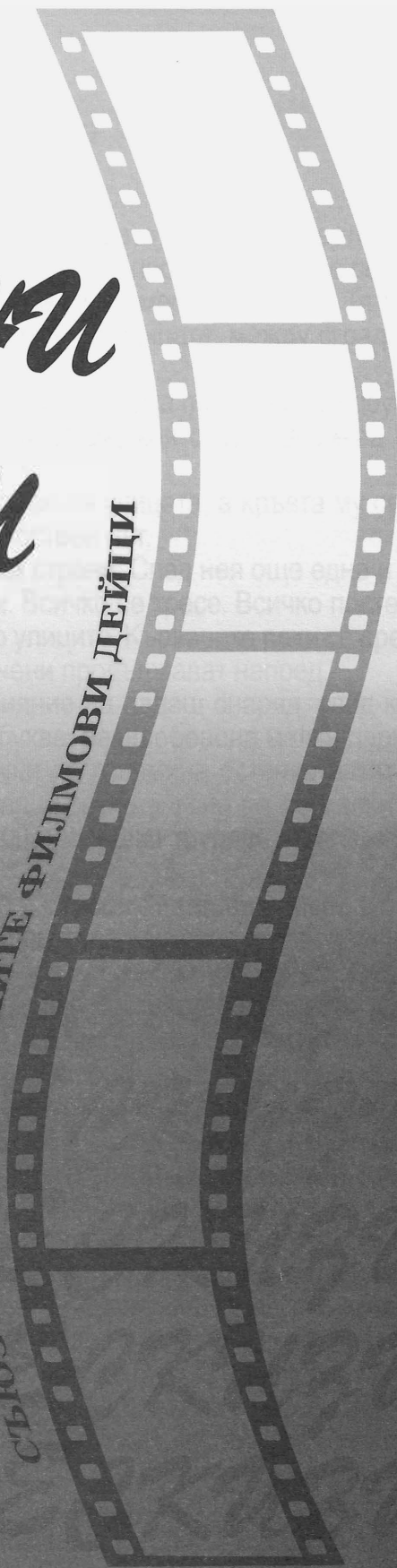
Все още съм твърде млад за нея. Но тя ми „казва“: „Ние ви харесваме“. Това ми дава кураж да продължа напред.

„Цирк „Колумбия“ - Босна и Херцеговина, Франция, Великобритания, Словения, Германия, Белгия, Сърбия, режисьор Данис Танович



СЪЗНАДЪМ ЕСКИЗИ

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ





ЧЕРВЕНО

Велислава Господинова

Оттъмнение.

Врата в близък план. Иззад нея се чуват изстрели. Камерата се спуска вертикално, докато стига тесния процеп между нея и пода. Оттам започва постепенно да се появява локва кръв, която се движи напред и увеличава обема си. Камерата я следи. Тя слиза по няколко стъпала, като прогресивно нараства. Излиза на улицата, между сградите и се ускорява все повече и повече.

Остро преливане. В кадър се появяват две сенки. Едната протяга пистолет към другата. Изстрел. От умрелия потича кръв. Огромна кървава локва, която се уголемява и се движи срещу камерата.

Следва друг изстрел и поредният убит пада безжизнен на улицата, а кръвта му сякаш цялата излиза от него и поема като че ли по свой собствен път.

Експлозия. Силуети на хора се разпръсват на всички страни. След нея още една и още една. Цяла поредица от изстрели и грохотни тътени. Всичко се тресе. Всичко постепенно се облива с кръв. Тя изтича отвсякъде и се лее по улиците. Кървавите реки се срещат по ъглите на сградите, сблъскват се силно и обединени продължават напред.

От вътрешността на прозорец се вижда бледото сияние на падащ снаряд, след което оглушителен взрив разтърсва кадъра. Стъклото избухва, раздробено на малки парчета. Пореден взрив, който заслепява камерата. Различни по големина останки летят към нея. Пушекът постепенно се разнася и сред останалия дим, на фона на по-малки експлозии в далечината, се открояват ясно силуетите на човешки трупове, подгизнали в кръв, носещи се по течението.

Прозорец на сграда, гледан отвън. Чуват се няколко изстрела от вътрешността, а после бързо от него започва да се стича кръв. Друг прозорец, още изстрели и още извираща кръв. Стича се от всички прозорци, сякаш сградите са препълнени с нея, а на заден план се задава истинска кървава стихия. Огромни вълни се плискат и заливат всичко пред себе си. Постепенно камерата се отдалечава и издига във височина. По всички улици на града се стичат кървави реки, изпълват се подобно кръвоносни съдове. Съединяват се и ускоряват движението си. Кръвта е като жива. Тя бързо поглъща всичко, което ѝ се изпречи на пътя.

Близък кадър на военни кубинки на фона на задаващата се кървава стихия. Камерата постепенно се изкачва. Военни панталони, шинел с пагони, пушка, изправена нагоре и една безлицева глава с каска. Войникът козирува и започва да марширува. Зад него стройно строени редици от безлицеви хора с пушки в ръка също маршируват в идеален синхрон като части от огромна подвижна машина за унищожение. Пред тях се появяват огледални редици стоманени хора. Камерата все повече се отдалечава. Кръвта ги застига, а те дори не се поклащат. Крачат стабилно напред. Тя си намира път между тях и ги обгръща. Двете армии се сблъскват и подобно две огромни кървави вълни се разплискват в общата кървава маса. Чуват се изстрели и експлозии, викове и стенания. Навсякъде се плискат кървави вълни. Полуразрушени сгради, обиколени отвсякъде с кръв. Апокалиптична сцена. Бързи шнитови кадри и размазвания. Динамика на звука и картината. Камерата постепенно се изкачва във височина. Градът става все по-малък,

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

а кървавата шир около него все по-голяма. Огромни морета от кръв заливат планетата. Тя се върти, а заедно с нея и цялата тази кървава маса.

Постепенно кървавата планета метаморфозира в капка алена кръв, която бързо потича по малка тръбичка. Влива се във вената на човек. Той изведнъж си отваря очите и жадно поема дъх.

Затъмнение.

ХАМЕЛНСКИЯТ ЛОВЕЦ НА ПЛЪХОВЕ

(сценарий по мотиви от легендата
за хамелнският ловец на плъхове)

Венера Милова

Тълпа от бедни хора, облечени в средновековни дрипи. В тълпата се виждат деца, жени, мъже и старци - всичките измършавели и мръсни. Гледат в една посока, като че очакват нещо.

Внезапно се чува изскърцването на железни панци и една огромна порта се отваря. Бедняците се втурват през портата, която води до град Хамелн. Слънчева светлина залива пъстрия град. Там се издигат високите кули на кметството, а пред кметството на площада голям фонтан с каменна статуя на Ролан воина, застанал гордо и забил меч в земята. Наоколо множество сергии, натрупани със стоки, а зад тях дебели търговци, в скъпи дрехи се усмихват доволно към бедняците. Бедняците протягат ръце към стоката, а в замяна подават златни монети към горделивите търговци. В същото време измежду краката на хората пробягват няколко плъха. След малко на една от сергиите се показва един тлъст сив плъх и започва да души наоколо. Търговецът от сергията го вижда и ядосано го сграбчва с тлъстата си ръка за гърлото. Приближава го към лицето си и го гледа страховито. Плъхът от своя страна изцвърчава, а след него последва цвърченето на множество плъхове. Търговецът се оглежда и вижда, че е заобиколен от плъхове. Целият площад е в плъхове. Хората подскочат в паника и погнуса. Плъхове пълзят навсякъде, дори по кулите и покривите на къщите, през чиито комини тварите нахълтват в домовете на хамелнци.

В една къща семейство с много деца, насъбрали се около трапезата, тъкмо се канят да започнат с яденето, когато току що влезлите плъхове окупират масата и изяждат всичко, оставяйки след себе си само огризки и празни чинии. В друга къща дебелият кмет, облечен в скъпи дрехи, поднася към устата си тлъсто пилешко бутче и тъкмо да го ухапе, един плъх скоростно изяжда месцето и оставя в ръката му един гол кокал. А кметът, без да види какво се е случило, ухапва кокала и зъбите му се натрошават и падат. Големи купища с храна бързо изчезват след лакомите плъхове.

Наконтена мадама, хванала метла, удря по гадините, но те вместо да се разбягат, изяждат метлата. Рижа котка съска срещу няколко плъха и протяга лапа с разперени нокти към тях. Плъховете се нахвърлят върху нея и я изяждат, оставяйки единствено скелета ѝ. Скелетът на котката поглежда тъжно и измяква жално, седейки в същата поза с протегната напред лапа.

Насред цялата суматоха сред вайкащите се хора и гъмжилото от плъхове се появява ловецът на плъхове. Той е висок и слаб човек, с шапка, на която е забито шарено перо, облечен е в пелерина наполовина черна и наполовина червена. В ръката си държи стара свирка. Той се спира и изсвирва със свирката. Плъховете спират на едно място и се обръщат към него. Също и хората поглеждат към ловеца и след миг го заобикалят. Някои скръстват умолително ръце, а дебелият кмет подава на ловеца торба, пълна с

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

жълтици и му смигва. Ловецът се усмихва и леко се покланя към хората, като че е готов да им услужи. Добира свирката към устните си и започва да свири весела мелодийка. Плъховете го заобикалят, а той тръгва с походка в такт с мелодията, а след него плъховете. Плъхове излизат от вратите и прозорците на къщите. На вратата на кръчмата кръчмарят учудено почесва брадата си, гледайки отиващото си нашествие. Внезапно дузина плъхове изскачат от вътрешността на кръчмата и за малко да съборят кръчмаря. Ловецът все така весело подскачайки си, излиза от портите на града, а след него множеството плъхове става все повече и повече. Вече извън града ловецът на плъхове стига до река. Скача в една лодка, без да спира да свири. Лодката тръгва към средата на реката, а след нея всички плъхове скачат във водата. Лодката плава, а плъховете след нея започват да се давят, докато не остава нито един жив.

На площада в Хамелн хората са се събрали и весело си шушукат. Ловецът се завръща и застава доволно с ръце на кръста пред гражданите. Кметът подава към ловеца торбата с жълтиците. Ловецът протяга ръка, за да я вземе, но самодоволният кмет я дръпва към себе си и наместо нея пуска в ръката на ловеца една монета. Всички започват да се смеят подигравателно на ловеца и да го сочат с пръст. Той стисва юмруци, смръщва вежди и захвърля монетата на земята. Поднася свирката към устата си и засвирва друга весела мелодия. Групичка от играещи си деца се обръщат по посока на мелодията. Спират своята игра и тръгват към ловеца. Едно малко детенце, което се държи за полата на майка си, я пуска и тръгва, следвайки мелодията. Майката ужасена го сграбчва в прегръдката си, но то се откопчава от ръцете ѝ и продължава към мелодията. Спъва се и пада, но пъргаво става и продължава тичешком към ловеца. Навсякъде около него се скупчват дечица. От улиците продължават да прииждат още и още, а хората се опитват да ги спрат, но устремените деца успяват да се откъснат от ръцете на възрастните, които безпомощни започват да викат и да плачат с глас. Ловецът отново в ритъма на мелодията потегля към портите на града, а след него всички хамелнски деца, подскачайки, го следват. Голямата дружина напуска града. След тях група възрастни тичат, но изнемощяли се свличат на земята по колене, ридаейки с протегнати ръце към изчезващите в далечината деца. Мелодията на ловеца утихва и остава да се чуват само нещастните стонове на хората, докато и те не стихнат.

Град Хамелн - мрачен и сив. Насред площада възрастни хора вървят едвам-едвам, подпирани на бастуните си. В центъра на площада се вижда силуетът на фонтана, а във фонтана каменната статуя на старец с дълга брада и сбръчкано лице. Той е изгърбен и тежко се е подпрял на своя меч. Това е статуята на Ролан - остарелият войн.

МАРГИНАЛЪТ

Ирина Арменкова

Черен екран. Чува се напрегнато, човешко дишане и стъпки, породени от бързо тичане. В далечината се вижда мъждукащата светлина на лампа, която разкрива пред нас дълъг коридор. В сумрака едва, едва се очертават сивите стени на помещението. От тъмнината в кадър влиза героят, който, тичайки, се отдалечава в коридора. Там се редуват дълги участъци на светлина и мрак, като героят ту се появява, ту изчезва. Човекът преминава през безбройни еднакви коридори, всеки от които завършва с десен ъгъл, водещ към следващия коридор.

Постепенно в светлите участъци започват да се чуват гласове, някои по-силно, други по-слабо, но всички до един неотчетливи и заглъхващи в мрака. Малко по малко в светлината се зараждат и изчезват образи. С всеки следващ светъл участък те стават все по-ясни, докато накрая всички форми започват да се различават съвсем отчетливо, но въпреки това остават обвити в призрачен ореол и шеметно да се сменят при редуването на светло и тъмно. И всеки един от тях е насочен към преминаващия през тях човек. Добре облечени бизнесмени, с черни куфарчета, хвърлят пари срещу него, докато бедни, дрипави фигури се опитват да го сграбчат. Амбулантни търговци, нападащи го от всички страни, за да предложат стоката си на фона на множество светещи реклами. Проститутки, сутеньори и наркодильри, опитващи се да го впримчат в тяхното кътче светлина. Политици и агитатори, изправени на високи подиуми, крещящи срещу него своите лозунги и възгласи. Всякакъв вид музиканти, актьори и манекенки, дърпащи го към себе си. Модни дизайнери, опитващи се да разкъсат дрехите му и заедно с това му пробутват нови – абсолютно същите. Човек с пистолет, насочен към главата му, крещи. Накрая всички образи започват да се смесват и объркват. Проститутките и политиците, музикантите и просяците, амбулантните търговци и моделиерите.

Човекът тича, без да спира, но преминавайки през всеки следващ светъл участък, започва да се променя. Дишането му все повече започва да звучи като животинско пръхтене. Косата му се удължава, формата на главата му да се изменя. Под разкъсаните дрехи започва да се подава козина. Формата на краката му също започва да се променя. В един момент тичането му става толкова бързо и шеметно, че той и образите около него се размиват в едно цяло.

Камерата става субективна. Преминава бързо през редуващите се участъци. Чува се само хриптенето на героя. Свивайки зад един пореден ъгъл, попадаме в задънен коридор. Камерата започва да се върти, обикаляйки сивите стени – входът е изчезнал. Камерата се отдръпва, виждаме гърбът на героя – свлича се на земята, вече нечовешкият му силует се издига и свива бавно от тежкото му дишане. В следващия момент героят се изправя рязко и започва яростно да реве, а пред нас се разкрива фигурата на огромен минотавър. Той започва бясно да се мята към стените, с тяло и с рога, опитвайки се да ги разбие, но безуспешно.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Камерата бавно започва да се издига и постепенно разкрива пред нас огромен лабиринт, в центъра на който е затворен побеснелият минотавър, неистово ревящ и блъскащ се в тухлените стени.

ПЕТОТО ГРАХЧЕ

Милена Симеонова

По приказката на Андерсен „Пет в една шушулка“

Тъмнината изсветлява в зелено, разкривайки вътрешността на една шушулка с пет грахчета, които се размърдват едно след друго. Всяко от тях има специфична физиономия и характер.

Първото е най-голямо, то се пъчи и надува, изблъсква двете дремещи до него по-малки грахчета, за да има повече пространство за себе си и не спира да си придава важност. Четвъртото грахче, по-дребно от първото, но точно толкова надут, блъска двете си сънливи братчета отляво и се опитва да изглежда по-голямо. Петото, последно и най-малко грахче поглежда с неодобрение двете припиращите се и отправя поглед към полупрозрачната зелена стена на шушулката, където се движат сенките, хвърлени от външния свят.

Най-голямото грахче привлича вниманието към себе си, като се препоръчва за скъпоценен камък от пръстен на незнайна принцеса в зелени одежди. Четвъртото го прекъсва, подскачайки на място и разбужда дремещите си съседни. То пък се представя за чудна перла от огромна мида на дъното на необятно зелено море. Петото грахче клати глава недоверчиво.

В този момент едри капки дъжд се търкулват по шушулката и я правят съвсем прозрачна. През бледозеленото було на шушулката петото грахче наблюдава външния свят с широко отворени очи.

Оставяме го да се дива на чудната гледка.

Тъмнината отново изсветлява, този път в жълто. Шушулката е пожълтяла, с нея и грахчетата. Те се оглеждат учудени. Най-голямото грахче веднага се обявява за направено от злато, а четвъртото, да не остане по-назад, се провъзгласява за братовчед на слънцето. Докато двете се припират пред сънливите си две братчета, най-малкото грахче наблюдава с нарастваща тревога как нещо голямо се приближава към тях и хвърля мрачна сянка върху шушулката.

Всичко се разтриса. Грахчетата започват да се бълникат из шушулката. Тя се отваря и блесва ослепителна бяла светлина. След малко към тях се устремява огромното луничаво лице на едно момче.

Ето ги, в дланта му, радват се, че виждат външния свят. Момчето взима с другата си ръка най-голямото и то с доволна физиономия, без да поглежда към братчетата си, бива натъпкано в една пушка-играчка. Чува се изстрел и голямото грахче изхвърча незнайно къде. Четвъртото грахче прережда двете пред него и скача нетърпеливо към ослепителното слънце. Момчето го взима, а то, отдалечавайки се, се плези на останалите три. И то е запратено в незнайна посока. Същото се случва и с двете сънливи грахчета, които спят дори, когато момчето ги зарежда в пушката.

Най-накрая, петото грахче, без страх се търкулва в тъмната цев. Изхвърча високо във въздуха, отскача в греда от един покрив и попада в малка пукнатина между стъклото и рамката на един тавански прозорец.

То поглежда в стаята. Вътре мебелировката е бедна и стара, една жена, облечена с кърпени дрехи, се приготвя да излиза. Носи стари четки за под и кофа. Тя се прибли-

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

жава към леглото, където се разкрива бледото лице на болно момиче. Жената целува детето си по челото и излиза за работа.

Минава време.

Един ден, докато майката, загрижена, се върти около болното момиче, то посочва плахо към прозореца. Там нещо зелено се люлее на вятъра. Когато се приближава до стъклото, жената с почуда открива, че грахчето е покълнало. Видяла усмивка на бледите устни на дъщеря си, майката премества леглото на момичето до прозореца, за да може то да наблюдава растежа на граховото стъбълце.

С всеки изминал ден майката забелязва как детето ѝ се оживява и разведрява. Слънцето напича през прозореца и момичето се надига бавно от леглото, за да може да вижда по-добре зеленото стъбълце. Майката, развълнувана, забучва малко клонче до него и го връзва, за да не се огъва. Дъщерята го гледа замечтана.

Един ден, когато слънцето напича особено силно, момичето изглежда вече много по-добре – румено и живо. То, във възторг, вика майка си до прозореца... Двете наблюдават с удивление появата на малък бледорозов цвят на върха на стъбълцето. Момичето с трепет отваря прозореца и целува нежното цветче.

А навън, долу на улицата, гълъби, търсеци трохички, излапват двете дремеци грахчета. Още по-надолу, в една канавка, откриваме четвъртото грахче, което седи оцапано в калта. То е станало огромно от влагата, но изглежда неприятно и гълъбите даже не го поглеждат. То обаче си придава още повече важност.

Гълъбите литват и ни срещат отново с момичето, чиито бузи са все по-румени, а до него нежно полюшва малкото си стъбълце петото грахче.

ЗЛАТНОТО МОМИЧЕ

/ по мотиви на българска народна приказка/

Славена Симеонова

В малка селска къща обядват мъж, жена и две момичета. Едното от тях е русо и усмихнато, а другото е чернокосо и намусено. Жената гали косите на чернокосото момиче, а към другото гледа злобно.

Тя започва пискливо да командва и да сочи с пръст насам-натам, а русото момиче търчи да раздига масата, да подрежда и да премита. Бащата гледа безучастно и примирено. Русото момиче почиства цялата къща сякаш за миг, а това ядосва мащехата още повече. Тя дръпва за ръкава мъжа си и започва да му шепне нещо. После бутва в ръцете му една кръгла пита.

Питата в ръцете му се завърта и ето го него, води русата си дъщеря в гората.

На едно тъмно и обрасло място бащата уж случайно изтървава питата, а тя се търкулва надалече. Момичето хуква след нея, а бащата се изгубва в храстите нещастен.

Питата се търкаля ли търкаля, като колело на колесница се търкаля, а момичето бяга след нея.

Когато я стига, се оказва съвсем само на мрачно и непознато място. Силуетите на дърветата се протягат хищно към него.

Изведнъж от нищото изниква прегърбена старица, облечена в черно.

Тя протяга кокаливата си ръка на момичето, а то плахо дава своята.

Издад сухите дървета изниква дървена къщурка, разкривена и порутена.

Бабата кани момичето вътре.

Нощта се спуска над къщичката с пълна луна, а после идват слънцето и денят.

На сутринта бабата заръчва на момичето да нахрани гадинките ѝ, сочейки към котлето на камината.

В този миг от всички страни изпълзват змии, гущери и костенурки, и наобикалят момичето, а бабата излиза.

Момичето обаче не се плаши. Запретва ръкави и около него се завъртат черпаци, котлета, трици.

Като по магия триците хвърчат от черпака му и се сипват в купичките на гадинките, които започват да ядат сладко.

А момичето се захваща с къщната работа и около него всичко като по магия се подрежда.

Накрая присяда и започва да нанизва маниста и да ги връзва на всяка от гадинките.

Бабата се връща и ахва от вратата. Гадинките идват да я посрещнат, а тя ги гали и се усмихва, гледайки към момичето.

Двете сядат на брега на реката и изведнъж потича зелена вода – като поле, разлюляно от вятъра, тече и се пени, а по нея сякаш поникват цветя и прехвъркват пеперуди.

Червените цветя стават толкова много, че изведнъж реката потича в червено. Като вино потича водата, а момичето гледа и се диви.

Изведнъж блеснала като слънце, водата потича в жълто.

Тогав бабата бута момичето във водата и то цопва със силен плясък.

Като в сън се вихри водата, на златни въртопи тече, из нея плуват чудни рибки, лъскави

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

като жълтици.

Момичето гледа и не вярва, протяга ръце и хваща каквото успее, покрай него плуват чудни съкровища.

Бабата я изважда на брега и мигом е озарена от ослепителен блясък.

В къщичката на момичето бащата, мащехата и доведената ѝ сестра обядват.

Бащата, угрижен, със сенки под очите, не хапва нищо.

Изведнъж входната вратичка се отваря и в къщата пристъпват две златни обувки.

Бащата грейва в усмивка, озарен от златен блясък.

Момичето от глава до пети е в злато - косите ѝ са златни плитки до земята, дрехите ѝ сияят, а в ръцете си държи златно ковчеже.

Като го отваря, всички ахват – пълно е с жълтици.

Бащата прегръща щастливо дъщеря си, мащехата позеленява от злоба.

Луната изгрява над къщичката, а след това се изтъркаля, за да даде път на слънцето.

Семейството тъкмо е закусило и мащехата заповядва на златното момиче да разтреби.

През това време тя отново дръпва бащата за ръкава. Започва да му шепне нещо, но този път сочи своята дъщеря. После му дава пита и го подканя, потривайки ръце.

Питата отново се завърта и започва да се търкаля през гората, а след нея затътря крака доведената сестра.

По същия начин, като я стига, момичето е на непознато място.

Тогава от нищото изниква същата бабичка и ѝ подава ръка.

Сутринта в къщичката на бабата заварва момичето спящо.

Бабата я буди и ѝ заръчва да сготви на животинките, сочейки котлето.

После излиза, а гадинките изпълзват от всички ъгли. Момичето изпищява уплашено и се скрива зад леглото.

После излиза оттам и непохватно се опитва да сготви триците.

Разпилява храна навсякъде и още врели сипва триците в купичките на животните.

Те се опарват и запискват жално, а момичето ги замерва с черпака.

Бабата се връща и още от вратата гадинките се втурват към нея и се скриват зад полата ѝ с жално писукане.

Бабата поглежда мрачно към намусеното момиче.

Двете отиват край реката и присядат на брега.

Потичат отново зелена, червена и жълта вода, а след тях притъмняла и запенена реката потича в катранено черно.

Бабата грабва момичето за косите и го хвърля в реката.

На черни талази приижда водата, покрай момичето плуват страхотии, тя протяга ръце и успява да хване едно черно кофчеже.

Отново в селската къщичка.

Златното момиче, баща му и мащехата посрещат доведената сестра.

Две черни пантофки влизат през вратата.

Всички вцепенени виждат черната от горе до долу девойка.

Майката се хваща за главата, но съзирайки ковчежето в ръцете на дъщеря си, го грабва и го отваря.

С писък го изтървава, а от него изпълзват множество змии и гущери.

Тогава Златното момиче сяда и започва да ниже маниста и да закичва всяка гадинка, а останалите я гледат с удивление.

Класация на критиката

Джейлан се открии в един Фест на рекордите

Георги Ангелов

Какво да кажем за тазгодишния 16 международен София Филм Фест? Един от най-силните досега. Бих го нарекъл Фестивал на рекордите. Над 300 гости от чужбина. Спомням си навремето каква паника сред организаторите предизвикваха 20-тината чужди гости. Тази година имаше рекорден брой акредитирани. Рекорден брой български филми. Рекордно количество познати филми, за съжаление по регламент не влизащи в класацията (42). Що се отнася до броя на филмите, преброих ги много внимателно. Без заглавията от филмовото предизвикателство излязоха 242 филма от 49 страни. От тях 171 пълнометражни (131 игрални, 38 документални и 2 анимационни) и 71 късометражни заглавия. Новите страни са: Индонезия, Гватемала, Етиопия и Сингапур. Рекорд се окажа и залите в София, в които се състояха прожекциите - 9. Извън столицата освен Бургас и Пловдив, фестивален град стана и Варна. На партитата имаше и фолк, и суинг, и джаз, и изпълнение на живо на Катя Рийман и Бен Крос. Каталогът и програмата излязоха навреме и в достатъчен тираж. Наред с тези суперлативи имаше и някои дребни гафове. Но кога е нямало. Вече трета година акреди-

таците не бяха валидни за всички прожекции, но докато при предишните два случая това ставаше по волята на разпространителя, сега така и не се разбира защо при откриването и закриването журналистите бяха лишени не само от филмите, но и от възможността да видят награждаването на Джейлан и Георги Стоянов. Понякога в монтажните листове липсваха надписи, текстове на песни, които в много случаи са драматургически важни. Ако преводачът е от класата на Хари Аничкин и разполага с микрофон, няма проблем, макар завинаги да скъсахме със задкадровия превод. Но подобно рядко изключение би спестило доста нерви на зрителите.

Цели 36 раздела в програмата, което е също рекорд. Че ЮНЕСКО ли, че Милениум ли... Критиката навлиза здравата във филмовата режисура. След Тодор Андрейков, Пенка Монова и Александър Донеv, успешно в режисурата дебютират Борислав Колев и Йордан Тодоров. Силната българска игрална и особено документална програма достойно опонираше на румънското чудо.

И така 32 критици (близо до рекорда) класираха 47



"Имало едно време в Анагола"

(също рекорд) заглавия на базата на това, което са видяли. Нека припомним победителите от последните пет години.

За миналата година първи стана Майк Лий с „Още една година“.

2010 година победи „Бялата лента“, 2009 – „Три маймуни“, 2008 – „4 месеца, три седмици и 2 дни“ и 2007 – „Обслужваха английския крал“.

С доста убедителна преднина (също рекорд) критиката предпочете „Имало едно време в Анадола“ на Нури Билге Джейлан, който за втори път след 2009 година печели анкетата. Филмът получи 84 точки, докато вторият – „Торинският кон“, има 57. Трети с 49 точки е „Раздяла“, четвърти с 39 – „Хавър“, пети с 29 е „Пина“, който по технически причини не можахме да видим на миналия фест. Шести с 20 точки е родният фаворит „Аве“, седми – „Момчето с колелото“ със 17 точки, осми – „Ариранг“ – 16, девето място с 13 точки поделят „Фауст“ и „Трябва да говорим за Кевин“. Десети с 10 точки е „Огнярят“, единайсети с по 9 точки са „Момчето, което беше цар“ и „Твърда земя“. На 12-о място са 4 филма: „Враг“, „Джордж Харисън – живот в материалния свят“, „Покोलение П“ и „Атенберг“ с по 7 точки. 13-и е „Парад“ с 6 точки. Четиринайсето място си поделят „Снеговете на Килиманджаро“ и „Кецове“ с по 5 точки. Шест филма делят 15-о място „Чужденецът“, „Перфектно чувство“, „Испания“, „Алпи“, „Гишетото“ и „Байконур“ с по 4 точки. С по 3 точки 16-и са „Стоичков“ (може би, защото твърде малко критици успяха да го видят), „Фиш енд чипс“, „Анонимен“, „Кой, ако не ние?“, „Вляво от пътя Лондон – Калкута“,

„Осло, 31-ви август“, „Бъдещето е завинаги“, „Любовникът“ и „В събота“. 17-и с две точки са „Ружа“, „Дъжд на Балканите“, „Тацуми“, „Оттегляне“, „Да живеят противоположностите“, „Акациите“, „Корави старчета“, „Историите са живи, когато се помнят“, „Шанс“ и „Цахес“. И накрая 18-и с една точка са „Пънкът не умира“ и „Татко снима мръсни филми“.

А ето и самата анкета. По азбучен ред:

Александър Грозев: 1. Торинският кон; 2. Раздяла; 3. Трябва да говорим за Кевин; 4. Момчето с колелото; 5. Фауст.

Александър Донов: 1. Раздяла; 2. Торинският кон; 3. Атенберг; 4. Имало едно време в Анадола; 5. Ариранг.

Александър Янакиев: 1. Раздяла; 2. Имало едно време в Анадола; 3. Пина; 4. Оттегляне; 5. Аве.

Андроника Мартонова: 1. Парад; 2. Перфектно чувство; 3. Испания; 4. Тацуми; 5. Ариранг.

Божидар Манов: 1. Хавър; 2. Раздяла; 3. Пина; 4. Имало едно време в Анадола; 5. Стоичков.

Борислав Колев: 1. Хавър; 2. Момчето с колелото; 3. Раздяла; 4. Аве; 5. Дъжд на Балканите.

Боряна Матеева: 1. Имало едно време в Анадола; 2. Ариранг; 3. Хавър; 4. Аве; 5. Трябва да говорим за Кевин.

Вера Найденова: 1. Имало едно време в Анадола; 2. Хавър; 3. Раздяла; 4. Бъдещето е завинаги; 5. Стоичков.

Галина Николаева: 1. Фауст; 2. Торинският кон; 3. Покोलение П; 4. Да живеят противоположностите;

„Раздяла“ - Иран, режисьор Асгар Фархади



5. Момчето с колелото.

Геновева Димитрова: 1. Торинският кон; 2. Имало едно време в Анадола; 3. Хавър; 4. Огнярят; 5. Раздяла.

Георги Ангелов: 1. Торинският кон; 2. Ариранг; 3. Твърда земя; 4. Хавър; 5. Стоичков.

Григор Чернев: 1. Огнярят; 2. Чужденецът; 3. Снеговете на Килиманджаро; 4. Ружа; 5. Дъжд на Балканите.

Димитър Бърдарски: 1. Джордж Харисън – живот в материалния свят; 2. Фауст; 3. Вляво от пътя Лондон – Калкута; 4. Кораби старчета; 5. Алпи.

Димитър Кабаиванов: 1. Враг; 2. Поколение П; 3. Имало едно време в Анадола; 4. Фиш енд чипс; 5. Пънкът не умира.

Екатерина Гумнерова: 1. Ариранг; 2. Атенберг; 3. В събота; 4. Кой, ако не ние?; 5. Аве.

Иван Драгошинов: 1. Имало едно време в Анадола; 2. Раздяла; 3. Момчето с колелото; 4. Фауст; 5. Торинският кон.

Иван Иванов: 1. Торинският кон; 2. Раздяла; 3. Имало едно време в Анадола; 4. Твърда земя; 5. Фауст.

Ингеборг Братоева: 1. Имало едно време в Анадола; 2. Пина; 3. Торинският кон; 4. Враг; 5. Фиш енд чипс.

Йордан Тодоров: 1. Трябва да говорим за Кевин; 2. Аве; 3. Имало едно време в Анадола; 4. Джордж Харисън – живот в материалния свят; 5. Торинският кон.

Калинка Стойновска: 1. Раздяла; 2. Имало едно време в Анадола; 3. Торинският кон; 4. Хавър; 5. Бъдещето е завинаги.

Людмила Дякова: 1. Торинският кон; 2. Имало едно време в Анадола; 3. Пина; 4. Хавър; 5. Раздяла.

Марияна Христова: 1. Имало едно време в Анадола; 2. Момчето, което беше цар; 3. Осло, 31 август; 4. Историите са живи, докато се помнят; 5. Хавър.

Мая Димитрова: 1. Пина; 2. Торинският кон; 3. Анонимен; 4. Раздяла; 5. Кой, ако не ние?

Надежда Маринчевска: 1. Раздяла; 2. Торинският кон; 3. Имало едно време в Анадола; 4. Аве; 5. Испания.

Олга Маркова: 1. Пина; 2. Имало едно време в Анадола; 3. Огнярят; 4. Снеговете на Килиманджаро; 5. Ариранг.

Павлина Желева: 1. Торинският кон; 2. Имало едно време в Анадола; 3. Момчето с колелото; 4. Акациите; 5. Аве.

Пенка Монова: 1. Кецове; 2. Гишетото; 3. Алпи; 4. Цахес; 5. Парад.

Петя Александрова: 1. Имало едно време в Анадола; 2. Момчето с колелото; 3. Раздяла; 4. Твърда земя; 5. Пина.

Петя Славова: 1. Имало едно време в Анадола; 2. Аве; 3. Хавър; 4. Момчето, което беше цар; 5. Татко снима мръсни филми.

Преслава Преславова: 1. Имало едно време в Анадола; 2. Байконур; 3. Любовникът; 4. Твърда земя; 5. Аве.

Стефан Китанов: 1. Пина; 2. Имало едно време в Анадола; 3. Торинският кон; 4. Хавър; 5. Аве.

Янко Терзиев: 1. Хавър; 2. Трябва да говорим за Кевин; 3. Момчето, което беше цар; 4. Шанс; 5. Аве.



"Хавър" - Финландия, Франция, Германия, режисьор Аки Кауризмаки

„Краят на въжето“

първа игрална продукция на НАТФИЗ

Продуцент: НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, изпълнителен продуцент: Станислав Семерджиев, директор на продукцията: Кристиан Иванов, режисьор: Дочо Боджаков, сценарист: Марин Дамянов (по пиесата „Краят на въжето“ от Патрик Хамилтън), оператор: Теодор Янев. Бюджет: 15 000 лева. Участват: Ивайло Драгиев, Пенко Господинов, София Бобчева, Александра Михайлова, Боян Младенов, Стоян Борисов.

Росен Спасов

Кр

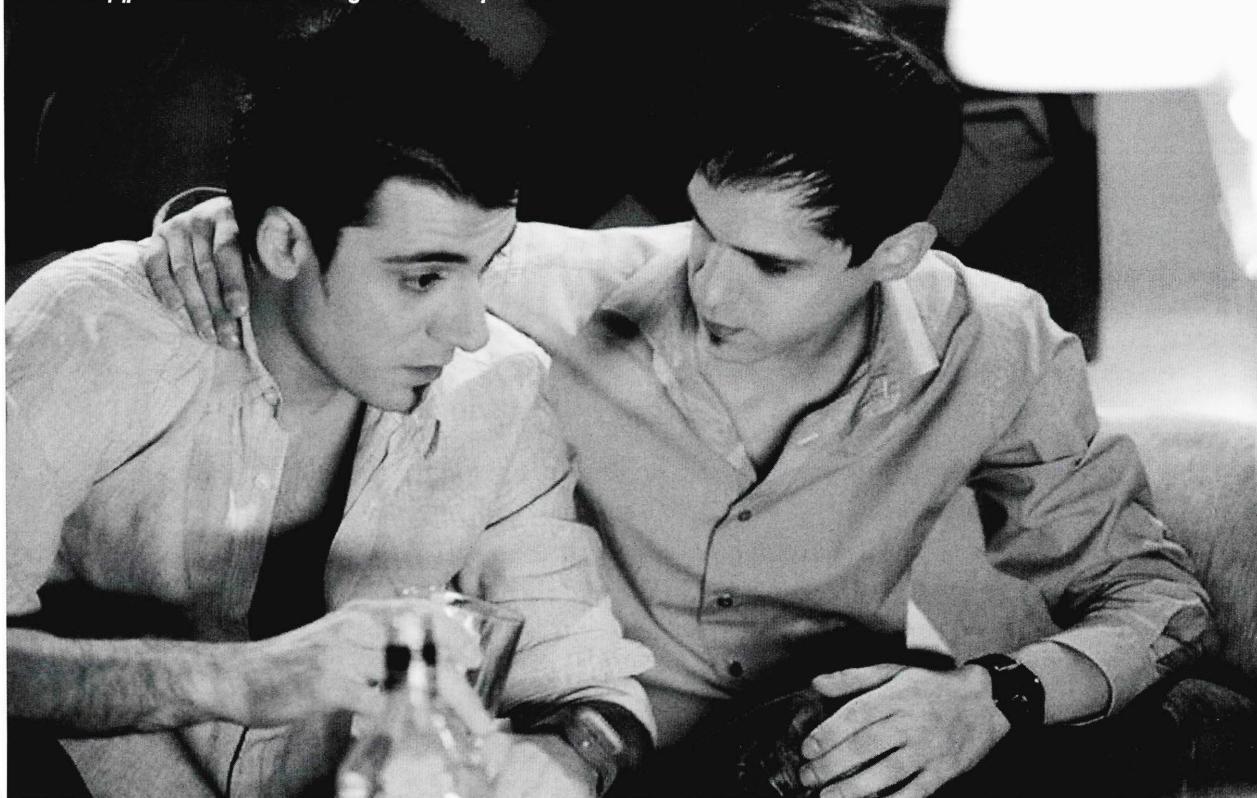
стов е първият игрален филм, продуциран от НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. Продукцията е дипломна работа на актьорите в новооткритата магистратура по актьорско майсторство за кино и театър. Първите две прожекции на филма, естествено, се състояха в кинозалата на Академията.

„Краят на въжето“ е екранна адаптация на едноименната пиеса на Патрик Хамилтън. Форматът е телевизионен – 54 минути и в момента търси своята телевизия, която да го покаже пред по-голяма аудитория. И това е

важно, защото резултатът наистина е задоволителен, а доказателство за това бяха преди всичко одобрителните реакции в залата на академията.

През 1948 година Сър Алфред Хичкок екранизира пиесата на Хамилтън за първи път, като предприема истинско техническо приключение. Шедьовърът „Rope“ той заснема в един кадър. От гледна точка на днешното дигитално снимане това не изглежда чак толкова голямо предизвикателство, но тогава лентовите ролки са били с дължина, позволяваща да се заснеме само

Ивайло Драгиев и Боян Младенов във филма



10 минутен материал. Непрекъснатото „разхождане“ на камерата из мизансцена през цялото действие, режисьорът постига чрез кашове – за съмнения в гръб на актьорите или на някой предмет.

Филмът на НАТФИЗ е заснет в традиционен, класически стил. По този начин младите актьори и асистенти имат възможността да черпят от опита на своите преподаватели и да се докоснат до практиката на кинопроцеса.

Каква е историята във филма? Двама студенти стигат до екстремизъм, търсейки начин да разнообразят ежедневието и да повдигнат адреналина си. Извършват убийство на свой добър приятел, след което организират парти в апартамента, където са скрили тялото. Единият от тях се стреми да докаже психологическо и духовно превъзходство над своите връстници и преподаватели и това неусетно го превръща в патологичен лъжец и убиец. Другият обаче се „огъва“ под нечовешката тежест на съзнаваното престъпление.

Младите актьори под опитната режисура на Дочо Боджаков са се справили много добре. Впечатлява играта на Ивайло Драгиев, който е успял да влезе в образа на софистициран младеж, проявяващ особен интерес към психологията на убийството. Хладнокръвието му в напрегнатите моменти от филма е смразяващо. Словесната битка между персонажите на Пенко Господинов и Ивайло Драгиев кулминира в наистина майсторско надиграване между преподавател и студент, а разкриването на самото убийство е най-напрегнатият епизод във филма.

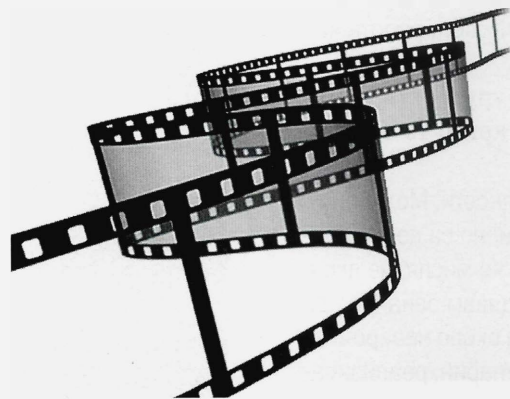
Не така добре се е справил с актьорската си задача Боян Младенов. Неговият образ, прояждан от чувство за вина и гузна съвест, трябва да е основен двигател на градиращото напрежение, но вместо това актьорът театралничи и преиграва, с което намалява в голяма степен ефекта върху зрителското възприятие. Явно е необходимо и той, а и младите актьори изобщо, да усвоят занаят едно основно правило - играта пред

камера е различна от тази на сцената.

Най-силната страна на филма е драматургията. Върху основата на пиесата на Патрик Хамилтън сценаристът Марин Дамянов е създал ненаатрапващи се и достоверни диалози, адекватни на градския сленг. Повествованието е стегнато и целенасочено. Паралелните конфликти са разработени така, че подсилват напрежението и в хода на действието логически извеждат към развързката. Особен акцент е поставен върху психологическите подбуди, довели до отнемането на човешки живот. Самата мисъл за предприемането на подобен акт променя личността из основи и тя е склонна да изкривява факти и събития. Така, както двамата младежи си внушават, че философските идеи за превъзходството на един индивид над друг са послание за физическото унищожаване на по-низшия (погрешна интерпретация на лекцията на техен преподавател). В голяма степен са запазени черния хумор и съспенс от филма на Хичкок, за което допринася и музикалното оформление. Саундтракът на самото зловещо парти обаче е неподходящ. Точно тези парчета, които предлагат авторите, младите хора отдавна са изтрили от харддиските си.

Макар и на добро ниво, изображението със сигурност не е с това качество, към което се стремят преподавателите по операторство в НАТФИЗ. Може би визията в приглушена цвятова тоналност би била по-подходяща за пресъздаване на тягостната атмосфера във филма. Но като се има предвид, че е трябвало да се снимат по 10 полезни минути на ден, а бюджетът на филма е колкото кетъринга на статистите от реклама на Хайнекен, това е простено.

„Краят на въжето“, макар и първи опит, е напълно приемлива за малкия екран новела. Дано намери своята телевизионна аудитория и да постави началото на една добра традиция, разбира се, с тенденция за все по-качествени резултати.



Идва ново поколение...

Разговор с Кристиан Иванов, директор на продукцията „Краят на въжето“
Росен Спасов

Какви трудности срещна при първия си опит като продуцент?

Преди да отговоря, искам да благодаря на професор Станислав Семерджиев, тъй като проектът беше негова инициатива и той ми гласува пълно доверие да участвам в работата по първия пълнометражен филм на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“.

Основният проблем беше липсата на предподготвителен период и изключително краткия подготвителен период. Почти неусетно се премина към много интензивен снимачен период. Всъщност успехът, т.е. заснетия филм, дължим на преподавателите, които формираха основния екип: сценарист, режисьор, оператор, монтажист, художник. Дължим го обаче и на отдадеността на студентите и на служителите, ангажирани с проекта. За по-голямата част от екипа този проект беше първа съвместна работа, а това неизбежно създаде и много трудности при организирането на отделните процеси и най-вече на снимачния. Да не говорим за ниския бюджет за проект от такъв мащаб. А това наложи и доста компромиси.

Не мога да не спомена и един проблем, който засягаше основно мен, а той е, че режисьорът си имаше асистенти, операторът си имаше асистенти, монтажистът си имаше асистенти. Аз не само че няхах асистент, но бях асистент на художничката - дотолкова, доколкото имаше нужда. Също така трябваше да покривам няколко длъжности, необходими при толкова мащабен проект – директор продукция, организатор, снабдител, счетоводител, охранител, общ работник и какво ли още не.

Мислиш ли, че това са типичните трудности, които съпътстват киното като цяло, и които те очакват занапред в работата?

Не мисля, че това са типичните трудности. Може би те са типични за студентски продукции, но са недопустими за професионалисти. И въпреки че мисля, че ако е лесно, няма да е интересно, се надявам занапред да ме очаква работа в екипи, сплотени около невероятни идеи, прерастващи в прекрасни сценарии, реализира-

ни със солидни бюджети и липса на каквито и да било компромиси.

С какво се различава филмът на НАТФИЗ от пиесата на Хамилтън и филма на Хичкок? Къде са сценаристът Марин Дамянов („Огледалото на дявола“, „Под прикритие“) и режисьорът Дочо Боджаков („Моето мъничко нищо“, „Английският пациент“) в „Краят на въжето“?

Директно ти казвам, че не съм запознат с подробности около пиесата на Хамилтън, за да правя сравнение. Относно филма на Хичкок... може би самият филм на Хичкок е едно добро начало: американска продукция, екип от професионалисти, най-вероятно голям бюджет... Просто няма място за сравнение – от



една страна имаш американската киноиндустрия, а от другата – НАТФИЗ. Спокойно мога да кажа обаче, че при едно леко освежаване на ситуацията имаме всички дадености да оползотворим потенциала на Академията.

По какъв начин филмът би могъл да привлича зрителите? Доколко е зрителски? В НАТФИЗ го аплодираха при пълна зала.

Все пак това е първият пълнометражен филм, произведен от НАТФИЗ! Естествено е, че беше голямо събитие и нямаше как да не привлече зрители. Всички студенти и голяма част от преподавателите и служителите бяха любопитни да видят какъв е резултатът. Проектът като съвместна работа на преподаватели и студенти също е голямо събитие, тъй като не беше поредната практическа задача за студентите от факултет „Екранни изкуства“. Актьорският състав – студентите от магистърската програма „Актьорско майсторство за театър и кино“ и Пенко Господинов, дадоха всичко от себе си. Колкото до аплодисментите, всеки филм ги заслужава поради факта, че правенето му коства много труд и усилия от страна на екипа и това е достатъчно за уважение. А какъв по-добър начин да го покажеш, освен да аплодираш авторите?!

Какви са тенденциите в българското кино? Оптимист ли си за следващите две-три години?

Твърдо съм убеден в позитивното развитие на бъл-

гарското кино. През 2011 година излязоха десет нови български филма, а това, както знаем, е прецедент за последните двадесет години. Тази година също започва доста силно. Трябва да отбележим, че има филми както за широката публика, така и конкретно с фестивална насоченост. Освен това студентите снимат постоянно, нямам предвид само задължителните им курсови задачи, а по-скоро страничните проекти, които осъществяват. Въпреки всички трудности, животът в Академията кипи. Може би тук трябва да спомена, че забелязвам - както при студентите, така и при занимаващите се с кино на професионално ниво, че се набляга преди всичко на това как да бъде показана историята и не се мисли толкова дали тя е достатъчно силна. Имам проблем както при избора на темата, така и при самото „разказване“ на истории. Опитите за измъкване от тази тенденция са прекалено плахи, а проблем е и ограниченото финансиране от страна на държавата. Големият риск е, че ако се провалиш, може да нямаш шанс за втори опит. И все пак...

А в по-дългосрочен план?

Идва ново поколение, което има коренно различен стил на мислене и работа и съм убеден, че това ще допринесе много за цялостната промяна в облика на българската киноиндустрия в положителна насока. Доказателство за това е най-добрият съвременен български филм (според мен) – „Подслон“ на Драго Шолов.



Предаването „Кастинг” по БНТ и българското кино

Петя Александрова

Визитна картичка: „Кастинг”, риалити шоу по БНТ1. Форматът е създаден по оригиналната идея на Атанас Колев - продуцент в Лос Анджелис, Ростислава Генчева и Георги Тошев. Предаването търси 10 нови лица, които ще участват в актьорско съревнование. Победителят е само един, а голямата награда – роля в новия, трети сезон на сериала „Под

прикритие” на БНТ. Идеята – “да представи различна гледна точка към актьорската професия, цената на успеха и безпощадната конкуренция. Да представи по ефектен начин на широката публика фрагменти от историята на българското кино, да срещне зрителите с българските кинозвезди и да припомни култови филмови сцени. Публиката да стане свидетел на мо-



Победителят Златко Ечев

делирането на таланта по време на стреса от усилията, които трябва да положи в реално време и конкурентна среда, на личните взаимоотношения между талантиви личности, на големия успех или провал, на болките и щастието по пътя към успеха" (от сайта на предаването).

Организация: В рамките на 17 епизода (понеделник и петък вечер) „Кастинг“ показва процеса на намиране на ново лице за българското кино. Търсенето продължи шест месеца, направи се предварително прослушване в София, Пловдив, Варна, Бургас и Велико Търново. От явилите се общо са над 3000 младежи, бяха номинирани 10 участници. От тях постепенно отпаднаха още пет, а на 1 април сред финалистите чрез гласуване на журито и на публиката бе избран победителят. Той е Златко Ечев на 27 години, инженер по телекомуникации от Пловдив, с прякор от предаването „Позитивният“. Неговият коментар за бъдещето: „По-добре да играя от лошите, защото там имам по-голям мегдан за развитие“.

Екипи: Авторитетно жури, съставено от артистите Цветана Манева, Захари Бахаров, и оператора Емил Христов. Определено изборът е много добър, защото освен че са точните „специалисти по това не какви са нещата, а как изглеждат“, и тримата умеят великолепно да се изразяват хем функционално (забележките им към участниците не се повтарят и са конкретно по сцената и изпълнението), хем обобщаващо за професията актьор. И още един плюс на журито – при цялата му бляскавост то не си позволи да доминира над участниците и да ги засенчва.

Не е същото положението обаче с водещите: артистите Деян Донков и Ива Гочева. Неподходящ избор, бравурно поведение и твърде натрапчиво присъствие. Работата на асистентите (по двойки Мариан Вълев, актьор, и Боряна Пунчева, режисьор; Снежина Петрова, актриса, и Димитър Коцев-Шошо, режисьор) остана в по-голяма степен зад кадър, както и би трябвало да бъде. Но те постигнаха нещо много важно – участниците видимо се развиваха и израстваха пред очите ни от началото на задачите си до края на шоуто. Гвоздеи на предаванията бяха и гостите в студиото: Михаил Билалов, Вини Джоунс, Аня Пенчева, Георги Мамалев и т.н., както и непрекъснатото включване при журито на още режисьори – Драгомир Шолев, Виктор Чучков, Стефан Командарев, Димитър Митовски, а също партнирането примерно с Ани Пападопулу...

Всъщност това се превърна в проблем на формата – твърде многото му участници, сред които се загубваш. И то на различни нива: защото имаше и предварително жури за прослушванията в провинцията,

включваха се и „вътрешни лица“ от предаването и БНТ (Севда Шишманова, Ема Константинова). В един момент изпускаш нишката на евентуалните връзки между всички в кадър, независимо от коя страна са поставени.

А от друга страна за мен поне е спорно решението формата да изключва участниците в и авторите на „сцените майки“. Така ние сме освободени (но и лишени) от знанието за намеренията на създателите на самите филми.

Резултати (за участниците): Основно постижение е добиването на реална представа какво е актьорската професия. И това се отнася не само за състезаващите се, но и за телевизионните зрители. Менторът Мариан Вълев уместно наблегна на качеството трудолюбие. Като цяло младите хора виждат и опитват много от ситуациите, с които ще се сблъскат в реалната си работа. Разнообразието от подтеми (екшън, любовни сцени, комедийни, драматични) ги поставя в състояние на перманентна вътрешна пластичност и адаптивност. Те хем трябва да запазват себе си, хем да се приближат до оригинала. Допълнително натоваарване са физическите препятствия при изпълнение на откъсите – от метеорологични до понасяне на удари, или обратното, на целувки. Някак за всички стана пределно ясно, че отвъд славата този занаят е тежък, труден, безпощаден и изисква всеотдайност. Кое то теоретически винаги се е знаело, но в „Кастинг“ се „усеща с кожата ти“. Не съм сигурна дали обаче този вид риалити не превръща професията в „сървайвър“. Има си и обратната, прекрасна страна – актьорите никога не са виновни, те са неприкосновени, както ги утешава Захари Бахаров. При успех те са добрите, при неуспех лошите са режисьорът, операторът, сценаристите... Необходимостта от актьорско самочувствие обаче е плътно преплетена с необходимостта от отговорност „да обичаш изкуството в себе си, а не себе си в изкуството“ (сентенцията на Станиславски все още е закачена по коридорите на НАТФИЗ).

Резултати (за киното): Шоуто набелязва пробив и в припознаването на българското кино. Не че БНТ, особено сателитният канал, не излъчва непрекъснато родна класика. Кандидатите в „Кастинг“ се снимат във възстановки на сцени от популярни български филми. И в риалити формата сближаването с първоизточника е на друга основа: мозаечно, с детайли в нов контекст, с акцент не „какво“, а „как“. И това се внушава, с анализ през призмата на участника. Съответно запомнянето е на емоционален и асоциативен принцип. Само че тук в избора както на отделните сцени, така и на целите филми, подходът дава своите пробойни.

Част от екипа



Ще цитирам коментар от сайта със запазен правопис: „Здравейте, тази вечер представяхте екшън сцени от 5 филма. Не ми хареса, че три от тях бяха някакви стари пропаганди - филмите „На всеки километър”/1/, „Осмият”/2/, „Черните ангели” /3/, снимани през 1969 и 1970... Е как не намерихте някои по-нови филми ами тези прашните. Ето как са определени те в Уикипедия и сайта VG movies :1." екшън-сериал на партизанска тематика. Продукцията е финансирана от управляващата в България БКП и е посветена на 25-годишнината от преврата на 9 септември 1944; 2. пропагандно-романтична свободна адаптация по дейността на комунистическа терористична бойна група ; 3. антифашистки филм.”

Оказва се, че голяма част от филмите не осъществя-

ват контакт с публиката. И не само с публиката – беше ми тъжно да гледам симпатичния осемнайсетгодишен Александър как се бори и не разбира какво произнася в откъса от „Прокурорът”.

Поуки: Радостното усещане, че съществуват някъде млади хора, които са талантиливи, мотивирани, креативни и трудолюбиви. Тъжното усещане, че техният индивидуален свят и този в/на филмите не се пресича. Разиграваните първообрази са гледани и усвоявани от участниците (някои от тях следват в НАТФИЗ) „по необходимост” за предаването. Всичко на малкия екран се върти в сегашно продължително време, а кинокласиката остава в минало свършено, макар да има още несвършени и (в другите езици) перфектни времена.

Неизвестен досега показ на филми в Русе през 1897

115 години от първите кинопрожекции в България

Петър Кърджолов

На 28 август 1897 в Русчук (Русе) се появява главният герой на настоящата история – 45-годишният капелмайстор (диригент) Йохан Фишер, гражданин на Австро-унгарската империя, жител на градеца Престниц (Австрия), където най-вероятно е и роден. В българския (ала космополитен) крайдунавски град той се запознава с друг поданик на император Франц Йосиф – пристигнал там месец преди него, представил се пред местната обществено-ност като Твъртко Драндаров и наел (на 1 август) от търговеца Соломон Блаущайн дюкян (срещу годишна вноска от 500 лева, заплащайки 105 предварително) с намерението да се „занимава с правяние на монограми за женски шиения и др. подобни“. След десетина дни обаче на хер Фишер му се налага да замине за дома си. Ето защо той взема на заем от Драндаров 160 лева, оставяйки на съхранение в магазина му цялото си имущество. На 6 септември австриецът отплава с параход за Виена. Не преливащ от доверие към своя сънародник, той изпраща телеграма до Русе, с която задава на свой познат въпроса: „Намира ли се в Русе Драндаров?“. След като получава обезкуражаващия отговор, че „Драндаров заминал с много сандъци и жена си“, Йохан Фишер, без да се бави, се спуска по течението на Дунава...

Завръщайки се в България, той се уверява, че Твъртко е „присвоил“ неговите неща и е заминал нанякъде. Затова на 1 октомври капелмайсторът подава прошение до прокурора при Русенския окръжен съд със следното съдържание: „Господине Прокуроре, На 6: Септемврий т[ази] година оставих на хранение господину Т. Драндарову шест сандъци, пълни с принадлежности, като машини и дрехи в стойност 4000 лева – златни. Да ги съхранява до като се завърна от Виена, Австрия, гдето бях ходил по моята частна работа, а срещу вещите, които оставих Т. Драндарову,

взех 160 лева до завръщането ми от Виена. След три дена като се завърнах от Виена, подирях Драндарову да му запламя взетите 160 лева и да си взема оставените машини и дрехи, именно шесттях сандъка, но не го намерих и дюгения му затворен, като разпитах где трябва да е заминал, то никой не знаеше. Дюгения на горепоменатия Т. Драндаров се намира зад Красний площад в дюгенията на С. Блаунцаин (Блаущайн – б. а.) при „Чикаго“. Моля Ви, Господине Прокуроре, да направите распореджение за да се отвори дюгения на Т. Драндарова и ми се предадат сандъците с машините и дрехите, тъй като Драндаров не се знае какъв е поданик, а на самата полиция това е неизвестно... При това Ви явявам, Господине Прокуроре, че сандъците са заключени и ключовете са намират у мен, а в сандъците имам именно: в два сандъка един Кине мототограф и един фонограф, в третий сандък се намират апаратите на фонографа, в един кош се намира музика трихтер, в петий сандък а именно: кухер [куфар] пълен с дрехи мъжки, като ризи, гащи и една цигулка, разни книжа и ноти, в шестий сандък един фонограф Едисон, колкото се отнася до наказанието на Драндарова, оставам властта ако намери, че следва да се накаже, то нека го накаже за тази му постъпка. гр. Руссе, 1: Октомврий 1897 г.

С почитание подписал Йохан Фишер”.

Така стигаме до първата изненада. Сред вещите на диригента освен най-необходимите дрехи (ризи и гащи), освен присъщите за занаята ноти и музикални инструменти (цигулка и трихтер) се оказват още един Едисонов фонограф (прадядото на днешния грамофон) и „един Кине мототограф“ (кинематограф)!

Прокурорът В. Рашеев и секретарят К. Върбанов не се двоумят, а още на 6.X.1897 изготвят преписка № 4038 („станала по прощението на Йохан Фишер, из гр. Руссе“) и тутакси я изпращат на съдебния следо-



Къщата на търговеца Мартин Чолаков в Русе, където се е състояла преди 115 години първата кинопрожекция в България

вател при I участък „на зависяще разпореждане“. Съдебният следовател при Русенския окръжен съд на I участък А. Лавров също не си губи времето. На 14 октомври той издава „Постановление № I за определение престъпността“. Установявайки, че Твъртко Драндаров е извършил престъпление, наказуемо по чл. 319 от Наказателния закон, а и изпълнявайки разпорежданията на чл. 111 от Углавното съдопроизводство, следователят постановява на самия себе си: „Да заведе следствено дело № 148/97 г., по което да започна предварително следствие като привлека и разпитам по него в качество на обвиняем Твъртко Драндаров, а като свидетели всички лица, които от следствието се окажат за нуждни“.

Едно от лицата, оказали се „нуждни“, е споменатият вече Соломон Блаущайн – 38-годишен, женен, грамотен, търговец от гр. Русе.

„На 1: Август т. г., аз си дадох една дюген с кирия (под наем) на Твъртко Драндаров... – заявява на 20.X.1897 наемодателят пред следователя А. Лавров, който още същия ден изготвя „Протокол за разпитване на свидетели“. От съдържанието на документа става ясно, че „преди месец и нещо“ Твъртко „заминал не зная на

къде с багажат си“ и че досега не се е върнал – факт, който принуждава Блаущайн да отключи („с знанието на властта“) магазина, защото „не мога да си държа дюгена затворен без кирия“. Съименникът на библейския цар дава и кратко описание на злосторника: „той по-скоро приличаше да е Сърбин из Австрия, а не Българин, защото български не знаеше, а знаеше: немски, сръбски и цигански. Где се намира сега не зная, аз в дюгенят видях че имаше фонограф и др. в кошници и сандъци пакетирани, но от где ги беше земал не зная повече нищо“.

Соломон Блаущайн съвсем не е случайна персона – Алеко Константинов го споменава в пътеписа си „До Чикаго и назад“. Пребиваването в мегаполиса край Мичиганското езеро очевидно оставя незаличима следа у русенеца, който през 1897 открива заедно със съпругата си Розали „търговски обект“, превърнал се в една от забележителностите на града. „На 1 Юлий т. г., в новата къща на г.г. С. & Р. Блаущайн по Пиротска улица – известява на 29.VI.1897 местният вестник „Законност“ – ще се отвори тунелът „При Чикаго“, мобилиран чисто по американски и снабден с всякакъв род питиета и закуски. При тунела е устроен

един елеватор, с който желаещите г.г. посетители могат да се качат на покрива на къщата, от гдето се открива една чудна панорама както на градовете Руссе и Гюргево и на техните околности... С почитание: Съдържателя на тунела „При Чикаго“. Тези няколко реда установяват мястото на престъплението, посочено от Йохан Фишер: „Дюгеня на горепоменатия Т. Драндаров се намира зад Красний площад в дюгените на С. Блаунцаин при „Чикаго“. Логично е тъкмо в открития на 1 юли „тунел“ (пасаж, безистен) да се е намирал и „едина дюген“, който на 1 август Соломон Блауцайн дава под наем на Драндаров, за да бъде ползван по всяка вероятност не толкова като магазин, колкото за работилница.

Междувременно А. Лавров успява (на 10.X.1897) да снее показания от Йохан Фишер (в качеството му на свидетел). Доказателство за експедитивността на съдебния следовател е протоколът „за распитване на свидетел“, в който е записано, че просбописецът Фишер „по делото без клетва показва“: „В Руссе аз дойдох на 28 Август т. г. и се установих в хотел Централ, гдето с своите апарати Киноматографи – дадох няколко представления. После това като ми стана нужда да замина за няколко дена за гр. Виена, тогаз аз си оставих речените апарати в 3 сандъка заключени, други два сандъка с дрехите ми и цигулката ми и един кош, в който имаше гумени циви и една тенекияна кутия – на съхранение в търговеца Твъртко Драндаров... На 6 Септемврий т. г. аз заминах за Виена, но при заминаването си аз взех в заем от Драндарова 160 лева, за да си послужи, а като отида в Виена да му купя някои химически препарати за да си служи при печатанието на монограмите, като предварително ми даде и бележки за химическите препарати. Аз нищо от моите неща не съм му продал... Като се уверих, че Драндаров е заминал и моите неща – е присвоил, дадох прошение. Всичката ми загуба възлиза на 400 лева, а стойността на апаратите ми 4000 лева златни. Този Драндаров, не беше Българин, а приличаше да е Сърбин из Австрия, а аз не зная защо носеше такава фирма. Какъв поданик беше не зная и аз с него тука в Русе се запознах. Сега наскоро разбрах, че той преминал с нещата в Романия [Румъния], Русе – Гюргево. Отличителните му черти съ: 40 – 41 год., ръст висок, телосложение здраво и пълен, лице бяло и чисто, коса черна, мустаци черни и дебели, говори: Немски, Сръбски, Романски, Български слабо, рисовач на модели; жена му на 33 – 35 години, ръст нисък, нос закривен на горе. Има едно дете момче на 10 години, на име Тодор. Моля, да се разпоредите за хващането му. Повече нищо. Подписал: Йохан Фишер“.

Стигаме до втората изненада. Какво е сензационното в случая? В Русе и преди това са се състояли кинопрожекции. Съобщение за събитието предлага рубриката „Вътрешна хроника“ на „Законност“, при това още на 27.II.1897: „В града ни от десетина дена насам е пристигнал един цинематограф, апарат, който изобразява на платно тъй наречената „Жива фотография“. Апарата дава възможност да се виждат изобразяемите от него картини и сцени в всичката им живост и движение. Пристигналия цинематограф показва, например, един движуш се трен, посрещанието на цар Николая в Париж, една от парижките площади и т. н. – всичко това толкова живо и естествено, щото се получава пълна илюзия. Апарата се помещава в новата къща на г. Марин Чолакова, на площадъта пред бъдещата градска градина. Входа струва 1 лев“.

След тези сеанси обаче нещата сякаш позамръкват. Киноматографичният зрак, озарил ненадейно отечеството ни, угасва. И изведнъж тъмата просветлява, появява се Йохан Фишер, който „с своите апарати Киноматографи“ дава не едно, а отново „няколко представления“. В русенския хотел „Централ“, където отсяда. На 6 септември австриецът заминава за Виена. Така времето, през което би могло да бъдат осъществени кинопрожекциите, се стеснява до периода 28.VIII.1897–6.IX.1897. Точно десет дни.

Показите на Йохан Фишер са третите поред в България (след русенските през февруари и софийските от края на март и началото на април 1897), които биват документално освидетелствани. Показанията на Йохан Фишер обаче са най-ранният (хронологически) текст (при това от официален документ), идентифициращ личността на странстващ по нашите земи киновоюажор (при това съвсем категорично и конкретно – посочвайки името му). Останалите материали от дело № 148/97 г. доизграждат събитийно-фактологическата мозайка, а някои от тях (като прощението) дори я „персонифицират“, добавяйки към нея макар и скромни биографични „щрихи“ за Фишер.

Сравненията между двете русенски поредици от представления с „цинематограф“/„киноматограф“ се налагат от само себе си. И в двата случая киноматографичията е чужденец. И в двата случая той пристига в града неизвестно откъде. Но пък очевидно и в двата случая ползва естествения воден път на река Дунав – „транспортен коридор“, оказал се по-ефикасен за проникването на седмото изкуство в нашата страна от железопътната линия Виена–Цариград, с която София бива свързана през 1888. Не са големи разликите и между местата, където се провеждат „сесиите“ (оживени и разположени в центъра на града) – „нова-

та къща на г. Марин Чолакова” (чийто приземен етаж е представлявал обширно помещение, приютило по това време „бирария” или „заведение”) и хотел „Централ” (в чийто пък салон редовно гастролират оперни и театрални трупи). И в двата случая липсва предварителна реклама, каквато например съпровожда (и то в продължение на цели две седмици) демонстрациите в столицата.

Няколкото представления на Йохан Фишер в Русе не провокират интереса на местните журналисти. Няколкото думи по темата, проронени от самия него пред следователя Лавров, пък са повече от оскъдни. Тъкмо поради това те отприщват пищен порой от въпроси, на които е трудно да се даде отговор днес. Колко на брой са били прожекциите? В рамките на един или на няколко дни са се провели? Колко и какви заглавия е съдържала програмата? Една и съща ли е била тя през цялото време, или репертоарът се е сменял? Колко е било времетраенето на всяко от „представленията”? Имали ли са те успех сред зрителите? Имало ли е въобще зрители? Дали аудиторията се е състояла само от гости на хотела, или сред посетителите е имало и местни граждани? Ако е имало, откъде русенци са разбрали за времето и мястото на събитията? Продавани ли са билети за тях, колко са стрували? Каква е била ролята на фонографа? Основна или съпровождаща „живите картини”? Колкото и подробно да е описанието на Фишер, отнасящо се до съдържанието на неговите сандъци, кошове и куфари, той не обелва и дума за наличието в тях на филмова лента! А тя е основният „материал”, посредством който австриецът си е вадел хляба. Възможно ли е лентите да са били в споменатата „тенекияна кутия”? Каква е ролята на „гумените цевии”? Дали в крайна сметка Фишер не е изнесъл в „Централ” само „концерт” с помощта на фонографа, чието наличие бива потвърдено и от свидетелските показания на Блауцайн?

За първи път ли австриецът посещава България? От показанията му това не се разбира. Думите му не изясняват и друго – дали няколкото сеанса в хотел „Централ” са първите, осъществени изобщо от него? Едва ли. Тогава къде другаде е гастролирал? Предполага се, че е дошъл по Дунава. Но откъде точно? Навярно от Виена, щом заминава за там само след десетдневен престой у нас. Спирал ли е някъде по този дълъг воден път, или е дошъл директно? Ако е спирал (където и да е), би трябвало и там да е оставил „целулоидна” дияра... Ако Йохан Фишер не е случайник, а професионален пътуващ кинаджия, възможно ли е тогава тъкмо негово дело да са били първите показатели на филми в България (февруарските в Русе,

а и последвалите ги софийски)? Въз основа на оскъдните данни, изложени от сръбския професор Деян Косанович (един от най-авторитетните познавачи на ранната история на киното на Балканите) в неговия „Лексикон на филмовите пионери и кинодейци по югославските земи, 1896–1945”, българският киноисторик Александър Янакиев изказва подобна хипотеза в публикацията „Киноразпространение на Балканите в началото на ХХ век”. „Напълно възможно е половин година по-късно той [Фишер] отново да е в дунавския град – било с намерение да се върне във Виена, било да замине за друга страна” – допуска проф. Янакиев, без да му бъдат известни изложените в настоящата публикация факти, които обаче не противоречат на становището му. Ще ми се да подчертая, че посочената дотук информация (появила се единствено от документи, написани на български език и изготвени в български институции) се оказва абсолютно неизвестна и за най-запознатите с „казуса” сръбски колеги, които датират неговото начало от 1899 – годината на „прекращването” му в територията на Кралство Сърбия...

А тъкмо там се оказва, че пребивава отклонилият се „в неизвестност” Твъртко Драндаров. Узнал за това, блюстителят на закона Лавров (очевидно упорит мъж) издава на 11.1.1899 „заповед за задържане” № 49, с която се обръща към „всичките представители на публичната Кралевско-Сръбска власт”, умолявайки ги най-учтиво да „дадат съдействието си, в случай на нужда”. Следователят се обръща за съдействие и към своите началници от министерството на правосъдието (навярно с писмо, което може би е съхранено в архива на институцията). Те от своя страна уведомяват за случая ръководството на министерство на външните работи и на изповеданията. Лично неговият ръководител Димитър Греков подписва и изпраща писмо до г-н М. Георгиев, дипломатическия агент на България в Белград (длъжност, съответстваща на тази на днешния посланик).

Така се ражда Преписка № I (съхранявана в ЦДА – ф. 315к, оп. 1, а. е. 25, л. 1–25), заведена между Българското дипломатическо агентство в Сърбия и сръбското Министерство на Външните Дела „относително”: „Екстрадицията на Твъртко Драндаров alias Дударски Лала, живущ в Сърбия, обвиняем в присвояване на вещи на 4000 л., принадлежащи на Йохан Фишер, Австр. подд., в гр. Русе. Начната 1899, февруари 10 (22). Свършена 1899, декември 3 (15)”. Благодарение на тази преписка (съдържаща 40 страници), компонент от архива на Българската легация в Белград, оцелява част от следственото дело, заведено от Русенския окръжен съд. Не цялото и не в оригинал, а само пре-

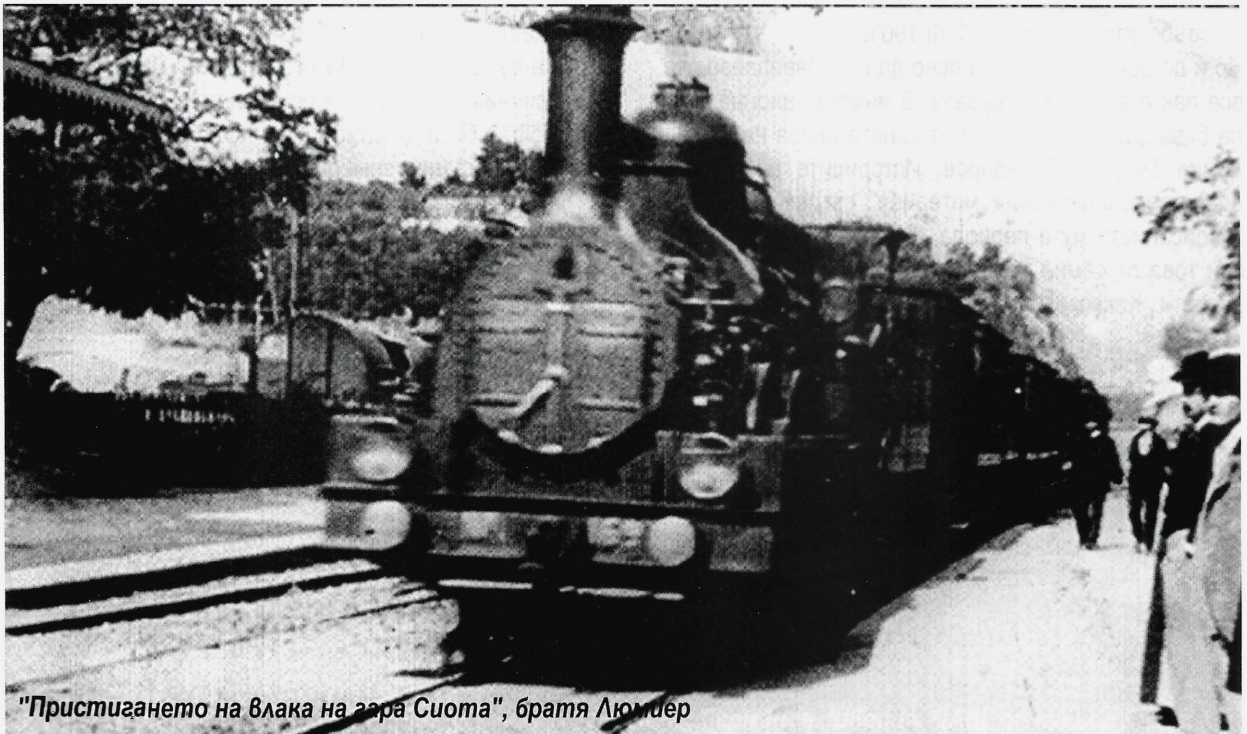
писите на всички споменати вече шест документа, които министър Греков надлежно прилага към писмото си. Те от своя страна биват преведени на сръбски език и използвани като приложения към официалните обръщения, които дипломатическото ни агентство в Белград изпраща по-сетне до сръбските власти.

В официалната дипломатическа кореспонденция се включва дори д-р Владан Джорджевич, който по това време освен министър на външните работи на Сърбия е и министър-председател на държавата. Но дори тежката дума на премиера не успява да размърда подчинените му органи на вътрешните работи, за да направят „каквото трябва по случая“. Вече споменах, че някои сръбски киноисторици познават онази част от „казуса“, съдържаща се в писмените отговори, които кралските власти биват принудени да дадат на княжеските институции. Откриването на тези документи се дължи най-вече на Сърджан Кнежевич (изследовател от най-висша класа), който през 1992 обобщава (а и задълбочено анализира) събираната с години и троха по троха информация (която не се ограничава само с разглежданата тема) във великолепната си докторска дисертация „Filmske predstave putujucih prikazivaca kao pocetni oblik kinematografskih delatnosti na teritoriji Jugoslavije (1896–1900)“, чийто научен ръководител е проф. Косанович. Тъкмо в приложенията към този научен труд д-р Кнежевич огласява няколко архивни документа (ръкописи на сръбски език – кирилица), които допълват и доизясняват известното от

родните източници.

Според тях се оказва, че след като напуска Русе, Твъртко Драндаров заживява тихо и кротко в Ниш (под носа на уж търсещата го навсякъде сръбска полиция). Нещо повече – години наред експлоатира незаконно присвоения киноапарат, обикаляйки с него из различни краища на кралството. „През цялата 1898-а – предполага д-р Кнежевич – Дръндарски най-вероятно е организиран многобройни кинематографични сеанси из по-големите градове на Сърбия, а също в Срем [Сремска област днес административно е разделена между Сърбия и Хърватска] и в Босна и Херцеговина, но за това няма никакви данни в печата от онова време.“ Според архивни материали през февруари 1899 той е поискал от властите разрешително за „даване на представления с живи картини“ в Хърватска и Славония (източната част на Хърватска). Запазена е и негова молба, отправена през август същата година чрез околийската канцелария в Биелина до провинциалните власти на Босна и Херцеговина, които на 13.IX.1899 му издават необходимото разрешително за представления с кинематограф и фонограф в този регион, но и от тези представления няма никакви следи в печата.

Оказва се също, че през 1897 Йохан Фишер се е обърнал за съдействие не само към русенската прокуратура, но и към функциониращото в българския град консулство на неговото отечество. Австро-унгарските власти не остават безучастни към жалбата



„Пристигането на влака на гара Сиота“, братя Люмбер

на своя сънародник, възприемайки неговата неволя като удар по самочувствието на империята. А империите, както знаем, имат навика да отвръщат на удара! Още същата година е издадена заповед № 3216 за издирването на Драндаров, а в началото на 1901 Хабсбургската администрация уведомява сръбското външно министерство за неговото конкретно местопребиваване, посочвайки педантично по немски точния адрес на Твъртко в Ниш – ул. „Обиличев венец“ № 6. Идиличните отношения, царящи между похитителя и местната управа, биват помрачени. Драндаров бива открит, арестуван и „анкетиран“ от нишката окръжна полиция. По време на разпитите, проведени на 5 и 9 февруари 1901, той упорито твърди, че „спорният кинематограф не е откраднат, а купен от споменатия Фишер за 600 златни лева и че за това има доказателства – разписки, които биват приложени в хода на разследването“. След това Твъртко Драндаров е препратен под конвой в Белград, където бива поет от столичното полицейско отделение. То от своя страна го предава на 16 февруари на комисариата в град Земун (този днешен квартал на Белград тогава е част от Австро-Унгария). Усилията на българските власти остават напразни. Затова пък унгарското правосъдие тържествува – престъпникът е препратен в Панчево, където бива изправен пред надлежния съд. Така това необичайно трансгранично дело, проточило се почти пет години и ангажирало усилията на различни органи на властта в четири държави, бива най-сетне приключено и заведено в архив (поне от гледната точка на сръбските власти) на 22.III.1901.

Но и до ден днешен не е ясно дали справедливостта все пак е възтържествувала. В информационна мъгла бива забулена и по-нататъшната съдба на подсъдимия Твъртко Драндаров. Историците разполагат единствено с наличния „материал“, съграждащ живоописание му в периода 1897–1901, предоставен при това от самия обвиняем в хода на споменатите разпити. Какво е било истинското му име? Твъртко,

Твърдко, Тротко, Торско, Константин или Лала? Каква е била истинската му фамилия? Драндаров, Дръндаров, Трандаров, Трандароф, Дръндарски, Дрндарски, Дрударски, Дударски, Друндарски? Тази вариативност се дължи навярно както на нелегалното му битие, така и на неграмотността, не подминала дори държавни чиновници, магистрати, дипломати и писари. Според тях австро-унгарският поданик Константин-Лала Дръндарски е роден през 1857 година в Иланча, Торонталска жупаня. Самият той обаче заявява (по време на разпита от 5.II.1901 в Ниш), че за първи път е видял белия свят в Добрица, Алибунарска околия, Торонталска жупаня. И Алибунар, и Иланча, и Добрица са селища, принадлежащи към бившето графство Торонтал, което влиза в състава на историко-географската област Банат, обитавана от унгарци, румънци, сърби, гърци, германци, но и от много българи, заселили се там след разгрома на Чипровското въстание през 1688. До края на Първата световна война (1914–1918) Банат е част от Австро-унгарската империя, докато днес територията на областта влиза в състава на три държави – Унгария, Румъния и Сърбия (Войводина).

През ноември 1900 Твъртко Драндаров продава за 750 динара прословутия кинематографичен апарат на Стоян Нанич (1854–1904) от Зайчар. Този бивш илюзионист набързо се преквалифицира на киноаояжор и започва да радва много и голямо със своя „Първи сръбски кинематограф“. При едно от гостуванията си в столицата на кралството (в края на 1900 година) местната преса отбелязва, че „тези дни в Белград може да се види кинематограф марка „Люмиер“. Така фабричният произход на похитената в Русе „машина“ най-сетне бива идентифициран! Със своя апарат Стоян Нанич осъществява прожекции и в България – през 1901 в Пловдив и София. За да потвърди правилото, че престъпникът (в случая – предметът на престъплението) винаги се завръща на местопрестъплението...

Солотурн 2012

Демокрация, хаос, апокалипсис

Люмила Дякова

През всичките тези години, през които съм гост на Филмовия фестивал в Солотурн, а те сигурно са над петнадест, няма да ми омръзне да повтарям колко обичам този фестивал. Обичам неговата атмосфера, в която (въпреки броя на представените филми – близо 400, организирани в осемнадесет програми – конкурси, репрезентации, панорами и др.) има нещо много интимно, почти идилично. Получава се нещо като братство от изкушени, посветени на киното хора, за които общуването с филмите е почти като някакъв свещен ритуал. Всяка година на определеното място, в определеното време, вече за 47 път филмовото изкуство се издига в култ в този старинен и много красив град. За съжаление, не мога да кажа, че тази година филмите бяха на нивото на фестивала,

особено игралните. И това не е по вина на селекционери и организатори, просто липсват филми – събития, филми – явления. Както се казва, продукцията е редова и това е констатация от повечето фестивали, да не говорим за урожая на Оскарите. Страхувам се, че подобна равностетка очаква и Българската филмова академия.

И все пак. В Солотурн беше показан „Торинският кон“ на Бела Тар – копродукция на Унгария, Германия, Франция и Швейцария- филм, надраснал самото кино (Специалната награда на журито и Наградата на ФИПРЕССИ от Берлинале 2011), за който определено може да се каже, че е събитие в световното кино за миналата година. Монументална творба, потресаваща с мощта на графичната си визия, омиротворя-



„Торинският кон“ - Унгария, Франция, Германия, Швеция, САЩ, режисьор Бела Тар



"Кураж" - Полша, Швейцария, режисьор Грег Зглински

ваща в своята сакрална обреченост, безнадеждно и неизбежно апокалиптична (виж в-к „Култура“ брой 4 2011). Филмът беше и в програмата на София Филм Фест и дано повече хора са успели да го видят. Още един игрален филм от представените в Солотурн за дълго обсебва съзнанието и това е „**Кураж**“ – копродукция между Полша и Швейцария на режисьора Грег Зглински. Той няма мащабите на „Торинският кон“, но е психологически проникновен размисъл за човешкия морал, за манипулацията, мимикрията и подмяната и за лекотата, с която им се поддаваме. Иначе историята на пръв поглед е обикновена. Двама братя поемат бизнеса на болния си вече баща – фирма за кабелна телевизия в провинциален град. Единият работи със замах и е готов на всякакви рискове в бизнеса, докато другият е предпазлив, умерен и консервативен. Случва се така че, когато пътуват по работа, колата им се разваля и трябва да продължат с влак. С това започват и обратите. Група хулигани нападат млада жена в купето и изненадващо „плахият“ брат е този, който се впуска да я защити, докато „увереният смелчага“ стои като вцепенен и става пасивен свидетел на това как побойниците пребиват брат му и той изпада в кома. Но постепенно в хода на разследването пластове се разместват и страхливецът се превръща в герой и сам започва да тиражира подробности от мисията си на „спасител“. В кулминацията на всичко това следва още един, очакван вече обрат. Оказва се, че хулиганското нападение е заснето с телефон и всички научават истината от интернет. Пиедесталът на „героя“ се срутва стремглаво и той е

оставен сам на собствената си съвест. Много силен актьорски филм, стопроцентово издържан от Роберт Виецкиевич, който почти документално проследява възхода и падението на индивида, но е и много точно наблюдение на трансформациите и деформациите в съвременното общество, в случая посттоталитарно. Както и на постоянния риск от подмяна, на който сме изложени и в личен, и в обществен план.

Затова си позволявам да твърдя, че документалните филми бяха по-стойностни, или поне някои от тези, които успях да видя. „**Балкански мелодии**“ на Стефан Швитерт е пътешествие в света на балканската музика и портрет на видния музиколог Марсел Селие и неговата съпруга, които посвещават почти шейсет години от живота си на търсене, събиране, тиражиране и популяризиране на балканска музика – румънска, сръбска, българска. Но филмът е и пътешествие назад във времето, и е своеобразен документ по история на тоталитаризма в тези страни – различен и еднакъв, но най-вече обезличаващ обикновения човек. Показност и монументалност в утвърждаване на идеологията, която подчинява на това дори прекрасната балканска музика, и - уеднаквен, несретен в сивотата си бит на хората. Но и след политическите промени ситуацията не се променя към добро. Държавата оставя културата на самотек и дори такъв гениален състав като „Мистерията на българските гласове“, познат по цял свят, заслуга за което има и самият Селие, е обречен на разпадане. Филмът е безпощаден в своите констатации за минало и съвремие и само гениалната балканска музика със своите живителни ритми

поражда упование и надежда.

Особено задоволство изпитах и от това, че в продукцията от българска страна участва продуцентската компания „Агитпроп“. За друг културен феномен - и то в рисков край на света - Израел, разказва филмът „Шалом, Шалом“ на Давид Фогел. Няколко осемнадесетгодишни младежи от арабски и еврейски произход създават комуна, в която живеят заедно, и формират театрална трупа, която изнася представления за деца и възрастни и се ползва с голям успех както сред арабите, така и сред евреите. Семействата на младите хора също приемат с разбиране тяхното желание да живеят в общност и разбирателство и най-вероятно това е позицията на повечето млади хора в Израел, а изблиците на нетърпимост идват от провокации и спекулативни интереси на политици и от двете страни. Много важен с апела си за толерантност е филмът на Фернан Мелгар „Специален полет“. Това са полети, организирани от швейцарските емигрантски власти, с които принудително се депортират нелегално пребиваващи в страната чужденци. Преди години Мелгар направи друг подобен филм - „Крепостта“ (2008) - за един от центровете за бежанци в Швейцария, но в него имаше много повече надежда, че тези хора, принудени от различни обстоятелства да напуснат родните си места, ще намерят истинско убежище и Швейцария и тя може да се превърне в тяхна втора родина. В новия филм няма и помен от упование и оптимизъм. Героите на филма примирено и обезверено, ден след ден, очакват своето депортиране. Някои от тях пребивават в Швейцария повече от 20 години, като един бежанец от Босна, който в юношеска възраст е напуснал страната си и няма нито къде, нито при кого да се върне. Той е съзрял в тази страна, работил е за нея и се чувства неин гражданин, но практически е невъзможно да получи легални документи. Още попокрътително е писмото на едно единадесетгодишно дете, което е родено в Швейцария и за него тя е неговата родина, но семейството му е принуждавано да я напусне и към тях се отнасят едва ли не като с престъпници. Писала съм за чувството си, че Швейцария е космополитна глобализирана страна, но филмите на Мелгар категорично ме опровергават, особено когато става дума за обикновени хора. Навярно само парите, и то многото пари, осигуряват имунитет и право да пребиваваш там, дори да си престъпник... а това е една от най-демократичните страни в Европа.

В друга плоскост се разполага филмът на Улрих Гросенбахер „Бъркотията, един прекрасен хаос“ и е на границата между комично и трагично. Героите му са на ръба на клиничната диагноза. Живеят в невъобра-

зим хаос от вещи, нищо не изхвърлят и от нищо не могат да се лишат. Превръщат се в заложници на хаоса. Но ако някои от тях превръщат в сметище собствения си дом и няма къде да стъпят и накъде да се обърнат, то един механик е превърнал в гробище за резервни части и излезли от употреба машини цялата околност около своя имот. Налага се с полицейска заповед и със средства на общината да се разчиства бъркотията, която е причинил. За замърсяване на околната среда да не говорим. По своему трогателни са изповедите на тези хора с тяхната маниакална привързаност към вещите и осъзнатостта, че сами превръщат живота си в ад. Един от тях дори търси консултации с терапевт, за да се откаже от „хобито“ си да трупа всякакви боклуци. Наистина много смешен, но и болезнен филм, особено ако се замислим, че всеки е подвластен на някаква мания и са нужни неимоверни усилия, за да се освободи от нея, ако изобщо е възможно, докато животът тихо си тече.

Разнищващо по своята изобличителност разследване е филмът „Бутилиран живот“ на режисьора Урс Шнел, който заедно с журналиста Рес Герингер поема на пътешествие в света на бутилираната вода. За никого не е тайна, че питейна вода не достига в много региони по света - Етиопия, Нигерия, Лагос, Пакистан - деца умират от зарази и жажда и хората буквално се бият за глътка питейна вода. Но сигурно не са мнозина тези, които знаят, че „Нестле“ - това „сладко изкушение“, най-могъщият швейцарски концерн, е номер 1 в света и в гешефта с питейна вода. Техен пазар е целият свят. И ако в Европа и Щатите са популярни бутилираните води „Vitel“ и „San Pelegrino“, то другаде водата се продава от ръждясали контейнери с лошо поддържана санитарна хигиена или в найлонови пликове, недобре пречистена и със съмнителни качества. Всичко това носи на концерна милиарди печалба, а схемата е проста. Купуват за стотинки концесии за бутилиране на вода от дадено находище и я продават на населението от скъпо прескъпо. Когато изворите се изчерпат, преместват сондите си на друго място. Цинизмът на фирмата стига дотам, че в техните офиси водата се лее - шадравани, фонтани, водни фери, а само на километри от тях деца умират от обезводняване. Не се заблуждавам, че в други области акулите от едрия бизнес са по-етични, но „Нестле“ ме губят като клиент. Не ми се иска с песимистичен тон да завърша статията си, но липсата на вода, прекаленото замърсяване и канцерогенната пластмаса наистина ще превърнат планетата в необитаема пустиня. А дотогава поне да има филми, които да ни тревожат с това, а ако са по-вод за търсена на алтернатива - още по-добре.

Берлинале 2012

Вечните теми в актуален филмов прочит

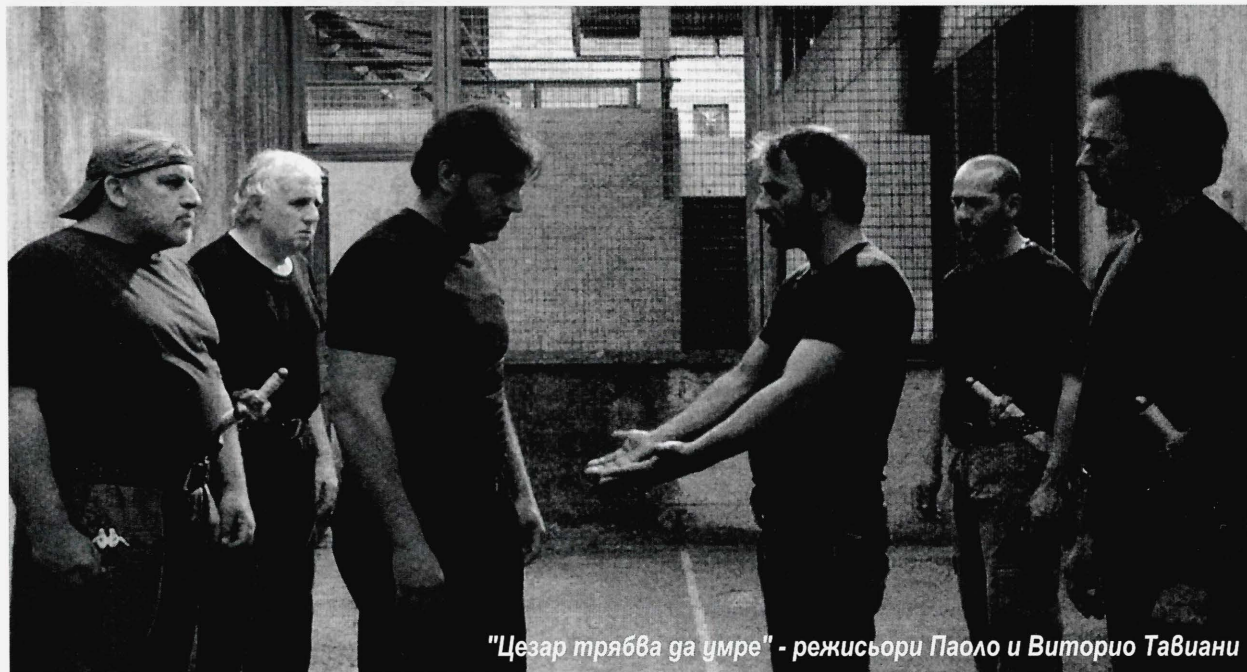
Калинка Стойновска

Наградите на Берлинале отдавна са раздадени, фестивалните страсти са стихнали. Светът вече очаква новия световен фестивал в Кан...

С отдалечаването във времето нещата винаги изглеждат различно. Така е и с всеки голям филмов марафон, какъвто е Берлин – филмите се подреждат по местата си и картината се прояснява. В множеството от филмови програми може да не забележиш нещо, задължително пропускаш много, но в крайна сметка откриваш онази тема, която ти се струва най-съществена за фестивала. За този фестивал. На следващия със сигурност ще бъде друга.

Официалната конкурсна програма тази година може да бъде осмислена и от гледна точка на вечните теми, които вълнуват света и човека – естествено в днеш-

ни, актуални измерения. Най-важното е как тези теми изглеждат на екрана, каква е тяхната филмова интерпретация. Може би поради това на върха на фестивалната конкурсна пирамида се изкачиха едни от най-своеобразните автори на съвременното кино – двамата братя Тавиани, известни най-вече със забележителния си филм от 70-те години „Баща-господар“. Пред берлинската публика те представиха своя нов филм „**Цезар трябва да умре**“ („Златна мечка“) – необичайна трактовка на драмата на Шекспир „Цезар“, в която се дискутират вечните теми за свободата и робството, за приятелството и предателството, за избора и съмнението, за престъплението и наказанието. Само че всичко това е пренесено на територията на Ребибия - един от най-строгите затвори в днешна Ита-



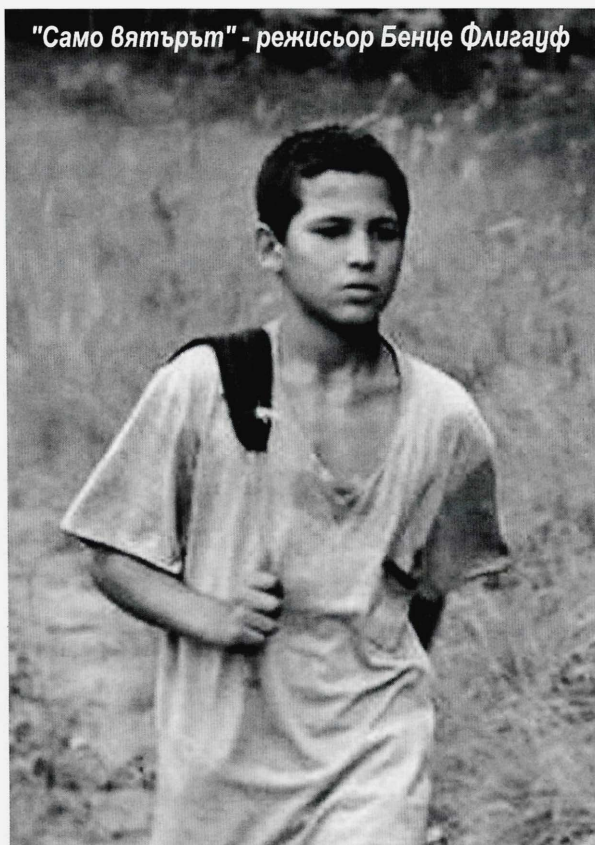
„Цезар трябва да умре“ - режисьори Паоло и Виторио Тавиани

лия. Главни действащи лица са пребиваващите в него затворници – мафиоти, убийци, престъпници – които представят пред публика (след сериозен кастинг и безброй репетиции) спектакъла на живота си. Може би по-драматичен и вълнуващ от истинския им живот. Успехът е грандиозен. А след него всички те се прибират по килиите си - връщат се към действителността. Представлението е завършило...

Майсторство, талант, мъдрост, голям режисьорски опит и в крайна сметка силно емоционално въздействие са качествата, които определят работата на двамата доста поживели на този свят режисьори. И някак се събужда надеждата, че изкуството понякога може да бъде по-силно от живота. Но само понякога.

Във всички останали случаи животът нанася непоправими травми, ражда драми и дарява на човека преживявания, които го отправят към небесата или го сричат в пропастта. А вечните теми и нерешените проблеми се пренасят от епоха в епоха. Киното догонва този живот, рядко го изпреварва, а понякога го показва така, че можеш да настръхнеш. Такъв е разтърсващият филм на унгареца Бенце Флигауф „Само вятърът“ („Сребърна мечка“-Специална награда на журито). Прочитът, който той предлага на „вечната“ циганска тема, поразява зрителя с мащаба и остротата на посланието си. Филмът е изчистен от битови подробности, аскетичен е като стил и е целенасочен в оголването на проблема – добре въоръжени банди убиват хора - цели цигански родове - и това става с мълчаливото съгласие на държавните институции. Притихналите панорамни пейзажи придобиват вселенски мащаб, а трагичната обреченост на героите се превръща в пряко обвинение срещу всякакъв вид обществени и държавни организации, които все решават нерешените с векове проблеми, вечно отстояват човешките права и след това неясно как всичко си остава по старому – расизъм, етническо прочистване, нетърпимост към другия... Ако си мислите, че става въпрос просто за нарушена циганска идилия и секнали цигански напеви, дълбоко се лъжете. Една жена като всички нас иска да спаси децата си. Защото чувства, че над семейството ѝ надвисва опасност. И не успява. Сили над нея вече извършват пъкленото си дело и кръгът се затваря. И това може да се случи някой ден навсякъде - всеки от нас в наше време е застрашен от неовладяемите сили на терора. Нещо повече, видимо или невидимо, те са поощрявани от други, може би по-страшни и зловещи. Каква ти тук свобода на самоопределението, какви ти позитивни човешки ценности – всичко се премазва за една нощ и никой не търси отговорност. Унгарският режисьор документира мо-

„Само вятърът“ - режисьор Бенце Флигауф



менти от ежедневието на майката и децата - обикновени, трогателни, симпатични, като през цялото време внушава усещане за заплаха, за това, че светът на тези в нищо невинни хора ще рухне, ще изчезне в небитието. Ето ви съвременна интерпретация на една вечна тема. Пред нея много други просто бледнеят. А вечната тема за детството и войната, за бащите и децата във филма „Бунтовничка“ на канадския режисьор Ким Нгуием (най-вероятно измъкнал се от ужаса на войната африканец)? Тук изобщо не става дума за традиционните конфликти между родители и деца, защото родителите са убити още в самото начало на филма, при това от собствената им 13 годишна дъщеря, принудена под дулото на автомата. Тя заедно с група деца насилствено е въввлечена в бунтовнически отряд на уж защитаващи свободата и независимостта терористи, където всяко дете става жертва или на изнасилване, или на нечовешки страдания, или направо е убито. За разлика от унгарския режисьор, канадският успява да намери изход за героинята си в майчинството – ето ви още една вечна тема, разработена в хиляди произведения на изкуството. В случая невероятният хуманен поглед на автора някак избягва крайностите на жестоките и зловещи сцени, в които би могъл да се развихри като режисьор на ужасите. Вместо това той като в приказките извежда героинята

"Момчето от върха" ("Сестра") - режисьор Урсула Майер



си от ада на безкрайните престъпления, наречен война. Не в рая, разбира се, а само на някаква малка и временна територия на спокойствие и защита, която сигурно е само в авторското въображение. Но е силна като човешки избор.

Трудното детство е в центъра на внимание за още няколко конкурсни филма. В тях войната в буквалния ѝ вид отсъства, но вътре се водят малки битки за оцеляване или за постигане на нежност и хармония, които най-често рухват поради случайните прищевки на съдбата. Понякога се ражда и надежда. В наградения със Специалната награда филм „Момчето от върха“ („Сестра“) например младата френска режисьорка Урсула Майер предлага история, която напомня за тези от филмите на братя Дарден. Но не е същата, не само защото на авторката все още не достига онова майсторство, което ражда магията в творбите на братята. Сюжетните подробности в нея са интересни и психологически тънко изведени, но не са достатъчни за създаването на онзи вътрешен драматизъм и финес, характерни за филмите на Дарден. Но в крайна сметка поражда съпричастие към съдбата на едно не за годините си зряло и не дотам умело хитруващо дете, търсещо преди всичко ласка и диалог с по-голямата си сестра, която се оказва... негова майка. Трудният път един към друг според авторите трябва да бъде извървян докрай, а той носи надежда за въз-

можно сближаване.

Ако трябва да продължим с изброяването на вечните теми, непременно ще стигнем до може би до най-голямата – темата за любовта. На Берлинале 2012 десетки филми се разполагаха на необозримата ѝ територия. Но само няколко успяха да я превърнат в дълбоко и истинско екранно преживяване. Любов до гроб, любов и изневяра, любов споделена и любов пренебрегнатата, любов всеотдайна и любов предадена - именно този кръг от вечни човешки преживявания предлага черно-белият португалски филм „Табу“ на режисьора Мигел Гомес (носител на наградата Алфред Бауер и наградата на ФИПРЕССИ). Той има оригинална драматургична структура, събрала в едно сякаш два различни филма, но майсторски обвързваща ги във впечатляващо повествование - истинско удоволствие за гледане. Решен режисьорски елегантно и изискано в първата си част и с подчертано ироничен възторг във втората, филмът се пуска в разплитането на перипетиите около една голяма, съдбоносна, лишена от мелодраматизъм любов, която избухва, завладява героите, понася ги на крилете си, причинява страдание на хората около тях, тържествува и постепенно отшумява, както всичко на този свят.

У зрителя остава вкусът от един носталгичен любовен роман, който е придавал блясък, раждал е емоции, страст и радост на преживелите го герои. Но дали лю-

бовта е осмислила докрай дните им, доколко миналото е определило настоящето им или е отлетяло като красив сън – едва ли има отговор на този въпрос...

Група филми, които могат да бъдат определени като „кралски“, ни връщат към историческата епоха, вероятно не само за да разкажат драматични и красиви истории за любов и служене, за съдбовни страсти и съдбовни раздели, но и да потърсят в тях проекции на вълнуващите ни и днес въпроси. Кога и как човек се поддава на чувствата си и е готов да пренебрегне себе си, кога и как той може да преодолее собствения си егоизъм, дори чувството си за самосъхранение, за да се превърне в личност, готова на саможертва?

В контекста на тези неразплетени и от живота, и от изкуството въпроси са костюмните исторически филми „Кралски работи“ на датчанина Николай Арцел и „Сбогом на кралицата“ на французина Беноа Жако. На екрана внушително се разгръщат вечните драми на властта и човека, на историята и личността. По-мощен и класически завършен е датският „Кралски работи“, където под влиянието на идеите на Просвещението започват исторически реформи в на пръв поглед абсолютно консервативния кралски двор, а

вечният проблем за духовното разкрепостяване на личността е превъплътен в драматичната любовна история на филма. В него актьорските изпълнения са наистина одухотворени и някак леко приповдигнати. Един невероятен любовен триъгълник между появил се в кралския двор учен лекар, инфантилният и безволев датски крал и очарователната, умна и отворена за промени млада кралица разкрива постепенния вътрешен разпад на междудворцовите отношения, раждането на нови идеи за управление на държавата и безпощадността на смачкващата конкретните личности последвала реставрация. Но идеите вече са дали плодове си – те, макар и бавно, стават необратими. Светът се променя. Бъдещата буржоазна революция е на прага на историята. И до ден днешен всички консумираме горчиво – сладките ѝ плодове.

Но ако трябва да избирам, ще предпочета за размисъл всичко онова, което се случва в по-дискретните, носещи вътрешна сила и поставящи тревожни въпроси съвременни филми на фестивала.

Що се отнася до вечните теми, те най-вероятно ще продължат да търсят новите си филмови проекции. Може би в Кан...

„Кралски работи“ - режисьор Николай Арцел



Новото българско анимационно кино

Рагостина Нейкова

Използват ли се съвременни дигитални технологии в новата българска анимация? Или по-скоро използват ли се сполучливо? Не се ли достига само до едно познато и преповтаряно екранно произведение, направено само с по-съвременни технологични средства, използвани основно да облекчат труда, а не за създаване на интересна идея, изградена върху по-богата визия, различно движение, време и пространство.

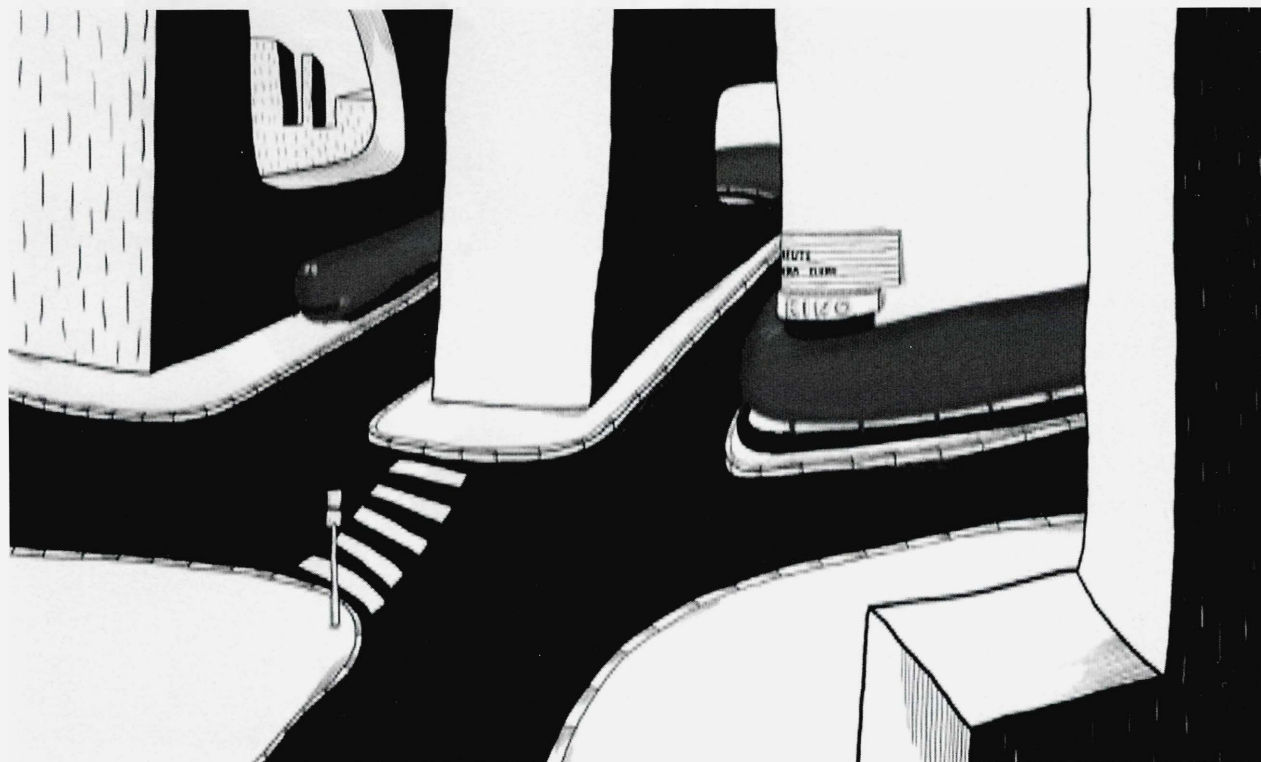
Новото българско анимационно кино и използването на съвременни технологии могат да се разгледат в няколко аспекта: на ниво избор на анимационна

техника за изграждане на филмовата творба, на ниво технология и начин на производство и като начин на разпространение.

В последно време се наблюдава увеличение на производството на български анимационни филми. Наличието на два анимационни фестивала в София и Варна също показва, че може анимационното ни изкуство да се е събудило от тежкия зимен сън. И може би вече е в очакване на пролетта.

От близо 30-ината български анимационни филми за последните две-три години половината са издържани в класическа рисувана анимационна техника - имам

"Анна Блуме" - режисьор Весела Данчева



"Мерси" - режисьор Господин Неделчев - Дуго



предвид филми като „Щастливо плаване“ (Вл. Шомов), „Мерси“ (Г. Неделчев), „Август“ (Стоян Дуков), „Когато бяхме грешници“ (Вл. Шомов), „Анна Блуме“ (Весела Данчева), „Линията“ (Андрей Кулев), „Извънснежните“ (Марина Русинова), „Септември“ (Стоян Дуков) и др.). Няколко заявяват техническата си изработка освен рисунка върху хартия и като 2D анимация и/или колаж, но в част от случаите се стига само до заявени като технически характеристики дигитални дообработки на рисунката или минимална частична намеса на фото или рисувана изрезка или колаж. Класическата рисувана анимация заема твърдо първото място в новото, т.е. произведеното от последните две години българско анимационно кино.

Българската анимационна школа е известна с добрата си класическа рисувана анимация. Голяма част от филмите, които споменах, доразвиват тази тенденция. Но част от тях формално използват рисунката. И слабост в някои от тях остава слабата драматургия, зле изведената или липсваща идея, недоразвитият сюжет.

Различните анимационни технологии сякаш остават на заден план за повечето български творци. Те спират вниманието си основно на класическата рисувана анимация или в опити да я наподобят посредством различни улесняващи процеса - или по-често улесняващи мързела, технологични средства. По този начин се постига произведение, слабо различимо от класи-

ческата анимация, обозначено като 2D, или в много редки случаи художествена творба, превръщаща дефекта в ефект. Често се използва и техниката на изрезката, която съчетава рисуваното изображение и по-лесното му раздвижване в копютъра посредством множество програми за анимиране. Резултатът от тази компилация дава интересно движение, но то често се уеднаквява в различните филми на един или няколко творци благодарение на използваните еднакви технически параметри.

Във филма „Анна Блуме“ на Весела Данчева и Иван Богданов: черно-бялата визия, допълнена от още един основен цвят – червен в началото и зелен в края, изградена от комбинация между сюрреализъм и дадаизъм (посредством поемата на Курт Швитерс от 1919 г.), е завладяваща, но как ще проработи за базиращия се върху елементи от българската история нов филм „Пътуваща страна“ на същите автори предстои да видим.

3D технологията също навлиза в работата на професионалистите и студентите, занимаващи се с анимация в България. Повечето млади хора боравят умело с технологията на триизмерната компютърна анимация. Но по-скоро я използват като средство за изкарване на пари при изработването на реклами и игри. Използвайки я в процеса на създаване на филмово произведение, творческото в технологията сякаш се изпарява и на преден план остава възможността ѝ да

създаде сравнително лесно и бързо едно добре приемо-мощно се от съвременната публика произведение.

По-интересните (макар и единствени) примери за филми изцяло или частично направени в 3D анимация са: „Заедно“ на Калина Дечева, „Дорога“ (режисьори Сотир Гелев и Алекс Филипов) и „Керата“ (режисьори Сотир Гелев и Алекс Филипов). Компилацията на 3D типажи и предварително изградена натурна среда (пътят от жълтите камъни или гористата обстановка) във филмите от поредицата „Уробор“ на студио „Гекон“ създава интересна визия и пространствено решение на филма. Странните същества сякаш обиграват натурното пространство с нужната доза фантастичност и нереалност.

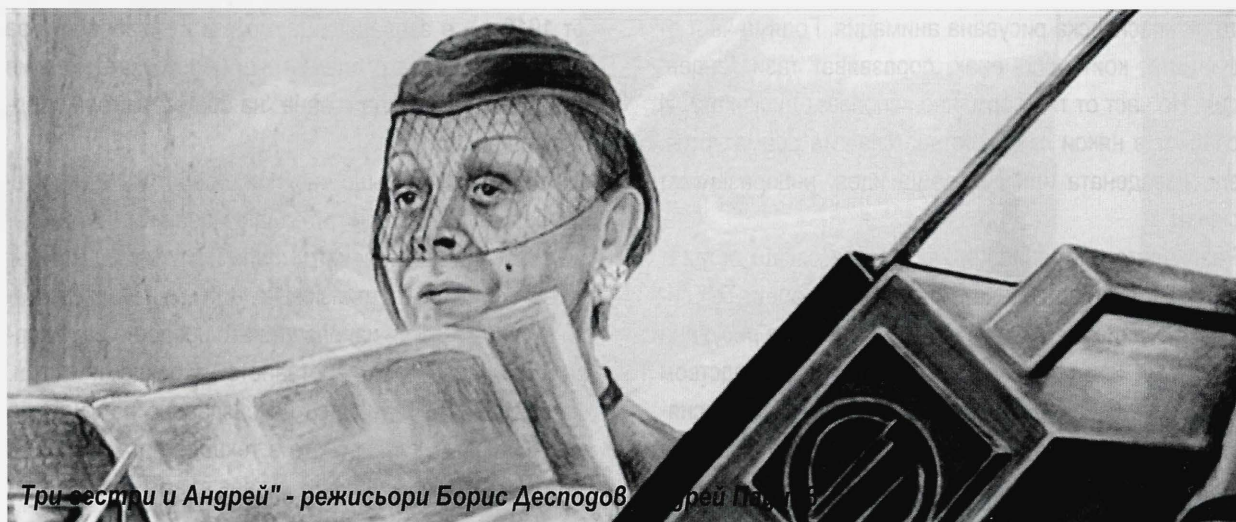
Друг по-различен като визия е „Три сестри и Андрей“ на Борис Десподов и Андрей Паунов. Някой може да възрази, че подобни опити за използване на предварително заснета натурна снимка и последващата ѝ дообработка се правят още от зората на киното. Или в съвременни филми като „Райън“ 2003 (режисьор Крис Ландрет) с дигитално обработената визия на главния герой, „Валс с Башир“ на Ари Фолман, „Персеполис“ на Венсан Пароно и Марджане Сатрапи, а защо да не се върнем и до спечелилия Оскар 1982 година филм „Танго“ на Збигнев Рибчински, където фотографираните натурни персонажи изграждат циклично абсурдно движение в минимално пространство. Но нали в повечето случаи всичко ново се оказва добре забравеното старо. Предварително заснетите и впоследствие дообработени посредством рисуван щрих фигури дават нова фактура на изображението и отчасти се

преминава в модерната в последно време тенденция за „документална анимация“.

Друг нов български филм с интересна и въздействаща визия е „Кошмарът“ на Николай Тодоров.

За сравнение нека погледнем каква технология използват при създаването на своите филми аниматорите по света за приблизително подобен период от време. Ще се позова на Световния анимационен фестивал във Варна 2011 година, където в различните състезателни програми бяха представени филми в различни анимационни техники – пластилин, кукла, маслена живопис или мастилена рисунка върху глянцова хартия под камера, комбинация между рисунка върху хартия, глина, 2D и 3D и др. Повечето от наградените филми са създадени с техника, различна от класическата рисувана анимация. Кукленият филм „Маска“ на братя Куей, спечелил Голямата награда; маслената живопис под камера „Изгубеният град Швитеж“ на Камил Полак – Награда на СБФД; „Зъб, опашка и уши“ на Сергей Меринов, комбинация между рисунка върху хартия, глина, 2D и 3D - Награда за телевизионен филм част от сериал, или комбинацията между акрил, молив върху хартия, дигитална дообработка в „Дневниците на Липсет“ на Теодор Ушев - Почетен диплом на журито за късометражен филм.

На изданието през 2009 година на един от големите международни анимационни филмови фестивали в Щутгарт – Германия наградените филми отново потвърждават тенденцията: от 12 награди само 3 са за рисувани анимационни филми. Голямата награда е за филма „Muto“ (реж. Blu - Италия) – анимация върху



„Три сестри и Андрей“ - режисьори Борис Десподов и Андрей Паунов

"Извънснежните" - режисьор Марина Русинова



стена (wall-painted) – технология, привнесена от графитите. Наградата за детски филм е за „Щастливото патенце“ (“The Happy Duckling”, реж. Gili Dolev) - компилация между рисунка, обемна изрезка и 3D, в която изрезките се изправят и се раздвижват вертикално в пространството. Специалната награда и Наградата на публиката бяха за филма „Skhizein“, (реж. Jeremy Clapin) - 3D анимация и рендване, с визуален ефект на обемна рисунка.

На Международния фестивал за анимационни филми в Словения „Аниматека 95“ – 2011 година отново голяма част от наградените филми не са традиционна рисувана анимация. Голямата награда е за филма „Последния автобус“ на Мартин Снопкер и Ивана Лучикова – ефектна пиксиляция. Или специалният диплом на филма „Stuck in a Groove“ с режисьор Клеманс Кьоглер (Австрия), даден му именно заради използването по един съвременен и модерен начин на „пре-кинематична“ технология. В българското студентско кино голяма част от студентските филми на НАТФИЗ в последните години са изпълнени в класическа 2D анимационна техника с доминираща рисунка или компютърното ѝ подобие. Може би затова на този фон се открояват филми като обемния „Храс“ на Благой Костов, създаващ образи от намачкана хар-

тия в проследяване идеята за безсмислието на консуматорството и човешката лакомия, или „Пет пъти“ на Симеон Сокеров с петте си различни анимационни стила (класическа рисувана анимация, графична черно-бяла рисунка със съспенс и усещане за филм ноар, 3D абстрактно изображение на движещи се геометрични форми, вече приеманата за класика 3D фентъзи визия и меката акварелна рисунка). В 3D технология е и дипломния филм на Барбара Домусчиева „Кратка история“, показващ развитието и израстването на един индивид в образа на миловидно драконче през поредица от гегове. И при студентите от Нов Български университет рисуваните филми заемат по-голяма част от продукцията за последните две години. Различни в технологично отношение са филми като: 3D „Короната“ на Татяна Трифонова, кукленият „Позната история“ на Калина Дечева или пластилиновия „От къде идват котенцата“ на Йоана Александрова. Наблюдава се и връщане към натурното изображение било под формата на пиксиляция или като комбинация с рисунка, изрезка или обем. Тази технология сякаш отново е на мода. Филми като тези на Ина Николова и Райна Атанасова „Хромони“ (2011), миналогодишната шапка на студентите от НАТФИЗ за фестивала „Хонорис Кауза“. Комбинирането на натурно изображение

"Кошмарът" - режисьор Николай Тодоров



в анимационен филм винаги привлича с нереалност и парадоксалност на движение и форма, което се предопределя от самата техника. Така е и при дипломния филм на Стоян Петров „I can see“, където рисуваното изображение се бори за „живот“ със своя натурен автор по класическата драматургична схема на взаимоотношенията творец – анимационен герой.

Дали рисуваната анимация се изчерпва като технология на възможностите? Спомнете си как преди време дори Студиа като „Дисни“ и „Пиксар“ при обединяването си решиха, че вече няма да произвеждат класически рисувани филми. Това „категорично“ решение издържа само три-четири години.

Велислав Казаков - български аниматор, който от години живее в Канада, споделя, че при разговор с телевизионни продуценти за откупуване на новия му филм „Заоблачаване“ (2D анимация) първият им въпрос бил: „А филмът 3D ли е?“. И отрицателният отговор най-често водел до край на преговорите.

Разбира се, нямам намерение да подкрепям задължителната и неотменна употреба на съвременна техника, дигитално обработена визия и новаторски експерименти, особено ако те не са заложили в идеята и авторска интерпретация. Но вече сме в XXI век и българските аниматори не би трябвало да се страхуват от употребата на дигиталната технология за осъществяване на различни новаторски или компютърно

адаптирани класически техники. Отново наблягам на момента, че водеща в случая е идеята и режисьорската концепция, за да не се превърне филмът просто в едно упражнение по стил и техника. Максималният синхрон между идея и технология би показал верния път за развитие на новата българска анимация.

Нормално явление е един добре приет кинопродукт да търси своето репродуциране като от късометражен анимационен филм прерасне в сериал или в пълнометражен филм, най-често създаден посредством компилация на натура и 3D анимация, а също и в компютърни игри, игри за GSM, iPad и т.н.

В съвременното българско анимационно кино този преход от разпространение на киноекран до форма, подходяща за GSM, почти липсва. За българските творци като че ли е важна единствено бройката фестивални прожекции. Цялостна рекламна стратегия не съществува. Може би поради малкия пазар? Или поради липсата на пазарно мислене у творците? Или поради идеята, че творецът, за да е истински творец, трябва да остане неразбран?

Примерите за представяне на българска анимация на голям екран са малобройни – две сборни прожекции миналата година в „Дома на киното“, с „най-доброто от 2009 и 2010“ или честване на нечия кръгла годишнина. Пример за успешен преход на едно произведение в различни формати в сфера, близка до анимацията, е комиксът „Бяс“ на Сибила и Иван Коритарев, който

излиза в печатно луксозно издание на български, английски и френски език. По него са направени и компютърни игри, игри за iPad, GSM, саундтрак с клип с български изпълнител.

Новите анимационни филми в България все по-рядко правят свои премиери на голям екран. Може би поради своята краткост (често говорим за филми под 10 минути)? Навярно това е една от причините българският зрител, свикнал с мощните рекламни кампании на пълнометражни анимационни блокбастъри (не винаги с качество, отговарящо на рекламата), да се пита има ли още българска анимация в България.

Защото и да се появи добър български анимационен филм (като „добротата“ най-често се измерва в наградите и фестивалите „навън“), той се промотира формално между първото кафе и новината за поредната подпалена кола в сутрешните телевизионни блокове. И появата на български анимационни режисьори се свежда основно до въпроса на интервюиращия журналист кога ще се появи новата версия на „Тримата глупаци“ (едно от малкото български анимационни произведения, попадащи все още в кръстословиците). Дълго ли ще продължава така?...



"Пет пъти" - режисьор Симеон Соколов

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



СПИСАНИЕТО, С КОЕТО ФИЛМОВИЯТ СВЯТ ИДВА ПРИ ВАС

АБОНАМЕНТ 2012

абонирайте се за списание „КИНО“

в „БЪЛГАРСКИ ПОЩИ“

КАТАЛОЖЕН НОМЕР 1402

и чрез фирми „ДОБИ ПРЕС“ и „БЛИЗНАЦИ“

Очакваме да се абонирате и в редакцията на списанието.

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

6 книжки - 20 лева

3 книжки - 10 лева



EUROPE LOVES CINEMA

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