

КИНО

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

3 2012

3,50 лв.

БЪЛГАРСКА ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ

Ованес Торосян

Ваня Цветкова



Пенко Господинов



Бойка Велкова



ГОДИШНИ НАГРАДИ

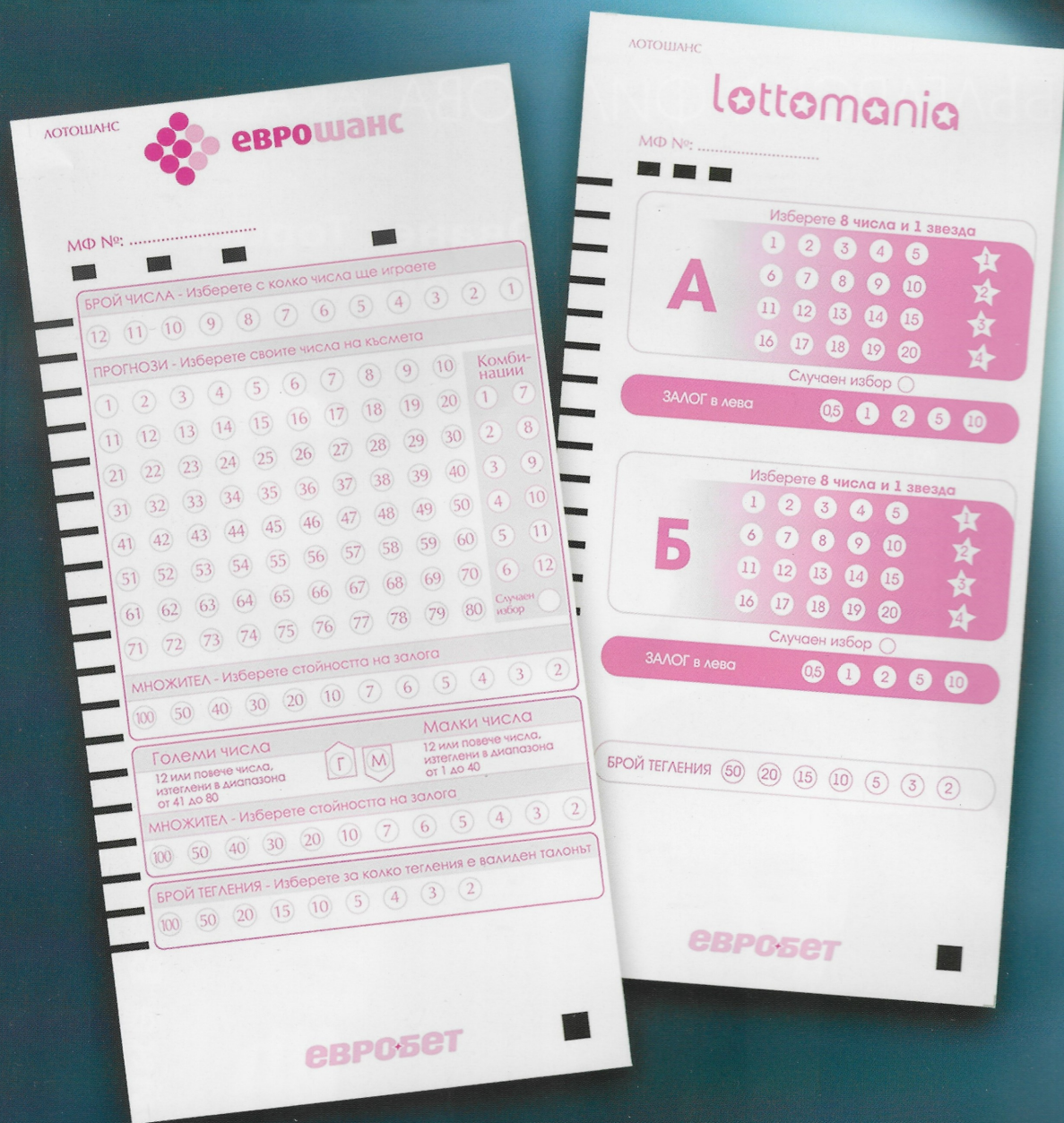


ЕВРОБЕТ

игри на късмета

Изплатени печалби за 2011 г.

51 263 920 лв.



760 обекта в **260** населени места.

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

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Филмово десетилетие

В България толкова закони не се изпълняват...

Людмила Дякова разговаря с продуцента Асен Владимиров, „Профилм” _____ 2

Българският игрален филм

и неговите социални проекции

За Новото българско кино и новите вируси /Ирина Иванова _____ 8

В памет на

Актьори със стил - Георги Черкелов, Наум Шопов /Вера Найденова _____ 11

Юбилей

Тази омайваща страст да рисува светлината вече 75 години

Венец Димитров /Иво Драганов _____ 20

Във фокуса на критика

Между митологичното и историческото време /Елена Михайловска _____ 24

Галерия

Желанието да твориш, да споделяш света с другите...

с актьора Пенко Господинов разговаря Нели А. Калчева _____ 30

Нови книги

Киното – синтез на техника и изкуство

(за книгата на Божидар Манов) /Иван Стефанов _____ 36

Проблясъци на високо изкуство в един негостоприемнен контекст

(за книгата на Иво Драганов) /Иван Георгиев _____ 40

Киносъбития

Награди Филмова академия

София филм фест

Румънската нова вълна – десет години по - късно /Гергана Дончева _____ 42

Гинзбург. Продължението следва /Галина Николаева _____ 44

Да чувстваш хан („Ариран” на Ким Ки - Док) /Андроника Мартонова _____ 47

Нашата история

Озарения в полите на Витоша

115 години от първите кинопрожекции в София /Петър Кърджиков _____ 50

СВЕТОВЕН ЕКРАН

Фестивали

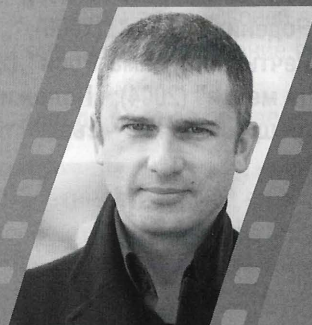
Истанбул 2012

Нови гласове в турското кино /Олга Маркова _____ 55

Анимирани реалности /Цветомира Николова _____ 59

Златен Витяз 2012

Заслужени овации за българското кино /Олга Маркова _____ 62



В България толкова закони не се изпълняват...

Людмила Дякова разговаря с продуцента Асен Владимирев, „Профилм“

Асен Владимирев е сценарист на повече от петдесет документални филма, сред които: „Професия“ и „Поминък“ (1981); „Биография“ (1982); „Дъщерята на посланика Дод“ (1984); „Момчето, което наричаха „Господин Възхищение“ (1989); „За хората и за мечките“ (1996); „Живот в гето“ (1999); „Родени с века“ (2000); „Зелена карта“ (2001); „Мечтите на мама Роси“ (2001); „Парк за танцуващи мечки“ (2004); „Положителни емоции“ (2007); „Срещи с Иречек“ - съвместно с Юлий Стоянов (2009).

Режисьор е на документалните филми:

„Из историята на българското образование“ (1986) - Награда на МНО. „Кипровец-една българска надежда“, (1988), „Деликатес“ (1989), „Орфей“ (1990); „За Ернрот-безпристрастно“ (1996); „Нежеланият звук“ (2002), „Възстановка“ (2001) – Награда на София; Награда „Горчивата чаша“ на Факултета по журналистика; Номинация за наградата на Съюза на българските филмови дейци; „Срещи с Иречек“ (2009) - съвместно с Юлий Стоянов, Награда на Сдружението на хабилитираните преподаватели по екранни изкуства „АКАДЕМИКА 21“, Годишна награда за най-добър документален филм на Българската филмова академия за 2009.

Продуцент е на филмите:

„Фердинанд Български“ - 1995, Златен ритон на Фестивала на късометражния филм във Варна; „Денивелация“ – 1995, „Българско време“ - 1995, „Новини от Балканите“ - 1995, „Животоописание“ - 1994, „BG – невероятните приключения на един съвременен българин“ 1996, „За хората и мечките“ – 1996. Участие на международните фестивали за документално кино в Мюн-

хен, Троя /Португалия/, Мелбърн, Окланд (Нова Зеландия), Бомбай, Номинация за наградата Йорис Ивънс на Международния кинофестивал в Амстердам, Награда на българските филмови дейци за най-добър документален филм;

„Живот в гето“ – 1999, реализиран с подкрепата на Документален фонд „Сорос“ – Ню Йорк. Участие в международни фестивали в Швеция, Португалия, Германия, Индия, Гърция, Награда на фестивала в Краков; Нежеланият звук“ (реализиран с подкрепата на UNDP); „За Ернрот-безпристрастно“ - 1998 /реализиран с подкрепата на Финландската културна фондация/; „Като на кино“ – 2001 Златен Ритон на фестивала на българското късометражно кино ;

„Родени с века“ - 2001 (реализиран с подкрепата на Ян Фрийман фонд – Амстердам) - Награда на фестивала „Златен Ритон“, Награда на СБФД за най-добър български документален филм– 2003; „Зелена карта“ - 2000 награда „Златна ракла“ на Международния фестивал за телевизионно творчество“ Пловдив 2001, Награда „Сребърна маслина“ на МКФ в Каламата, Гърция „Мечтите на мама Роси“ - 2001;

„Лист отбрулен“ – 2002, игрален - награда за актьорски дебют и награда за музика на фестивала „Златна роза“ – Варна, 2002; „Похвално слово за консерватизма на българите“ – 2002. Награда на град Пловдив на фестивала Златен Ритон 2003;

„Парк за танцуващи мечки“ - 2004 (реализиран с подкрепата на Ян Фрийман фонд – Амстердам). Награда на фестивала за документално кино в Загреб – 2005, Награда на МКФ в Гуангжоу – Китай, Гран при на МКФ „Екомир“ в Минск. „Часът на нашето Съединение“ - 2005;

„Възстановителна репетиция” – 2005;
 „България база данни” – 2005. Специална награда на журито на фестивала „Златен ритон”; Наградата на СБФД за най-добър документален филм,
 „За възможността да се живее” – 2006. Награда на СБЖ; Наградата на София за 2006.
 „Приятелите ме наричат „Чичо”- 2006, игрален съвместно с БНТ, Наградата на град Варна на фестивала „Златна роза” – 2006, Номинация на фестивала Prix Eurora Берлин 2006.
 „Положителни емоции” – 2007. Златен Ритон за документален филм, „Единствената любовна история, която Хемингвей не описа” – 2008, Специалната награда на журито и Наградата за режисура на Фестивала на българския игрален филм „Златна Роза”,
 „Срещи с Иречек” - 2009. Награда на Сдружението на хабилитираните преподаватели по екранни изкуства „АКАДЕМИКА 21” – 2009, Годишна награда за най-добър документален филм на Българската филмова академия за 2009.
 „Стъпки в пясъка – 2010. Участие в официалната конкурсна програма на Московския МКФ, участие на международния филмов фестивал „Любовта е лудост” - Варна. Специална награда на журито на

фестивала „Златна роза” Награда на публиката на София Филм Фест; Награда за най-добър балкански филм, Официална конкурсна програма МКФ Висбаден, Официална конкурсна програма МКФ Тирана.

Дълги години си бил редактор в студия за научно-популярни и документални филми „Време”, сценарист си на много успешни филми, а и си режисьор на някои от тях. Затова и традиционният ми въпрос е: какво те накара да станеш продуцент? В голяма степен случайността. През 1991 година ме съкратиха от студия „Време”, където работех като редактор от 1982 година. Тогава се замислих да се върна към онова, което съм учил – право. Още повече, че се очертаваха златни години за юристите, но при една среща със Светослав Овчаров стана дума, че той иска да прави филм за цар Фердинанд и ми предложи да му стана продуцент. Изкуших се и така тръгнаха нещата. Беше абсолютно нова професия за нас и никой не знаеше почти нищо за нея. Трябваше да учим основни правила в движение. Определено беше трудно, а и мисля, че още не сме усвоили достатъчно този занаят. Ние сме първото поколение продуценти в България.

И все пак, чувстваш ли се днес по-уверен?



Асен Владимирев и Елдора Трайкова в подготовка за нов филм.

По-уверен да, но усещам разликата със страни, където от десетилетия имат опит. Ние бяхме свикнали държавата да бъде продуцент и не мога да не изпитвам носталгия по времето, когато бях редактор и проблемът ни беше, че не можем да изпълним плана. В нашия отдел се правеха по двадесет филма. Хрониката също произвеждаше сериозно количество филми, а отделно производство имаше в студия „Екран“, в студия „Глобус“. Не се смогваше да се правят толкова много филми, колкото се изискваха от държавата по план. Държавата беше единственият продуцент и това в известен смисъл създаваше комфорт. Бяхме се понаучили как да надхитряме цензурата чрез намеци – по-завоалирани или по-директни. Радвахме се на аплодисментите в Дома на киното, когато зрителите откриваха „второ дъно“ във филмите. Но след промените се изправихме пред друга цензура – финансовата, за която бяхме абсолютно неподготвени.

Колко филма, според теб, реално отчитайки финансовата ситуация, би трябвало да се произведат в България с държавна субсидия?

Може би, седем-осем игрални филма, около четири-найсет – петнайсет пълнометражни документални. За анимацията не мога да кажа, нямам опит. В сегашните условия това ми се струва оптимално. Част от днешните проблеми идват и от факта, че през последните години се появяват много млади режисьори, завършващи не само НАТФИЗ, но и НБУ и Югозападния университет. Получи се свръхпроизводство. Имаше целенасочено толериране на дебютите и в киното, и в телевизията. Но това доведе до нарушаване на баланса при сесиите в последните няколко години. Защото след дебюта е много по-трудно да се пребориш за втори филм.

Логично е когато толкова хора следват и завършват режисура, да искат да влязат в голямото кино, въпреки че не малко от тях се ориентират към телевизията, рекламата...

Много млади хора търсят алтернативни пътища, за да направят първия си филм. Не може да не се оцени това, че някои правят първите си филми с ентузиазъм, с минимални средства, което по принцип не е лошо, но това не е нормалният път за киното ни. Защото един филм можеш да направиш с ентузиазъм, с приятели, както се твърди „без пари“, но това означава, че не си плащал на хората, с които работиш, или че някой ти е дал камера по приятелски, друг ти е отстъпил апартамента си за снимки и т.н. Но вторият филм вече не искаш да го правиш без пари. И търсиш подкрепата на държавата. В сесиите участват няколко десетки проекти и дори да са добри, не всички могат

да бъдат финансирани. Според мен най-лошото е, че националната телевизия на практика се оттегли от това да финансира филми.

Болезнена тема, и се отнася не само до националната, а въобще до телевизията. Те са реалната ниша за показване на филми и е нормално и да ги продуцират.

Националната телевизия, която трябва да дава 10 процента от бюджета си за филмопроизводство, не изпълнява закона. И това не е само моя констатация, наскоро и Сметната палата отбеляза това. Но в България толкова закони не се изпълняват. От паркирането по тротоарите до забраната за пушене на затворени места. Така че най-малка грижа на държавата е, че Националната телевизия нарушава закона. Вече толкова време няма нормални сесии за документални филми в БНТ. Преди няколко години процесът бе по-нормален, знаеше се, че там и във Филмовия център имат редовни сесии за определени позиции. Имаше период, когато дори бившата военна студия се превърна в активен продуцент – техният аудио-визуален център, на който Георги Дюлгеров беше художествен директор. Направиха се много добри филми. Всички известни имена от документалното кино работеха там, без никаква цензура, дори се правеха филми, които нямат нищо общо с военната тематика. Просто преди десетина години имаше повече източници за финансиране на филми.

Сега остава единствено Филмовият център. Националната телевизия се включва, но някак спорадично, мъчително. Когато имаше споразумение между БНТ и ИА „НФЦ“, се знаеше, че участието на телевизията е гарантирано. В правилника на телевизията е записано, че трябва да има определен брой сесии, но той непрекъснато се заобикаля. Не може един сериал, колкото и да е добър, да „изяде“ по-голямата част от парите за останалото телевизионно филмопроизводство.

Да не говорим, че телевизионният екран е най-добрият медиатор за разпространение на документално кино, защото у нас няма практика документалните филми да се показват на голям екран, както в други страни има специализирани кина.

Абсолютно! Но това се отнася и до игралното кино, защото колкото и да са успешни филмите на голям екран, телевизионната аудитория е в пъти повече.

Иска ми се, тъй като си бил редактор, а си и сценарист, да поговорим за ролята на редактора в новата ситуация. Отхвърлихме това звено, приписвайки му само идеологически и цензурни функции, но в повечето ни филми, дори в най-добрите, се

чувства, че липсва поглед от страни, че липсва колективна работа още на ниво сценарий, а това не е добре за филма. Макар че вече се забелязва някакво раздвижване. Канят се драматургични консултанти, формират се сценарни екипи.

Признавам, това ми е болка. Обяснявам на по-млади колеги, че е полезно да се работи така. Освен че през цялото време се работеше с редактор, на мен, колкото и да е странно, ми липсва и художественият съвет. За нас беше много важно като се съберат опитни колеги, да им покажеш на някакъв етап филма си. Направо съм треперил пред тях. Но не трепериш по цензурни съображения, защото специално в студия „Време“ това беше един наистина художествен съвет, който в творчески план даваше много ценни идеи. Хора - творци като Юлий Стоянов, Невена Тошева, Атанас Киряков, Стилян Парушев гледат с внимание като професионалисти и веднага реагират: „тук монтажът не е добър, много ти е разтеглен филмът, тук имаш безфокусни кадри, откажи се от едно, прибави друго.“ Все неща за доброто на филма. В днешната ситуация това липсва, не е измислен механизъм, а е и много трудно да се измисли. Като правило режисьорите не искат да си показват филмите. Като че ли ги е страх - разбира се, не всички. Но повечето режисьори не го правят, а така се пропускат възможности филмът им да стане по-добър. Едно външно око е изключително необходимо, защото човек се „опива“, „влюбва се“ в направеното, всичко му се струва страхотно, а всъщност от него вее скука. И е много важно да имаш сетивата да се вслушваш. Например Юлий Стоянов беше изключително критичен към себе си, викаше хора, на които вярваше, настояваше да чуе забележките им. Организираще си сам на себе си „художествен съвет“. За съжаление повечето от днешните режисьори мислят че, нямат нужда от това.

Ти специално работиш с едни и същи хора, бяхте екип с Юлий Стоянов, снимаш непрекъснато и с Елдора Трайкова, и със Светослав Овчаров, а през последните години и с Ивайло Христов. Това принцип в работата ти ли е, или става дума за изградено през годините приятелство, съмишленичество? Как се отнасяш към сътрудничеството с млади хора и като продуцент, и като сценарист?

Като имаш проекти с хората, с които постоянно работиш, се изчерпват възможностите за кандидатстване. Отворен съм за сътрудничество и с други хора, например последният ми филм като продуцент „Случайни гости от случаен влак“ е с Антоний Дончев. Любопитно ми е да работя и с по-млади колеги и съм го правил, но когато в НФЦ има една сесия годишно или

дори да са две, не е възможно. Не съм от тези, които кандидатстват с четири – пет проекта едновременно. Участвам в сесиите с един, най-много с два проекта и е естествено приоритет да има работата ми с хора, с които се разбираме от половин дума.

Откъде дойде изкушението да се занимаваш и с игрално кино, при това с толкова различни като сюжет и като стил филми?

Дълго време отказвах на колеги, които ми предлагаха да продуцирам игралните им филми. Винаги ме е било страх от игралното кино. Но в определен момент нещата потръгнаха. Със Светослав Овчаров направихме един филм в БНТ - „Лист отбрулен“ и то защото бяхме работили дълго време заедно и някак се престраших. После още един телевизионен - „Приятелите ме наричат „Чичо“ с Ивайло Христов. Работя с режисьори, с които си допадаме като характер и се разбираме. Има много добри, блестящи режисьори, но с труден характер. Приятели са ми, но знам, че може да се изпокараме в процеса на работа и предпочитам да си останем приятели. Това е по-важно от всеки филм.

Игралното кино е много по-различно. Изисква повече усилия. Продуцентът е по-натоварен, защото става въпрос за много пари, които постоянно се харчат и вечно трепериш, че няма да стигнат. Има инфарктни ситуации, например в лабораторията да се повреди или да се загуби материала. При документалното кино е по-лесно и с финансите, а и имаш повече възможности да влияеш и върху творческия резултат.

Достатъчно ли са парите за кино в България? Ти имаш гледна точка и като юрист върху Закона за кино. От такъв закон ли имаме нужда? Това, че не работи и не се изпълнява е пълен абсурд, но какво може, а и трябва да се промени? Може би една нова стратегия ще постави нещата на точните им места?

Не се вземам насериозно като юрист, но все пак като човек, завършил право, ужасно се дразня от неизпълнението на законите. Във филма за Иречек, който правихме с Юлий Стоянов, имаше един епизод, в който Иречек е потресен от това, че в България никой не уважава законите. Този епизод отпадна при окончателния монтаж, но продължавам да наблюдавам, че това положение не се е променило. Неизпълнението на Закона за киното, грубият опит той да бъде променен в Парламента естествено ме дразни. Римляните са казали „лош закон, но закон“.

А и оценяването на проектите не е точно. Има някои съмнителни критерии. Всичко това доведе до безпрецедентни скандали, след обявяването на резултатите от последните сесии. Ясно е, че оценъчните карти трябва да се променят. Но как? Страхувам се, че

трудно ще се стигне до консенсус при преоценката на критериите и старата „песен“ ще продължи на нов глас. По-скоро съм скептик.

При нас понякога се взимат и се прилагат механично неща от европейския опит. По начало цялата наша реформа в киното стана малко изкуствено. Не бяхме подготвени и урбулешката влязохме в реформата, напълно лаишки. Целият преход можеше да се направи по-плавно. Но ние в България се палим по революционния път, пренебрегвайки еволюционния. Механично възприехме френската система, която в самата Франция работи, защото е подплатена с много източници за пари. Отделно има механизми за разпространение. Например в Швеция националната обществена телевизия има отделен фонд за купуване на шведски филми, с по две - три редовни сесии годишно. И не става дума за мизерни суми както при нас - осем евро на минута, а става въпрос за нормални пари. А у нас понякога те уговарят да дадеш филма си без пари. И ти си съгласен, защото нали за публика си го правил.

Знам също, че почти от цяла година националната телевизия не плаща авторски права, а това също е по закон, който не се спазва.

Националната телевизия в края на краищата плаща, но какво да кажем за другите телевизии, където нарушението на авторските права е масово. Постоянно се използват кадри от чужди филми, хроникален материал, никой не плаща за това. А за Интернет пиратството не ми се говори. Филмът „Стъпки в пясъка“ събра около шейсет хиляди зрители в кината за няколко месеца. Издаде се на диск и още първия ден „цъфна“ в Замунда. За два дни беше изтеглен шейсет и пет хиляди пъти.

Европейското законодателство ще ни задължи. Наказателните мерки, които се предприемат, ще ни накарат да влезем в час.

Така е, но всичко става, за съжаление, изключително бавно.

Много колеги тръгнаха, и то успешно, да търсят път чрез копродукции, ти като че ли си по-дистанциран към тази форма на продуциране.

Може би не умея да намирам достатъчно пари от други страни, въпреки че съм имал такива филми. Имам чувството, че преди влизането ни в европейския съюз имаше повече възможности за финансиране от чужбина. Спадахме към страните от третия свят и като че ли шансовете бяха повече. Възхищавам се на колеги, които успяват да намерят чуждестранно финансиране. Но това не винаги е добре за самите филми от художествена гледна точка. Компромисите се увеличават. Например изборът на тема, особено

за документални филми. Чуждите продуценти търсят сензацията, таблоида, очакват да влезеш в схемата, в шаблона, не да изненадваш, а да потвърждаваш представите на западния зрител за Източна Европа. Много от темите изобщо не стават за копродукция. Те може да са много важни за нас, но чужденците не се интересуват от тях. Но това, че те не се интересуват от тях, не означава, че ние не трябва да ги правим. Мисля, че копродукциите изискват много компромиси, дори за най-големия режисьор, а освен това филмите стават и по-скъпи.

Да, но това е възможност за по-широко разпространение.

Разбира се, копродукцията има и много предимства. Този модел е начин да се излезе от безизходицата, защото финансовата криза в киното не е само за България. Проблеми има в целия Европейски съюз, където традициите са да се прави по-артистично, а не търговско кино, а това неминуемо води до по-малко зрители и липса на възвръщаемост на средствата. Затова чрез копродукциите се търси изход от ситуацията.

Видимо през последните години българското кино си възвърна авторитета, върна си зрителите, върна младите зрители в киносалоните, колкото и малко и недостатъчни да са те. Как ти виждаш ситуацията?

Раздвижването в българското кино през последните години е осезаемо и това е много хубаво. Носи се някакъв свеж полъх. Усеща се навлизането на ново поколение. Много е радостно, че новите български филми събират много зрители, така и трябва да бъде. Въпросът е как да се съчетаят нещата, така че да има и друго кино. Често пъти борбата за зрителя е компромис. Започва да се усеща лош вкус, който се налага от телевизиите, особено от частните телевизии. Съмнителни шоу програми диктуват критериите и това се лансира като еталон, към който трябва да се стреми и киното. Представете си, че един великолепен актьор, какъвто е Христо Гърбов, се появи отново на големия екран. Той ще привлече много зрители, но те ще влязат в салоните, за да видят хумор в стил „Комиците“.

В театрите това се усеща още по-осезателно.

Да, там борбата за зрителя, особено с въведените нови правила, е още по-свирепа. Въпросът е да се постигне баланс...

Мисля, че добър пример за това е филмът ви „Стъпки в пясъка“ – артистичен, смислен и въпреки че нямаше шумна рекламна кампания, е един от най-гледаните български филми.

Когато прочетох сценария, усещах, че ме вълнува и едновременно с това си казвах: „абе това е мелодрама, „мейн стрийм“, това не е моят жанр.“ Но във фил-

ма действително има баланс между развлечението и сериозното, по-различен е и като стил. Долавя се някакво завръщане към българското кино от 70-те години. Ивайло Христов успява емоционално да хване зрителите, което не се получава при много от новите български филми. Гледаш филма, чудесен е, всичко му е наред, но няма емоция, хладен е.

Хубаво е, че се появиха добри филми на млади режисьори. Свежи филми, но напоследък тази свежест започва да повяхва, започва да проличава някакво повторение, като че ли има някаква схема. Например младите герои са агресивни, цинични, дори неприятни на моменти, а по-късно разбираш, че всъщност са много готини и много страдат... Но от друга страна това е естествено, дори ако погледнем френската „Нова вълна“, например в „400-те удара“ на Трюфо или в „До последен дъх“ на Годар, героите привидно са лоши, а всъщност са положителни. Хубавото при младите български режисьори е, че са добри професионалисти, имат друга рефлексия. Имат нерв и това, което става, е много симпатично, особено ако се разшири тематичното многообразие.

Опираме до друг проблем, от който киното ни определено страда – сценарият. Не са малко и младите режисьори, които сами си пишат сценариите, а това не винаги води до добър филм.

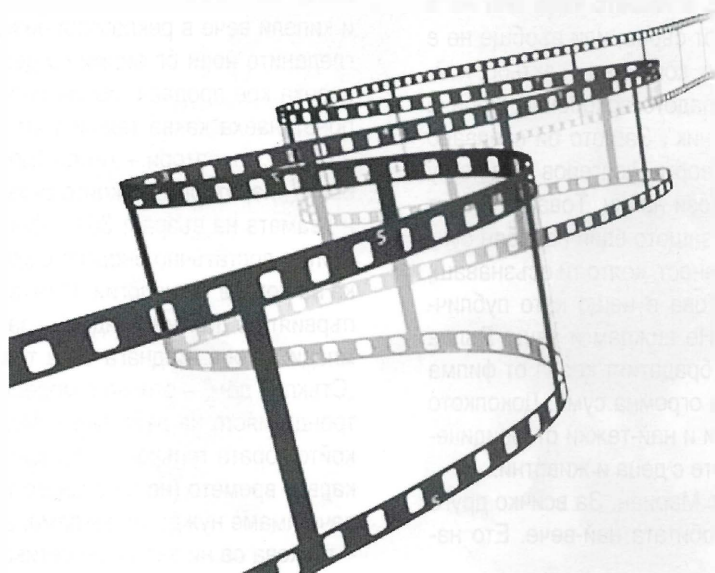
Това е сериозен проблем за българското кино от много години и все още не може да се преодолее - да се изградят, да се възпитат сценаристи, както направиха в румънското кино. Според мен румънците взеха много положителни неща от иранското кино. Нискобюджетни истории, но с добра драматургия, добра режисура. Имаше още много да учим. За съжаление все още нашето кино не може да стане явление на световния екран.

Стигаме и до още един въпрос клише - какви са новите ти проекти?

В предишната игрална сесия с Ивайло Христов бяхме на косъм да минем с проекта „Каръци“, класирахме се трети, а пуснаха два филма. На тази сесия също не успяхме. Но така се случва, някои неща от самото начало тръгват лесно, снима се лесно, весело е на терен, а филмът е скучен. Друг път се измъчваш, мислиш, че нищо не е станало, то пък вземе, че се получи много добре.

В момента с Елдора Трайкова и Емил Христов работим по документален филм за българския преход през очите на няколко обикновени герои.

Като сърежисьор, заедно с Катрин Бернщайн от Франция подготвям документалния филм „Книжарят“, за известния писател Ромен Гари, който е живял две години в България. Разполагаме с много интересен материал. Филмът ще бъде копродукция и в момента търсим още пари във Франция, защото е доста скъп.



За новото българско кино и новите вируси

Ирина Иванова

Пиша този текст в 6 сутринта, борейки се с ужасяващ летен грип и физически ми е толкова зле, че някак мозъкът ми отказва да овладее нещата, които искам да кажа. Темата за съвременното българско кино е много важна и е възможна най-вече поради факта, че такова все пак има. Така че много ми се иска в самото начало да направя уточнението, че въпреки всичко, най-важното е да се снимат български филми. Ничие его и мнение не са по-важни от това. Второто уточнение, което искам да направя, е че текстът е написан по-скоро под формата на мнение в блог и вероятно му липсва структура и така нататък. От летния грип е. Но пък колко е хубаво, свободно и щастливо, че съществува и такава форма на изразяване на мнение – блог.

Когато преди известно време прочетох прословутото ядосано интервю на актьора Мариан Вълев в „24 часа“, си помислих много неща, някои от които ще споделя по-долу. Но основно си помислих, че щафетата между поколенията в нашето кино или не е предадена както трябва и от сърце, или въобще не е предадена. Има нещо гнило, когато един актьор, който дори не е от най-най-младото поколение, нарича Георги Дюлгеров „некадърник“. Защото би следвало този актьор да знае кой е Георги Дюлгеров и да не му и хрумва да го нарича по този начин. Това не е бунт срещу „киното на бащите“, защото един подобен бунт означава, че има приемственост, която ти осъзнаваш, но искаш да отхвърлиш. Това е нещо като публична битова свада за пари. Не виждам и защо Вълев толкова се възмущава, че брадатият козел от филма на Дюлгеров е взел такава огромна сума. Доколкото знам, по цял свят най-скъпи и най-тежки от юридическа гледна точка са снимките с деца и животни.

Дотук са несъгласията ми с Мариан. За всичко друго съм съгласна с него. За лобитата най-вече. Ето на-

пример лобито „Емил Христов“. Имаше един период, в който от петте филма, които се снимаха в България за една година например, той снимаше три или четири. Защо? Не може да има монопол, нали така? Това няма нищо общо с факта, че Емил Христов е прекрасен оператор и супер професионалист. Така че има лобита около комисиите в НФЦ и единственият проблем е, че парите са държавни. Защото около частните продуцентски компании също има приятелски кръгове, но те са си за тяхна сметка. Да разкъсаме всички омагьосани и затворени кръгове в българското кино – това трябва да е лозунгът ни, си мисля. Мисля си, но не вярвам да стане. Все пак да бъдем позитивни поне в началото.

В някакъв момент просто стана модерно да се гледат новите български филми, убедена съм в това. Модерно, при това сред тийнейджърите. Причината е, че се появили режисьори и продуценти, които ударно заложили основно на визията. На първо място – Димитър Митовски и Димитър Гочев, които бяха врели и кипели вече в рекламния бизнес (не случайно най-гледаните нови бг филми са дело на рекламисти), те знаеха кое продава, имаха пари, имаха техника или поне знаеха каква техника им трябва. Заложили на „своите“ оператори – Антон Бакарски и Ненад Борович (операторите, с които снимаха и рекламите си), и двамата на възраст 30+ - таланти, с достатъчно опит, с достатъчно енергия в кръвта, познаващи езика на новите технологии. И така българските филми – първият бе „Мисия Лондон“ – заговориха на езика на младите хора. Веднага след това се появи сериалът „Състезание“ – отново с модерната визия, със супер тренди място на действие – Мола току-що открит, в който хората тепърва трябваше да се учат да си прекарват времето (не че е много трудно, но ние просто вече имаме нужда от реклами, за да пожелаем нещо – толкова са ни залинали сетивата). В крайна сметка

„Стъклен дом“ си бе част от пи ар акцията на голямото молско строителство в България. Не знам дали е известно, но конкурсът, проведен за сценарен екип на сериала, е формулиран точно така – сюжет за сериал, чието действие се развива в Мол.

Един от най-добрите ходове на Митовски и SIA е, че заложиха на шепа тотално неизвестни студенти от НАТФИЗ – Радина Кърджилова, Явор Бахаров, Луиза Григорова, Бойко Кръстанов. Със силата на телевизията ги направиха звезди за няколко седмици, и то сред тийнейджърската аудитория. Българските тийнейджъри много отдавна не бяха имали български звезди – и то такава силна група като тази от „Стъклен дом“. Тъкмо Кърджилова и Бахаров станаха известни – хоп, и се появи „TILT“ (струва ми се неслучайно след старта на сериала, макар че бе сниман преди това) и тийнейджърите отидоха да гледат и „TILT“. И след дълги години на тотално негледане на български филми, се появиха два филма, които пълнеха залите. Независимо от резервите, които имам и към двата филма – цифрите говорят. Говорят и казват, че някой най-малкото добре си е изиграл картите. Затова аз лично казвам Браво! на Митовски, Гочев и Чучкови, въобще не ме интересува нищо. Защото знам колко е трудно да събереш много хора на партито си. Когато някой го направи, това значи много - че човекът е го-тин; че се знае, че прави добри партита; че е разгласил за партито си точно сред хората, които по принцип обичат да ходят на партита, както и че е уцелил момент, в който очевидно е съществувала някаква необходимост от парти. Ами пак – Браво!

Истина е, че много хора не харесаха „Мисия Лондон“ и „TILT“. Но отидоха да ги гледат. Значи са били предизвикани. Може би от мощната рекламна кампания. Ами нека, да имаме и този опит. Според мен „Мисия Лондон“ си изпълни мисията – много хора отидоха на български филм. Разшумяха се медиите, вятърът довя различни мнения – тъп бил, дърварски, „а аз много се смях“, „това не е България“ и прочие „за“ и „против“. До този момент обаче повечето български филми сякаш се правеха в нелегалност. Някакъв затворен кръг хора си ги обсъждаше от уста на уста. И това определено не ги правеше по-добри.

Така че българското кино най-после даде своя дан към хилавия български шоубизнес, като го „подхрани“ с нови лица, а освен това взе от него нови лица – моделките. Таня Илиева се снима в „Дзифт“ на Явор Гърдев, Луиза Григорова (актриса, но и модел) в „Стъклен дом“, Диляна Попова в LOVE.NET, Ирена Миланкова в „Под прикритие“, Ива Янкулова в „Отплата“... Пиша и за сериалите, защото мисля, че съвсем спокойно могат да бъдат включени в понятието „съвременен българско кино“. Първо, защото са заснети като игрални пълнометражни филми, второ, защото възможността да ги гледаш в интернет, наред с филмите за голям екран, те кара да ги възприемаш по еднакъв начин и трето, защото „бумът“ на българските сериали е едно от събитията в културния ни живот. Та ставаше въпрос за моделките. Знаем, че много актриси протестираха срещу нашествието на манекенките, но си мисля, че протестът им не е адекватен. След като в музикалния бизнес влязоха хора от риалити предавания като Стар

„Мисия Лондон“ - режисьор Димитър Митовски



Академи, Мюзик Айдъл и прочие и никой от професионалните изпълнители не скочи, че тези хора не са завършили консерваторията например, и актьорите ни нямат право да се сърдят. В крайна сметка след като си професионалист, излизаш срещу непрофесионалиста и го разбиваш. Всяко разрушаване на което и да било статукво е добре дошло за българското кино, вярвам в това. Взривове ни трябват, терористични (в преносен смисъл, естествено).

Наскоро прочетох, дори мисля че беше в списание „Кино“, материал, в който авторът говореше за това как вече хората гледат филми само в Моловете и то заради пуканките и колата. Не цитирам точно, а по смисъл. На мен лично въобще не ми пречи да гледам филми в Молове и Арени. Ама нямало ги старите кина. Е, няма ги. Да вземем да свикнем най-после. Цели села изчезват, София се пръска по шевовите, ние двайсет години говорим колко хубаво било да отидеш на кино в малките квартални кина. Хубаво беше, да - и край. Отидете на делнична прожекция в любимия ми Дом на киното или в „Одеон“ и вижте на колко хора им липсват хубавите, малки, стари кина. Броят клони към нула. Просто е смешно да продължаваме да коментираме това. При едно пътуване преди няколко месеца трябваше да прекарам седем часа на летището в Истанбул и си изгледах на лаптопа „Приключението“ на Антониони и целия втори сезон на „Сексът и градът“. И не вярвам да съм осквернила Антониони с това, че го гледам на 17-инчов екран и то в такава компания. Напротив, благодарих на Господ, че е благословил създаването на лаптопа. И вярвам, че и Антониони би се зарадвал. Защото, както казваше наскоро отишлия си от нас Рей Бредбъри: „По-голямото престъпление от това да гориш книги е да не ги четеш“. Та определено мисля, че по-голямото престъ-

пление от това да гледаш филми в Молове, Арени, с пуканки и коли в ръка е да не ги гледаш.

По-големият ми проблем е, че продължавам да гледам всички нови български филми (а съм гледала повечето – „Мисия Лондон“, „Кецове“, „LOVE.NET“, „TILT“, „Лов на дребни хищници“, „Подслон“, „Източни пиеси“, „Островът“, „Лора от сутрин до вечер“, „Още нещо за любовта“, „Операция Шменти Капели“, сериалите и др.) с леко отстранение. Не мога да потъна в тях, не мога, както се казва, „да вляза във филма“. Не мога и не мога да си обясня тази криворазбрана простота, към която се стремят повечето от младите или не чак толкова млади режисьори, които направиха първите си филми. Простота не означава липса на дълбочина и нюанси. Смея се малко насила, харесвам ги малко насила – само и само да не ме обвинят, пък и да не се самообвиня, за „хейтърка“. Да съм положителна. Или защото трябва да правя интервюта с тези хора и те, чисто по човешки, са ми симпатични и готини. По дяволите, много по-готини са от филмите си. Онзи ден гледах по телевизията „Самодивско хоро“ (1976) на Иван Андонов по сценарий на Георги Мишев и си мислех колко е жив този филм! Гледаш го и е жив, нищо, че са минали толкова години. Може би по логиката със старите кина и новите зали в Моловете, трябва да се простим – и аз самата да се простя – с мечтата да видим точно този живот, точно тази „живост“ в нов български филм?! Може би „вирусът“ на дигиталните технологии е унищожил именно това и то си е отишло безвъзвратно. Може би съм неадекватна хейтърка. Може би и аз самата вече не мога да пиша структурирани текстове с увод, изложение, заключение, тезиси и т.н., а само така, блогово и причината за това да не е просто летният грип. Не знам. Наистина.



„TILT“ - режисьор Виктор Чучков

Актьори със стил

Вера Найденова

**Наум Шопов и Георги Черкелов
във филма „Цар и генерал“**



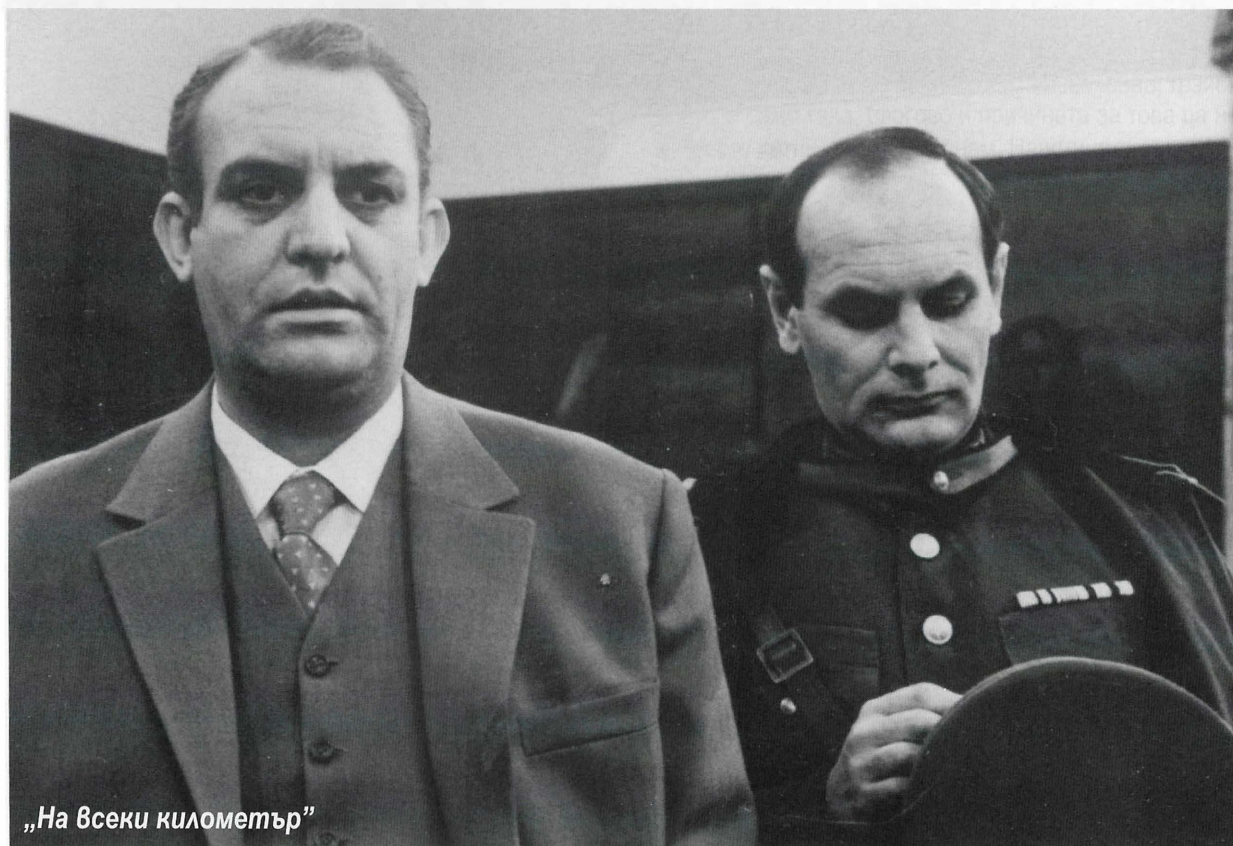
Георги Черкелов

Стилът е дело на целия живот на човека, свидетелство за неговото възмъжаване, за неговата възраст.

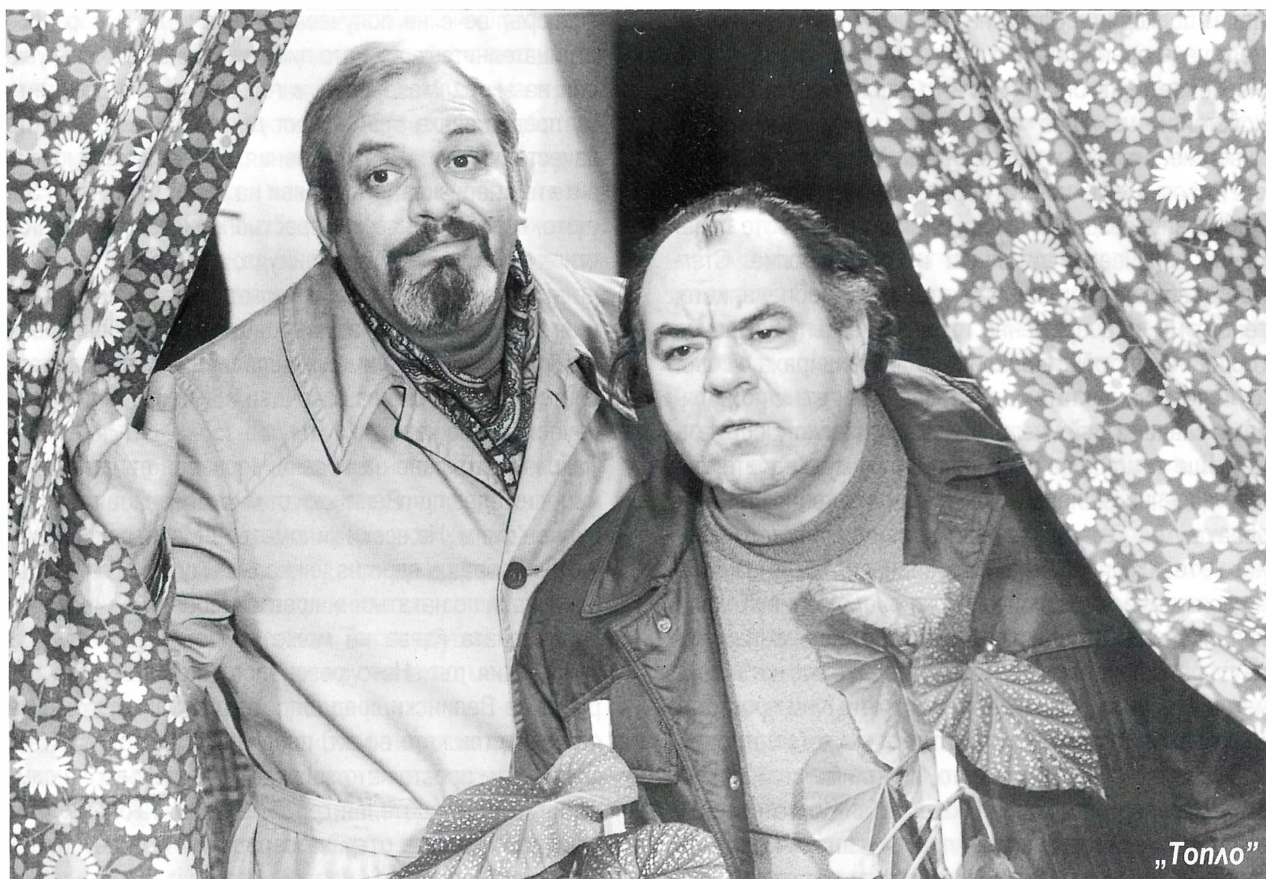
В играта на ЧЕРКЕЛОВ винаги е имало "възраст" и не само поради вида и темперамента му, които никога не са били младежки, но и поради мъдрото и сериозно отношение към работата. За него често казваха: „какъв умен актьор"! Това определение не се среща много често при оценка на наши актьори; по-обичайно е „какъв талантлив актьор" или „какъв красив актьор"! Това е високо признание и то идваше не само защото образите му бяха изиграни умно, а преди всичко заради това, че в тях зрителите виждаха индивидуалността на интересния, мислещ човек, критичен към себе си и към околните, способен да гледа

на света със свои очи.

Черкелов принадлежи към онези немного често срещани актьори, които не гледат на професията си като на изключителна. Той влагаше в нея толкова енергия, колкото в наше време влага всеки добър специалист, посветил се на трудна и важна за обществото работа, и я практикува без чудачества и артистични капризи. Печелеше симпатии на много хора и, струва ми се, колкото с актьорския си талант, толкова и с човешкото си обаяние. Маниерът му на държане, начинът му на говорене – всичко на пръв поглед беше обикновено и същевременно много лично, оригинално. Той извикваше доверие със самообладанието си, погледът му предразполагаше с проникателността си. Разговаряше с увлечение. Разказваше поразително – бавно,



„На Всеки километър“



логично, сладкодумно. Понякога сам си измисляше небивали истории, но находчиво и изобретателно. И никога не бързаше; бързането не беше свойствено на характера му. Хладно флегматичен сред темпераментните си колеги, той всякога беше уравновесен, овладян, умерено делови.

Спокойно, без нетърпение и афиширана амбициозност, но уверено и сигурно Черкелов влезе и в киното. Спомням си как преди години срещнах един запален поклонник на актьорското изкуство, който беше пленен от богатото и сложно изпълнение в някакъв чуждестранен филм и се сърдеше на нашите артисти, че играели просто. Той казваше "просто" в смисъл на бедно и даде за пример Черкелов. Това беше във времето, когато актьорът се явяваше на екрана инцидентно, откъсвайки се за малко от работата си в театъра. Героите му се наричаха Главен инженер, Главен редактор, Генералът, Следователят – повтарящи се варианти на кабинетни мъже, хора на ума и разума, които успяват да овладеят всяка ситуация, ръководят с такт и респектират с достойнство и себеуважение. Проницателността и съобразителността бяха главните оръжия в техните действия и решения, затова Черкелов ги изобразяваше без външна динамичност, съдържани и умерени в поведението. И с

това загатваше скритата работа на ума, вътрешната съсредоточеност и сила. Това беше актьорският ключ към разгадаване на интересни личности, видимо уравновесени, но вътрешно раздвижени и богати. Но именно убедителни, конкретни, индивидуални образи не се получаваха, защото драматургията на ролите беше ограничена и актьорът не успяваше да извлече конкретно и сложно своеобразие, а само общия скелет на характера.

С времето в структурата на нашите филми вече беше започнало да се забелязва по-осезаемото присъствие на морално-психологически елементи. Един от филмите, в които епично-повествователният строеж на разказа за антифашистката борба отстъпи място на значителен психологически конфликт, беше „Цар и генерал“. Ролята, която Черкелов изпълняваше в този филм, не беше централна. Както сам актьорът казва в едно интервю, героят, генерал Карев, само регистрира отношенията между двамата антагонисти – цар Борис и генерал Владимир Заимов. Но режисьорът Вълко Радев включи и тази роля в конфликтността на драматургията, натовари я с дискуссионен акцент и целесъобразно я повери на Черкелов. Впрочем Вълко Радев беше между режисьорите, които най-добре умееха да усетят индивидуалността на актьора, да му

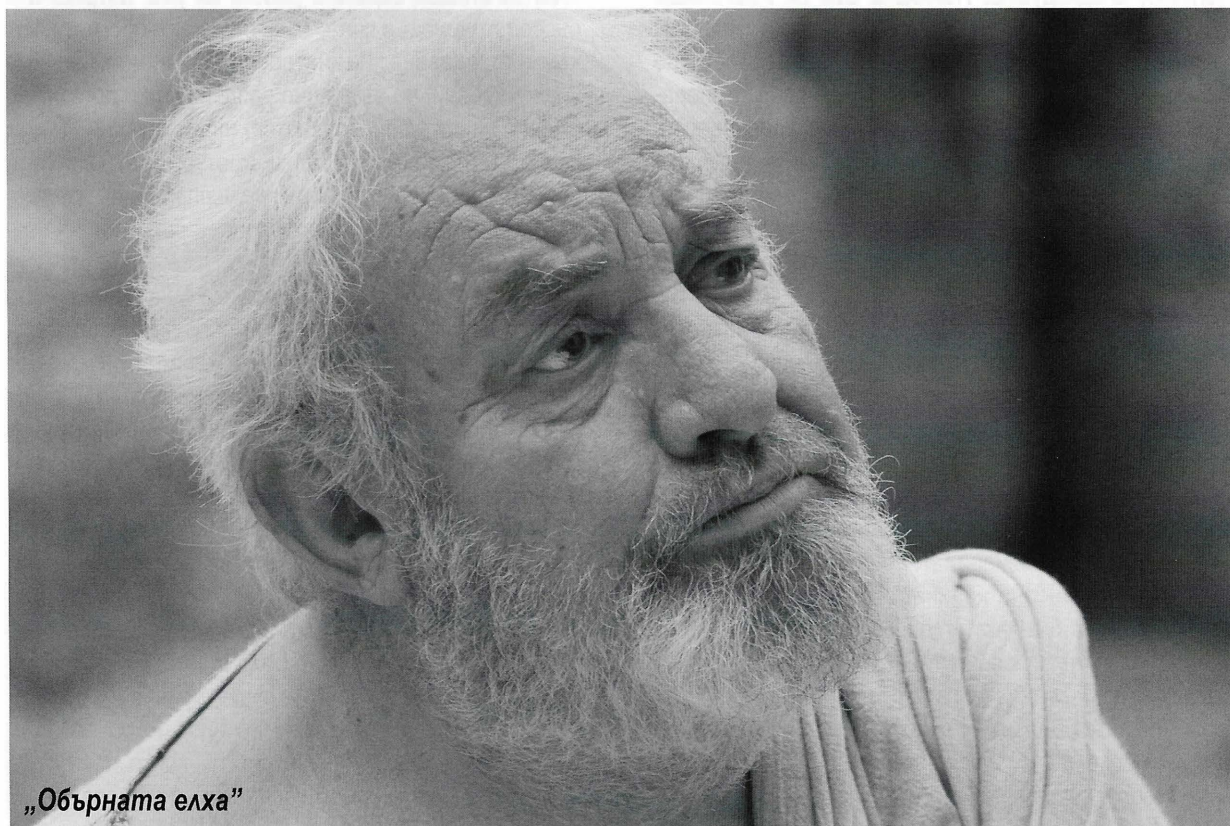
дадат подходяща сфера на действие, да изтръгнат от него най-верния тон.

Черкелов съпътстваше царя с характерното си спокойствие и външно безстрашие, с умерено самочувствие, вежлив в маниерите и сдържан в разговора. Редом с изтънчената нервозност на честолюбивия Кобург, пресъздаван от Наум Шопов, неговото поведение излъчваше виталност и трезвомислие. Стегнат, дълбоко стаен зад бронята на самообладанието, героят му същевременно излъчваше дълбока лична гордост и достойнство, които го дистанцираха от опекунството на диктатора. Изпълнявайки външно ролята на зависим, той мислеше самостоятелно. Достатъчно беше само да се проследят очите му в едрите, а и в по-далечните планове, които гледаха точно, съобразяваха умно. Това са те „мълчаливите средства на киното“, тези чисто филмови паузи, наситени с лаконично присъствие и психологическо съдържание. Такива изпълнения култивират възприятията на човека, който гледа кино, въвеждат го в сътворчество, изтънчват неговия вкус към филмовата простота. Към простотата, която се ражда като резултат от тънкото артистично изразяване на невидимото, която има стойност на стил. „Според много хора – казва Жан Кокто – стилът е сложен начин да говориш прости неща; според мен това е прост начин да се изказват сложни неща“.

Актьорът вече не получаваше задачи да изобразява отрицателните герои като пионки, като безлични функции на злото. Макар и не в големи мащаби, филмите му предоставяха възможност да разкрива човешките качества в по-сложни сцепления, да търси метаморфозите им, неочакваните прояви на доброто и злото. Защото, както се знае, до престъплението понякога се стига не без обективна принуда, а умът и твърдостта на духа сами по себе си не могат да дефинират позициите на личността. Разумът също се подкупва; иначе на света нямаше да има умни подлещи. Същественото е към каква истина са насочени, на каква цел служат качествата на човека.

Такова разбиране за човека Черкелов въплъти пълноценно едва при Велински от многосериен телевизионен филм „На всеки километър“. Може да се каже, че този образ е ядро на уникалния му стил, оплождащо всички по нататъшни превъплъщения в киното.

Интересната изява не може да дойде като чудо в творческия път. Нито резонансът, който извика образът на Велински сред широката публика, може да се окачестви като ефект, предизвикан от блясъка на звезда или просто като заблуда, като лековерна симпатия към отрицателен герой. Може би голяма част от зрителите сега откриха сериозния и тънък стил в играта на Черкелов...



„Обърната елха“

Актьорът, който умее и обича да мисли, получи роля на персонаж, който също умее и обича да мисли. Ролята на държавен мъж, чиято дейност протича в разкриване на опасни конспирации. И върши работата си с умение, гъвкаво и изкусно. Изкуствеността му се състои преди всичко в това, че държи враговете си, които той смята за неизбежни жертви, в напрежение и не им разкрива докрай ходовете на тактиката си. Като истински комарджия той обича ритуала в играта, изпитва удоволствие не само когато побеждава, но и когато оказва великодушие към временно победилия го. И никога не губи дух, не се впуска в прибрзани действия. Всъщност целият филм е поредица от напрегнати и драматични действия, но схватката между двамата основни опоненти, между полицаия Велински и конспиратора Деянов, е преди всичко схватка на умове, още по-точно на принципи, на идеологии. Конфликтът, който в основата си е класов, се превръща в сблъсък на духовни системи. Такъв двубой е интересен само когато се води между еднакво мащабни по ум, по воля и гъвкавост противници.

Черкелов тръгва спокойно, без сатирично предубеждение към образа. В началото не се чувства одобрението или неодобрението му към героя. И за актьора, както и за създателите на филма, е важно да спечелят доверието на зрителя, позагубено от произведения, в които срещите на революционерите с хората от другата класа изглежда като приказка за това „как простакът бил надхитрен от силния герой“. Той изгражда образа си с по-далновидна стратегия и не се бои да изтъква качествата му. Разкрива характер, което по думите на Илия Бешков е „радост за твореца и истина за зрителя“. С удоволствие демонстрира блясъка на ума на героя си в тактическите ходове, в досетливото въображение и особено в диалога.

В началото споменах какъв добър събеседник беше Черкелов в живота. Неговото слово и на екрана течеше плавно. Той имаше усет не само за точната, но и за изисканата фраза. Може да се предполага,

че неведнъж е помагал да се редактира текстът на персонажите към по-голям лаконизъм и изразителност. В онова, което говори Велински (макар че по вина на различните сценаристи на филма не навсякъде в еднаква степен), се чувстват дълбочината на съзнанието, интригуващата парадоксалност на мисълта, ирония от най-тънко естество. В държанието му има интелигентност и светска школуваност. Той не скрива безразличието си към глупавите и простодушните, отвращава се от грубата, черна работа на насилието, респектират го само умните и силни партньори или опоненти. В един друг свят – започнахме да мислим ние, зрителите – този образован мъж би могъл да изяви себе си в по-благородни дела. Другаде ни идваше наум: той знае цялата истина за нещата в света, който го заобикаля, няма сили да се откаже от него, но е опознал жестоките закони на това битие и ги е превърнал в свои убеждения. Имаме едно трето предположение – че всичко ще завърши като в обикновените драми за разбитите илюзии и героят ще стигне до разкаяние и превъзпитание. Но тъкмо започваме да вярваме, че този човек заслужава друга съдба – по-истинска, по-перспективна, подвели сме се по либерализма на актьора към довереника му - и Черкелов се отстранява, излиза от кожата на героя си и произнася категорична присъда над него.

В началото на филма с подчертана гъвкавост на ума и находчивост в средствата той тенденциозно ни напомня, че във време на политически конфликти и идеологическа борба рицарската самоотверженост и предпазливост не са най-сигурните средства, нужна е активна мисъл и гъвкава действеност; в края ни убеждава в историческата обреченост на човек, у когото не са останали никакви идеали и поради това никакви исторически перспективи. Това двустранно внушение разширява смисъла на образа, той надхвърля тясно историческите си рамки и придобива универсален и надвременен смисъл.

Наум Шопов

„Стилът на човека е гласът на неговия ум“ (Емерсън).

Изброявах гласно филмите, в които е имал роля: споменах „Бедната улица“, „Инспекторът и нощта“, „Крадецът на праскови“, „Вълчицата“...

„Не всичко, което съм направил в киното, може да бъде черта от актьорския ми портрет – приятелски ме прекъсна той - Има филми, в които съм „участвал“, и други, в които наистина съм „играл“.

Можех да възразя, да започна да го убеждавам, че при него и малките, и големите роли са оцветени от особеното му дарование, че винаги присъствието му на екрана оставя трайно впечатление, че навсякъде

играе изкусно, с изтънчени похвати... Но в тази в момента намерена формула „участвал – играл“ се криеше не само присъщата на сериозния творец самокритичност, не делене на „малки“ и „големи“ роли, а друг, по-специален смисъл.

Да се играе и в киното, както и в театъра, за Наум Шопов означаваше не просто да се превъплъщаваш в конкретните измерения на различни човешки характери. Тук понятието „игра“ съдържаше вахтанговско-брехтовски смисъл: ще рече да се създава форма ярка, приповдигната, която да накара зрителя да види като необикновено онова, което на пръв поглед е обикновено, да се учуди на неща, които са



„Цар и генерал“

„Небето на Велека“



му отдавна известни. Появата на този метод на игра в театъра беше свързана с изживяването на примитивната органичност и наивитет. Разбира се, и тук имат място интуицията, актьорската чувствителност, но творческият процес протича на по-високо равнище, защото се разиграва в сферата на съзнанието, на ума. Интелектуалният подход увеличава дистанцията между интерпретатора и обекта на пресъздаване, усложнява пътя към овладяване на образа, но затова пък разширява неговия обем и смисъл; образът губи своята непосредственост и първичност, но придобива философска дълбочина и обобщаващо съдържание. Допустима е и деформация, драстични прекалености – всичко, което може да подчини интереса на зрителя, за да се постигне максимална сила на внушение върху съзнанието му. А това предполага не само способност за дълбок и умен анализ, изостреност на световъзприемането и особен усет, но и отлично владение на „биомеханиката“, т.е. умението да приведеш в синтез душевното и психическото състояние с движението на тялото, с особените черти на лицето – да изразиш сложната мисъл за образа с пластическа експресия.

Нужно ли е да се доказва с какъв упорит и методичен труд може да се постигне всичко това? Еволюцията на Наум Шопов (той играе на сцената от деветнаде-

сетгодишна възраст) беше подчинена на стремежа към освобождаване на общоприетите канони на битовата игра, към овладяване на тази „нова актьорска техника“. Развитието на стила му беше забележимо за всички, които посещаваха Театъра на народната армия. Можеше ли остро изразеният му сценичен профил да се вплете във филмовата естетика, без да я разруши?

Свикнало повече с документалността, съвременното кино трудно ще издържи неговите парадоксални характеристики – така мислеха онези, които виждаха в играта му само ефекта на формалните похвати и не откриваха същественото – определен начин на изобразяване на действителността, гъвкавост на ума и синтезираща мисъл, която умее да избере целесъобразна форма, за да определи алегоричната мисъл. Такава актьорска методология е еднакво присъща както на съвременния театър, така и на съвременното кино; тя служи преди всичко на порасналите философски задачи на изкуството и се опира на повишените интелектуални възможности на зрителя.

Режисьорът, който пръв потърси за киното „играта“ на Наум Шопов, беше Вълко Радев. Най-напред той му възложи епизодичния образ на пленен френски офицер във филма „Крадецът на праскови“ и като се убеди, че актьорът може да съчетава пластичния

динамизъм, характерен за театралната му работа, с мека психологическа нюансировка на характера и да моделира това съчетание във филмова мярка на играта, му довери нова, много отговорна задача. Без да наследява чужд опит, за пръв път изобщо в нашето изкуство артистът трябваше да пресъздаде образа на цар Борис III. Първото нещо, което ни порази в образа на Борис III, представен от Наум Шопов, беше портретът. Не приликата, която може и да не е буквална, а прецизно изградената външност. Каква мека грация, господарско изящество, изработено във всеки жест! С какви изтънчени движения на познавач царят ръководи разглеждането на старинните часовници, с каква перфидна грациозност бере цветя... Студеният хаплив ум се излива в строго разчленена, добре култивирана българска реч. Още по-красноречив и лаконичен в пластиката си е актьорът при специално устроената среща със Заимов в царския кабинет: композицията на тялото в креслото, неподвижната апатична маска, меланхолията на лицето... Трудно е разчленено да се описва този артистичен финес, този изтънчен рисунък – тази еманация на актьорска игра.

В началото на филма заедно с външния пласт култура и акуратност възприемаме и някакво духовно излъчване, впечатляват ни мигновените реакции на ума. Чуваха се дори гласове, че в изпълнението на Наум Шопов Борис III е неправомерно интересен и значи-

телен. Действително актьорът не лиши личността на царя от духовно и интелектуално съдържание. Но онова, което беше засилено, прекаленото в случая, беше аристократичната изтънченост. В това се състоеше актьорската провокация, чрез която Шопов искаше да грабне вниманието ни, да изостри зрението ни, за да можем по-ясно да видим по нататък каква истерична разстроеност и разкъсаност се крият в това овладяно и култивирано тяло. Още в първите картини от филма Шопов създава впечатление за човек хитър, лукав, дребно тщеславен. В последователните прояви на царя тези особености градират. На пръв поглед неизменно издържан в минорна тоналност, физически през цялото време той е настръхнал; някакъв мистичен страх го държи непрекъснато в смут дори когато е външно спокоен и неподвижен. Защото със своята физическа свръхчувствителност остро улавя кризата в собствения си свят и сам я носи в себе си. Той се разкъсва между вълпеното съзнание за високото положение, което заема, и малодушието, присъщо на натурата му. От това раздвоение се ражда трагичното светоусещане, тревожното уединение в някакъв отчужден живот.

Актьорският метод на изображение съчетава сатиричната преднамереност, психологизма и външния, би могло да се каже театрален динамизъм и като резултат се роди един богат, многопланов и релефен образ.

„Граница”



За актьора образът на цар Борис III не беше само свидетелство за пригодност, но и изпит във филмовото творчество. Резултатен и при пресъздаване на личност с конкретно битие и историческа биография, неговият професионален подход се оказва още по-оправдан и необходим при филмовата драматургия, където анекдотичният случай, положен в основата на сюжета, трябваше да достигне размерите на мащабна метафора и образът е по-близо до абстракцията, отколкото до живата плът. Това се случи в новелата „Случаят „Пенлеве“ от едноименния филм на режисьора Георги Стоянов.

Въведени сме в обстановка, където за един петел могат да убият човек – тук действат алогичните закони на абсурдното, противоречащи на здравия смисъл, на естественото; много неща са доведени до крайност, като абстрактна възможност. В сценария на Петър Незнакомов образът на Майора е литературно създание, чийто конкретен прототип напразно ще търсим в живота. В него е обобщено жизнено явление, но то е показано в изключително сгъстени форми, които надхвърлят дори степените на сатиричната хипербола и се превръщат в гротеска, в особен свят, външно невероятен и нелеп, но вътрешно адекватен на съществуващи в света социални и морални пороци. Гротесковият стил на цялото произведение е продиктувал и стила на актьорската игра; тук вече става дума за нещо по-различно от „отчуждението“ и от умозрителната провокация. Пред нас всъщност върви ексцентрична пантомима, в която нелепи постъпки се представят като значителни действия. Защото за актьора ексцентриката е същото, каквото за писателя е метафората: средство да изостри образа, да оголи неговата същност и да направи характера обемен като скулптура или плосък като плакат.

Във фигурата на майора, пресъздаден от Шопов, няма нищо романтично, което да се свърже със званието

воин. Излъсканата външност се демонстрира в оперетни пози. Във втрещените очи има нещо застинало веднъж завинаги. Това е образ-символ, едновременно олицетворение на мания за величие и на мания за власт. Героят на Шопов общува по човешки само когато е пиан, при погребението на любимия петел дори ще заплаче, но тази „тъга“ прозвучава като пошъл романс. Неотразима е измислената печал върху лицето му и позата му на страдалец, направена според Брехтовия принцип „колкото повече актьорът вярва в невероятното, което прави неговият герой, толкова е по-убедителен“. Абстрактната маска на воинска поза и високомерие, на превзетост и маниякалност е изпълнена с грубата конкретност на много подробности. Майорът ругае цинично. Контрастът между журналистката външност и вулгарността е поразяващ, унизителен за човека. Той, разбира се е и смешен. По-точно страшното прелива в жалкото и става смешно. Тук Шопов даде простор на своята театрална стихия, на склонността си към ексцентрика, играта му стана философски отвлечена – образът, който създаде, се издигна до мащабно осмислен символ.

Интересен, рядък в картината на театъра и особено в киното, неговият стил го задължаваше да търси винаги стълкновение със задълбочена, със своеобразна литература, която естествено да диктува стила на неговата игра, и с режисура, която да му помага в подбора на изразните средства, в създаване на строга форма. Българското кино му възлагаше роли, но не успяваше да експлоатира в съответна степен и целесъобразно оригиналното му дарование, да го включи във филми със сгъстен философско-сатиричен смисъл. Не му предлагаше и роли, които да разширят екранното му амплуа към психологическите мащаби, което правеше театърът... Той влагаше уникалната си стилистика в малки задачи, но те внасяха ярки, запомнящи се петна във филмовото цяло.

Тази омайваща страст да рисуваш със светлината - вече 75 години...

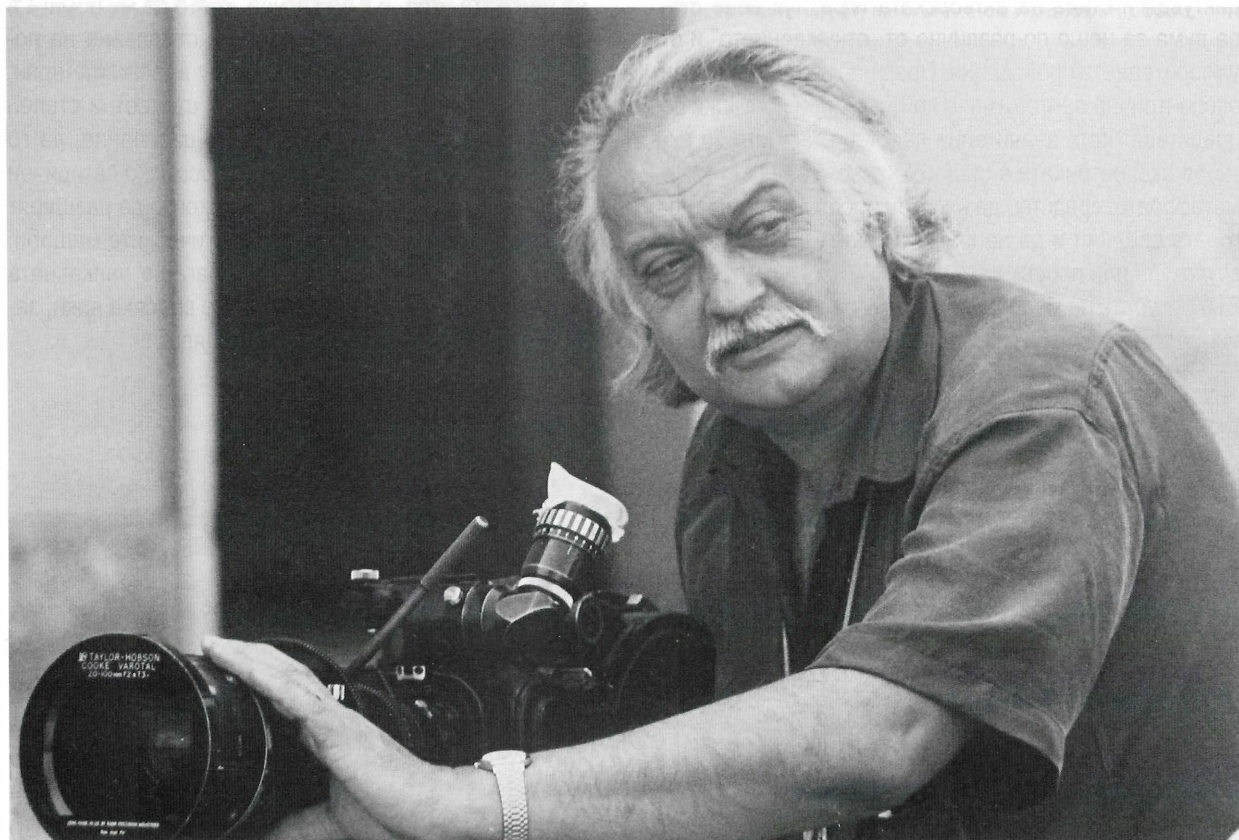
Иво Драганов

Минутите пълзят, часовете вървят, годините летят... Китайска мъдрост

Първо отклонение – един спомен, един филм и един портрет. Професионален профил 1.

През 1980 г. два микробуса Фолксваген с висока скорост се движеха към Вълчитрън край Плевен, където режисьорът Борислав Шаралиев, операторът Венец Димитров и сценографката архитект Мария Иванова трябваше да уточнят за последно

местата за снимки за филма „Борис I“. Бяхме с Венец Димитров в единия микробус, не знам защо пътуваше с нас, мислех си, че иска по-спокойно да размишлява за филма, тъй като Мария Иванова разговаряше с Шаралиев. Затова след час - два, на пръв поглед извън конкретната работна атмосфера, го попитах какво мисли за филма „Коса“, тъй като един мастит критик го бе определил като „висша конфекция“. А пък аз искрено му се възхищавах, особено на операторската работа. Венец се разсмя и каза, че в този период от живота си дели хората на харесали филма и такива, които не



са и направи силно емоционален вербален портрет на Мирослав Ондричек, пълен анализ на композицията на всеки кадър, цветовото решение и светлинния ключ във филма. Тогава разбрах, че въпреки многобройното гледане, съм останал на доста повърхностно ниво на възприятие на филма по отношение на операторската работа. А именно тя беше предмет на дипломната ми теза... В края на разговора Венец Димитров се съгласи да ми бъде научен ръководител и това за мен бе много важно. Гледах на Венец Димитров като на прочут оператор, виден преподавател, личност от високия клас на киното, трудно достъпен за общуване. Оказа се, че всичко е така, но контактът с него е необичайно лесен. Интересно – колкото по-голям творец е някой, толкова по-лесно се разговаря с него.

Игра със светлината между две култури. Професионален профил 2.

Масовите сцени по време на снимките на „Борис I“ бяха дълги, трудни и меко казано, напрегнати. Нервни обаче не. Шаралиев бе привърженик на „железния сценарий“, а Мария Иванова имаше непосилната задача да преобрази 12000 души, от които 2000 като конница. Работният ден беше по 16 часа, а понякога продължаваше и по-дълго. Гримьорите имаха огромна работа, преобразявайки 1000 местни роми в масовка, изобразяваща прогонени от византийците славяни. Към това се прибави и заключението на консултанта Маргарита Ваклинова, че по времето на Борис шарени крави не е имало, та се наложи да ги боядисваме. Колата с позлатените доспехи на царя бе тръгнала от София уж в 9.00 часа, но до 14.00 я нямаше на терен. Времето течеше, хората чакаха и атмосферата бе инфарктна. Стативите на камерите стърчаха самотно, актьорите вече бяха уморени. Единственият, който успокояваше, а не подклаждаше напрежението, бе операторът Венец Димитров. Вместо стотици киловата осветление, той бе пуснал няколко прожектора, бленди и просветки. Държеше се любезно, шеговито, сякаш всичко бе наред. Всеки миг някой съобщаваше на Шаралиев нещо неприятно, което Венец тутакси тушираше. Накрая вежливо, но твърдо отблъсна поредния досадник, дошъл да занимава режисьора с някакъв маловажен проблем. Моят колега Косьо Хаджипанзов тогава каза: „Този човек не е българин“. Да, той никога не създаваше напрежение, винаги намираше изход от всяка ситуация, в същото време правеше с лекота, но всъщност много прецизно, композицията на всеки кадър. В тези изключително важни отношения Венец нямаше как да не направи впечатление с нетипичните си за нас обноски и с лекия си за общу-

ване и работа характер. По-късно разбрах, че майка му е чехкиня и според мен той носи много от централноевропейските възпитание, обноски и култура, които толкова много липсват в националния ни манталитет. Поне аз мисля така и винаги съм се отнасял с огромно любопитство към колеги, които съчетават в гена си две национални култури. В своята книга „Художници с кинокамера“ Любомир Халачев ще напише осем години по-късно: „В „Борис I“ преклонението на Венец Димитров пред актьорския талант е достигнало сякаш своето съвършенство. Операторът е скрит напълно зад актьорската изява, зад жеста, зад погледа... Дори в сцената с посичането на непокорните боляри, в която изображението може да се развихри... Дори в тази сцена операторът предпочита статичната и спокойна композиция... Тази сцена е най-ярка илюстрация за принципа, по който работи Венец Димитров“. Професор Александър Александров оценява така работата му: „Венец Димитров е съумял да създаде една оригинална и богата светлинна атмосфера на времето, която ни внушава усещането както за историческа достоверност на епохата, така и за острия ѝ драматизъм. Благодарение на тънкото изкуство на оператора в портретуването ние успяваме да следим и най-тънките психологически нюанси в играта на актьорите и да станем съпричастни на вълненията и бурите в душите на героите...“ Съзнателно съпоставям мнението на двама видни естети със спомените ми от тясно професионалната обстановка, в която Венец Димитров е изграждал изобразителното решение на филма. Нито една от най-бегло споменатите трудности на снимачния терен не повлияха на оператора, не го смутиха, изнервиха и принудиха да направи някакъв компромис - волно или неволно - с естетиката на своите творчески решения. Как постигна това за мен и днес остава загадка. Струва ми се, че то е качество на характера и висока култура на взаимоотношения с режисьора, художника и останалите членове на снимачния екип.

Венец Димитров стига до висшите нива на операторското майсторство след дълъг път. Пет години е асистент-оператор в Студия за игрални филми. След това следва операторско майсторство в Академията за изящни изкуства в Прага. След петгодишно следване и драматични перипетии той е поканен от режисьора Ярослав Гилар и заснема в Чехословакия своя първи игрален филм „Последното нещо“, като след него продължава кариерата си като главен оператор на Телевизия Кошице. В нея - освен като оператор, заснема над двадесет документални филма по собствени сценарии и режисура. Както и да се разглежда докумен-

талното кино, то развива важни сетива за оператора като бърз рефлекс при внезапна смяна на ситуация, остър поглед и вглеждане в подробностите, усет за достоверност.

Появата на Венец Димитров в България бе през 1972 година с филма „Игрек 17“, който веднага направи впечатление с модерното си изобразително решение. Смяе и сега да твърдя, че най-добрите портрети на Доротея Тончева в киното са направени в този филм. Веднага след това се появи прекрасният филм на Едуард Захариев „Преброяване на дивите зайци“. Портретите на героите, които се правят, че вършат важна държавна работа, без да разбират каква, а всъщност групово оглупяват, изграждат цялостната атмосфера на скудоумие, спряло време, имитация на дейност. В крайна сметка филмът още тогава предупреждава, че имитацията на дейности и реформи ще доведе България до трагикомичен крах.

В „Сватбите на Йоан Асен II“ Венец Димитров създава ненадминати портрети на актьорския елит на българското кино. Един от немногото български царе с качества на държавници и дипломати, а не само на военноподначалници, е представен в своята сложна до невъзможност битност. За съжаление се случва трагедия – Апостол Карамитев умира и това е огромно предизвикателство пред авторите на филма. Коста Цонев продължава развитието на образа на самот-

ния, умен, дипломатичен, с държавническо мислене цар. Този образ прераства в метафора. Атмосферата на интриги, заговори, предателства, смутното време на честолубие, измами и падения е представена прекрасно чрез осветлението, светлосенките, измъчените лица на героите. Пред оператора са техническите и естетически трудности, които трябва да се преодолеят. При „двойното“ снимане да се спазва атмосфера и цялост на всеки епизод. Да се създаде у зрителя усещането за достоверност, да повярва в истината на кадъра. Безпрецедентен случай в игралното кино, с който Венец Димитров се справя перфектно с изискан професионален стил и изобразителна култура.

В „Циклопът“ на режисьора Христо Христов операторът е имал много тежка задача. От една страна се прави филм за една от двете старички подводници на българския военноморски флот, а от друга - ситуацията е достатъчно условна, пространството - затворено и малко, все пак се снима в истинска подводница, океанът е метафора на проблемите, в които сме потопени. Може би повлиян от „Соларис“, но филмът и особено главният герой се опитват да осмислят сложната ситуация, в която човекът е поставил своето настояще и бъдеще. Достатъчно надеждни ли са неговите ум и ръце, способен ли е човекът на правилни решения, или ще взриви внезапно този прекрасен свят? Да се работи с най-образования и взискателен в естетиче-

В Прага с Милош Форман



ско отношение български режисьор Христо Христов е сложно и трудно. Наградата на СБФД за операторско майсторство е всъщност оценката за работата на Венец Димитров в този филм. Не случайно кинотеоретикът Роналд Холуей в списание „Варайати“ споделя: „Операторската работа е главното постижение във филма „Циклопът“...“

Един от емблематичните филми, зад камерата на който е Венец Димитров, е копродукцията „Пътят към София“. Без да анализирам подробно неговите визуални качества, ще цитирам кинотеоретика Александър Грозев: „Операторът е тръгнал от художествените традиции на руската батална живопис и нашите национални традиции. Неговите композиции въздействат монументално и будят културни асоциации, отправяйки възприятието на зрителя към творчеството на Верещагин или Вешин...“

След това Венец Димитров снима петсерийния филм „Селцето“ на Иван Терзиев, който бе спрял и показан едва след промените през 1989 година. Удивително е как операторът, представител на подчертано градската култура - и то на централноевропейската градска култура, изгражда образите на размирните български селяни. Фактически прави групов портрет на тези хора, но и на времето, което, меко казано, все още не е изследвано докрай в исторически и естетически аспект. Това досега е постигано в известна степен като драматургия и филмово решение от Дако Даковски в „Неспокоен път“.

Ще се върна към началото. Венец Димитров заснема двадесет и три филма с различни режисьори. Утвърдени, млади, дебютанти. Как успява да намери общ език

с тях е важен въпрос, който, както казах, изначално опира до култура, обноски, възпитание. Все дефицити в националния ни характер. Като професор успява да подготви в НАТФИЗ над деветдесет оператори.

Послепис. Професионален профил 3.

Из архивите на МВР - Управление VI-ДС.вх.№ 9152 от 23 ноември 1973 г. Относно: Някои прояви на художествената интелигенция през 1973 година:

„Венец Димитров заедно с оператори чехи е заснемал документални филми за войските от Варшавския договор, които впоследствие били укрити. В тях било отразено отрицателното отношение на чехите към нашите войски. Въпреки че е член на БКП, той се отнася доста иронично към някои мероприятия на Партията. Работи се за по-пълно изясняване на дейността му с оглед вземане на отношение.“

Всъщност през септември 1968 година в Прага, в продължение на десет дни, Венец Димитров заснема събитията с 16 мм. камера, като негов състудент чех ги изнася от страната и се излъчват от чужди телевизии. Все си мисля, че с отношението му към контракултурата на младите през 60-те години на миналия век изобщо, снимките през 1968, с които поема огромен риск, играят голяма роля в оформянето на неговата личност. С това по някакъв начин той се приобщава към процесите на промяна в мисленето на младите хора, намерила израз в протестите в Париж през 1968 година, Прага 1969 година, Сакраменто 1969 година. Винаги ще се намери обаче някой да промърмори: „Такова е било времето“. Е, не за всички...

Между митологичното и историческото време

Свободни размисли около три нови български документални филма

Елена Михайловска

Подзаглавието държи да уточни: става дума за три конкретни филма - „В ляво от пътя Лондон - Калкута“ (режисьор Михаил Мелтев, сценарист Влади Киров, оператор Емил Пенев, продуцент Пенко Русев - „Две и половина“), „Момчето, което беше цар“ (режисьор Андрей Паунов, оператори Георги Богданов и Борис Мисирков, продуцент Мартичка Божилова - „Агитпроп“) и „Човека и народа“ (сценарист и режисьор Светослав Овчаров, продуценти Теодор Василев, Дико Михов, Светослав Овчаров, Ани Йотова, „Омега филмс“). Тези филми „се събират“ тук не въз основа на предварително обмислен техен подбор, който обикновено се основава върху повече последни български документални заглавия. Просто видени по волята на случая един след друг, трите филма - толкова различни като замисъл, авторски търсения и стилистика - някак неочаквано създават своеобразен, по-общ свой контекст, в който като че започват взаимно да се допълват и осветляват някои от техните послания. А това предразполага, наред с всичко друго, към известни размисли около начина, по който документалното ни кино борави с избрано историческо време, което сякаш непрекъснато се разтваря и преплита с онова, което малко приблизително и условно бихме нарекли българско митологично време, по-присъщо навярно за други жанрове кино и въобще изкуство.

Затова нека още веднъж да подчертая: редовете, които следват, не се опитват да заменят по-детайлната критическа оценка, която трите посочени произведения заслужават. Те се опитват по-скоро да уловят и открият няколкото заложили в същите произведения по-общ социалнопсихологически тенденции и нагласи - в случая творчески, но несъмнено и зрителски, свързани с потребностите от разширяващо се социално познание и самопознание на българското общество днес.

В ляво по пътя на историята с главна буква или натрапчиви спомени за камили...

Признавам си, че преди да видя филма, заглавието му - „Вляво от пътя Лондон - Калкута“, ми се стори малко претенциозно. Та нали по-близо или по-далеч от знаменития път, по който са се движили стоки, хора, но и най-разнообразни, включително криминални сюжети, могат да бъдат разположени още толкова други селища със съответно населяващите ги етнически групи? Постепенно обаче с разгръщането на малко носталгичния разказ за българския градец, който чак по-късно идентифицираме като Тополовград, както за неговите жители през определен по-дълготраен исторически период, та чак до наши дни, избраната авторска метафора добива и по-ясен смисъл.

Да, описваният малък град не е май всред селищата, оставили по-ярки или трайни следи в масовото българско съзнание. Не е свързан като че с важни имена от нашата история или култура. Дали пък авторите на филма не са пожелали да преобърнат и даже малко да се надсмеят точно над тези наши ограничени представи, почти клишета? Та пластовете живот, за които ни се разказва, са не само интересни и богати! Но за цяла поредица от споменавани поколения - вчерашни и днешни, същият непознат ни Тополовград се е превърнал отдавна в град-форма на духовен живот, ако се възползваме от известния израз и заглавие на Томас Ман в есето за родния му Любек.

Близки като че по дух са внушенията, които се търсят чрез колективния портрет на града, бавно и с песеливи средства изграждан пред нас. Прекрасни са някогашните камили, които натрапчиво прекосяват човешките спомени - били те във вид на устни разкази пред камерата или запечатани в снимки, картички и други визуални знаци за едно близко и като че



„В ляво от пътя Лондон - Калкута” - режисьор Михаил Мелтев

все още живо минало. Камили ли? - стряска се малко зрителят при първата им поява на екрана. А после на свой ред обиква бавната им причудлива грациозност и разбира тяхното особено място в колективната и груповата памет на хората от този край. И камилите, чието каменно корито за водопой се е съхранило до днес и се показва като важна забележителност на самото място, остават сякаш странния и върхов знак за иначе губещата се и наново конструираща се във времето идентичност на града и на неговите жители... Този знак може да ни изглежда красив или странен и екзотичен, на моменти дори малко абсурден. Но колко силно обединява той разказващите за многообразните потоци от хора, които са се устремявали, заседавали или разбягвали от и към това място в резултат на балканските исторически и емигрантски сътресения. Пришълци, идващи от Македония или Тракия, после техни потомци, тръгващи на свой ред към света. Отнасяни буци пръст, които трябва да достигнат до далечни краища, където са се приютили днешни потомци. За всичко това ни се говори с нежност и обич, понякога по-носталгично, понякога – по-иронично или насмешливо. В същото време изгражданият портрет на града и на неговите обитатели - някогашни или днешни, като че най-малко се нуждае от уточнения за техните политически страсти, нагласи или поведения през различните десетилетия от изминало време. Казано

по друг начин - става дума за история, но най-вече за такава, от която нарочно са изчистени по-конкретните и политически измерения. Та те наистина биха били само подробност спрямо по-мощния ход на живота, за който всъщност филмът иска да свидетелства... Ето го всъщност част от своеобразието на този разказ – авторски и събиращ интервюираните лични истории на реалните персонажи - днешни и вчерашни жители на града. Няма детайли за собствено политическите обрати или сблъсъци, които са ги вълнували. Сякаш каквото и да било тяхно по-обстойно коментиране сега по-скоро би нарушило вътрешната мяра на разгръщащото се дълготрайно историческо време, за което си остават като че по-важни митологичните знаци за камилите и за човешките копнежи (наоколо има и археолози, които отвеждат назад, към съвсем отдалечени епохи), отколкото възможните подробности за властови или политически обрати и промени. Нека подчертая: правя тези констатации не за да „похваля” или обратно – „упрекна” авторите на филма. Моите симпатии към разкриваните от тях пластове на живот са, струва ми се, ясни. Опитвам се по-скоро да изразя определени особености на техния разказ - и то не толкова в естетически, а по-скоро в социологически и социалнопсихологически план. И по-точно - как портретираното от тях историческо време, свързано с живота на малкия български град, непрекъснато се

разтваря в едно почти митологично време, с което най-вече се търси желаното социално познание, но и самопознание, към които се стремим днес.

Живяло някога момчето-цар...

Колкото да е странно, но подобни и близки до последните констатации можем да направим и въз основа на напълно различния със своите стилистични акценти филм на Андрей Паунов „Момчето, което беше цар”. След заслужения успех и международно признание за неговия разказ за комарите и Белене („Проблемът с комарите и други истории”) младият автор отново предпочита да се вглежда в някои от абсурдните знаци, свързани с близката ни история и нейните сложни проекции върху днешния ден.

Става дума за наистина мащабен и амбициозен проект, по който – според думите на продуцента Мартичка Божилова - екипът работи цели шест години. Документалният замисъл възкресява жизнената траектория и история на Симеон II и най-вече тази на момчето-цар, останало в съзнанието на поредни български поколения именно с галеното име Симеончо. Историята, разбира се, продължава – както тази с главна буква с отношение към съдбата на страната, така и друга-та – на момчето-цар, което все пак пораства. И се

завръща триумфално (кой ли е можел през определени десетилетия да го предположи!) в страната на своето детство и скъпи спомени. Така че характерни моменти от по-късното развитие на същия някогашен приказен сюжет също не липсват. Само че някак напълно откъснати от собствено политическите днешни реалности, в които така или иначе те вече се вписват. Такива впрочем – съвсем съдържани и отдалечени от тези реалности, са и кратките коментари от страна на самия герой, междувременно приел гражданското име Симеон Саксбурготски.

Въвлечени сме целенасочено и последователно в разказ - конструиране на определено историческо време – най-напред това, свързано с момчето-цар, а после и с мъжа, който някога е бил това момче. Парадоксът обаче е в това - напомня ни и подчертава по-нататък филмът - че въпросното реконструирано историческо време е преди всичко време на приказката или на мъгливия, но сладостен сън - спомен, както за самия Симеон, така за мнозина от някогашните му или днешни последователи и почитатели.

С находчивост се разгръщат пред нас събраните редки и непознати ни документални кадри и материали, призвани да разкрият щастливото детство на момчето - цар, което тича на воля, събира пеперуди или играе със



„Момчето, което беше цар” - режисьор Андрей Паунов

сестра си във Врана. Почти като в приказките – коментира тази част от историята си самият днешен възрастен мъж Симеон Саксбургготски. Споделя още как тогава и в разгара на щастливата приказка (неговата, но и за него!) идва моментът, когато баща му умира. И всичко завинаги се променя за малкото момче. То има вече нови задължения и трябва да се подчинява на различна дисциплина. После принудително трябва да замине и да напусне завинаги детския рай. Показано ни е дори как всред съпровождащите го към границата млади офицери е и бъдещ министър-председател на България след 1989 година...

Така драматургията на живота предлага също разнообразни свои анекдотични моменти. Но без да се вторачва особено в някои от тях или в шеговитите ѝ съвпадения, Андрей Паунов по-скоро ги отбелязва мимоходом. И пак така – без особени акценти, само подсказва за целия онзи тежък и трагичен психологически товар, който има тепърва да влачи през живота си доскоро невръстният му герой. Въпросът обаче е, че не точно това е като че най-интересното за филмовото действие, чиито гледна точка и фокус неусетно са се сменили. И вместо за момчето-цар или за мъжа, който го наследява, ни се предлага да поразмислим за всички онези парчета от накъсана, болезнена, противоречива колективна памет, която витае днес около тях. Въплъщават я няколко поредни абсурдни персонажи - мъжът, който си татуира корона на ръката, шивачката, която шие царския костюм със 77 джобчета, пеещото японско семейство и т.н.

На премиерната прожекция на филма чух весел смях в залата, но и възгласи на яростно негодувание от други групички зрители, когато на екрана въпросните епизоди се разгръщаха в забавено-обстоятелствен ритъм. Очевидно проблемът за всички ни – може би иска да ни каже този филм – е, че отвъд всеки възможен подобен смях, изпитвани копнежи, чувство за странност или негодувания спрямо миналото-настояще, които отделните епизоди могат да предизвикват, съществуват самите тези паралелни, но и несъвместими помежду си социални светове и митологични представи, които населяват днешното българско съзнание...

Човека и народа

Историческото време, чрез което на свой ред трябва да научим повече за нас самите, включително за групови или поколенчески менталитети, е времето на и с Тодор Живков начело на държавата и партията с главна буква. Дълго е наистина това време! Трае цели 35 години от съзнателния и активен живот на мнозина от нас. Как тогава да не сме любопитни и с особено високи очаквания към този филм на Светослав Овча-

ров, още повече, че авторът му (при своя телевизионна изява по повод на премиерата) изрично споделя измежду своите намерения и размисъл над въпроси като: защо сме такива? или: защо все пак бяхме толкова послушни и уплашени?

В този дух заглавието съдържа малко закачливо напомняне за някогашния известен документален филм на Христо Ковачев „Човекът от народа“, възхваляващ и възвеличаващ личността на Тодор Живков. А ако всички грижливо създавани някога подобни митологични негови образи са отдавна опровергвани от самия ход на историята, това съвсем не означава, че въпросителните около конкретната личност и мястото ѝ в новата ни история са напълно изяснени. И в случая анализът се опира върху обективно и хронологично биографично проследяване на Тодор-Живковия път и участия в поредните партийни борби за власт и за съхраняването ѝ през десетилетията.

Познаваме Светослав Овчаров като майстор на ярките исторически анализи с релефно открити в тях персонажи на български политици и водачи от различни епохи. На широко признание се радват филмите му за Стефан Стамболов, за Фердинанд, както и за Константин Стоилов. Самата аз ценя високо изследователската страст на режисьора спрямо българската история и човешките менталитети, вплетени неизменно в нея, които той разкрива не само умно, увличащо и интелигентно, но с неизменни откривателски елементи във всеки един от споменатите филми. Закономерно е тогава предположението, че заниманията му сега с пътя на Тодор Живков и с годините, в които той се устремава към властта и успява да я задържи толкова дълго, са своеобразно продължение на все същото авторско и изследователско разбулване на уж добре познатото ни, но може би недоизречено или неосмислено докрай наше битие до 1989 година.

Има, разбира се, определена приемственост между отделните авторски начинания, както и в самия основополагащ принцип за осветляване на конкретните исторически ситуации. Неизменно става дума за дълбоко и разностранно проучване на богат исторически и архивен материал, както и за умение от него да се извличат значения, които служат не само на авторските тези, но които заедно с това предразполагат към по-цялостни и мащабни историческа обобщения. И все пак защо тогава в този филм и по отношение на човека без особени белези, каквато е подчертаваната метафора на Овчаров за Тодор Живков, всичко това хем присъства в авторския разказ, хем някак си се пропуква или по-точно неизбежно повтаря - особено визуално – много от онова, което не само добре

„Човека и народа” - режисьор Светослав Овчаров



познаваме, но което отдавна ни е омръзнало да наблюдаваме във вид на характерни човешки жестове, интонации, тембър на гласа, смеха и т.н...

Давам си сметка за тези характерни моменти от възприятието на филма, които засягат вероятно най-вече хората от моето или близките му по-възрастни вече поколения. Та ние твърде дълго живяхме, когато - не по избор и предпочитания, дните ни и новините бяха изпълвани все с някои от появяващите се сега наново кадри със смеещия се или ръкомахащ Тодор Живков. Така че започвам да изпитвам своеобразна, почти физическа съпротива да проследявам - и то по-дълго време, на екрана някои от тях, независимо от целия съпътстващ ги умен, аналитичен, ироничен, добре балансиран коментар на Светослав Овчаров. Престават да ме интересуват дори малкото извлечени важни детайли за поредните години и свързаните с постоянни борби и политическо - идеологически надхитривания между отделните комунистически величия, кланове, родове и т.н.

Напълно съзнавам обаче, че това по същество важно гмурване в близкото ни минало, превръщащо се във все по-отдалечено или дори съвсем непознато за поредните нови млади поколения, вероятно трябва да намери своето по-пълно и адекватно признание именно от тях.

Копнежи, странност, омерзение...

На Орхан Памук принадлежи чудесната формула за пространство между копнежите по миналото и странността на това минало. Припомням я сега, защото трите филма, за които говоря, попадат - естествено всеки със своите си важни нюанси - все в това духовно пространство. Причастни са към него отделните авторски търсения, но причастни са и зрителските възприятия.

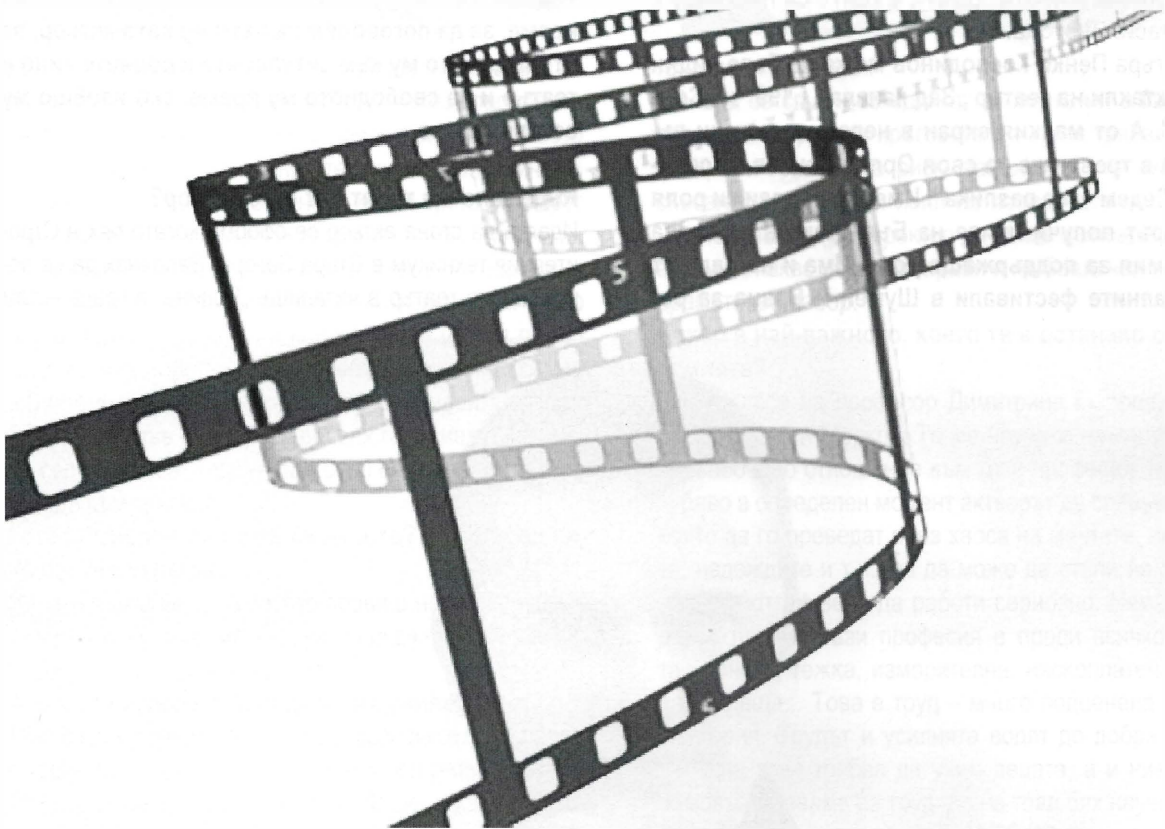
За колко много копнежи по миналото, включително по човешките връзки и солидарност тогава, свидетелства „В ляво от пътя Лондон - Калкута"! Но и как се вглежда още в странността на онази човешка и групова памет, от която продължават да изскачат изчезналите отдавна камили и точно те да предопределят сякаш чувството за по-трайна човешка и колективна идентичност...

Има силно усещане за странността на миналото в „Момчето, което беше цар". Има дори своеобразно стъписване пред жизнеустойчивостта на приказката за момчето-цар и неговото продължаващо да съществува сякаш и днес царство с пеперудите, с царския който в националния природонаучен музей, но още с реално принадлежалите му някога марки, банкноти, пощенски картички и т.н. Колко многообразни човешки копнежи - по-стари или днешни и по-нови,

са всъщност вплетени във всички тези знаци-фетиши и парчета от същото минало! (Не е ли естествено тогава, че съответните вещи, предмети и документални свидетелства, използвани във филма, се появяват на специалната изложба, назована „Царят, който беше момче“, последвала филмовата премиера. А сред експонатите ѝ, визирани като предмети, истории, отпаднали сцени от един филм, е нареден и самият оригинален негатив на филма.) Оставени сме свободни да се зарадваме, но и да се надсмеем над копнежите и чувствата, които различните групи хора изпитват спрямо приказката или съвременните ѝ продължения. Очевидно е обаче, че точно странността на миналото

не просто ще продължи да ни занимава и изкушава, но и ще продължава да се вплита в много от мислите или възприятията ни към настоящето...

Едва ли можем да наречем само странни реалности, които възкресява и над които разсъждава Светослав Овчаров. Но и на него, и на филма му подобно чувство към миналото и особено на живеенето тогава не е съвсем чуждо. Но като че този път (и малко отвъд цитираната формула на Орхан Памук) във въпросното чувство се намесва още омерзението към моменти от същото минало. А за тях май все още не е нито леко, нито толкова просто да си отговорим докрай: а защо всъщност бяхме точно такива?



Желанието да твориш, да споделяш света с другите...

С актьора Пенко Господинов разговаря Нели А. Калчева

В киното го познаваме от искреното му и въздействащо изпълнение във „Военен кореспондент“ (2008) на Костадин Бонев – биографичен филм, посветен на писателя Йордан Йовков и участието му в Първата световна война. Едва ли някой го е пропуснал и в канадския „Нашите лични животи“ (2007), в който си партнира с Анастасия Лютова.

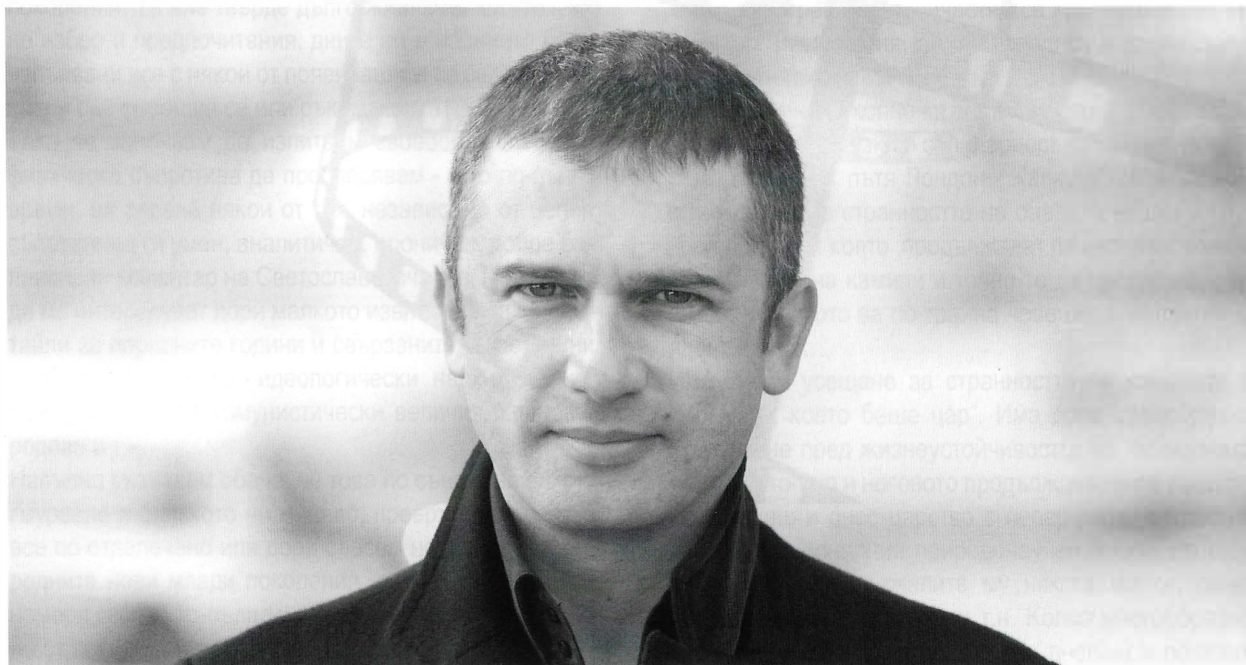
В театъра Пенко Господинов може да бъде видян в спектакли на театър „Зад канала“, „199“ и „Сфумато“. А от малкия екран в неделя вечер ни възвлича в тревогите на своя Орлин Гончев от сериала „Седем часа разлика“. Именно за тази си роля актьорът получи приза на Българската филмова академия за поддържаща роля. Има и награди от театралните фестивали в Шумен и Враца за ро-

лята на Хор в постановката „Завръщане във Витенберг“. В същото време се е върнал в НАТФИЗ, но за да преподава. С други думи, доста е зает и натоварен, а готви и нови проекти – както в театъра, така и в киното, но за тях ще разкаже, когато достигнат до своя финален етап.

Радвам се, че успяхме да си откраднем малко време, за да поговорим за пътя му като актьор, за отношението му към ситуацията в родните кино и театър и за свободното му време, ако изобщо му остава такава.

Къде започна твоят път като актьор?

Идеята да стана актьор се оформи когато бях в Строителния техникум в Стара Загора. Започнах да се занимавам с театър в читалище „Родина“ в града – там





Във „Военен кореспондент“

имаше младежка театрална формация, наречена „Съвременник“. В един момент разбрах, че този паралелен ангажимент ме владее много повече от това, с което се занимавах в Строителния техникум. Бях отличник, разбира се, но все пак осъзнах, че актьорството е друг свят и в него искам да прекарам живота си.

След като завърших училище, влязох в Пловдивския университет със специалност педагогика. Там също бях в театър – „Апарт“, в който имаше школа по актьорско майсторство. В нея преподаваха Емил Бонев и Виктория Колева. Те ме запалиха по идеята да кандидатствам във ВИТИЗ. Направих го, приеха ме и ето че седемнадесет години по-късно си говорим за това откъде съм тръгнал!

Тогава мислил ли си за бъдещето? Вярвал ли си, че ще ти потръгне?

Винаги съм знаел, че когато правиш нещо, което истински те вълнува, няма начин това да не доведе след себе си по-добра реализация.

А как се раздели с Пловдивския университет?

Малко криминално стана. Нямах право да се прехвърлям от един факултет в друг, а аз смених цял университет. Периодът на кандидатстването беше много натоварено време за мен. Изкарах две нощи на Централна гара, защото нямах време да си намеря квартира. Паралелно с изпитите тук се явявах на поправка в Пловдивския университет, защото не се явих на редовната сесия – по онова време бях във Франция на

театрален фестивал.

Но така се случи, че един от изпитите ми в Пловдив съвпадна с един от кръговете ми тук и трябваше да избирам. Това беше риск, защото ако тук ме бяха скъсали, а не се бях явил на поправката, трябваше на следващия ден директно да вляза в казармата. Но аз знаех какво искам да правя и не беше чак толкова драматичен избор.

Какво е най-важното, което ти е останало от Академията?

Бях в класа на професор Димитрина Гюрова и професор Пламен Марков. Те ме научиха на сериозно и задълбочено отношение към тази професия. Много е хубаво в определен момент актьорът да срещне хора, които да го преведат през хаоса на мечтите, илюзиите, надеждите и т.н., за да може да стъпи на здрава почва и оттам вече да работи сериозно. Няма какво да се лъжем, тази професия е преди всичко работа – много, тежка, изморителна, нископлатена, но и зареждаща... Това е труд – много подценена дума в България. Трудът и усилията водят до добри резултати, на това трябва да учим децата, а и ние да се самовъзпитаваме на труд. Аз на това бях научен.

В момента ти отново си в НАТФИЗ, но като преподавател – асистент си на професор Пламен Марков. Как се чувстваш от другата страна и на какво искаш да научиш студентите, с които се срещаш? Радвам се, че съм с Пламен. През тези години ние

не прекъснахме връзката си, която беше силна още в НАТФИЗ. Много държа на контактите и връзките си, поддържам ги, защото така или иначе човек не среща в този живот много хора, с които си заслужава да общуваш, да работиш, да говориш, да си прекарваш времето дори. Той също не ме забрави през всичките тези години, работили сме заедно. Сега сме екип. Аз продължавам да се уча от него в методология, в преподаване, в педагогика – това е специфична дейност, която няма нищо общо нито с актьорството, нито с режисурата.

А студентите се опитвам да зареждам със сериозно отношение към работата. От една страна гледам да поддържам илюзиите им, защото без илюзии няма как. От друга се стремя максимално да ги минимизирам, защото те трябва да знаят, че тази професия не е само успех, награди, слава и пари. В основата на всичко това стои желанието да твориш, да споделяш себе си с другите, да споделяш света с останалите хора. Трябва да си достатъчно смел, вдъхновен, образован, културен, за да го направиш.

А какви са вашите студенти?

Много са интересни. Амбициозни. За мен е голяма изненада, че през всички тези години на обърканост, на загубени поколения, в тези времена на преход те са доста фокусирани, високообразовани, интелигентни хора, които знаят защо са кандидатствали в НАТФИЗ, знаят какво искат и са много трудолюбиви. Понякога чак не можем да им напомним за желанието за работа! Това много ме радва и ме държи нащрек, защото

срещу мен има възискателни хора. За мен всяко тяхно постижение е голямо щастие и радост.

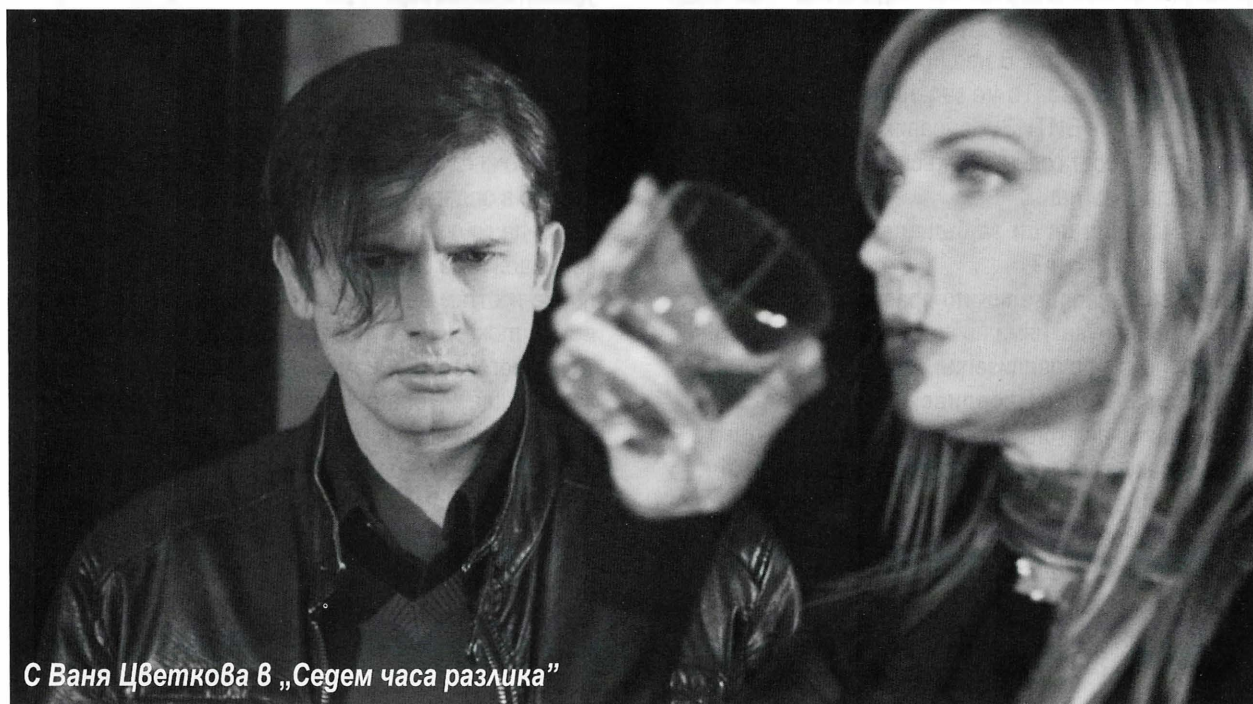
Какво е отношението ти към трите сфери, в които се изявяваш – киното, театъра и телевизията? Различно ли се работи в тях?

Като актьор гледам да съм навсякъде адекватен и максимално да давам от себе си това, което мога – това е моят начин на работа. Но театърът е особено място. Там животът е много по-пълноценен. Там работиш с текстове, които са издържали проверката на времето, с автори, които са се доказали. Общуването с партньор чрез такъв текст и през истинска среща с режисьор е изключително пълноценно. От гледна точка на общуване, на партньорство, на потъване в материала театърът е мястото. То е свещено за мен. Всичко в живота ми е подчинено на театъра.

А киното и телевизията са съвсем различни дисциплини. Много обичам и киното. Това е друг свят. Нямам кой знае какъв опит в него. За щастие сега и в телевизията започна да се снима като в киното. Слава богу, там пазарът се развива. Конкуренцията принуждава хората, които се занимават с телевизия, да правят все по-добри и по-добри продукти, което неминуемо се отразява и на заплащането на актьорите, и на изискванията към тях.

Сигурно следиш и новото българско кино...

Гледам всичко, което излиза. Няма да подхващам темата за поколенията, която е много базова за онава, което се случва в момента в киното, но разчитам на нова млада енергия, която търси реализация из



С Ваня Цветкова в „Седем часа разлика“

вън рамките на държавното финансиране и никакви бюджети. Сега в Европа за следващия програмен период, който се обсъжда по направлението Креативна Европа, започват да се отделят пари за кино. Разбира се, държавата трябва да е достатъчно умна и предвидлива, за да се включи. Но извън това има и други начини на финансиране. Хората просто трябва да снимат, за да се научат как се прави, а не да разчитат на държавно подпомагане на всяка цена. Защото така минават години. На 40 и няколко се налага да правиш дебюта си, след 5-6 години евентуално ще направиш втория си филм и най-много още един да заснемеш – пълно безумие. Когато работех в Канада върху „Нашите лични животи“, силно се впечатлих, че режисьорът Дени Коте всяка година снима по един филм. Със или без пари, късометражен, полнометражен – без значение. Човек, който е истински влюбен в това, което прави, нищо не може да го спре. Плаши ме това, че тук хората все още живеят с очакванията за някакво държавно финансиране. А според мен държавата в крайна сметка трябва да остави финансирането да премине на някакъв друг принцип, на някаква саморегулация отдолу.

Както и в театъра – след толкова много реформи театърът се оказва най-нереформираната система.

А там какво мислиш, че трябва да се промени?

Час по скоро трябва да бъде сменена тази система за субсидиране на театрите, която е обвързана с билета, с бройка зрители, защото това комерсиализира и праща театъра в една сфера, която не е неговото предназначение – в сферата на евтино забавление. Театърът се е появил и живее за съвсем друго. Но държавата на принципа на най-лекото съпротивление се възплъзва от инерцията, която съществува в тази система, и създава безумни правила. Има много излишни структури. В държавите, където театърът е с много по-големи традиции от нашия, даже няма Министерство на културата. Тук си имаме и зам-министри, и център за театър, и всякакви безумни структури, които не се занимават с нищо друго освен с кадрване и интригантство. Трябва да бъдат оставени хората сами да се регулират, да бъдат отворени театрите за независими поректи, да бъдат освободени щатове в театъра, защото това успява актьора, кара го да бъде инертен, да не се интересува от това, което работи и в крайна сметка да е в театъра само за някаква минимална заплата, а какво ще работи да му е все едно. Това не е социална структура за подпомагане, това е творчество, акт на себеизява. Само така ще се освободи театърът от тази икономическа принуда.

А ти как избираш своите проекти?

Опитвам се да се надлъгвам със ситемата. Слава богу има хора, които ме търпят и ме разбират.

Труден ли си за търпене?

В това отношение да, защото имам претенции за това какво ще работя. За мен е много важно в какво ще потъна през следващите 3-4 месеца, с кои хора ще прекарвам времето си, с какви хора, текст и режисьор ще общувам. От тази гледна точка се опитвам да избирам, когато имам възможност. Може би не напълно, защото и аз имам ангажименти към различни театри. Но слава богу съм в театър, в който мениджърът, в случая Бина Харалампиева, е достатъчно просветлен в това отношение човек и съм ѝ благодарен, че проявява разбиране.

В театъра работиш с режисьори с повече опит, но също и с млади режисьори...

Непрекъснато се оглеждам за млади режисьори, с които да работя, с които да споделя част от опита си и да им бъде максимално полезен, защото си давам сметка колко им е трудно в тази затворена безумна система. Те няма как да дебютират, няма как да започнат, никой не им дава възможност. Пак стигаме до безумието на държавната политика, защото се дават пари за обучението на този млад творец, а след това тъкмо в държавните театри не му осигуряват възможността да започне веднага, да направи едно - две представления, да се научи, да се изяви. Да, може би малка част ще успеят да направят нещо гениално, а може би и никой, но ти си длъжен да им дадеш право на труд, а не да ги ограничаваш. И затова с моите контакти гледам където мога да помагам, за да започнат.

Кои са хората, които са те вдъхновявали през годините?

Има много български актьори, които са ми повлияли с отношението си към работата и с таланта си. Дълго мога да изреждам – Наум Шопов, Руси Чанев, Йосиф Сърчаджиев, Меглена Караламбова, Илка Зафирова, Светлана Янчева, Мария Каварджикова и още много.

А с какви хора искаш да работиш оттук нататък - без значение от сферата?

С хора, които умеят да рискуват, такива, които ме вдъхновяват, които са задълбочени, с които аз самият мога да се развивам, да разкривам свои непознати и за мен самия черти. Обичам крайни преживявания, крайни представления, крайни посоки и траектории на търсения. Нещо, което предварително е обречено на успех, за мен е мъртво. Няма никакъв риск. А ако не рискуваш, никога няма да попаднеш на мястото, което искаш да осветиш с прожектора на своето вдъхновение и да покажеш нещо различно, което може би хората не са подозирали или не са формулирали. Ина-

че просто повтаряш това, с което си бил успешен. А успехът е страшен. Подвежда. Познавам много млади хора – актьори, режисьори, които постигнаха успех на млада възраст и вече ги няма, загубиха се. Когато си млад, нямаш имунитет и започваш да се заблуждаваш, че оттук нататък няма накъде и започваш да се страхуваш дали няма да се провалиш, а страхът от провала е смърт.

А ти от какво се страхуваш, що се отнася до изкуството?

От много неща. От баналността, от това да спра да се развивам. Затова гледам непрекъснато да попадам на различни роли, да изграждам различни персонажи. Аз съм актьор и моята кариера и живот се движи от избора на други хора. Не знам дали хората, които не се занимават с актьорство, могат да си дадат сметка какво значи това. Да подчиниш живеенето си на избора на друг човек е много опасно, рисково и, разбира се, вълнуващо.

Как се включи в „Седем часа разлика“?

Обади ми се пордучентът Магърдич Халваджиян и ме покани за ролята. В началото бях уплашен, защото това, което прочетох, ми напомни нещо, което вече съм правил. Но след разговори с Любен Дилов-син и с Магърдич стигнахме до един вид споразумение, че в крайна сметка героят ми ще се променя, много се радвам, че те ми се довериха и това се случи.

Що се отнася до самия сериал, принципът, на който се снима „Седем часа разлика“, е принципът, на който се работи в киното, само че с по-висока интензивност

– ако в киното на ден трябва да заснемеш 6-7 минути полезно време, в сериала заради сроковете, които трябва да се спазват, се стига до 17 минути. Но за мен това нищо не променя. Така или иначе аз съм актьор и гледам да върша онова, което ми е възложено, максимално добре.

Остава ли ти време да си почиваш?

Нямам свободно време, което за мен е много тежко. Почивам си с книги, филми или с децата си. Ако мога да избирам, бих предпочел да редувам нещата – известно време в театъра, известно време в киното, после само в НАТФИЗ. За съжаление трудът в България е най-обезценената стока и се налага човек да работи на много места, за да поддържа някакъв минимален стандарт. Това е истина, която трябва да бъде непрекъснато повтаряна, защото тя определя дневния ни ред. Всички големи приказки за изкуство в крайна сметка не струват нищо, когато човек е икономически принуден да върши нещо.

Какви филми обичаш да гледаш?

Всеяден съм по отношение на киното и книгите. Обичам да чета всякаква литература – научна, художествена, поезия – такова ми е отношението и към киното. Гледам всичко ново, което излезе и за което съм чул, че е хубаво, че е награждавано, защото в този дигитален свят, в който всеки вече може да направи филм, човек трябва да има някакъв филтър.

Кое последно те впечатли?

„Меланхолия“ на Ларс фон Триер. Той за мен е най-

В театъра - „Пухеният“



Със семейството си



големият съвременен кинорежисьор – философ, който разказва в образи. Всичко негово ми харесва. Покрай него се загледах в други режисьори от неговия регион и станах фен на северното кино – Аки Каурисмаки, Кристофър Бое, Сузане Биер... Там се случват интересните неща. Следя и руското кино, доколкото мога.

А книгите?

В момента подготвям докторантура, която е на тема „Съвременните изразни актьорски средства на сцена и пред камера“ – безкрайно море от теми и разсъждения и покрай това чета разни неща. Обикновено чета едновременно по четири - пет книги, някои ги изоставям по пътя, с други продължавам. Последно прочетох „Това не е краят на книгите“ на Умберто Еко и Жан-Клод Карьер – изключително интересна книга за хора, които обичат литературата.

Занимава ли ти се с режисура?

Да. И това може би го казва всеки актьор. Но режисурата не е актьорство и много рядко се получават сериозни спектакли, истински театър. Когато актьор тръгне да се изявява като режисьор, това са различни светогледи. Не може директно да бъде пренесен опит от едното в другото. Трябва време за подготовка. Това е друга професия, друга реализация.

Напоследък беше доста награждаван. Какво е от-

ношението ти към наградите?

Радвам се, че проект, за който сме хвърлили усилия, е бил забелязан. Защото работата на актьора не е само негова работа. Тя е работа с други хора. Трябва да има добро представление, добър филм, за да направиш някаква роля, за да бъдеш забелязан. Това зависи от целия екип. Кино, театър, телевизия – това е екипно творчество. Там зад изявата на актьора стоят много хора. Да умееш да събереш точния екип е много важно.

Говорихме си за това, на което искаш да научиш студентите си. А на какво искаш да научиш своите деца?

За мен общуването с деца по принцип и с моите в частност е много специално. В тях откривам някаква вселенска мъдрост, която ние губим с течение на времето. Така че не знам кой кого учи, дали аз тях, или те мен. Искам да им дам самочувствие, кураж и преди всичко любов. Останалото те ще си постигнат сами. Когато имат самочувствие да са такива, каквито искат да бъдат, куража да действат и любовта на родителите си, хората могат всичко. Родителството е голяма отговорност и хората много го подценяват. А това е най-важната дейност в живота на човека.

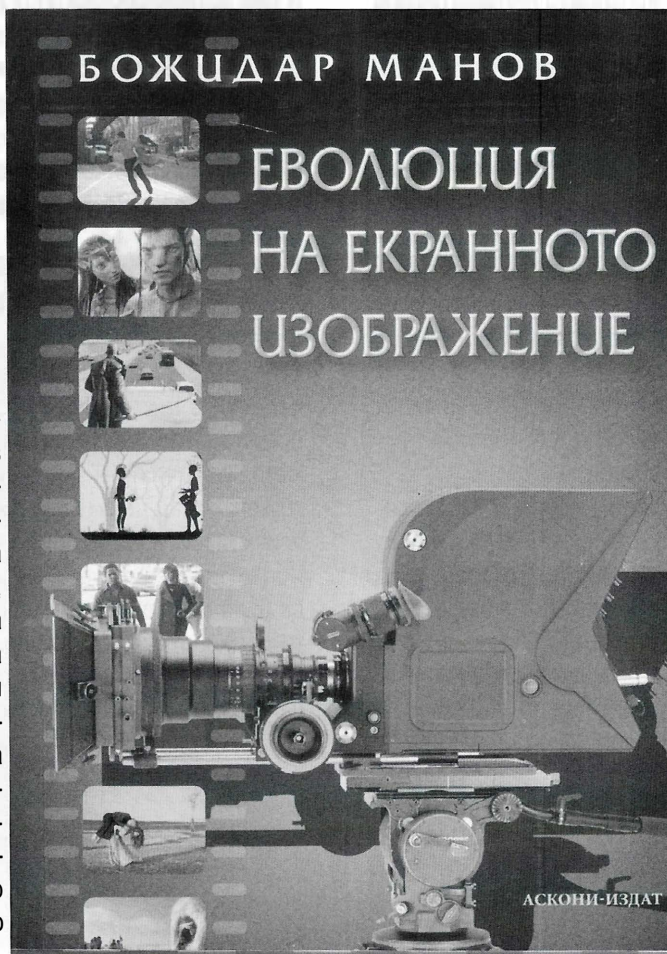
Киното – синтез на техника и изкуство

Иван Стефанов

Н овата книга на Божидар Манов "Еволюция на екранното изображение" дава своя принос в кинотеорията, като ни връща към позабравената истина, че в художественото творчество техниката не може и не бива да се откъсва изцяло от естетическия обект. Наистина в старите изкуства проблемът за начина, по който се определя художественият образ много рядко се дискутира, защото там с векове няма промяна в средствата, с които трайно се фиксира художественият образ. И още защото постиженията на гениалния автор поставят в центъра на вниманието субекта на творческата дейност, чиято уникалност замъглява изцяло въпроса за използваните материални средства за определяване. Друга обаче е ситуацията в „седмото изкуство“, защото в киното естетиката почива най-напред на фотографската техника, която има способността точно да възпроизвежда действителността. Тези първоначално използвани технически средства придадоха на киното очарованието, че то е извънредно ефективно „реалистично“ изкуство, че то покорява публиката, като

дава непосредствени впечатления за действителността. Което е и безспорна истина. И все пак, и в това ново изкуство се достигна до ситуация, в която настъпи известна забрава за заетата техническа основа на филмовото изображение. Имам предвид факта, че бързата еволюция на киното много скоро възпроизведе класическата художествена ситуация, при която гениалният филмов автор затъмни почти изцяло

въпроса за същността на техническото определяне на визуалния образ. Пишейки тази рецензия, се разрових във великолепната книга на добре известния и у нас кино-критик Марсел Мартен „Езикът на киното“. В нея открих смайващи заключения. Френският автор е въодушевен от обстоятелството, че киното се е превърнало в пълноценно изкуство и със своите изразни възможности по нищо не отстъпва на старите изкуства. Филмът, констатира Мартен, като художествено постижение се е превърнал в естетическа самоцел.“ От десетина години насам стана очевидно, че киното усвои съвсем зрял език благодарение на прогресивното овладяване на синтактическите



сричания и на все по-сигурното и съзнателно прилагане на техниката". И към това той добавя една много точна своя констатация: „Киното не е вече в стадий, когато техниката беше толкова учудващо и замайващо нещо, че режисьорите не можеха да се въздържат да покажат новите придобивки. Шумните нововъведения все повече отстъпват място на въздържаността в израза". Пак Марсел Мартен приважда и много дълбочените и авторитетни обобщения на Андре Базен: „Да правиш кино днес това е да разправяш една случка на съвсем ясен и напълно разбираем език. Малко движения на апарата, които дават възможност да се почувства присъствието на снимачната камера, малко едри планове, които не отговарят на нормалното възприемане на нашето око. Разкадровката разлага действието на „американски планове", които са за препоръчване, защото е доказано, че са по-реалистични. Така цялото изкуство се свежда до тази разкадровка, най-висшите правила на която сега са добре познати и неоспорими. Отсега нататък оригиналността на израза е абсолютно свободна: тя зависи от свободния избор в зависимост от художествените цели. Не вече най-новите възможности в една нова област на камерата или на филмовата лента определят отвън формата на произведението, а вътрешните изисквания на сюжета, така както ги чувства авторът, които изискват прилагането на една или друга специфична техника... Стилът на модерния постановчик се създава сега от изразни средства, които той владее напълно и които са така послушни, както автоматическа писалка". Ако към тези критически наблюдения прибавим и впечатленията от възхода на авторското кино през 60-те и 70-те години на XX век, от забележителното творчество на режисьори като Фелини, Антониони, Бергман, Бунюел, Форман и още много други, то веднага става безвъпросно ясно, че киното със своите творчески постижения изцяло се вписва в света на големите изкуства. Оттук нататък трябва да очакваме, че киното е изкуство и ще следва само една безкрайна естетическа еволюция; тоест, ще имаме възможност да присъстваме във все повече уникални и оригинални авторски светове. А това ще означава, че техническата еволюция на киното вече е приключила и достигнала до своя край. Но точно тук Божидар Манов поставя своето авторско „НО"...

Наистина в първата част на своята книга авторът изяснява въпроса за класическото фотографско филмово изображение и за оформения на неговата основа, завършен и самодостатъчен сам по себе си филмов език. Той прави анализ на кадъра, гледната точка и ракурса, светлината и цвета, движението на ка-

мерата и на другите изразни средства, които са на разположение на филмовия режисьор. И констатира, че чрез класическите филмови изразни средства се обогатява, разширява и максимализира екранната изразност в посока на естетическата цел - по-пълно и сложно разкриване на вътрешния свят на човека, на неговата природа и място в обществото, на неговите мисли, възнения и идеи. По този начин е постигната подробна характеристика на класическото оптично киноизображение, на неговата способност да дава завършени в художествено отношение, резултати. Но авторът също така констатира, че въпреки тези безспорни творчески възможности и реални филмови постижения, в художествено отношение е налице нова драстична провокация от страна на техниката.

Във втората част от своята книга Божидар Манов анализира експлозивното навлизане на дигиталните технологии в света на киното. Новите цифрови изображения ясно показват, че техническата еволюция на екранното изображение не е нито изчерпана, нито завършена и че тя отново поставя въпроса за наличието на нов етап в развитието и обогатяването на филмовия език. Появяват се нови изразни средства, които са продукт на шеметно развиващи се цифрови технологии. Така започва нова и много активна техническа модификация на филмовия естетически обект.

Още в своя предговор към книгата отбелязах, че тъкмо този процес на техническо обновяване на екранното изображение е ключовата, най-важната и в случая новаторска тема за Божидар Манов. Мисля, че и образованието му на инженер, от сферата на електронните технологии, го прави особено чувствителен към новите технически модификации на филмовия естетически обект. А тези модификации съвсем открито отхвърлят класическото екранно филмово изображение и неговия впечатлителен онтологически корелат – фотографското „реалистично" изображение, доколкото цифровият образ вече може да се създава субективно от „самото нищо"...

Предишното фотографски запечатано време и пространство сега се превръща в податливо на всякакви субективни манипулации „тесто", което филмовият или медийният автор може, по своя воля и желание, съвсем свободно да превърне в абсолютен корелат на своето въображение. Екранният свят се превръща в завършен имажинерен свят. Това означава разкриването на нови възможности за комуникация и изразяване, а филмовата камера действително става „камера-стило", с която всеки може да напише своето послание към другите, към широката публика. Това разкрива нови, неограничени възможности за филмовия автор, който, според

Манов, вече придобива значението на своеобразен, всемогъщ демиург. Киното преминава от сферата на действителността към напълно условната сфера на естетиката, от наблюдение на реалния свят към наблюдение, изградено напълно върху субективното, личното виждане на света.

Но ето че тук забелязваме да настъпва едно показателно разминаване между естетическата и техническата еволюция на седмото изкуство. Тъкмо с навлизането на новата, предлагаща неограничени изразни възможности екранна образност, започва и залезът на авторското кино. То, разбира се, продължава да съществува, без него филмовите фестивали биха загубили своето културно значение, но то не е вече в центъра на вниманието не само на широката филмова публика, но още и на тези по-елитни зрители, които преди години пълнеха специализираните кина за „трудни филми“. В своята рецензия за разглежданата книга на Божидар Манов, публикувана във вестник „Култура“, Вера Найденова между другото ме упреква в това, че в предговора съм обявил авторското кино в застой или криза. И по-конкретно тя пледира да освободим понятието „авторско кино“ от обвързаността му с проявите от 60-те години и да издигнем в ранг на автори режисьори като Спилбърг, Лукас, Финчър; към всичко това тя добавя: „Добре е да оставим в миналото презумпцията, че авторското кино е обречено да се гледа от малко хора“.

Може и да изоставим в миналото презумпцията, че авторското кино е обречено да се гледа от малко хора; то наистина вече може да се гледа и от повече хора, но и този факт не работи в полза на старото ни възхищение от големите майстори на киното. Защото техническите провокации спрямо филмовата образност се подновяват и продължават, но те не засилват позициите на авторското кино. Божидар Манов се видя принуден да напише и трета, нова част към своята книга, с която продължава да се задълбочава в темата за техническото обновяване на екранното изображение. Тази част използва за пример и вдъхновение нашумелия филм „Аватар...“, но не ми е известно този артефакт да е обявен за голямо авторско постижение. Той е по-скоро пример как режисьорът продължава да се изкушава от възможността да замества идеите с нова образна техника, която да заслепява зрителя. Тук на преден план излизат „номерата“ на стереотехниката. Впрочем Манов, на основата на нов и свеж емпиричен материал, анализира техниката 3D, която днес бързо навлиза във филмовото производство и внася поредния „технически смут“ в художествената еволюция на „седмото изкуство“.

Авторът все още не може да каже дали новата техническа стереонасока на екранното изображение ще съумее да се утвърди и да донесе други, безспорни естетически възможности за киното. Но независимо от това, че разглежданите процеси още ферментират, те все пак показват и потвърждават определени тенденции в развитието на „седмото изкуство“.

В своя анализ Манов прави две много точни наблюдения. От една страна съвременното кино дава все по-голям простор на общата комерсиална ситуация и все повече се отклонява от големите авторски художествени постижения. Нито независимото кино, нито младите автори ни изненадват с никакви особени кинематографични открития. Естествено, всичко това е в услуга на развлекателната филмова продукция. И от друга страна авторът забелязва, че навлизането на стереоизображението в днешната филмова ситуация означава засилване на същото развлекателно начало, докато естетическата перспектива не е много ясна или дори в редица случаи пренебрегвана. Следователно и в класическите две измерения и в новите три измерения, доминира една и съща тенденция. Засилват се позициите на развлекателното кино.

В този контекст книгата на Манов ни предизвиква да размишляваме върху техническата еволюция на съвременното кино. И тя ни показва, че тази еволюция не е завършена. От една страна става ясно, че киното е нов и перспективен език за нови художествени послания. Може към казаното веднага да се добави, че този език достига определени степени или варианти на завършеност, които са в състояние да гарантират достигането на истински художествени резултати. Но въпреки тези големи гаранции езиковият ресурс на киното, без да се изчерпва, бързо остарява. Нямото кино достигна неповторима, великолепа и уникална естетическа завършеност в гениалните филми на Чарли Чаплин. Но много скоро – при появата на звука и цвета – то трябваше да изчезне от екраните. Появата през миналата година на филма „Артистът“ и неговия художествен успех показва, че нямото кино може да актуализира – но само по изключение – своето присъствие, но то не може отново да завладее изцяло световните екрани. Авторското кино от 60-те години на XX век, а и след това, също така много ясно демонстрира, че като език дава възможности за пълна субективна изразителност. Но неговите шедевори останаха във времето; това кино днес, зад завесите, спуснати от техническите нововъведения, е със затихващи функции. Приютено от фестивалите като елитни културни институции, авторското кино продължава да съществува. Но не може да се скрие обстоятелството,

че неговата славна епоха е отдавна в миналото. Наскоро, в своята академична реч в НАТФИЗ, унгарският режисьор Ищван Сабо тъжно констатира: „Годишно по света се произвеждат много хиляди кинофилми, чиято единствена цел е печалбата, разширяването на пазара и едва около 150 – 200 претендират за известна художествена, философска стойност. Тяхната цел е анализът на живота, чувствата, мислите, обществени проблеми на хората. Проблемът не е в многохилядната продукция на развлекателната индустрия, а във видимото оглупяване на 150-те т.нар. интелектуални творби. Все по-малко са дръзките, страстни, искрени, уникални филми. И все по-малобройна е публиката, която се интересува преди всичко от невиджана досега история, където може да се открият взаимовръзки, за които не се е замисляла досега, т.е. от филми, които носят силата на просветлението, търсят нови граници“.

Божидар Манов привежда изказването на Дейвид Мамет, което добре изразява същността на днешната кинематографична ситуация: „Киното, започнато като панаирджийско шоу, търгуващо с едно изображение, се върна в началната си точка“. Наистина, крайно оживеното търгуване със стереоизображението изведнъж връща киното като изкуство в един нов начален стадий.

За мен няма никакво съмнение - изкуството кино периодично достига до своя естетически край като предпочитан език и след това – като птицата Феникс – отново се възражда, подтикнато и от своите технически нововъведения. Защо става така?

Очевидно класическото двуизмерно кино не е изчер-

пило своите естетически възможности, но е загубило своите комуникативни способности. То не може да владее повече ефективно масовата публика, защото последната иска все по-нови занимателни зрелища и зрелищни събития и тъкмо натам, с голям устрем и надежди, се е запътило 3D киното. Именно привличането и задържането на аудиторията е сред най-силните аргументи за появата на новата кинотехника. Нека не забравяме, че киното е не само изкуство, но в същото време и форма на масова комуникация. Затова то е така чувствително към приливите и отливите на широката публика. Какво ще стане, ще бъдат ли наистина успешни новите експерименти в „седмото изкуство“ - предстои да видим в следващия период. Но това още веднъж прави безспорно и актуално наблюдението на Божидар Манов, че естетиката на киното е дълбоко потопена в начина на опредметяване на неговите образи. А начинът на опредметяване все още не е достигнал своята крайна точка на експериментиране.

Тези експерименти, поради факта, че са изключително скъпи, поне засега не са ни практически достъпни. Но книгата „Еволюция на екранното изображение“ ни подготвя да ги разберем и защо не – при по-благоприятни обстоятелства - да се опитаме да ги овладеем и приложим като нова художествена практика.

Преди време Андре Малро, завършвайки свой текст за киното като изкуство, многозначително посочва: „И все пак киното е индустрия“. Божидар Манов е по-конкретен. Той би могъл да завърши своята книга така: „И все пак киното е техника“. Нека не го забравяме, независимо на какъв филмов език се опитваме да разказваме нашите истории. Или тъкмо поради това.

Проблясъци на високо изкуство в един негостоприемен контекст

Иван Георгиев

С искрено вълнение ще се опитам да представя новата книга на Иво Драганов „Телевизионното програмиране в общия аудиовизуален контекст“. И за да бъда честен, още в началото ще кажа, че това е една тъжна книга. Както знаем от Светото писание, Еклисиаст пръв е открил, че който трупа знание, трупа тъга. За съжаление хилядолетия по-късно намираме ново потвърждение на това откровение в текста на Иво Драганов. Както и в предишните си книги, той съчетава умело качествата си на задълбочен изследовател и на първокласен практик в медийния мениджмънт. А за един истински интелектуалец, какъвто е авторът на тази книга, съвременният свят на електронните медии, киното и културната политика в днешна България не може да носи друго освен тъга и желание за съпротива. Това е валидно още повече за автор като Иво Драганов, който за пореден път доказва с тази книга, че владее прекрасно материята на екранните изкуства, познава огромна част от световната практика и теория в областта, умее с привидна лекота да отделя зърното от плявата

и лаконично да предаде на читателя същността на всеки проблем. За нещастие или може би за щастие - не мога да определя, всеки проблем на телевизионното програмиране в предложения текст веднага намира своите български конкретни проявления, конкретни решения и конкретни безумия.

Заглавието на тази монография предполага студен научен анализ на важната и недостатъчно изслед-

вана у нас проблематика на телевизионното програмиране. Не ми е известно какви са били първоначалните намерения на автора, но в резултат държим в ръцете си една книга, която е изключително лична и емоционална, без това да намалява нейната научна стойност. Не съм убеден дали по същия начин би възприел текста читател, който живее извън нашата малка и неприветлива общност на хората от киното и телевизията. За мен като човек, лично преживял всичко това, което Иво Драганов съвсем пестеливо описва като историческо развитие на телевизията и киното в последните 20 години, всяка глава от книгата е изтъкана от драми,

ТЕЛЕВИЗИОННОТО ПРОГРАМИРАНЕ в общия аудиовизуален контекст

Иво Драганов



НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

битки, несправедливости, пропуснати възможности, грешки, престъпления и редки проблясъци на високо изкуство в един заблатен и негостоприемен контекст. В крайна сметка монографията за „Телевизионното програмиране ...“ се оказва освен тясно професионално-теоретичен труд и един във висока степен философски текст. Той има силата на граждански манифест, който на първо място анализира причините за дълбоката духовна, социална и икономическа криза в нашето (и не само в нашето) общество. И доказва убедително, че единствено по пътя на пренареждане на приоритетите и поставяне на културата, религията, образованието и изкуствата в основата на обществото е възможно постигането на просперитет във всички области и съществуването на просветено гражданско общество. И независимо че отчитам с респект всички научни и професионални достойнства на монографията, сякаш този аспект на текста ми допада най-много. Въпреки че съзнавам каква непосилна Голгота е един такъв обрат за нашето общество, водено от така наречен „елит“, съставен предимно от слабообразовани, алчни и безскрупулни индивиди, разминаващи се

с космическа скорост с идеята за модерна цивилизация, стъпила върху здрави духовни устои.

Така че в заключение искам да предупредя някои хора да не си купуват тази книга. Между другото тя не е и много евтина.

Книгата не е подходяща за програмен директор на попфолк телевизия – в нея няма да намери технологична основа за своята дейност.

Книгата не е подходяща за програматор на телевизия, доминирана от партийна централа. За него е достатъчно да притежава скъп мобилен телефон.

Книгата не е подходяща и за програмни директори на телевизии, вземащи решения, мотивирани единствено от съотношението рейтинг точки - бюджет за съответния часови пояс.

Изобщо монографията на Иво Драганов „Телевизионното програмиране в общия аудиовизуален контекст“ е подходяща за една твърде, твърде тясна аудитория - за мислещи и достойни хора с професионални или научни интереси в областта на телевизията, киното, социологията и културните индустрии.

На добър час!

Румънската „Нова вълна“

десет години по-късно

Гергана Дончева

Шестнайсетото издание на София Филм Фест отмина, но отзвукът от това събитие продължава да вълнува специалистите и изкушените киномани, които имаха възможността да гледат невероятното количество филми от цял свят, да се срещнат с голяма част от техните създатели и със задоволство да констатираат, че фестивалът с всяка изминала година бележи сериозно професионално развитие и вече несъмнено има своя ярка индивидуалност.

Неговата изключително наситена програма беше обект на анализ в поредица от статии и интервюта, представени в брой №2 на списание „Кино“, но аз бих искала да поставя още един важен акцент: върху румънското кино – още повече, че самите организатори на СФФ бяха открили присъствието му чрез отделна рубрика „Фокус: Румъния“.

Формалният повод за това особено внимание беше десетгодишнината от възхода на така наречената румънска „нова вълна“ – термин в някаква степен спорен и нееднозначно използван в текстовете на кинокритиците. Когато става дума за явление в процес на разгръщане и с кратка биография зад гърба си, липсата на научна прецизност е очевидна, но тя не намалява стойността на усилията да бъдат описани и осмислени постиженията и големият успех на кинематографистите от северната ни съседка.

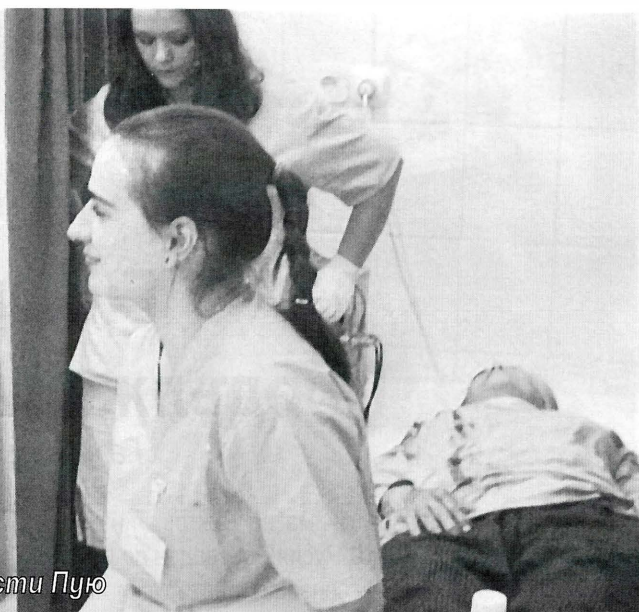
Десет години, илюстрирани от десет творби. Времевият диапазон на избраните ленти обхваща периода от 2002 до 2011 година, а в поколенчески план румънският „бум“ е заслуга на режисьори, родени през 60-те и 70-те години на XX век. Да се концептуализира обаче румънската „нова вълна“ като монолитен феномен е съблазнително, но опасно, въпреки че обективно съществуват разпознаваеми сходства по отношение на търсената естетика, изразни средства, наративни подходи и сюжети. На пресконференцията

в София представителите на това кино Каталин Митулеску и най-вече Габриел Ахим ясно демонстрираха своята съпротива срещу стремежа да бъдат поставяни заедно с останалите водещи имена в определени рамки, тъй като според тях многообразието и спецификите сред творците решително доминират над приликите. Двамата подчертаха и още една разделителна линия в румънската филмова индустрия днес: наличието на комерсиални продукции, с чиито автори също държаха да не бъдат обърквани или сравнявани. Споменаването на комерсиалните филми някак естествено провокира съпоставката между двете балкански кинематографии – независимо от продължителния фестивален триумф в международен мащаб и престижните награди, румънските режисьори признаха, че им е трудно да намерят подходящата „рецепта“, за да привлекат зрителите в киносалоните. Обратно на тази тенденция, напоследък техните български колеги успяха да върнат пред големия екран масовата публика (цифрите относно посещаемостта на „Мисия Лондон“, „Дзифт“, „LOVE. NET“ и др. са наистина впечатляващи), но едва отскоро новото българско кино стана по „видимо“, като категорично – поне на този етап, неговите фестивални отличия не могат да засенчат тези на румънските, в портфолиото на някои от които фигурират „Златна палма“, „Златна камера“, „Сребърна мечка“ и т.н.

Темата за ключа към значимите постижения изисква да наблегна върху факта, че подемот на киното в Румъния не се случи изведнъж, нито пък е случаен. Извън селектираните десет заглавия от програмата на СФФ за съжаление останаха много емблематични произведения, като например любимият ми „Филантропика“ на Нае Каранфил, „Запад“ на Кристиан Мунджиу, „Как посрещнах края на света“ на Каталин Митулеску, „Уикенд с моята майка“ на Стере Гулеа,



„Смъртта на г-н Лазареску” - режисьор Кристи Пую



които свидетелстват за забележителни художествени натрупвания и уплътняват още по-релефно представата за артистичния натюрел на авторите, асоциирани с румънската „нова вълна”.

По време на споменатата пресконференция не получи отговор въпросът, който дълбоко ме интересува като изследовател: може ли да се открие връзка между успеха на румънските филми на фестивално ниво и подбора на сюжети и герои, преобладаващо свързани с комунистическата епоха и последвалия посткомунистически преход? (Не е необходимо да припомням, че най-фаворизираните творби – „4 месеца, 3 седмици и 2 дни”, „12:8 източно от Букурещ”, „Смъртта на господин Лазареску”, а също така „Сънят на Адалберт”, „Хартията ще бъде синя”, „Дъбът” потвърждават тези наблюдения). Проблемът за близкото минало е устойчив и натрапчив мотив в кинематографията на северната ни съседка, затова за мен беше твърде любопитно да чуя, че Габриел Ахим отхвърля подобна теза. Присъстващите румънски гости не изразиха категорична позиция дали от тяхна гледна точка съществува разминаване между очакванията на чуждестранните продуценти журитата да поощряват проекти, представящи Румъния (Балканите) Източна Европа чрез мрачни, тъжни разкази за социалистическата ера и нейното наследство и амбицията на местните творци да разказват „истински универсални истории”.

С други думи дали механизъм на балканското самоекзотизиране, характерен за идеологическата атмосфера на 90-те години, не отстъпва място на нова

дискурсивна стратегия, на нова „тематична мода”, експлоатираща ресурсите на миналото? Доколко опаковката „Румъния при управлението на Чаушеску” осигурява по-лесен достъп до финансиране и до каква степен пресъздаването на комунистическата епоха е продиктувано от автентичен интерес и потребност да се разбере онзи период от страна на румънските и всички други кинематографисти, преживели краха на предишната система?

Нямам илюзия, че е лесно и просто да се отговори на поставените питання, но ми се струва важно появата и еволюцията на румънската „нова вълна” да бъде изследвана и в контекста на политиките на представяне на комунизма през годините на прехода, както и в плоскостта на (не)съзнателното конструиране на ревизирана представа (да не кажа ново образно митотворчество) за въпросния исторически период. Основанията за подобен подход не са никак малко, още повече, че в София същият Габриел Ахим, който не приема факта, че съвременната румънска кинематография отделя голямо внимание на близкото минало, заяви, че следващите му два проекта ще оформят тематична трилогия заедно с дебютната му творба „Сънят на Адалберт”. Казано по друг начин, вече е назрял моментът за едно по-всеобхватно изследване на масива от филми, свързани с комунизма и неговото наследство не само в румънското кино. А какво послание и какви тенденции ще ни разкрият тези кинематографични текстове - времето ще покаже.

Гинзбург

Продължението следва

Галина Николаева

За да се анализира филма на Виктор Гинзбург „Поколение П“ (САЩ-Русия), създаден по романа на един от най – сензационните руски лите- ратори Виктор Пелевин, е необходимо да се използва целият арсенал на постмодерната терминология. Това е впечатляващ колаж – пъзел, чиито сегменти са мотиви от древни митове за „богинята на боговете“ Ищар и за Вавилон, политически памфлети, наркоти- чен транс, псевдотрактати на Че Гевара, пиар-концеп- ции на главния персонаж със знаковото име Вавилен, реални рекламни ТВ-блокове с предизборна ритори- ка от 90-те години и виртуални субекти на властта. Всичко това щедро е подправено със задкадров глас и руски „хумор“. Трябва да отдадем дължимото на режисьора, в миналото виртуозен клипмейкър, който старателно следва култовия текст на Пелевин (самият той през 90-те години вече живее в САЩ) и създава внушителен визуален текст, като дори се опитва да динамизира литературната основа, в която сюжетът почти отсъства. Времето стремително променя всичко наоколо, особено в Русия. А са изминали тринадесет години от излизането на романа на Пелевин. Филмът пък го чакаха седем години, почти така, както преди чакаха забранените от съветската цензура филми „от рафта“. Фактически ние живеем в друг век. И „нещо тук не е съвсем както трябва“, както казва един от персонажите на романа Вовчик Малкия, жадуващ за нова руска идея.

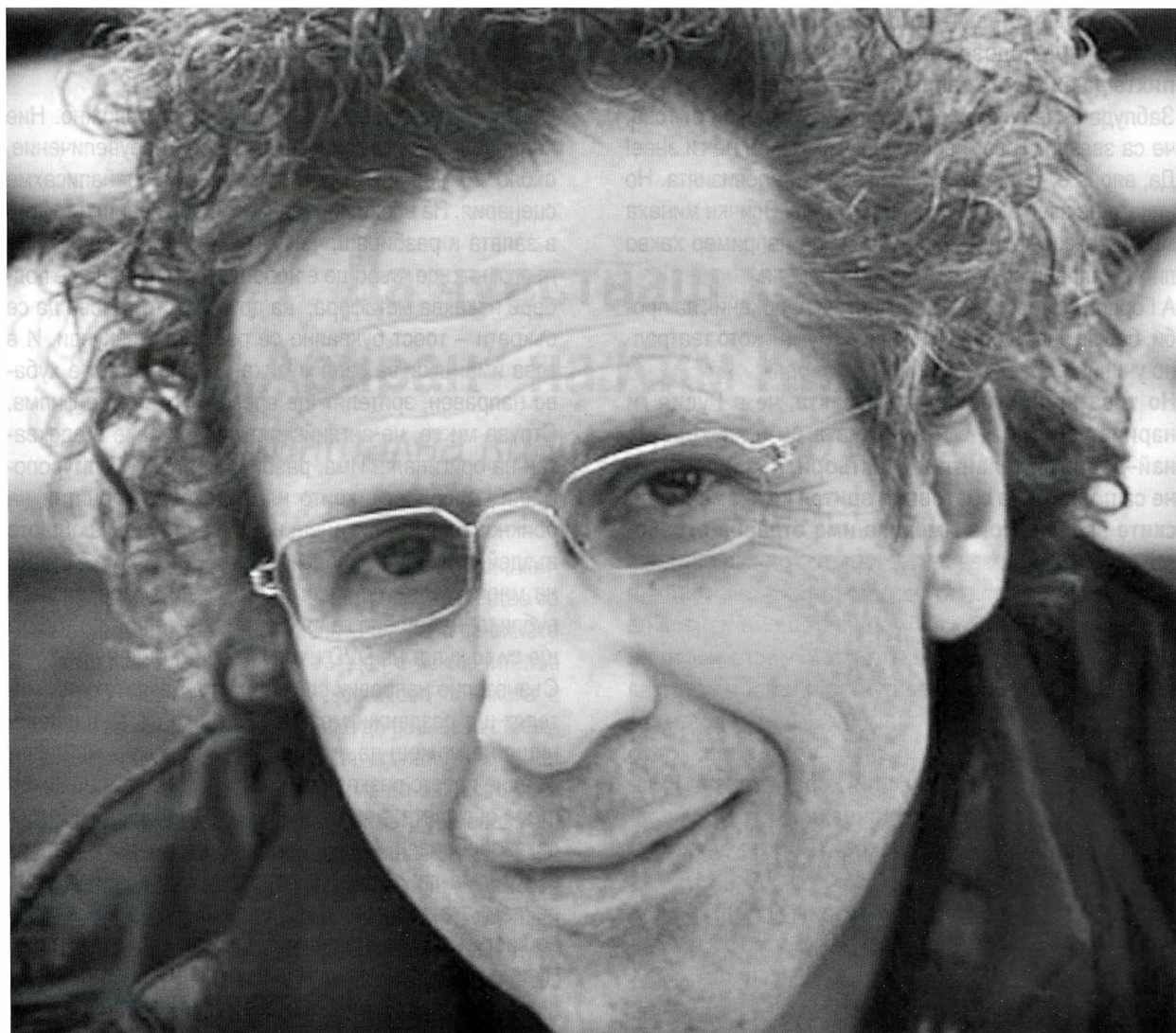
Режисьорът на филма е гост на София филм фест и е интересно да се знае „кой управлява всичко това?“

Виктор, Вие сте смел човек – представяте филм за поколението на 80-те години в Русия, което избира Пепси-то – представяте го в друга страна, пред съв- сем друго поколение зрители, което пък избира Кока колата и малка част от тях са чели Пелевин. На какъв зрител разчитахте по време на кинофестивала?

Фестивалите са единственото, което остава за незави- симото кино. За една година успях да посетя десетки фестивали. Филмът започна широкото си разпростра- нение веднага след излизането му от лабораторията. Разпространителите ни пришпорваха, вместо да се опитат сериозно да изготвят стратегия за разпрос- транение на филма. Имахме шанс да попаднем в Кан, вместо това бяхме в Карлови Вари. Разбира се, и сега не е късно, но при нас всичко стана наопаки – първо беше представен в Русия, около него започна бурен „живот“. Сега във Фейсбук имаме мощна поддръжка от над 36 000 души, общо с техните приятели около четири милиона. И това любопитство е по-сериозно, отколкото човек да види филма в залата и да си из- лезе. Тези хора го приеха като любим филм, като нещо, което е част от тяхната същност. А днес кой ходи на кино? Залите са пълни с младежи от 17 до 32 години, които за съжаление даже не са чели Пеле- вин - около 70 процента от всички зрители в Русия. Те знаеха за митологията, бяха чували, че това е „яко“. Тези зрители са най-добрата част от младежта, ново- то поколение, което ще спаси Русия, което най-после сега се появява – то е глобализирано, без капази, за него прозорците към света са отворени. Тези зрители не са дошли само да подъвчат пуканки. Просто им е интересно. Идваха цели курсове от университетите. Универсалната маса зрители за мене са тези, които, където и да живеят – в Индия или в Лондон, в Москва или в Петербург, в Ню Йорк или в Лос Анжелис, дори в Ростов на Дон - на всички тях разчитам. И Пелевин ни поддържа. Четохте ли неговото писмо?

Не, но преди месец гледах дебата между критика- та и публиката по повод на Вашия филм в пре- даването „Закритий показ“ по канал 1 на руската телевизия.

Критиката в Русия е ужасна – нещо като отделна



киноиндустрия, самодостатъчен „институт по пчеловъдство“, където продуцентите плащат на критиците, канят ги на своите фестивали, развеждат ги до Сочи, практически цяла година ги издържат. Критиката зависи от конюктурата в руското кино. При това тя обикновено е злобна и невежествена. Но аз имам с какво да сравнявам – събрах солидна колекция статии от световната преса. След като напуснахте Русия, вие станахте чужденец. Американец сте. Впрочем, казват, че само в детството на човека съществува безсмъртието, а Вашето детство е Русия. Тя помогна ли Ви при финансирането на този дълъг снимачен период?

Снимахме четири години, но общо производството на филма се проточи седем. Не е тайна, че никой не вярваше в това, че текстът на Пелевин може да бъде екранизиран. Обиколих всички най-големи руски продуценти, включително и Селянов, с когото сега

сме в прекрасни отношения, но от никого не получих подкрепа, също и от Госкино. Това, което ме спаси, са реалните търговски брандове, без тях нямаше въобще за заснема филма.

Изглежда, Пелевинския Че Гевара е бил прав, твърдейки, че в бъдеще нито едно произведение на изкуството няма да може да бъде създадено просто така, че в книгите и във филмите ще има или възпяване, или нападки ту срещу Кока колата, ту срещу Пепси колата. Във Вашия филм между псевдорекламата, която е професия на Вавилен, се появява и Вашето, на бившия клипмейкър, представяне на продукта, което реално е свързано с производството на филма. Впрочем при Вас и актьорите са медийни брандове – даже тези, които играят в епизодите: Литвинова, Ефремов, Меншов, Шнуров, Охлобистин, Парфьонов, Тактаров, Епифанцев и др. И даже винаги грубо-

ватия Гордон, представящ филма по телевизията, се държеше подозрително дружелюбно... Как успяхте да съберете такъв букет от звезди?

Заблуда е, че снимах актьорите, изхождайки от това, че са звезди. Това е абсурдно! Тях никой не ги знае! Да, вярно е, те всички са свързани с телевизията. Но никого не взех във филма просто така. Всички минаха много тежки проби. Миша Ефремов например какво ли не направи, за да получи своята роля.

А Гордон го видях по телевизията и го поканих на проби, без да знам дори, че е учил в Щукинското театрално училище. Взех най-добрите актьори.

Но това не противоречи на факта, че в Русия ги наричат звезди – в по-голямата си част това са най-добрите, талантливии актьори. Разбира се, те не са познати на световния зрител като американските звезди. Но в Америка има отдавна отработена система на звездите, където голяма роля играят не само талантът, но и парите. В знаменития списък на Форбс има 50 имена от шоу-бизнеса на САЩ, при това продуцентите там много често са с хуманитарно образование и всъщност могат да пресметнат и артистичния успех, и печалбата. А от Русия в този списък, уви, са само хора, които са свързани с газта и нефта. Хората от шоу бизнеса съвсем отскоро започнаха (и то без желание) да обявяват своите доходи. Просто различни звездни системи.

Искам да Ви кажа, че тук, в България, получих информация, че имаме вече подписан договор за американско разпространение на филма в кинозалите. Това е уникален факт за руското кино.

Поздравявам Ви. Това наистина се случва много рядко. Но предполагам, че Вие това сте и цели. Но тогава възниква следния въпрос. Вашият филм е съвкупност от текстове, като всеки от тях може да бъде изтълкуван и разбран по различен начин – един почти безкраен полисемантизъм и смесване на различни сакрални ценности от миналото в иронично-пародийна конструкция. Още в „Омон Ра“ Пелевин използва тази особеност на руската култура на смеха („адекватна реакция на неадекватната действителност“) -постмодерен стъоб (според речника това е подигравателен смях, според Разлогов – провокационен хепънинг), вид черен хумор. Текстът Ви, разбира се, е пълен с цитати и препратки, които представляват не само словесен, но и визуално-монтажен стъоб. И макар че в България не са показвани всички филми на Душан Макавеев, този „стил“ е познат и от някои френски филми от „новата вълна“, от

чешкото „чудо“, от моделите на паралелното, алтернативното кино. И все пак, как ще обясните на чужденеца непонятните за него фрази?

Съгласен съм, преводът е нещо много сложно. Ние направихме на английски език, без преувеличение, около 20 версии, тоест практически пренаписахме сценария. На всеки пореден фестивал седиш с тефтер в залата и разбираш, че тук например е лошо, тук е дълго, някъде въобще е непонятно, трябва да се подбере някаква метафора, на друго място трябва да се съкрати – тоест буквално се работи по секунди. И в това има някаква своя музика. Ако преводът е хубаво направен, зрителят ще влезе в ритъма на филма. Струва ми се, че английският превод вече е адекватен на оригинала. Има, разбира се, някои културологични особености, които няма да бъдат понятни на обикновения американец, но ми се струва, че общото въздействие ще компенсира загубите. Бяхме с филма на много места, но засега като че ли американската публика най-добре го възприема, някои от зрителите ще си го купят на DVD и ще го гледат още веднъж.

Съзнателно направих сложно кино. Разчитах, че зрителят ще раздвижи мозъка си, а ако не го направи, нищо не можеш да сториш. Филмът е по – мащабен от една просто разказана история, той е за това какво става със света, в който живеем. 90-те години в Русия са своеобразен знак, легенда, митология. И затова във филма действието е свързано с днешния ден. И рекламната територия на телевизионния канал става част от филма. Пелевин беше във възторг от това. Чудо е и фактът, че политически филм беше показан две седмици преди изборите в Русия паралелно с политическата реклама.

Значи филмът има звучене на интертекст. Някога самият Пелевин беше определил „съветския човек“ като персонаж, чиито „стремежи не се свеждат до прагматизъм“. Вие не сте включили в края на филма шепота на върбите. А на мен ми се струва, че в това е и душата, и надеждата...

В това е основната разлика между киното и литературата. Френският класик Бресон е казал: "От съпротивата на емоцията се ражда емоция" Върбите при Пелевин питат: "Защо си създал този ужасен свят?" За мен лично въпросът е сериозен – а нужен ли е този глас в киното, доколко това е органично? Може би е възможно и да се създаде този дух в самия филм?...

„Но кой все пак управлява всичко това?“

На този въпрос ще отговоря в следващия си филм. Ако не сте чели, прочетете „Ампири В“. Това ще бъде следващата ми екранизация.

Да чувстваш хан

„Ариран” на Ким Ки-док

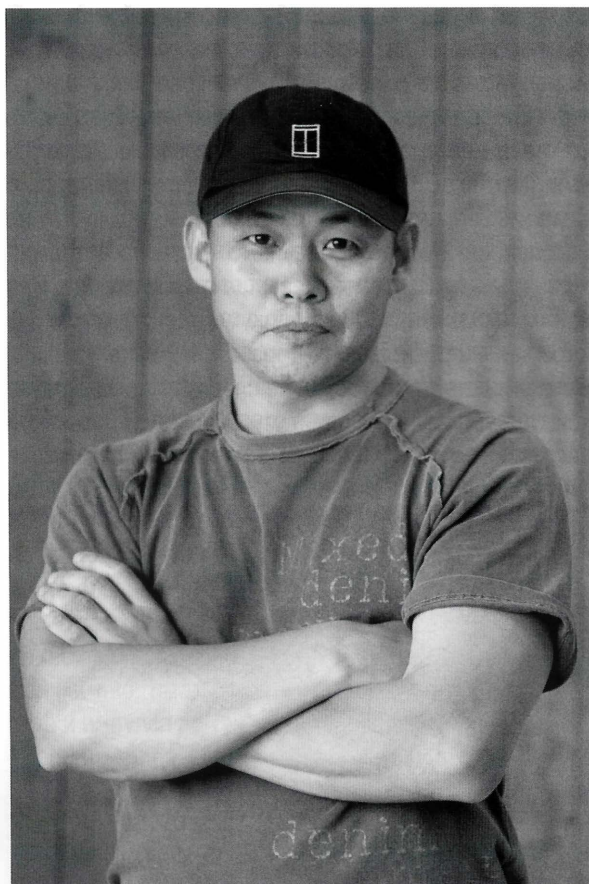
(документална киноизповед по корейски)

Ангроника Мартонова

Ето още един различен филм на Ким Ки-док, който все пак е в стила му. Цялото му творчество се върти нагоре по тематичната спирала за вината и опрощението. За мен Ким Ки-Док е изключително талантлив. Много бърз режисьор. Това понякога е проблем за него. Защото той иска да разказва страшно много истории. Всички те кипят в главата му и изглежда така, че няма да има време да разкаже чрез киното си всичките, които го занимават. Същевременно Ким не може непрекъснато да прави филми”.

Това ми каза в интервю преди осем години (през 2004 в София) немският продуцент Карл Баумгартнер. Днес, парадоксално или не, разбрах, че тези думи звучат още по-точно и не са изгубили значимостта си. Даже напротив. Те се отнасят и до великолепната притча на режисьора, изпълнена с дълбоките послания на корейската религиозно-философска традиция - своеобразният връх в кариерата му: „Пролет, лято, есен, зима и пак пролет” (2003). Съотнесено обаче към най-новия му документален филм „Ариран” (2011), казаното от Баумгартнер търпи друг прочит, който дори зазвучава някак пророчески и създава непоколебимото усещане за изключително филигранно познаване на душевно-менталния мир на Ким. Мир, който присъства неминуемо както вътре, така и извън филмотворчеството на корееца. И това става крайно осезаемо, защото всъщност „Ариран” е изпълнен с автоцитати и самонаблюдения от „Пролет, лято...” (където в епизод „Зима” режисьорът играе ролята на монаха, който побеждава себе си). Мир, без който надали и може да се прави изкуство.

„По време на снимките на „Сън” (2009) една от актрисите за малко да пострада фатално. Докато снимах сцената, в която се опитва да се самоубие, в един



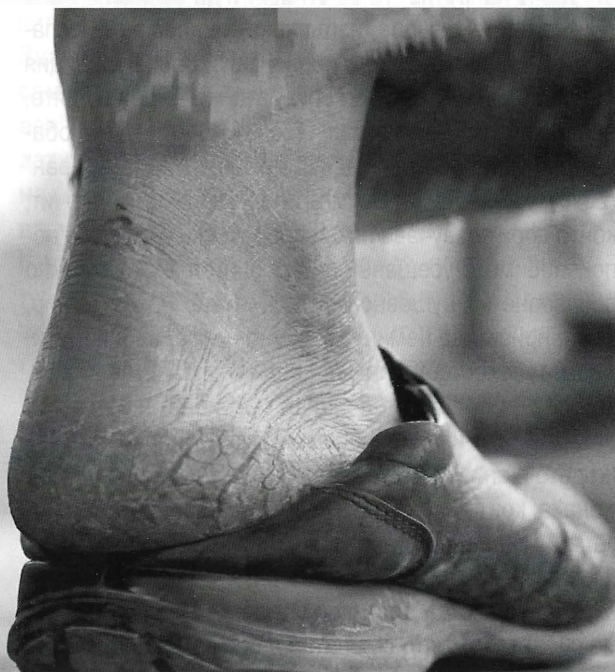
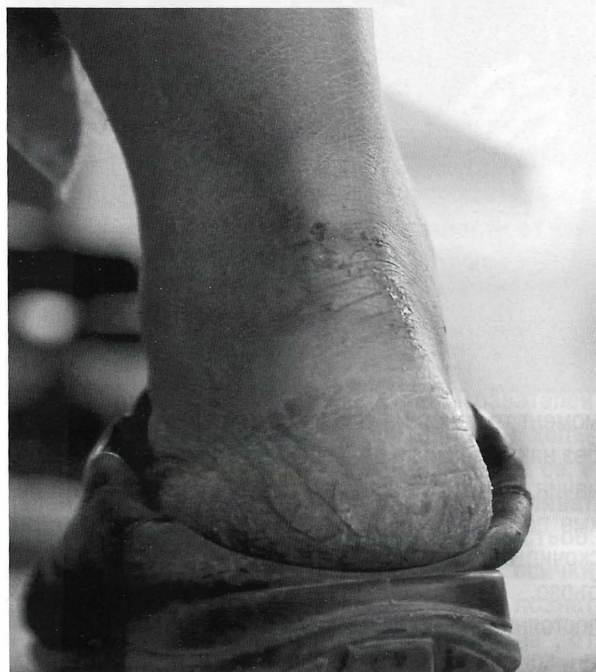
момент тя наистина увисна безпомощно във въздуха, без някой да може да ѝ помогне по какъвто и да било начин. За щастие за всеки случай под краката ѝ бяхме поставили 50-сантиметрова стълба. Ако не бях скочил върху стълбата и не бях развързал въжето бързо... Известно време не бях на себе си и плачех постоянно, но никой не подозираше за това. Инцидентът, който не искам да си спомням, ме накара да обър-

на поглед назад” – казва Ким Ки-док. И оттук започва мъчителното раждане на „Ариран”. Преди това обаче режисьорът се оттегля от света на киното, на хората, на думите... Затваря се съвсем сам (единствено с котката си) в примитивна паянтова колиба, в буквално скотски условия. Превръща се в конфуцианец-отшелник. Топли се на примус, спи в чувал, майстори от разни изхвърлени непотребни части кафеварка и други приспособления, разглобява и почиства оръжие. Единствените високотехнологични вещи, с които не се разделя, са малка видеокамера и компютър. И след дълъг период започва да се (само)снима. Да разказва. Да се ругае. Да се самоанализира. Плаче. Пустосва. Пие. Псува. Пее. Споделя. Всичко – живота си, филмите си, мислите си. Ким Ки-док такъв, какъв е. Неподправен. Ким Ки-док, търсещ отговора на въпроса „Кой съм аз?”. Искрен.

„Ариран” е повече от автобиография, той е своеобразен „Дневник на скръбта” (ако направим алюзия с Барт). Може да бъде приет по толкова различни начини според гледната точка и нагласа на възприятие от страна на зрителя: като нарцистично освобождение, като експозиционистично саморазкъсване, като безпомощно търсене на утеха, свръхинтимно лутане из лабиринтите на душата, като екстравагантна режисьорска поза, самонаказваща егото изповед. При всички положения обаче документалният филм на корееца е пречистващ катарзис. Най-вече за него. Доказателството за това е, че след тригодишна пауза той отново снима – новият му филм носи работното заглавие „Амин”. И лично за мен е лишен от звездна

суета. Спечелва ме с разсъбличането на невидимата кожа на режисьорското величие, с оголването си до най-човешката естественост. С желанието да бъдеш себе си, а не филмите си. Да бъдеш повече от филмите си, въпреки тях. Като предчувствие в далечната 2004 година, много преди да предполага, че въобще е възможно някога да стигне до състоянията, изобразени в „Ариран”, Ким Ки-док казва в едно интервю: „Човек, който иска да живее дълго, не трябва да се занимава с кино. Когато снимаш, изживяваш живота на всички твои персонажи, а собственият ти живот минава покрай теб незабележимо”.

Киноезикът на Ким Ки-док винаги е обект на многопосочни тълкувания. В родната си страна режисьорът не е толкова популярен, колкото в западните интелектуални среди, за които е абсолютният флагман на корейското ново артхаус кино. В Страната на утринната свежест често го смятат за шокиращ автор, непредставящ достоверно действителността. Преди да стане режисьор, самият Ким професионално се занимавал с живопис и история на изкуството в Париж. Дебютира в киното през 1996 година с „Дивото животно”. Четиринадесет години той е образец за трескав работохолизъм, оригинално драматургично въображение, уникална бързина на снимачния процес, ясна представа какво точно иска да направи и въобще свръх производителност: режисьор е на 17 филма, сценарист на 20, продуцент на 10, монтажист на 8.... Каквато и брутално-невероятна история да разказва, Ким Ки-док изпълва екрана с високоволтово емоционално напрежение, което непрекъснато сменя честотата и



фазите си с една едничка цел – майсторски да прокара посланието си. Но същевременно режисьорът не го афишира дидактично и не го преекспонира. А го настица с болезненост до крайност, изстрадва, утешава, умиротворява. Оставяйки накрая след себе си и след филмите си дълбоки впечатляващи следи.

Причината за написването на този текст не е свързана единствено с утилитарното представяне на „Ариран“ в програмата на Международния София Филм Фест 2012. Поводът е, че зрителите, които очакваха с нетърпение новата лента на Ким Ки-док, след прожекциите ѝ се разделиха на две крайни позиции. Едните заявиха тотален отказ от приемането на „Ариран“, другите съпреживяваха заедно с корееца дългото пътешествие на психологичното му очистване пред камерата.

Всъщност настоящият „анализ“ е приближаване. Той е базисен опит за видимост на залегналия културологичен пласт в тъканта на творбата. Фокусът, който е и ключ за отваряне, възприемане на документалния филм на Ким Ки-док, е конкретна категория – т.нар. „хан“, дефинираща специфична и твърде характерна за корейската сензитивна битийност. Дори нещо повече – хан е еманация и алтер его на това, което можем да наречем корейска изконност и няма еквивалент в близките културологични пространства на Източна Азия.

В категорията се приютяват състояния (някои от тях безспорно противоречиви): „остра, силно пронизваща или пък тлееща дълбока болка“, „мъка“, „тъга“, „меланхолия“, „разочарование“, но и също така „неутолено желание“ и „сила живот“. Като условието е те да не са намерили екстериоризация, външен израз и проява, което пък предполага масирано натрупване на енергия и в даден момент взривното ѝ, експулсивно освобождаване до трагични измерения. Същевременно всичките тези определения в своята цялост могат да съществуват като комплекс и отново да реализират хан. Не случайно самите корейци наричат категорията „емоционална утайка на ума“, а можем да добавим – и на душата. Затова и те казват „натрупва ми се хан“. Един от възможните пътища за отърсване и спасяване от хан е чрез неговото проявление в изкуството. Защото хан може да бъде и опасен, да наранява (при-

тежателя му, но и околните), да предизвиква чуждо страдание и насилие.

За по-голяма яснота може да се даде прекрасен пример с епизод от творба на друг голям корейски режисьор, от когото цяло поколение автори, в това число и Ким Ки-док, са се учили: Им Куон-тхек. Филмът е „Сопхьондже“ (1993, буквално Източна песен), който разказва за живота на скитащо семейство – баща с две деца, момченце и сляпо момиче, певци на пхансори. Възрастният музикант обучава дъщеричката си да пее, докато момчето акомпанира на ударен инструмент. Но на невръстното дете все не му се получава така търсеното и желано образцово изпълнение. След като я кара (и карайки ѝ се) многократно да повтори рефрена, бащата избухва, като ѝ казва, че никога няма да ѝ се получи пхансори-то, ако не изпитва достатъчна силна доза хан...

Може би точно тук трябва да се върнем към документалния филм на Ким Ки-док и по-точно неговото заглавие. „Ариран“ – това е и името на най-емблематичната песен на Корея, която се знае от всеки в страната. По същество много красива любовна песен, в която се говори за раздяла с любимия и хилядите непреодолими хълмове, които отдалечават безвъзвратно хората... Никак не случайно, че Ким я изпълнява и във филма си. Като чисто пхансори. Като истинско корейско хан. А ето как режисьорът обобщава целия си документален проект, донесъл му и приз от фестивала в Кан през 2011 в секция „Особен поглед“: „Ариран... Нека се понеса над хълмовете Ариран... Нагоре, надолу... Тъжен, извън себе си от радост... Наранен, щастлив... Зает с това или онова... Всички емоции, които изпитваме през живота си... Безброй многото хора, които срещнах, докато снимах филмите си... Отношенията, които създаваме, наглед вечни, а могат да се скъсат лесно като тънка хартия... Жестоките рани, които съм нанесъл (и получил) на тези, които са ме изоставили... Всички ние, омагьосани от любовта, страстта, омразата и импулса да убиваме... За мен всичко това е събрано в „Ариран“ (филмът – бел.авт.). Не съжалявам, че прекарах живота си във филмите, но все още не мога и да живея без филми. Искам да вървя напред, редом до филмите си.”

Озарения в полите на Витоша

115 години от първите кинопрожекции в София

Петър Кържилов

В навечерието на Благовещение (25 март) през 1897 „благата вест“ за първата (по всяка вероятност) кинопрожекция в столицата на княжество то ни бива оповестена и на български, и на немски език: „Сенсационна новост! Утре, в събота 22 Март, 8 часа вечерта в Пилзенската пивница, булевард Дондуков ще има преставление с Кинематограф с интересна и голяма програма (представление на живущи изображения)“. Благодарение на тези седем реда в „Български търговски вестник“ днес знаем не само точната дата на този най-ранен за София киносеанс, но и мястото на неговото осъществяване – „Пилзенската пивница“ на бул. „Княз Дондуков“ № 57 (дом Г. Георгов). „На ъгъла на Московска и бул. Дондуков – уверява през 1947 в книгата си „София преди 50 години“ мемоаристът Георги Каназирски-Верин – чехът Хръдличка беше открил бирария под своето име. Беше довел от Прага чешки дамски оркестър...“ Хръдличка остава следа и в родната белетристика – тъкмо в неговата бирария се развива действието на разказа „Донос“, написан от Иван Вазов и публикуван в сборника му „Драски и шарки. Очерки из столичния живот (1893 – 1895)“! „Летен ден. Надвечер – започва „Донос“. – У Хръдличка около една маса, претоварена с пълни и презполовени чаши с бира, седяха няколко души софийски граждани...“ В разказа си патриархът на българската литература свидетелства още, че „двама господиновци, прави, ухилени, слушаха музиката, която завъртваше автоматната фигура в ъгъла срещу десет стотинки“. Хръдличка си е падал по техниката или поне е използвал нейната магнетична сила, за да привлича повече клиенти в своята пивница.

Точно след седмица, на 28 март, отново „Български търговски вестник“ разгласява: „НОВО! КИНЕМАТОГРАФ. НОВО! Чудото на XIX век. Виден от Т. В.

Германския и Австрийския Императори, които изразихъ особенното си удоволствие. Картини из живота в естествено състояние. Площад Александр, срещу двореца. Цена за вход: I място 1 лев, II място 50 ст.“ Прави впечатление смяната на местата, в които са се провели сеансите. „Пилзенската пивница“ навярно се е оказала тясна за душата и кесията на гастролиращия кинаджия и той е предпочел широтата (ала навече многолюдността) на площада, носещ името на княз Александър I Батенберг (първия монарх от периода на Третото българско царство). Едва ли обаче представленията са се състояли на самия площад, под открито небе (и то през март!). В края на XIX век този квартал (върху който днес се издига бившият партиен дом) е бил гъсто застроен с многоетажни здания, по-голямата част от които са ползвани за хотели, ресторанти, кафенета... Тъй че е възможно прожекцията да е била реализирана по вече отработения в „Пилзенската пивница“ начин – в някоя от ограждащите площада сгради. Най-вероятният претендент ще да е „гостилница „Александр I“ или „ресторант под фирмата „Александър I-й“, „богато нареден“ още през декември 1896 от Панайот Баллис в „зданието на г. Ив. Стамболов“, разположено на „Александровски Площад“, срещу Двореца“ (според рекламите във в. „Мир“).

На това (ново и второ) място кинематографът се задържа по-дълго, за което свидетелстват още четири почти идентични реклами, отпечатани също в „Български търговски вестник“ – на 29 и 31 март, 1 и 3 април. Цели шест на брой хвалебствени съобщения – впечатляващо количество! Към тях би трябвало да се добави и анонимният материал във всекидневника „Отзив“, чието публикуване на 8.IV.1897 потвърждава безспорния факт на осъществяването на първите

прожекции в полите на Витоша. „...Думата ни е – пише неизвестният автор, – че от дълго време насам сме забележили, щото разни немски евреи и тям подобни гладници и шарлатани да дохождат тук и да експлоатират и мамат хората чрез разни панорами, представления, невидени чудеса, киниматографи и д. т., без в същност ни най-малко да оправдават своите чудесни обещания, залепени на улиците на големи и всевъзможни помпозни обявления. Така напоследък постъпи и един шарлатанин с някакъв си свой кинимотограф, тъкмо срещу Двореца, на „Александровска“ площад, гдето видяхме толкова разни любопитни и интелигентни хора да си дадът парите само за вете-ра! Ний мислим, че ако на просяците е запретиено да просът, то на такива явни янкеседжии още повече би трябвало да се запрети да съблечат хората чрез своите лъжи и измами и че нужно е да им се не позволява преди да се проверява тяхното искуство и преди да се определя таксата, която те трябва да земат, а не както сега да оскубват хората, както си щът, и да ги угощават само с шарлатаниите си“.

Сякаш всичко бива указано в тези седем материала, появили се в протежение на цели две седмици – времето и мястото на демонстрациите, наименованието на уреда, с който са били осъществени – „кинематограф“ (навярно апарата на братя Люмиер), качеството на програмата – „интересна и голяма“, нейното пес-теливо съдържание, цената на билетите, диферен-циацията на предназначенията за зрителите места, начините за разгласа – посредством вестникарска реклама и „големи и всевъзможни помпозни обяв-ления“, „залепени на улиците“, дори степента на отзвук-а им в обществото – множество „разни любопитни и ин-телигентни хора“ са си дали парите на вятъра... Едно само не се споменава в тях – името на първоапос-тола, възвестил рождеството на целулоидната ера в София! Анонимността, белязала личността му, сякаш орисва всички негови следовници, чиито имена оста-ват неизвестни десетилетия наред. Въпреки фатално-то предопределение и фактологическия недоимък са се намирали люде, опитващи се да възкресят прощъ-палника на „Чудото на XIX век“ в нашата страна, по-пълвайки белите петна в кинематографичната карта на България и идентифицирайки някои от жреците на Десетата муза, осмелили се да прекратят границите на татковината ни.

Доскоро например се знаеше, че втората поредица от кинопрожекции в нашата столица се е състояла чак през 1900. Тогава (на 13 април) във в. „Поща“ се поя-вява откликът „Смърдящи Драйфус“ (открит и огласен

за първи път ведно с този в „Отзив“ от изследователя Александър Александров), гласящ: „Един полски ев-реин през Великденските празници бе залепил ша-рени реклами, като еврейска рокля, в които се съоб-щаваше на Софийската публика, че на 9, 10 и 11 того, през Великден – ще представи с кинематограф делото на мъченика Драйфус. Стекли се бай Ганювци, натъп-кали ги в кафене „Булевар“, подпушили ги с разни га-зове, затворили вратата и едва що ги не издушили. Избягалите ни се оплакват, че Драйфус много смър-дял. Най-после и нашите юдофилски глупци имаха възможността да се убедят, че Драйфусовата афера е една гнъсна подигравка с законите и чувствата на християнското общество, и че гнъсний шпионин Драй-фус и в кинематографа смърди, като всеки чифутин“. Като оставим настрана пошлия антисемитизъм, ха-рактерен за вестника на Стоян Шангов, може да на-правим няколко извода. Време на действието – точно установено (през 1900 Великденската неделя се е падала на 9 април). Място на действието – кафенето, намиращо се в сутерена на пететажната сграда на гранд хотел „Булевард“, извисявала се в центъра на града (бул. „Мария Луиза“). Притежател на пътуващия кинематограф – неидентифициран „полски еврейин“, въвел у нас (по всяка вероятност за първи път) цвет-ния афиш, разлепвайки „шарени реклами“. Публика – многобройна, зрителите са се „стекли“, „натъпкали“ се в „Булевар“. Качество на прожекцията – може би прилично, но явно показът е бил придружен от „разни газове“, породени от „етерните лампи“ (най-често аце-тиленови), използвани като светлинен източник за то-гавашните прожекционни машини. Самата програма навярно се е състояла от няколко филма, чийто „гвоз-дей“ обаче е бил „Делото на мъченика Драйфус“. Тази информация бе потвърдена и от две рекламни карета, на които попаднах наскоро. Поместени в „Български търговски вестник“, те още на 5 и 6 април известя-ват: „Не бивало до сега! АФЕРАТА ДРАЙФУС! пред-ставена чрез кинематограф. Драйфус, г-жа Драйфус, Лабори, Деманж, Мерсие, полковник Жуаст, всички в естествена величина. Сцени от съдебните заседа-ния в Рен и други картини. Представление на 9, 10 и 11 април в кафене „БУЛЕВАРД“. Начало в 9 часа вечерта. ПОДРОБНОСТИ В ОБЯВЛЕНИЯТА“. Само ще допълня, че през лятото на 1899 и Жорж Мелиес, и „Пате фрер“ заснемат игрални филми, вдъхновени от нашумелия шпионски процес. Макар и различни, те имат едно и също наименование – „Аферата Драйфус“ (L’Affaire Dreyfus).

Оказа се обаче, че и през 1899 София е посетена от две (поне) подвижни кина (данни за филмови прожек-

ции в града през 1898 засега няма известни). На 30 юни 1899 в. „Нов век“ публикува в рубриката си „Хроника“ десет безценни реда: „В летния театър „Люксембург“ в София, в скоро време ще се даде голямо представление с американски кинематограф, последно усъвършенствувание, който изображава предметите в естествена големина. Тоя нов апарат е имал голям успех в всичките европейски градове. Представлението в София ще се даде под управлението на притежателя А. Ливада и секретар П. Балати“. „Прочутият“ хотел „Люксембург“ се е намирал на ул. „Алабин“. „Пред хотела имаше летен театър, – спомня си Верин – в който операта на Масини често гостуваше.“ „На източната страна на тая опера, до самата сцена, на ъгъла на улица „Цар Калоян“ бе прилепен най-страшният тогава (по Стамболово време) полицейски участък“ – допълва поетът Кирил Христов. Навярно затова Иван Вазов вплита в разказа си „Травиата“ музиката на Верди и стенанията на изтезаващите в Трети полицейски участък през лятото на 1891. В началото на XX век „Люксембург“ бива преименуван на театър „Бристол“, по-късно на мястото му е въздигнато кино „Европа палас“, известно през социалистическата епоха като „Димитър Благоев“.

Материалът в „Нов век“ е най-ранният у нас, посочващ името на пътуващ кинаджия (не едно, а цели две). Чрез него българинът за първи път е узнал и осъзнал, че представленията на „живи картини“ не са анонимно дело, че зад тях стоят живи хора, личности, съдби, а навярно и житейски драми... За съжаление А. Ливада и П. Балати не биват споменати повече в родния периодичен печат. Днес ние даже не знаем дали те са осъществили рекламираното „голямо представление с американски кинематограф“. Двамата не оставят документална следа, рекламна диря или „пръстови отпечатъци“ дори в някой от „всичките европейски градове“, където са имали „голям успех“. Не открих нищо за тях, макар че старателно се порових из известните ми източници. Питам и разпитвах колеги киноисторици от Унгария, Сърбия, Хърватска и Словения... Оказа се, че и за тях имената на А. Ливада и П. Балати са напълно непознати! Което засега ги прави уникални и свързани единствено с нашата родина.

Затова пък успях да идентифицирам личността на друг австро-унгарски поданик, решил да припечели някой лев със своя скитащ кинематограф на българска земя. „Някой си професор Бенке – уверява отново „Нов век“ на 25.X.1899 – е имал честта тези дни да яви на почитаемата столична публика с един вид безплатни програми, че след обикновенните представления на живи картини чрез своя кинематограф, ще

показва и пикантни картини само за възрастни мъже, като например: в банята, най-сетне сами сме, утрешен туалет и др. Какви ще бъдат вече тези пикантни картини само за възрастни мъже, и до колко тоя професор ще пощади чувствата на учащата се младеж и ще ѝ откаже, въпреки своите материални интереси, удоволствието да види тези пикантни картини, всеки благоразумен човек може да съди и да предвиди. За това, ний мислим, че няма да бъде зле за обществения морал, ако столичното градоначалство се запознае най-напред с пикантните картини на професор Бенке, който по всяка вероятност знае много добре, че колкото повече се запрещава едно нещо, толкова то по-силно се желае“.

Името на кинооаяжора (срещащо се и като понемченото Бенке, и като пославянченото Бенко) е Мор Бенкьо (Mor Benk). Но е роден като Мор Щайн през 1849 в Нагиварад (днес Орадея в Румъния). Тъй че може да е бил унгарец, а може да е бил и от еврейски произход, но със сигурност – поданик на Хабсбургите. От Щайн той става Бенкьо със специално решение на министъра на вътрешните работи през март 1899. Едва ли е притежавал научното звание професор, но се е обявявал за такъв най-вече в рекламните афиши, с които е оповестявал не само появата си в различните населени места, но и е информирал местните люде за програмата (съдържанието) на своите представления. Тъкмо от колекцията на негови плакати, съхранявани в националната библиотека „Ищван Сечени“ в Будапеща, се разбира, че през 1898 са били прожектирани „лично от професор М. Бенкьо“ филми пред жителите на Трансилвания. Амбулантният кинематографчия посещава със своите „живи картини“ и други краища на обширната дуалистична (от 1867) монархия – Унгария, Хърватия, Войводина... В периода 1899–1904 татко Мор е бродил по друмищата на Източна Европа заедно със своя син Миклош, охарактеризирани като „една много активна двойка пътуващи прожекционисти“. Тъй че е възможно (хипотетично) и Миклош Бенкьо да е прекрочвал границите на България. А че баща му се е задържал у нас повече от месец, свидетелства в. „Славянин“ (Русе), уверяващ, че на 27 и 28.XI.1899 Мор Бенкьо е показвал в крайдунавския град „живи картини“ в хотел „Дачия“. Доскоро 1901 също бе „нулева година“ в софийската киноистория! Ала останалите неразплетени повече от 110 лета страници на „Български търговски вестник“ за пореден път поднесоха изненада: „От няколко дни насам на ул. Алабинска № 60, срещу Народната банка – известява всекидневникът на 20.IV.1901 – се дават от 5 до 10 часа вечер крайно интересни

представления с един пристигнал от Париж кинематограф, който работи безупречно. Кинематографа има 42 много интересни живи картини, разделени на 3 серии. Вход за лице и серия: I място 50 ст., II място 30 ст., за ученици и войници 20 ст. Представленията съ много забавителни и сполучливи и посещението им може да бъде най-добре препоръчано". Сградата на тогавашната Народна банка съществува и днес – на ъгъла на улиците „Алабин“ и „Княз Александър I“ (№ 12). „На ул. Алабинска № 60“ пък се помещава модната къща „Агресия“. Някъде на това място кинематографът се задържа цели две седмици, за което изданието на Бернард Кон свидетелства отново (на 2 май): „Находящия се на ул. „Алабинска“ № 60 срещу народната банка кинематограф получил нова серия картини. Кинематографа, който ще бъде посетен от всички ученици в столицата, а така също ще бъде представен и в казармите, ще се бави в София още само 4–5 дни". Предполагам, че апаратът не е „пристигнал от Париж“, а от Пловдив, където (според местната преса) анонимен вестител на новата епоха на „живуци изображения“ дава по Великден (1 април) „представления в салона на „Учителска Дружба“, срещу [църквата] „Св. Богородица“. И в двата случая става дума най-вероятно за визити на сърбина Стоян Нанич, за когото белградският колега д-р Сърджан Кнежевич пише: „От запазените архивни документи се вижда, че през април е бил и в България, а от печата научаваме, че от неделя, 20 май 1901 г. нататък, се е намирал в Крагуевац“.

Сензацията обаче изскача на 6 юни. Тогава на своята втора страница „Български търговски вестник“ публикува скромно съобщение: „От днес нататък в бившия цирк Витали ще се дава всяка вечер в продължение на една седмица представление с кинематограф. Кинематографа е от най-новия модел. Между антрактите ще се изсвирят от фонографа разни парчета. Програмата е твърде разнообразна. Цените умерени: канапе 1.50, I м. 1 л., II м. 50 ст.". Затова пък на четвърта се разстила истинско пиршество за всеки изследовател на ранната история на киното в България: „Салон „Цирк Витали“ в София. Всяка вечер фамилярно представление, което ще почне от вторник 5 юни 1901 год. в продължение само на една неделя, с кинематограф. От най-новия модел тази год. получен направо от Едисон. Както и нови картини от голямо чудо до сега още невидено ЕДИСОНОВА ЖИВА ФОТОГРАФИЯ. Която изображава човека и животните в натуралната краска и големина, разни картини от сраженията между американците и филипинците. Начало в 9 часа вечерта. По следующата програма: 1. Парада на Ню-Йорк-

ските доброволци преди тръгването им за войната. 2. Нападане в гора. 3. Атака на американците в стрелков строй. 4. Атака на „Хух-Ридерите“ (американска кавалерия). 5. Морската кубанска [кубинска] артилерия в сражението. 6. Американците в отбрана. 7. Съдени на един шпалионец-шпионин на полесражението. 8. Разстрелването му. 9. Дуел на две любовници и падане на едната от тях мъртва. 10. Възстаниците защитават един мост на железницата (филипинско-амер. бой). 11. Възстаниците бягат (филипинско-амер. бой). 12. Тамкашните обитатели бягат „ „ „ 13. Атака на възстаниците „ „ „ 14. Санитарна команда при работата си на полесражението (филипинско-амер. бой). 15. Пристигане трена на станцията. 16. Руския Цар на кон и царицата в файтон. 17. Тържественото посрещане на президент Крюгера в Марсилия. 18. Американска и испанска флота в атака. 19. Ловец на риба и нещастieto му. 20. Балет от 4 моми (maulin rouge).

Между антрактите ще свири най-новия „двоен фонограф“ разни маршове и пиеси от военната музика, също и песни на разни езици. Цени на местата: канапе 1.50, I място 1 л., II място 50 ст., за ученици и войници, водени под команда, се прави 50% отстъпка. Като ще престоя в тоя град твърде кратко време, чест имам да покая най-учтиво почитаемата публика да ме удостои с многобройното си посещение и да види нещо не бивало до сега. Билетите ще се продават при касата.

С почитание: Георги Кузмик.

Забележка. Явяваме на почитаемата публика, която ще посети представлението, че ще остане извънредно доволна, понеже нашия апарат е най-усъвършенствуван от досега видени от представляващи кинематографи“.

Цирк „Витали & Пиньоти“ бива въздигнат от едноименната италианска трупа през лятото на 1900 на „улица „Ломска“ (днешния бул. „Мария Луиза“) срещу хотел „Конкордия“. В края на октомври неговите артисти отпътуват, ала шатрата му остава наред в София. В началото на 1901 той бива „преустроен“, „снабден с електрическо осветление“ и „обърнат на театрален салон“. А навярно и преместен недалеч от първоначалното си местоположение – на ул. „Пирот“ („срещу Ковчезничеството“). В него се изнасят редовно театрални и циркови представления, гостуват илюзионисти, организират се концерти, събрания, вечеринки... Затова не е изненадващо, че там се появява и кинематограф...

Името на личността, приканваща „почитаемата публика“ в бившия цирк „Витали“, отдавна се споменава (макар и под различни варианти) в родната киноис-

ториография. Още през лятото на 1944 д-р Панайот Хитров разказва в своите спомени, поместени в сп. „Филм“, за „далматинеца Георги Кузмич“. Нещо повече – дългогодишният кинодеец и редактор на списание „Киносвят“ (1919–1920) посочва Кузмич за осъществител на „първото кино-представление в България“, състояло се „в края на лятото на 1897“ във великотърновското читалище „Надежда“! Протоколните книги на тази обществена институция не потвърждават мемоарното свидетелство, но пък документират визитата на пришелеца в старопрестолния град през март 1902. Официален документ е и заявлението до председателя на читалището в Разград, с което Кузмич предлага на 27.III.1907 да му бъде отпуснат тамошния салон, за да изнесе в него представление с кинематограф (Димо Миндов). През 1989 Ганчо Савов (живеещ тогава в Чехия) заявява, че „човекът, който донесе киното в България“, е всъщност словакът Юрай Кузмик (роден между 1870 и 1875 в с. Дълхе поле, окръг Жилина). Тази (макар и оскъдна) информация, съчетана с времевата близост както на истинската първа поредица от кинопрожекции в България (отразена на 27.II.1897 от русенския вестник „Законност“, но открита и огласена от Любен Георгиев през 1963), така и на софийските сеанси (от 22 март до поне 3 април 1897), изкушава мнозина автори да припишат на далматинеца (хърватина) или словака и показите в Русе, и тези в столицата. Твърденията им обаче не биват подкрепени от нито един реален факт! Ето защо цитираният текст е безценен. Чрез „Български търговски вестник“ името на живеещия постоянно у нас чужденец се появява за първи път в рекламен материал, публикуван в родния периодичен печат – при това във „формата“, която той сам си е избрал, изписал и оповестил – Георги Кузмик. По-важно е, че известието дава информация за апарата, изобразяващ „човека и животните в натуралната краска“ – той е от „най-новия модел тази год[ина]“, „получен направо от Едисон“, „най-усъвършенствуван от досега видени от представляващи кинематографи“, изобразяващ „Едисонова жива фотография“. Макар и хвалебствени, определенията съответстват напълно на данните, предоставени от Ганчо Савов в сп. „Чехословакия“. „Обичайки пътешествията, той (Юрай Кузмик) много

е пътувал. Най-напред е обходил Палестина и Египет, а след това е заминал за САЩ. Там си купил преносим кинематограф, с който първо показвал филми на словашките изселници в Щатите. После се върнал с него в Словакия и прожектирал в родния си край, в Битча, Жилина и другате“. Този ще да е бил уредът, инсталиран и в цирк „Витали“. Назоваван от самия Кузмик навсякъде в рекламите – кинематограф. Макар че разработената от Томас Алва Едисон (1847–1931) и Томас Армат проекционна машина, появила се за първи път публично на 23.IV.1896 в Ню Йорк, е била кръстена от създателите си витаскоп (vitascope). Показите в Русе и София през 1897, които се приписват на Кузмик, също биват осъществени съответно с „кинематограф“ („апарат, който изобразява на платно тъй наречената „Жива фотография“) и с кинематограф („представление на живущи изображения“) – все наименования, отправящи към изобретението на братя Люмиер. Но пък съпътстващите ги реклами изобщо не споменават името Едисоново (изключително популярно по това време дори в България)! Има и друго – ако Георги Кузмик вече е посещавал София, едва ли би си позволил да възхвалява своите „картини“ (филми) като „голямо чудо до сега още невидено“, нито пък да убеждава столичани, че „нашият апарат е най-усъвършенствуван от досега видени от представляващи кинематографи“!

Най-същественото в случая е, че благодарение на Кузмик в българската преса бива публикувана първата изчерпателна програма за кинопрожекции! Подробна, професионално поднесена, логически подредена... Оказва се, че Георги Кузмик е пионер и в областта на вестникарската реклама! Гастролът му в София очевидно е имал успех, защото на 9 юни той известява, че ще остане „още за три вечери“, добавяйки към вечерната прожекция и дневна, но само в неделя „от часът 4“ – „за семейства с деца“. На 20 юни Кузмик заявява, че сеансите ще продължат „още за една седмица“, което означава, че се е задържал в столицата повече от 20 дни (от 5 юни до поне 27.VI.1901). След това следите му се изгубват по друмищата на времето, а дейността му се превръща в поредната загадка от историята на родното кино!

Истанбул 2012

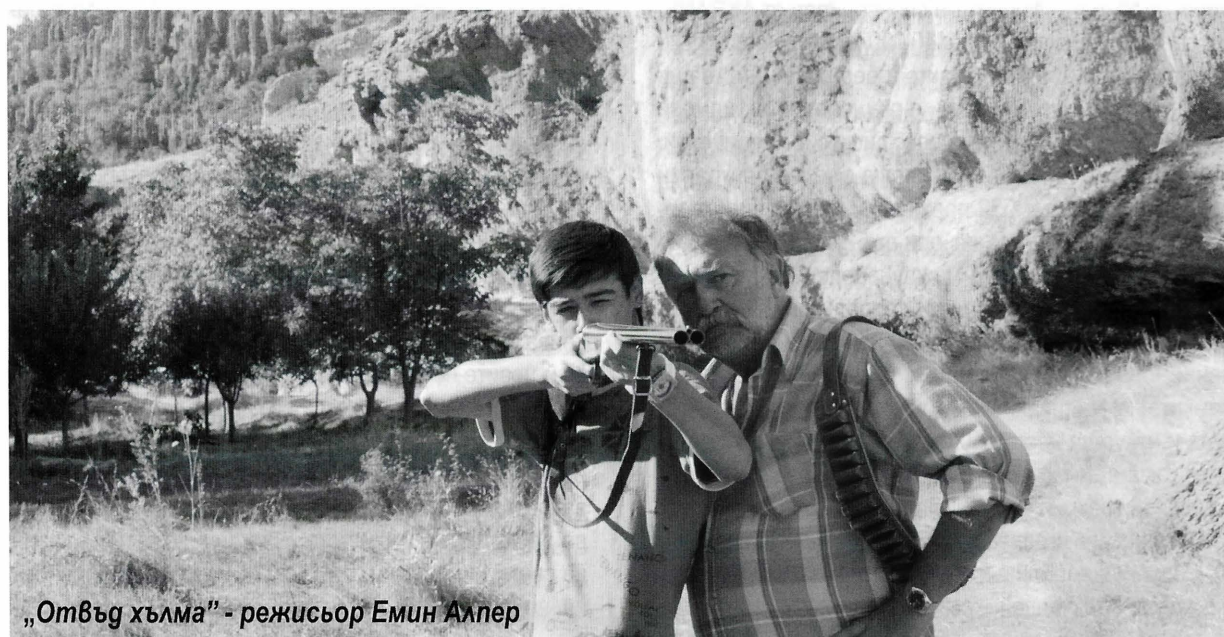
Нови гласове в турското кино

Олга Маркова

Интересът ми към влизащия в четвъртото си десетилетие Международен кинофестивал в Истанбул нараства с всяка изминала година. Причина за това е повишаващото се художествено ниво, както и изобилието от почерци в Националната конкурсна програма и извън нея. Старателно следя изявите на така нареченото Ново турско кино. Очаквам с интерес следващите творби на тези автори: с обикновена, често позната на пръв поглед история, чрез последователно натрупване на любопитни детайли и лаконичен диалог, те ни потопяват в дълбините на значими екзистенциални проблеми. За да постигнат съпричастие от страна на зрителите, тези произведения изискват като „предварително условие“ неговото търпение.

Именно към такъв тип кино се стремят младите режисьори в нашата съседка. Очевидно поемайки щафета

тата от майсторите на предишното поколение - Нури Билге Джейлан (който тази година оглави журито на Международния конкурс), Дервиш Заим, Зеки Демиркубус, Семих Капланоглу, Езим Устаоглу. Изявяващи се вече десетилетие, младите им турски колеги следват тяхната повествователна интонация, бавен ритъм, задълбочаване в психологическите измерения на героите, но същевременно се опитват да преценят от своя гледна точка факти, събития, традиции и да съхранят връзката между поколенията. Често се втурват и към по-експериментални форми на изказ. Остава открит въпросът как се възприемат техните творби на фона на една по-широка литературно-филмова култура. За сравнение с постиженията на майсторите, в рамките на Истанбулския фестивал често се показват ключови произведения на независимото турско кино от 1990 година до днес.



„Отвъд хълма” - режисьор Емин Алпер

„Подземие“ - режисьор Зеки Демиркубуз



Но все по-специално място се отделя на двете игрални селекции - „Национален конкурс“ и „Ново турско кино“, спонсориран вече четвърт век от бирената фирма „Ефес“. Те представят общо над 40 филма: от тях 12 в националното състезание за наградата „Златното лале“, чието жури бе председателствано от известния режисьор, сценарист и поет Муратан Мунган; останалите са извън конкурса и в панорамата „Ново турско кино“.

31-вото издание на Истанбулския международен фестивал е осъществено с бюджет от 150 000 турски лири: за 11-и път форумът е спонсориран от АКВАНК. За повече от две седмици 140 000 зрители видяха 220 кинотворби в 22 секции, както и редица съпътстващи ги инициативи: семинари, уърк-шопове с филмови експерти, майсторски класове, дискусии и концерти. Предоставена им бе възможността в седем централни кинозали да гледат 522 прожекции, показващи творчеството на 232-ма режисьори от 52 страни.

Този спектър включва и международен конкурс с 11 произведения (от които шест копродукции); и национално състезание; и документална колекция, озаглавена „Човешки права“ - също с конкурсен характер. В рамките на фестивала Истанбулската фондация за култура и изкуства чества 40-ата годишнина на любопитната секция „Кино и музика“. Интерес предизвикаха и някои нови секции като „Filming Revolution“, в която видях интересния игрален дебют „Любов и революция“ на Ф. Серкан Аккар. Близък до телевизионната специфика и с актуалните си идеи - „свободата не се подарява - за

нея се воюва“ и „тероризмът ражда тероризъм“ - той се оказа твърде важен за младата аудитория, която дълго го аплодира. Не по-малко любопитни бяха и новите секции „В семейството“, „Детско меню“, „Какво се случва в днешна Гърция?“, „Традицията на китайското кино“, както и 15-часовият „Специален поглед“ на Марк Кузинс с неговата филмова „Одисея“, показана извън програмата на фестивала.

Но аз насочих вниманието си към новата продукция на домакините, реализирана през 2011- 2012 година. В двете най-важни селекции от нея - „Национален конкурс“ и „Ново турско кино“, преобладаваха дебютите и творби на млади автори: общо 22 на брой. „Всъщност главната цел на Истанбулския фестивал е да хвърли отвътре поглед върху турските филми и така по-релефно да отвори режисьорските почерци, отделяйки ги един от друг“, подчертава авторитетното месечно списание „Алтази“.

А отвън - на редица международни форуми напоследък, се заговори за феномена турско кино, особено на Ротердамския, който е известен със стремежа си да открива независими експериментални филмови творби. Най-новите постижения на домакините потвърждават усещането, че е трудно да се говори за обща естетика, общ наративен подход, оформящи параметрите на една нова вълна. Онова, което те безспорно разкриват, е нарастващата възможност за младите творци да дебютират в игралното кино, без да са принудени да се подчиняват на законите на пазара. Ще припомним, че сред наградите на фестивала са включени и та-

кива, които стимулират финансово турските компании, разпространяващи отличения филм (за съжаление у нас не можем да се преборим за подобен жест!). Това от една страна позволява на дебютантите да концентрират мисленето и таланта си върху онова, което ги вълнува, а от друга - твърде съществена, да се съхранят контурите на определено артпространство, независимо от комерсиалния натиск.

Ще започна с изненадата от високия професионализъм на дебютния „Отвъд хълма“ на Емин Алпер, който след наградата си на тазгодишното Берлинале сега завоюва в националния конкурс „Златното лале“ за най-добър игрален филм, придружено от 150 хиляди турски лири; наградата за драматургия, както и приза на ФИПРЕССИ. Оказва се, че Алпер е учил икономика и история в Истанбулския университет (защитил и степен по съвременна турска история), изнася лекции в Департамента по хуманитарни и социални науки в Техническия университет и заедно с това пише сценарии, както и статии за връзката на киното с политиката. Високата му ерудиция категорично се откроява във всеки епизод на първия му игрален филм, наситен с напрежение и психологизъм. Една обикновена на пръв поглед семейна драма, която актьорите довеждат до въздействието на антична трагедия. „Преди година написах тази семейна драма, вдъхновена от истории на моето детство - споделя режисьорът. С течение на времето тя постепенно се трансформира в по-алегорична форма“. С присъщата на съвременното турско кино автентичност на обстановка и персонажи филмът постепенно разкрива нажежени човешки страсти, тайни кътчета от човешката душевност. Сложната авторска интерпретация подтиква да търсим причините за деформациите в съвременното, а и във всяко друго общество. Другият талантлив дебют, който се открие в състезателната програма, е „Роден дом“ на известния актьор Музафер Йоздемир, участвал успешно в три филма на Нури Билге Джейлан, а изпълнението му в „Отчуждение“ му донася наградата за най-добър актьор на МКФ в Кан (2003). Първият му игрален филм е своеобразно екзистенциално road movie за онова, което сме имали и никога няма да се върне. След 15-годишно отсъствие главният герой се завръща в родния си дървен дом, в руините от крепости, исторически паметници и минарета, за да извика спомените си. Всичко онова, което за него е било символ на волност и простор, на свобода и безгрижие, вече е бетонирано и унифицирано. Явно миналото има място само в съзнанието на героя, който подобно на Вим Вендерс снима, за да улови и съхрани последните изчезващи реликви.

Героят търси знаците на преживяното си детство. Внезапно реалността го сваля на земята: „Някога тук бе моето живописно детство, а сега природата е само депо за строителен материал!“ Един универсален проблем.

Втората творба, отличена с три награди в националния конкурс, бе „Подземие“ - дело на опитния Зеки Демиркубуз, удостоен с наградата за най-добър режисьор, придружена с 50 000 турски лири. Тюрксоу Гьолебей спечели наградата за операторство, а Енгин Гюнайдин бе отличен като най-добър актьор. Неговият герой провокира многопосочни философски размисли и е вдъхновен от „Писма от подземията“ на Достоевски. Неговото верую се свежда до сентенцията: „Докато мъдрият човек не е безпощаден към самия себе си, не би могъл да има гордост“.

Сред силните дебюти в тази програма ще отбележа и ярките изяви на две млади режисьорки: „Сегашно време“ на Белмин Съойлемез, чиито късометражни и документални филми са награждавани на редица кинофестивали, и „Кораби“ на Елиф Рефиг, притежаваща филмова степен от Колумбийския университет. Изпълнителката на главната роля (Мина) Санем Йож в първата творба завоюва наградата за най-добра актриса на годината (плюс 10 000 турски лири). Тя майсторски пресъздава образа на безработна и самотна млада жена с нейните очаквания, надежди и разочарования, при това почти безсловесно. Филмът е деликатно наблюдение, без предпоставеност и тезисност. Все качества, характеризиращи днешното младото турско кино. Другият дебют - „Кораби“, по думите на самата режисьорка Елиф Рефиг, „е филм - интуитивно пътешествие, романтичен пънк“. Главният герой е на 20 години и с възхищение наблюдава плаващите кораби, вярвайки, че някъде далеч - в други земи, ще намери по-добър живот. „Като деца на 90-те години сме свидетели на срива на всички идеологически системи и се опитваме със средствата на изкуството да открием нов свят в противовес на нашите родители, които са търсили начини да се махнат оттук - твърди Рефиг. Екранната история подтиква бъдещите поколения към дързост и мечти“.

Не бих искала да пренебрегна още една млада режисьорка - Мизгин Мюжде Арслан, с кюрдски произход, която се насочва към киното с опита си като репортерка в новинарска агенция в Диарбекир. Защитавала и докторска степен по „Кино и медии“ в университета „Бахчешехир“, автор е и на няколко книги. Новата ѝ игрална творба „Аз отлетях, ти остана“ (2012) разказва дълбоко лична история. Идеята за филмово пътешествие в търсене на безследно изчезналия баща



„Сезаишо време” - режисьор Белмин Сьойлемез

идва някак спонтанно: „Беше ме страх да тръгна сама - споделя режисьорката - затова взех за приятел камера и се отправих по Пътя”. От разговори с роднини и близки събира информация, за да открие истината за най-близкия си човек. Това издирване се превръща в документален киноразказ, социална драма, защото такава е била съдбата на много кюрдски семейства, чиито бащи са убити или отвлечени.

Прави впечатление, че младите турски режисьори предпочитат да реализират филми по реални, често автобиографични случки и събития, които постепенно придобиват мащабно звучене. Такъв е и случаят с копродукцията „Гласът на баща ми” на Зейнеп Доган и Орхан Ескикьой, също получил награда за драматургия. Основна тема на филма е как религията и вярата вместо да обединяват, разделят хората. Работещият в чужбина баща изпраща запис с гласа си на своята неграмотна жена и невръстни деца. Сега, след много години, когато вече бащата не е на този свят, неговият глас ечи от касетата в празните стаи и напомня за сплотеното някога кюрдско семейство, което се е разпаднало. Единият син се е присъединил към партизаните, а другият търси прехрана в голям град. Единствено майката е останала в родния дом -

със спомените от експатрирането, дискриминацията, насилственото отделяне от родния език.

Към лично преживяна история се насочва и М.Тайфур Айдин в игралния си дебют „Следа”, завоювал Специалната награда на журито и 30 000 долара. Неговото дълго филмово пътуване (започващо с най-възрастния член от семейството - 80-годишната Шеристан) води семейството до завръщане в родното село, след като е било принудено да напусне отечеството си за период от две десетилетия. „Всички послания и тайни на филма ще бъдат прозрени чрез въпросите, които зрителите сами ще отправят към себе си” - заявява режисьорът, адаптирайки за екрана разказ на Йавуз Екинджи.

На финала на моето филмово пътешествие ще отбележа и Голямата награда в тазгодишния международен конкурс. Сред 11 конкуриращи се произведения „Златното лале” отиде при руската емигрантка, живееща в Бруклин - Джулия Локтев. Нейната романтична драма „Самотната планета” (с Гаел Гарсия Бернал в главната роля) се разиграва сред умело използваната във филма природа на Грузия, с което предизвиква интереса и симпатиите на цялата аудитория.

Анимирани реалности

Цветомира Николова

Конференцията, озаглавена „Анимирани реалности“, която протече в рамките на Международния кинофестивал в Единбург, повдигна въпроси, които в последното десетилетие занимават все повече режисьори, автори, кинотеоретици, кинокритици и преподаватели по анимация от различни киноучилища. Тя предложи разнообразни гледни точки към модерната тенденция с езика на анимацията да се разказват действително случили се истории.

Още през 1918 година един от пионерите на анимационното кино Уиндзър МакКей прави документално-анимационен филм – „Потъването на кораба „Лузитания“, но оттогава досега подобни филми са се правели доста спорадично. Филмът на МакКей заслужава внимание не само защото е първи опит в този смесен жанр, но и заради изключителния талант на автора, един от пионерите в анимационното кино и комикса. С прочутия женски динозавър, наречен Гърти, МакКей е пионер и в още един жанр – интерактивното кино. Някои интересни и забележителни подробности около филма „Потъването на кораба „Лузитания“ го превръщат в предвестник на почти всички основни проблеми, обсъждани по време на конференцията. Самото ужасяващо събитие, залегнало в основата на филма, все още не е напълно разнищено от историците. На първи май 1915 година корабът „Лузитания“ отплава от Ню Йорк към Ливърпул и е потопен от германска подводница. Трагедията е огромна – край бреговете на Ирландия загиват 1924 души, 114 от които са американци. Светът е шокиран, германското правителство се извинява и поема ангажимент да предупреждава за всяко нападение и да взема мерки за безопасността на гражданите. Надарен с фотографска памет, МакКей успява да постигне много реалистично движение във филмите си. Известна е легендата, че негови приятели са го подозирали, че ползва ротоскопия в анимацията си и за да опровергае това, той се захваща да анимира динозавър. Реалистично нарисуваните персонажи и движение обаче

в повечето му филми са част от фантастични истории, докато в „Потъването на „Лузитания“ МакКей подхожда с изключителна прецизност, дори педантичност. Тук за първи път той използва плаки и не е било нужно да копира декора на всяка рисунка, както постъпва с „Гърти“ и „Историята на един комар“.

В Единбург бяха показани няколко интересни филма от паралелно протичащия кинофестивал и имаше обсъждания, в които участие взеха авторите на филмите, критици, зрители и студенти от Единбургския университет. Особено разгорещена дискусия се разгоря около германската продукция „Зелената вълна“ на режисьора Али Самади Ахади, роден в Иран, показана в сесия, озаглавена „Документалната анимация в света на разединените нации“. Сравнявайки „Зелената вълна“ с „Потъването на кораба Лузитания“, стигнах до няколко извода. Двата филма могат да бъдат сравнявани дори само защото третират важни исторически драматични събития, за които истината е различна - в зависимост от гледната точка. И двата филма ползват анимация, като тук разликата е огромна: МакКей не е ползвал ротоскопия, за разлика от младия ирански автор, който се извини пред публиката, че поради липсата на нормално финансиране е прибягнал до ротоскопия. Анимацията на МакКей е майсторска и много по-внушителна от анимацията в германския филм, която служеше по-скоро да разказва за събития, които са строго цензурирани от иранското правителство. Отделните истории във филма са разказани от анонимни блогъри или обявили се с истинските си имена бегълци. В „Зелената вълна“ ротоскопията на места беше абсолютно излишна и не спомагаше за въздействието на филма. От коментарите и въпросите стана ясно, че нормата в третирането на трагични исторически събития наистина се е променила – някои се тревожеха къде са другите гледни точки. Това обаче са очаквания на зрители главно от Западна Европа и Америка, които не искат техните държави да станат световни полицаи, особено като им се представя една-

та гледна точка. Освен това сега открито се показват ужасяващи и покъртващи сцени. Дали това няма да доведе до преумора на сетивата и способността за съчувствие? Това не се случва обаче с филма „Валс с Башир“. Според Охад Ландзман и Рой Бендър филмът „Валс с Башир“ успява да разшири границите на документалното кино като чрез рисунките и анимацията представя сънища, спомени, сюрреалистични видения. Натуралистичното движение и рисунка, както и използването на ротоскопия, тук подпомага точно този по-висш „реализъм“ - по същия начин Уиндзър Маккей, ползвайки не ротоскопия, а своята фотографска памет и невероятна рисунка, успява да разкаже своите фантастични истории така, че всички зрители да се потопят в една субективно-обективна реалност. Стига се до един стар въпрос за истината, на който Вивиан Собчак, нашумял филмов критик и теоретик, дава следния отговор: „Документалният филм е по-малко факт, а повече преживяване“. Особено интересна беше анкетата с участници в събитието за това как са възприели филма. Голяма част от тях страдат от посттравматичен стрес и сънуват кошмари. Някои от отговорилите в анкетата са преживели пристъп на паника. Други твърдят, че често виждат рисунките, които са изместили истинските им спомени. Докладът на Пентекост беше озаглавен „Травмата във военната зона“ и наистина изследваше филма не само като силен антивоенен филм, но и като начин за справяне с травмата. С филм и с доклад участваше Ан Мари Флеминг. Последният ѝ филм е „Аз съм дете на Холокоста“ (2010, Канада), който участваше в конкурсната програма на Варненския фестивал и за мое учудване беше включен в детската програма. Търсенията на тази авторка също са свързани с големи исторически събития, които до голяма степен изграждат историите на малкото семейство или на отделния човек. За разлика от „В царството на нереалното“ (реж. Джесика Ю, 2004), филм за ексцентричния американски художник и писател Хенри Дейнджър, филмите на Флеминг не ползват анимацията като пълнеж и илюстрация, по-скоро анимацията е езикът, на който се разказва историята и чрез който авторът „лекува“ травмите си. Подобен „лечебен“ ефект намират в анимацията няколко участници в конференцията. Например в доклада си, озаглавен „Потенциалът на анимационно-документалния филм за разграждането на стереотипите за умствени и физически заболявания“, Майк Таис разглежда филмите „Да си завържеш обувките“ (реж. Шира Авни, 2009), „Райън“ (реж. Крис Ландрет, 2004), „Сенките на звуците“ (реж. Джули Ангас, 2008) и „Анимирано съзнание“ (реж. Анди Глин,

2003-2009). Интересни са експериментите на Суджан Шреца и Фил Дейвис от университета „Тоусън“, Мериленд. Те са се съсредоточили върху когнитивните ефекти от анимирането на действителни случки, като са работили със студенти, но също и с група аутисти. Според експеримента анимацията имала благотворен ефект върху аутистите. Разбира се, тепърва предстоят още и още подобни експерименти. Въпреки че за арт терапия се говори отдавна (още Юнг провежда подобна терапия на свои пациенти, които са рисували миндала), засега не са натрупани достатъчно данни за категорични изводи от страна на специалистите. Опит в тази посока направиха абсолвентките от Нов български университет Ирина Арменкова и Росица Вангелова, които са помогнали на няколко онкоболни деца в ИСУЛ да направят свой филм.

Допирни точки с тази неизследвана тема имаше докладът на английската аниматорка и преподавател в Метрополитън юнивърсити, Лондон, Мишел Саломон. Нейното изследване беше фокусирано върху анимацията като мнемоническо средство. На раздвижената откровена рисунка някои изследователи и автори гледат като на най-съкровения начин за разказване на „лични истини“ – нещо, към което се стремят не малко чисто документални филми напоследък. Обобщаващият доклад на известния британски филмов теоретик и историк Пол Уелс също поставяше акцент върху това магическо свойство на анимацията. Цитирайки една нашумяла статия на американския учен Кърт Болакър, който предупреждава за вероятна „тъмна дигитална епоха“, Уелс възприема „тъмната дигитална епоха“ като реална заплаха компютърната памет на човечеството и средствата, с които тя да бъде разчитана, да изчезнат, но и като важна метафора, която говори много за съвременния начин на мислене. Според него ролята на анимационно-документалното кино ще нараства все повече и ще става белег на модерната култура.

Не по-малко интересни бяха няколко доклада, които се занимаваха с анимационното кино като средство за „разказване“ на архитектурата и градското пространство. В доклада си Сюзън Бюкн изследва къде е границата между анимационно-документален филм, посветен на архитектурата и на изобразителното изкуство, както и на документално-биографичните филми, с художествената измислица. Според нея се ражда един нов начин на разказване, тъй като аниматорите имат богат регистър на изразни средства и технологии – ксерокс, колаж, фотографии, ротоскопия, скици, рисунки, триизмерна компютърна анимация, обемна анимация и т. н.

Имитацията на натурно движение - най-често чрез ротоскопия, както и фотореалистичното изображение, са сред характерните черти на редица анимационно-документални филми. Посветени на противоречието между илюзията и стремежа да се открие „истината“ зад привидността бяха няколко доклада, сред които особен интерес предизвика този на д-р Леон Гуревич от Нова Зеландия, който се спря на зрелищността на мощните компютърни симулации, сравнявайки я във филми като „Аватар“ и в анимационно-документалните филми, като тук най-вече се визират научно-популярните филми, които ползват компютърни симулации. Тезата на д-р Гуревич, че мнозина автори използват компютърната анимация заради зрелищността и натуроподобието – в „Аватар“, за да го продадат на масовия зрител, а в сериозните документални филми – сякаш за да легитимират посланията си с труда и средствата, които публиката очевидно знае, че са вложени в тези мощни зрелища.

Тук е мястото да споменем псевдодокументалните филми – появяват се все повече такива. Например беше показан студентският филм „Как бе създадена „Птицата с дълга шия“ (реж. Уил Андерсен, 2010), който е посветен на несъществуващия ученик на Ладислав Старевич Владимир Фелтов и на неговия несъществуващ филм „Птицата с дълга шия“. Филмът дори е отхвърлен от някои фестивали тъкмо защото се счита за изцяло документален. Същият филм бе показан на Варненския фестивал за анимационно кино миналата година в рамките на студентска програма от Единбург и успя да заблуди доста от зрителите, че историята, разказана в него, е напълно достоверна. Няколко доклада бяха посветени на „Сън наяве“ от Ричард Линклейтър, който, колкото и да е странно, очевидно бива възприеман като анимационно-документален филм вероятно заради интервюта в него; а може би заради лъжедокументалната анимационна технология, използвана в него - ротоскопията.

„Анимацията във философските филми“ беше озаглавен трудът на Надид Джизем Алкюджил, в който основният акцент падаше върху анимацията като единственото възможно средство да се разкаже за „прозрачния сън“, термин, който учените използват, когато говорят за съня, в който човек съзнава, че сънува. Това, разбира се, не е единственият филм, в който се използват документални интервюта. Нека си припомним „Благини за тялото“ от Ник Парк. В него не се използва ротоскопия, а пластилиновата анимация, в която Ник Парк е майстор, и животинските персонажи, които говорят от екрана вместо реални-

те емигранти, аутсайдери и изоставени старци, се характеризират със силна карикатурност и напомнят стария тип анимационни персонажи. Подобен е подходът и във филма на Джош Раскин „Аз срещнах моржа“ (2007, Канада). Авторът анимира едно интервю с Джон Ленън, взето от едно 14 годишно момче, промъкнало се в стаята на Ленън в един хотел в Торонто. Рисунката е съвсем свободна, без да имитира стила на Джон Ленън като рисуващ, метаморфозите и монтажът създават леко психеделична атмосфера.

Къде е лъжата, къде е илюзията и къде е истината? Има ли истина? Има ли разлика между „анимираните реалности“ и „лъжата, илюзията и истината“ в това, което сме свикнали да наричаме документално кино? Разсъждавайки за всичко това, можем да споменем не малко различни един от друг филми, които по един или друг начин попадат в тази зона: „Бродене“ (режисьор и продуцент Райън Ларкин, 1962), „Музиката на улицата“ (режисьор и продуцент Райън Ларкин, 1972), „Босият генерал“ (реж. Мори Масаки, 1983), „Сита пее блус“ (реж. Нина Пейли, 2008), „Сън наяве“ (реж. Ричард Линклейтър, 2001), „Улицата“ (реж. Каролайн Лийф по документалния разказ на известния канадски писател Мордехай Рихлер, 1976) „Райън“ (реж. Крис Ландрет, 2004) „Персеполис“ (реж. Марджане Сатрапи, 2007), „Танц с Башир“ (реж. Ари Фолман, 2008), „Илюзионистът“ (реж. Силвен Шоме, 2009) „Чико и Рита“ (реж. Тоно Ерандо и Хавиер Марискал, 2010), новият филм „Баща“ (реж. Иван Богданов, 2012) и др. Ако проследим годините, през които тези филми са направени, забелязваме нещо като разцвет през последните десет години – това вероятно е дало повод на организаторите на Лайпцигския фестивал да отделят специално място за такива филми в програмата си „АнимаДок“. Тези филми очевидно все повече и повече намират своята публика и имат дял във формирането на модерния кинематографичен език.

Спомням си един филм за Хирошима, в който беше анимирана снимка на единствената оцеляла сграда от бомбардировката в Хирошима. Филмът беше не по-малко вълнуващ от шокиращите документални снимки, които сме виждали. Неудобно ми е да призная, но не запомних името на автора и не успях да го открия в архивите. Въздействието от филма и досега е живо в съзнанието ми, доказвайки, че анимацията в документалното кино е не само илюстративно средство, средство за „пълнеж“ или за „карикатурна пауза“, както е във филмите на Майкъл Мур, а език, с който може да се разказва за това как реалните факти от живота се връзват в човешкото съзнание.

Златен Витяз 2012

Заслужени оваии за българското кино

Олга Маркова

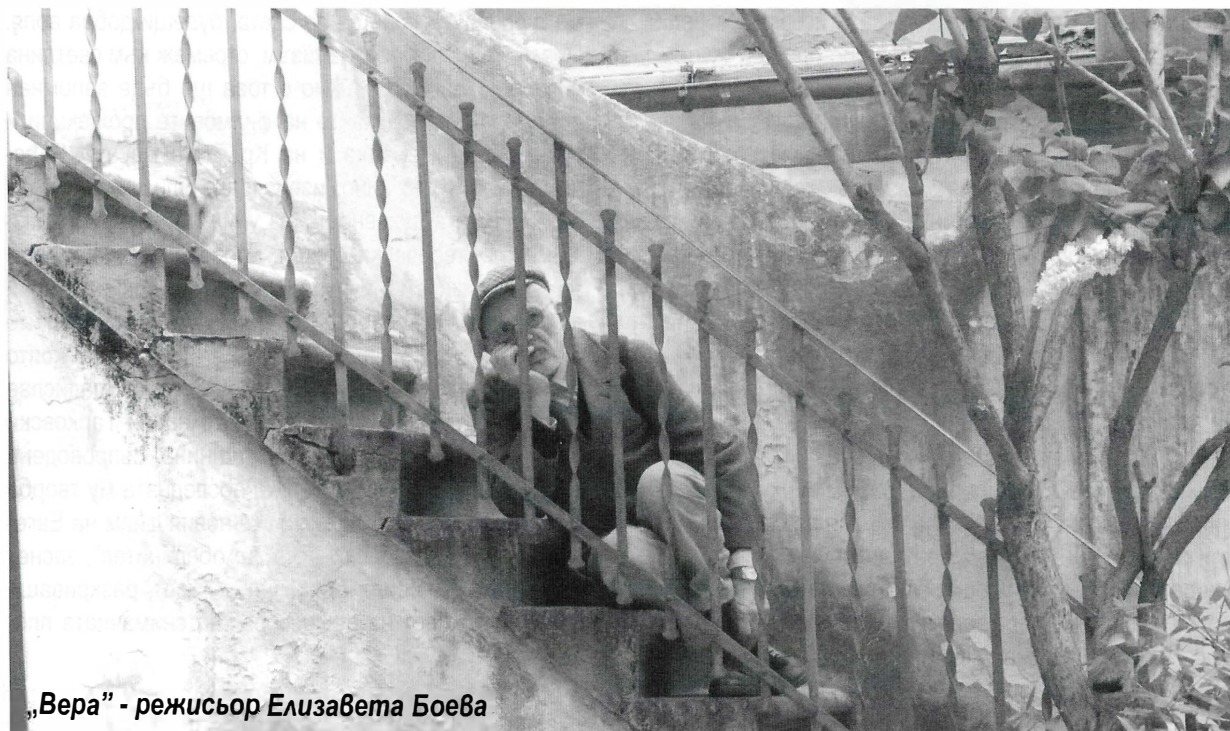
Редки са случаите, когато художествената реалност предоставя възможност да бъдат избрани толкова подходящи - съобразно спецификата на съответния кинофорум, заглавия. Тази година представянето на нашата филмова продукция в пет от шестте състезателни програми в XXI-то издание на международния кинофорум „Златен Витяз“, който се проведе в Омск - бе пореден повод за заслужено самочувствие. От една страна участието в гала-концертите на Ицхак Финци, удостоен на юбилейния XX-и МКФ „Златен Витяз“ със Специална награда за ролите му в отличените тук с най-високи призове български филми през изтеклите две десетилетия бе посрещнато навсякъде с нестихващи аплодисменти. От друга - състезаващите се тук български кинотворби бяха високо оценени от различните журита на фес-

тивала.

В програмата „Игрални телевизионни филми“, в която участваха тринадесет произведения от девет страни, сред които десетчасовия „Изпепелени от слънцето - 2“ на Никита Михалков, удостоен с Гран при и с наградата за най-добър изпълнител на мъжка роля; „Достоевски“ (осемнадесета екранизация) на Владимир Хотиненко, завоювал „Златен Витяз“; „Жуков“ в 12 серии на Алексей Мурадов и полският „Блондинка“ на Мирослав Гроновски, наградата за най-добра режисура получи българинът Любомир Попов, завършил НАТФИЗ „Кр. Сарафов“ през 2004 година, за 50-минутната си творба с непретенциозното заглавие „Виолета, Жоро и аз“, проследяваща непринудено и с финес историята на трима младежи, по своему накарнени от живота, които се срещат през една нощ и



„Отец Иван и неговите деца“ - режисьор Георги Стоев - Джеки



„Вера” - режисьор Елизавета Боева

споделят проблемите си с надежда за бъдеще. През изминалите години на фестивала в тази категория преобладаваха различни вариации на черногледото кино („чернуха”). Тазгодишната програма на „Златен Витяз” успя да се оттласне от този апокалиптичен синдром, накръняващ същността на „Златен Витяз”, чийто девиз е „За нравствени християнски идеали, за извисяване на човешкия дух”.

Това пролича категорично в обичайно най-дългата и най-респектираща състезателна документална програма на фестивала, която тук наричат „тежката артилерия” на документа. В нея често се конкурират произведения на водещи майстори на пълнометражното документално кино. Възторжената реакция на публиката съвпадна с мнението на журито, удостоило със „Златен Витяз” едновременно документална творба на Георги Стоев и Христо Илиев „Отец Иван и неговите деца”. Тя е твърде показателна като пример за това как една ярка художествена творба стига до зрителите и е оценена по достойнство и от тях, и от журито. Веднага след прожекцията колегите споделиха симпатиите си към главния герой с неговото откровение и светъл делничен „подвиг” и помолиха авторите да им покажат и други свои произведения, което доведе до извънредна българска вечер. Поздравленията се сипеха и за българските творци, и за празника на славянската писменост и култура. Тук е мястото да отбележа, че конкуренцията на другите 25 филма в програмата от 10 страни никак не бе за пренебрег-

ване, особено руската. Неслучайно председателят на журито, известният документалист Сергей Мирошниченко, настоя за още един „Златен Витяз”: за изключително важната като послание творба на Валерий Тимошченко, озаглавена със старобългарската дума „Трезвитесь!” („Опомнете се!”). Художествено убедително режисьорът разкрива ролята на православната вяра, възплътена в дела. Активността, с която свещеникът Виктор Салтиков спасява „удавени” в пиянство хора, се „развихря” на живописния фон на руското село с неговата неповторима красота и песни, неморен труд и ... много бедности. Не мога да не отбележа и други талантиливи филми като: „Камъкът - спасител” на Валентина Гуркаленко, разкриващ преплитането на две свързани помежду си истории – тази на изолиран каменист остров, разположен на Кубенското езеро, и на способния и упорит инженер, баща на три деца А.Н. Плигин, майстор на спорта, изоставил семейния уют, за да гради църква; „Не само за нашите грехове...” на Людмила Коршик, изграждаща уникален колективен портрет на руската емиграция в началото на XX век; „Гореловка - епизоди от живота на изчезващата община” (Великобритания-Грузия) на Александър Квирия: любопитен разказ за едно село, разположено в грузинския юг, основано през 1841 г. от духовобори - инакомислещи руски християни. Сериозен успех за българското кино бе и другият „Златен Витяз”, спечелен в програмата „Дебютни и студентски филми” (в която се състезаваха 35 творби от 8 страни)

от Елизавета Боева с 30-минутната игрална новела „Вера“. Смешно-тъжната любовна история за душевните колебания и разсъжденията на главния герой - професор в Сорбоната (в изпълнение на Ицхак Финци), който на връх 80-ия си рожден ден очаква своята любима, пленява зрителя и извиква съпричастието му. Заснета в Париж, Болоня, Флоренция и Винчи, тя отразява епизоди от дневника на главния герой.

Диплом за най-добър черно-бял филм получи „Приказка за стълбата“ на Кирил Иванов в Студентската анимационна програма, съставена от 16 произведения. Ясно и въздействащо на екрана е изведена идеята, че човешкият живот понякога може да бъде толкова кратък, колкото изгарянето на една цигара.

След този възможно най-общ поглед върху наградите български филми ще си позволя да споделя мисли за цялостната атмосфера на форума. Навремето Акира Куросава твърдеше: „Ако някой мой филм би могъл да събуди добра воля в душата поне на един човек, бих бил щастлив“. През изтеклите две десетилетия на екрана на този фестивал са показани 6500 фил-

ма в различни краища на света, будещи добра воля. Просвета и професионализъм, стремеж към светлина и добро - може би тъкмо с това ще бъде запомнен поредният „Витяз“ както на филмовите прожекции и гала-концертите, така и на Кръглата маса - „Бъдещето на руското кино: извисяване или унищожение на човешката духовност“, на уникалните майсторски класове и творчески срещи, проведени с народните артисти Никита Михалков, Лариса Голубкина, Николай Бурляев, със Сергей Мирошниченко, с полските актриси Малгожата Огойска и Ева Шикулска, която всички помним от филма „24 часа дъжд“ на Владислав Икономов; на ретроспективата на Андрей Тарковски в чест на осемдесетата му годишнина, съпроводена от фотоизложба, посветена на последната му творба „Жертвоприношение“, както и с новия филм на Евгений Борзов „Тарковски - отново обединител“, заснет по книгата на Лейла Александър-Гасет, разкриваща истинския живот на режисьора на снимачната площадка.

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. 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.filmmakersbg.org/index.html>

Препечатването е допустимо само с разрешението на редакцията и автора.

Подписаните материали не съвпадат винаги с мнението на редакцията.

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

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

ISSN - 0861 - 4393



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

БЪЛГАРСКА ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ 2012

ГЕНЕРАЛЕН СПОНСОР

евробет

игри на късмета

СЪОРГАНИЗАТОРИ

НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР

БЪЛГАРСКА НАЦИОНАЛНА ТЕЛЕВИЗИЯ, НАЦИОНАЛЕН ДВОРЕЦ НА КУЛТУРАТА

ГОДИШНИ НАГРАДИ _{ЗА} 2011



НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР
BULGARIAN NATIONAL FILM CENTER





БЪЛГАРСКАТА ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ 2012

Представляваща цялата кинематографична общност: Съюз на българските филмови дейци, Българска асоциация на кинорежисьорите, Асоциация на българските оператори, Сдружение на филмовите и телевизионните режисьори, Българска асоциация на филмовите, телевизионни и радио сценаристи, Българска асоциация на независимите художници аниматори „Пройко Проиков“, Асоциация на филмовите продуценти, Асоциация на българските независими продуценти, Асоциация на българските филмови продуценти, Асоциация „Академика 21“, връчи следните награди:

НАГРАДА ЗА ЦЯЛОСТНО ТВОРЧЕСТВО

на **НЕВЕНА ТОШЕВА**, кинодокументалист

НАЙ-ДОБЪР ИГРАЛЕН ФИЛМ

„**ABE**“: Сценаристи: Константин Божанов и Арнолд Баркъс; Режисьор: Константин Божанов;
Продуцент: ЕЛЕМЕНТИ ООД, КАМЕРА ООД, KEY BI FILMS, GEOFFROY GRISON,
с финансовата подкрепа на ИА НФЦ, копродукция с БНТ
другите номинации: „**КЕЦОВЕ**“, режисьори Валери Йорданов и Иван Владимиров;
„**LOVE. NET**“, режисьор Илиан Джевелеков

НАЙ-ДОБЪР ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ

„**ВЛЯВО ОТ ПЪТЯ ЛОНДОН – КАЛКУТА**“: Сценарист: Влади Киров; Режисьор: Михаил Мелтев;
Продуцент: ДВЕ И ПОЛОВИНА – Пенко Русев, с финансовата подкрепа на ИА НФЦ
другите номинации: „**ГОРЯНИ**“, режисьор Атанас Киряков;
„**МОМЧЕТО, КОЕТО БЕШЕ ЦАР**“, режисьор Андрей Паунов

НАЙ-ДОБЪР АНИМАЦИОНЕН ФИЛМ

„**КОШМАРЪТ**“: Сценаристи: Иван Кулеков и Николай Тодоров; Режисьор: Николай Тодоров;
Продуцент: КЛУБ НО – Николай Тодоров, с финансовата подкрепа на ИА НФЦ
другите номинации: „**ЖОМЕО И РУЛИЕТА**“, режисьор Стоян Дуков;
„**MERCI**“, режисьор Господин Неделчев – Дидо

НАЙ-ДОБЪР ТЕЛЕВИЗИОНЕН ИГРАЛЕН ФИЛМ

„**КОРАВИ СТАРЧЕТА**“: Сценарист: Симон Шварц; Режисьори: Пламен Масларов и
Ивайло Пенчев; Продуцент: БНТ, УРБАН МЕДИА ЕООД
другите номинации: „**N 1**“, режисьор Атанас Христосков;
„**ПОД ПРИКРИТИЕ**“, режисьори Димитър Митовски, Виктор Божинов и Димитър Гочев

НАЙ-ДОБЪР ТЕЛЕВИЗИОНЕН ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ

„**ТАТКО СНИМА МРЪСНИ ФИЛМИ**“: Сценарист и режисьор Йордан Тодоров;
Продуцент: АГИТПРОП – Мартичка Божилова, копродукция с FILMTANK, ZDF/ARTE
другите номинации: „**АВТОПОРТРЕТ С МАСКА**“, режисьор Атанас Киряков;
„**НАШАТА СТОКА Е НАЙ-ГОЛЯМАТА РЕКЛАМА!**“, режисьор Ралица Димитрова

НАГРАДИ ЗА РЕЖИСЬОРСКИ ДЕБЮТ

В ИГРАЛНОТО КИНО: **КОНСТАНТИН БОЖАНОВ** за „**Аве**“

другите номинации: Атанас Христосков за „**№ 1**“, Димитър Коцев – Шошо за „**Лора от сутрин до вечер**“

В ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО: **ФИЛИП ТРИФОНОВ** за „**Водна паша**“, други номинации: няма

В АНИМАЦИОННОТО КИНО: **РАДОСТИНА НЕЙКОВА** за „**Пътуване**“, други номинации: няма

За трета поредна година компанията организатор на игри на късмета **ЕВРОБЕТ** е Генерален спонсор на наградите на Филмовата академия.

Компанията осигури парични премии за наградените.

През миналата година **ЕВРОБЕТ** учреди собствена награда за съвременно българско изкуство. Първи неин носител стана именитият актьор и режисьор **Ивайло Христов** за филма си „**Стълпи в пясъка**“. Наградата **ЕВРОБЕТ** за съвременно българско изкуство има за цел да открие и насърчи български творец, да го окуражи да отстоява своя почерк. Статуетката, дело на скулптора доц. д-р **Евгени Велев**, обобщава значими духовни ценности.





НАГРАДИ ЗА ПРОФЕСИОНАЛНО МАЙСТОРСТВО

Режисьор на игрален филм – Илиян Джевелеков за „Love.Net“

другите номинации: Камен Калев за „Островът“; Константин Божанов за „Аве“

Режисьор на документален филм – Андрей Паунов за „Момчето, което беше цар“

другите номинации: Анна Горанова за „Иван Радоев – поетът стреля в сърцето си“;

Михаил Мелтев за „Вляво от пътя Лондон – Калкута“

Режисьор на анимационен филм – Николай Тодоров за „Кошмарът“

другите номинации: Господин Неделчев – Дидо за „Merci“;

Стоян Дуков за „Жомео и Рулиета“

Сценарий – Влади Киров за „Вляво от пътя Лондон – Калкута“

другите номинации: Илиян Джевелеков, Матей Константинов и Нели Димитрова за „Love.Net“;

Симон Шварц за „Корави старчета“

Филмова музика – Кирил Добрев за „Кецове“

другите номинации: *Ex aequo*: Борис Чангъров за „№ 1“ и Петко Манчев за „Love. Net“;

Ex aequo: Кирил Дончев за „Английският съсед“ и Кирил Илиевски за „Корави старчета“

Оператор на игрален филм – Емил Христов за „Love. Net“

другите номинации: Антон Бакарски за „Втори дубъл“ и „Под прикритие“;

Ивайло Пенчев за „Корави старчета“

Оператор на документален филм – Емил Пенев за „Вляво от пътя Лондон – Калкута“

другите номинации: Борис Мисирков и Георги Богданов за „Момчето, което беше цар“;

Димитър Митов за „Автопортрет с маска“ и „Горяни“

Главна женска роля – Ваня Цветкова в „Седем часа разлика“

другите номинации: Лилия Маравиля в „Love. Net“;

Милена Николова в „Лора от сутрин до вечер“

Главна мъжка роля – Ованес Торосян в „Аве“

другите номинации: *Ex aequo*: Иван Джамбазов в „Корави старчета“, Михаил Билалов

в „Под прикритие“ и Симеон Лютаков в „Седем часа разлика“;

Филип Аврамов в „Кецове“, „№ 1“ и „Домашен арест“

Поддържаща женска роля – Бойка Велкова в „Островът“

другите номинации: *Ex aequo*: Иванка Шекерова в „Корави старчета“;

Илка Зафирова в „Стъклен дом“ и Цветана Манева в „Под прикритие“;

Ex aequo: Лилия Маравиля в „Под прикритие“ и Наталия Каракулева в „Корави старчета“

Поддържаща мъжка роля – Пенко Господинов в „Седем часа разлика“

другите номинации: Мариан Вълев в „Кецове“;

Ex aequo: Ненчо Илчев в „Столичани в повече“ и Юри Ангелов в „Седем часа разлика“

Филмова сценография – Георги Димитров за „Домашен арест“ и „Love. Net“

другите номинации: Кольо Карамфилов за „Аве“; Мария Койчева за „№ 1“

Художник по костюми – Виржиния Додова за „N 1“

другите номинации: Боряна Семерджиева за „Корави старчета“;

Кристина Томова и Силвия Владимирова за „Love.Net“

Филмов монтаж – Александра Фучанска за „Love. Net“

други номинации: няма

Звукорежисьор – Момчил Божков за „Островът“ и „Момчето, което беше цар“

другите номинации: Иван Андреев за „Вляво от пътя Лондон – Калкута“;

Юри Хинов за „Корави старчета“

Книга – филмова теория и критика – Геновева Димитрова за

„Въртележки на абсурда. Руското игрално кино 1991–2011“

другите номинации: Иво Драганов за „Особености на телевизионния мениджмънт“;

Петя Александрова за „Изгубени в гледането. Бариири пред аудиовизуалните медии“

Оперативна филмова критика – Боряна Матеева

другите номинации: Божидар Манов; Геновева Димитрова

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

ЕВРОБЕТ

игри на късмета

Изплатени печалби за 2011 г.

51 263 920 лв.



760 обекта в **260** населени места.

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