

КИНО

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

4-5 2012

3,50 лв.



„ЗЛАТНА РОЗА“ 2012
НАГРАДАТА НА БЪЛГАРСКАТА
ФИЛМОВА КРИТИКА

„ЗЛАТНА РОЗА“ 2012
ЗА НАЙ-ДОБЪР РЕЖИСЬОР

„ЗЛАТНА РОЗА“ 2012
НА ЖАНЕТ СПАСОВА
И ИРМЕНА ЧИЧИКОВА
ЗА ПЪЛНОЦЕННО ИЗГРАДЕНИЯ
ОБРАЗ НА АДРИЯНА

АЗ СЪМ ТИ...

ЕДИН ФИЛМ НА ПЕТЪР ПОПЗЛАТЕВ

ПО НЕДОВЪРШЕНИЯ „РОМАН БЕЗ ЗАГЛАВИЕ“ НА ДИМИТЪР ДИМОВ
И ПРОДЪЛЖЕНИЕТО НА ИСТОРИЯТА В РОМАНА „АДРИЯНА“ НА ТЕОДОРА ДИМОВА



МОМЕНТНА ЛОТАРИЙНА ИГРА

www.eurobet.bg

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Филмово десетилетие

Защо в българските филми всичко изглежда преднамерено

Разговор с продуцента Иван Тонев - ARS Digital Studio

/Людмила Дякова _____ 2

Българският игрален филм и неговите социални проекции

Независимо, успешно, открито /Александър Янакиев _____ 9

Галерия

Какво кино, като всички говорят единствено за финансиране

Разговор с актьора Захари Бахаров /Катерина Ламбринова _____ 14

Нови книги

Българският кинопроцес - „временно замразяване“ или перманентна драма?

За книгата на Неда Станимирова /Ингеборг Братоева-Даракчиева _____ 18

Киносъбития

Любовта е лудост Варна 2012

Тъга и копнеж /Людмила Дякова _____ 20

Кръгла маса - Киното и краят на света

Апокалипсисът в неигралното кино – документ или фикция /Людмила Дякова _____ 24

В режим на бедствие /Геновева Димитрова _____ 26

Да вдъхнем любов на „Любовта е лудост“ /Вера Найденова _____ 28

Световен фестивал на анимацията Варна 2012

Анимационното кино между наратива и изаящата визуалност

/Надежда Маринчевска _____ 30

Важно е младите да обичат анимацията

Интервю с Клеър Китсън (Великобритания) /Боряна Матеева, Зина Соколова _____ 36

Среци

Варвара 2012

Все по-многобройна, жива и пъстра /Невелина Попова _____ 39

Гласове от Варвара _____ 41

СВЕТОВЕН ЕКРАН

Фестивали

Кан 2012

Между човешкото и индустрията – разговор

/Вера Найденова, Боряна Матеева _____ 43

Нашата история

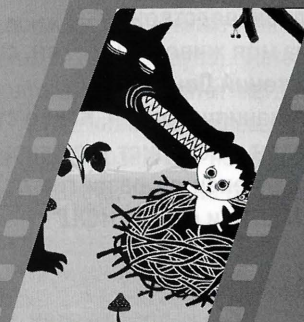
Стефан Стамболов – пророк на кинематографичната ера /Петър Кърджилов _____ 51

Сценарни ескизи

Но не е тя /Мая Петкова

Носете си новите дрехи /Александър Мануилов

Живот на червеното килимче /Александър Мануилов



ЗАЩО В БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМИ ВСИЧКО ИЗГЛЕЖДА ПРЕДНАМЕРЕНО

Люмила Дякова разговаря с продуцента Иван Тонев - ARS Digital Studio

АRS DIGITAL Studio е специализирано студио за продукцията и постпродукцията на филми, ТВ сериали, ТВ програми и рекламни спотове.

ARS DIGITAL Studio разполага с творчески и технически екипи за изработка на рекламни клипове, презентации, PR филми, ТВ предавания.

Филми в производство:

„Жената на моя живот“ - игрален, сценаристи Али Талиб и Антоний Дончев

„Голямата манипулация“ („Какво стана с нас?“) – документален, сценарист и режисьор Атанас Киряков – подкрепен за развитие от европейската програма MEDIA и от ИА „НФЦ“

Завършени:

Игрални филми:

„Заложна къща“ – късометражен, режисьор Нешка Караджинска

„Слънчево“ - режисьор Илия Костов, кино пост-продукция

ТВ игрални филми:

„Пату“, режисьор Станислава Калчева

„Последното пътуване“, режисьор Васил Барков

„Завръщане у дома“, режисьор Стоян Камбарев

Документални филми:

„Горяни“ – копродукция с „АРТ 47“, режисьор Атанас Киряков

„Филмова орис“ – сценарист и режисьор Никола Корабов

„Случайни гости от случаен влак“ – копродукция с ПРОФИЛМ, сценарист и режисьор Антоний Дончев

ТВ поредици:

„Капиталов Пазар“, „Успели.bg“ – документална поредица, „Закрила на децата“

ТВ ситуационна комедия:

„Клиника на третия етаж“ – продуцент БНТ,

изпълнителен продуцент, продукция и пост-продукция – APC ООД (Ars Digital Studio)
Кино пост продукция

„Вратата на Ева“ – албанско-руска филмова продукция, „The Pelswick“ – Канадска анимационна продукция, „Стюарт Литъл“ – полнометражен игрален филм на Columbia Picture (изработка на българската версия)

Музикални видеоклипове:

„Желание“ – Авеню, „Сам“ – Николай Урумов

Рекламни видеоклипове:

Napoleon, Vodka Smirnoff

Игрални и анимационни полнометражни филми – пълен дублаж (post-sync / L.S.)

„Артур и отмъщението на Малтазар“ – полнометражен игрално-анимационен кино филм – адаптация на български език за кино – продуцент и режисьор Люк Бесон

„Артур и войната на двата свята“ – полнометражен игрално-анимационен кино филм – адаптация на български език за кино – продуцент и режисьор Люк Бесон

Други

Театрална постановка – „Черна дупка“ – ТВ адаптация

Театрална постановка – „Васа Железнова“ – ТВ адаптация

Между 1996 и 2010 година в студиото са създадени и произведени повече от 35 документални и игрални филми.

В същия период ARS Digital Studio е направило адаптации за разпространение по българските кина на полнометражни анимационни филми на компаниите „20th Century Fox“, „Dream Works Pictures“, „Columbia Pictures“ и други.

Както и множество курсови и дипломни работи на студенти от НАТФИЗ и Нов Български университет.

Какви са новите проекти, върху които работиш ти и съответно ARS DIGITAL Studio?

В момента работя върху един игрален филм с режисьора Антоний Дончев, който стартира преди три години. Това е любовна история на фона на силен терористичен беграунд, главните герои са кюрдско момче и момиче. Историята започва от Кюрдистан – Северен Ирак, пренася се през Ливан, Кипър, Германия, за да се развие в България. Това наложи да се привлекат като копродуценти представители от всички тези страни. Снимахме в Кюрдистан – Северен Ирак, също и за кратко в Бейрут, но сега политическата ситуация там е доста напрегната и ще трябва да търсим подходящи места за снимки в нашия регион. Планираме, да е живот и здраве, филмът да бъде завършен през 2013 година.

В този филм съм продуцент и оператор, но е трудно да се съчетават двете професии, затова на този етап от работа ще бъда само оператор.

Друг проект е документален филм, също европейска копродукция, чието заглавие е „Голямата манипулация“ с режисьор Атанас Киряков. Темата, най-общо, е търговията на досиета, подготвени от силовите служби на екскомунистическите страни – ЩАЗИ, Секуритате, Държавна сигурност и КГБ. Оформя се много интересна картина - ето аз, който съм живял в този преход, протестирам съм по улиците, сега видях съби-

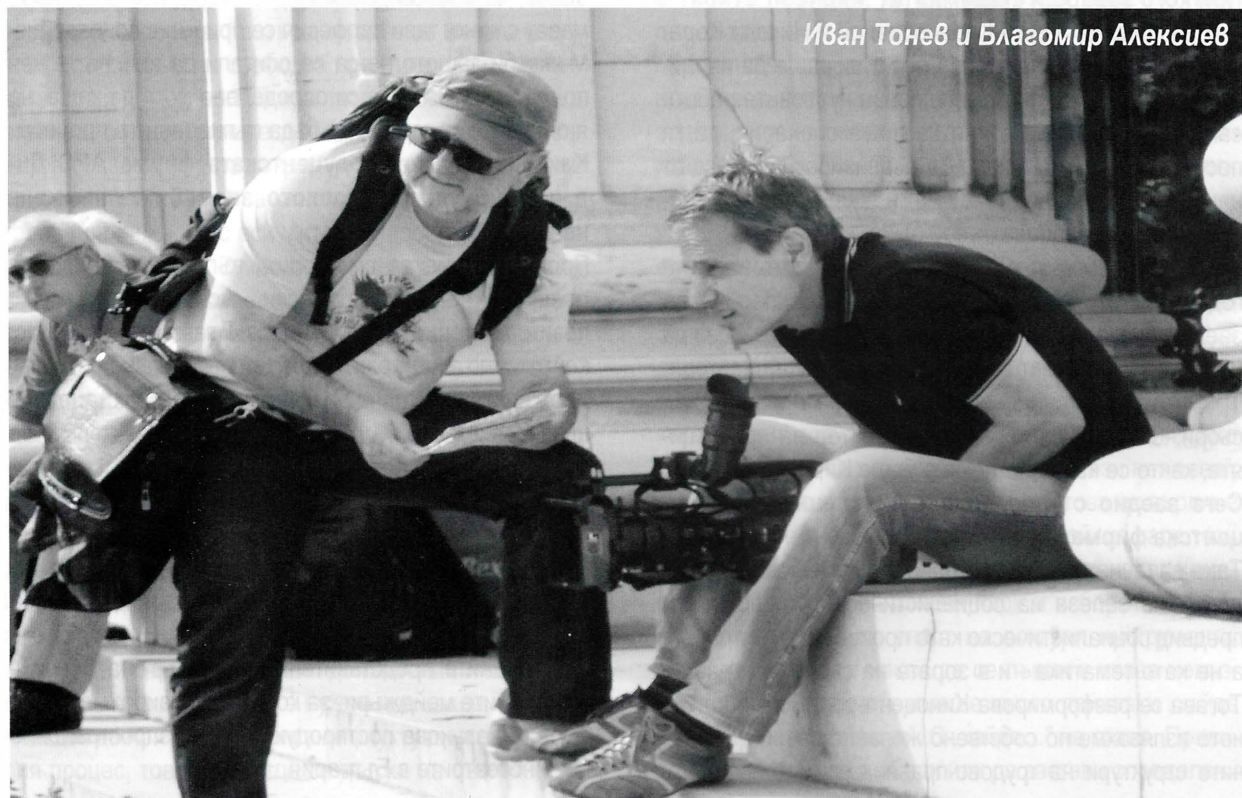
тията от друга гледна точка и за мен това беше любопитно, интересно, важно и полезно. Убеден съм, че и за зрителите ще бъде така. Той също трябва да бъде готов следващата година. Друг документален проект, който е в съвсем начална фаза, е посветен на Тони Андрейков – той е главният персонаж във филма, а режисьор е Коста Биков.

Мисля, че всички ние, хората от киното, дължим тази почит и се прекланяме пред Тони Андрейков.

Вярвам, че това ще бъде важен за българското кино филм, защото има много млади колеги от различните училища за кино, които дори не са чували неговото име. И върху още един документален проект работим с току що завършилите студентки Нина Пехливанова и Петя Накова. Той е на циганска тема.

Гледала съм филми на тези млади авторки и познавам сценария Piazza di Roma, искахме да го публикуваме на страниците на списанието и мисля, че проектът е много добър.

Това е нестандартен поглед към ромския манталитет. Може би трябва да се каже ромска история, защото циганите не се обиждат, като им се каже цигани, но правозащитниците силно негодуват. Историята е за една махала, която е разделена от мегдана на две. Едните са умни, трудолюбиви, образовани и чисти, а другата половина са мързеливи, необразовани, без отношение към хигиената, за да не се изразя по-сил-



Иван Тонев и Благомир Алексиев

но. Филмът ще се огледа към онова, което разделя тези хора, освен улицата. Това би трябвало да е неговата полемика, но да видим как ще се получи.

Сам признаваш, че е трудно да си оператор, режисьор и продуцент, дори да не е едновременно. Защо се ориентира към продуцентството?

Това решение въобще не беше концептуално. Държавата някак наложи посоката, в която тръгнахме. В края на 90-те години на миналия век сериозно се замислих дали да остана само с операторската си професия, да се изявявам и като режисьор, или да се опитам да организирам от начало до край един креативен процес, който е в основата на всеки филмов проект. По онова време много трудно се правеше кино в България. Нямаше закон, който да регламентира филмопроизводството. И всички ние, които се занимаваме с кино, бяхме изправени пред големия проблем как да запазим и да съхраним професиите си. Ако човек останеше само със собствената си професия, все едно оператор или режисьор, или който и да е от бранша, рискуваше да прави филм веднъж на много години. Самият аз още от студентските години имам афинитет и любопитство към цялостното развитие на филмовия процес. В нашия курс във ВИТИЗ бяхме само двама оператори и повече режисьори, но постепенно, по неизвестни причини, режисьорите започнаха да изчезват от випуска.

При кого завърши академията?

Бях в класа на Георги Карайорданов и Никола Корабов. Оказа се, че като оператор трябваше да иницирам своите проекти и да си правя курсовите работи сам. Сам да си търся или да пиша сценарии, да ги поставям и да ги снимам. Да реализирам процеса от начало до край, защото с колегите ми режисьори випуските ни не съвпадаха.

Този импулс беше добре дошъл в началото на 90-те години, когато получих покана от Радослав Спасов заедно с него и художника Георги Тодоров – Жози да реализираме проект за игрален филм като съавтори. Тримата бяхме съсценаристи, съоператори, сърежисьори. Съавтор на проекта и директор на продукцията, както се казваше тогава, беше Кирил Кирилов.

Сега заедно с Галя Тонева в успешната продуцентска фирма „Гала филм“.

Така започнахме доста мащабния проект „Сирна неделя“ - в зала на социалистическото кино, имам предвид социалистическо като производствен процес, а не като тематика - и в зората на свободния пазар. Тогава се разформирова Киноцентърът. Всички от киното излязохме по собствено желание извън държавните структури на трудово-правни взаимоотношения.

От една страна станахме безработни, а от друга не бяхме такива. Спомням си, че когато отидох в Бюрото по труда, за да се регистрирам като безработен, ми обясниха, че не мога да бъда безработен, след като имам регистрирана фирма. Фирмата беше за правене на филми и разбрах, че трябва да се хвана в ръце и да работя. Така „Сирна неделя“, чиято подготовка отне две-три години, ме въведе в целия процес. Бях най-младият и неопитен от колегите и съм страшно благодарен на Славчо, на Жози и на Кирчо, защото от всекиго от тях научих много неща в областта на креативното филмопроизводство. Като че ли тогава, без да съзнаваме това, се формулира между нас, по-скоро се конституира професията креативен продуцент. В конкретния случай това беше Кирчо Кирилов. Той единствен от нас беше подготвен в организационната и икономическа сфера. Този израз „креативен продуцент“ след това някак позагълхна и едва в последните десетина години отново се заговори за тази професия.

Така е, защото самата професия се разви през тези години. Продуцентите набраха опит, както се казва, усвоиха занаята. Неслучайно списание „Кино“ създаде и рубриката „Филмово десетилетие“, в центъра на която сте вие – креативните филмови продуценти.

Да. Професията стана популярна покрай натрупаните филми и сериали през годините. Имам чувството обаче, че в по-широкия кръг от хора, които се занимават с кино, тази професия се приема с подозрение. Може би защото не са се опитали да вникнат в нея по-дълбоко. За себе си определено мога да кажа, че я обичам и се стремя да бъда пълноценно в процеса. **Как създадохте продуцентската фирма APC Диджитал Студио, доколкото знам бяхте трима в началото?**

Продължаваме да сме трима, въпреки че сме като орел, рак и щука по професии – Асен Аврамов е композитор, вторият съдружник е Благомир Алексиев, който също е композитор, но той въведе в нашето студио цялата дигитална база за работа. Това стана още през 91-92 година и мисля, че APC Диджитал беше първото дигитално студио. Колегите не ни възприемаха насериозно. Тогава всички снимаха на лента и цифровите технологии им изглеждаха аматьорски. Истината е, че Миро беше авангардистът в нашия отбор и той въведе за първи път в България дигитален звуков тракт. Тогава, в първите години, ние бяхме единствените представители на Уорнър, на Дисни – на големите мейджъри, за които реализирахме по цифров път звукова постпродукция за разпространение по кинотеатрите в България.

Главната ни цел беше ние като приятели и колеги, като творчески кръг, да реализираме личните си проекти. Въпреки трудностите, с радост мога да кажа, че продължаваме да го правим, но постепенно с годините започнахме да работим и на услуги за наши колеги, но винаги за хора, чиито творчески интереси са ни попълни. Разширихме студиото и правим озвучаване на телевизионни филми и сериали, направихме киноверсията на последните филми за деца на Люк Бесон. Сепарирахме по-творческата страна в работата от техническата дейност.

Ти си пряк участник в процеса на правене на кино през всичките тези години. Според теб какво трябва да се направи, за да има нормално филмопроизводство в България? Не говоря за двадесет игрални филма годишно, но все пак регулирано и регламентирано филмопроизводство.

Много важна пречка, за да бъде процесът нормален, е нежеланието на изпълнителната власт през годините – не говоря на тази или на онази партия – да легализира и регламентира филмовия процес. До края на 2003 година няхахме Закон за киното. Цели тринадесет години след като напуснахме държавните структури киното ни беше в забвение, а това е времето на цяло поколение. Да се елиминира едно поколение означава огромна пропаст в културния процес на филмопроизводството. Вероятно през този период това не се отнася само до киното, но факт е, че за разлика от операта, театъра, хората от киното излязоха доброволно на свободна практика. Изпълнителната власт някак negliжира този зрял ход от наша страна и остави тринадесет години България без законова база в сферата на филмопроизводството. След приемането на Закон за киното нещата потръгнаха и трябва да кажа, че с всичките си недостатъци това е прогресивен закон. В много отношения европейските институции го цитират като прогресивен и авангарден закон, защото самите те – утвърдените демокрации – не са прокарвали определени позиции в своето законодателство, които съществуват у нас. Лошото е, че този закон беше изопачен или рестриктиран от ред министри на културата и поради това той не винаги действа пълноценно през годините.

Тогава имаме ли нужда от нов закон? В киносредите това се коментира нееднозначно?

Имаме нужда не от нов закон, а от създаване на адекватни понятия в стария закон и от тяхната модернизация. Нужни са определен тип допълнения и корекции и поне аз не мисля, че ни е нужен нов закон.

Колкото до причината да имаме флукутация на филмовия процес, това най-общо се дължи на състоянието

на преход в държавата от една обществена формация в друга, а по-конкретно става дума за липсата на инициатива, на желание на културните министри през този дълъг период да регламентират един културен процес в името на просперитета на нацията, на нейното самочувствие на базата на това, което е било и това, което ще бъде. И киното като част от този културен процес страда по същите причини. Друг конкретен факт са отделните атаки против Закона за киното, които продължават официално и неофициално, за да се стигне до парадокса преди две-три години да се запише в един нормативен акт на Министерски съвет, че Законът за кино трябва да се спазва само при възможност – истински парадокс. Това е все едно да кажат спирай на червено „само при възможност“. Или плащай си данъците „само при възможност“, ако нямаш възможност – не ги плащай. Така се стигна до колизията филмовата общност чрез легитимните органи да сезира конституционния съд, който отмени тази добавка. Но това разбалансира филмопроизводствения процес и е тежък удар за киното ни. Така е и до ден днешен, въпреки че на предишната сесия бяха пуснати един игрален пълнометражен филм и три дебюта.

От много време говорим, че трябва да има фонд за българско кино, но това звучи само като пожелание - и то отдалечаващо се във времето. Каква е твоята позиция, ти си член и на Националния съвет за кино? От вас нищо ли не зависи?

Мисля, че всеки, който се занимава с кино в България и познава филмопроизводството в Европа, застава зад това да има фонд, който да кредитира филмопроизводството в България. Въпросът е, че изпълнителната власт трябва да има волята да осигури законови инструменти, чрез които този фонд да се пълни. Тоест определени институции да отделят част от своите печалби или приходи, които да отиват във фонд българско кино. Нормално е никой да не иска това да стане, въпреки че може би се интересува от българска култура. Когато кажеш на един човек или на една корпорация, дори на една държавна институция: „Ако обичаш, бръкни в дожоба си и хвърли тези пет лева“, защото ако не обича киното, за него това е хвърляне на пари – това няма да му се хареса. Той ще даде тези пет лева за театър или за голф, или за каквото намери за добре, това са негови пари и изборът е негов. Ако изпълнителната власт не осигури инструменти, този фонд няма от какво да се пълни и става невъзможен. През годините имаше много приказки „хайде да направим този фонд“. С „хайде...“ не става. Правителството трябва да убеди или да застави определени

институции да отделят средства от своите приходи, които да отидат за този фонд.

До момента това не се случи и аз не виждам мотивация в изпълнителната власт и в бъдеще това да стане. И как би могло, когато самата изпълнителна власт не спазва своите законови задължения относно филмопроизводството.

В закона е записана определена формула, по която се изчисляват среднестатистическите бюджети на произведените от предишната година филми и на тази база се формира бюджета за кино за следващата година. До този момент - от 2004 до 2012 година, този бюджет не се изпълнява – има само една или две години, когато бюджетът е изпълнен.

Ако си спомням добре, през пролетта министърът обяви, че тази година парите за кино ще бъдат много повече, което ме кара да мисля, че формулата ще бъде спазена и определената от Закона субсидия ще бъде дадена. Друг е въпросът колко безсмислено ще бъде, ако това се направи на 30 декември, когато няма как средствата да бъдат усвоени – една филмова продукция не се реализира за един ден.

Мисля, че ако министърът е имал доброто желание да го каже, това е чудесно, а ако има волята да го изпълни, е още по-хубаво. Но за това ще говорим на 31 декември, защото волята на министъра на културата е един параметър в тази формула, волята на министъра на финансите е втори, а волята на министър-председателя - трети. Обективните обстоятелства в икономиката на страната са четвърти, а в икономиката на света – пети. Затова казвам, че като дойде 31 декември, ще видим как всички тези субекти са реализирали своята воля по отношение на обективните обстоятелства.

Искам да подчертая още нещо много важно! Този фонд за българско кино, който един ден, надявам се, ще се създаде, трябва да бъде алтернативен източник за финансиране на филмопроизводство извън структурата на Министерството на културата, със собствен борд, който да управлява тези средства, така че да се получат в България два източника за финансиране на киното. А не фондът да асимилира функциите на Националния филмов център. Друг алтернативен източник е Българска национална телевизия, с която винаги сме били в преговори, за да бъде и тя в подкрепа на филмопроизводството.

Странно е поведението на БНТ, тя ту подкрепя киното, ту се оттегля, като че ли и там на законовите нормативи се гледа доста широко.

В последните години Националната телевизия беше

твърде пасивна. Сесиите за проекти от три в годината според техния правилник отпаднаха на една или на нито една поради отлагания. В момента, 2012 година, в управлението на БНТ определено има воля за решаване на този въпрос, а дали това ще стане, не мога да гадая.

Битува мнението, че сериалите „изяждат“ парите за кино в БНТ. Не би трябвало двете позиции да се противопоставят. Сериали трябва да има, но това не бива да става за сметка на другите филми-игрални, документални, а защо не и анимационни.

Тук също има законова база, която би трябвало да защитава филмопроизводството. Според Закона за радио и телевизия десет процента от годишния бюджет на медията трябва да отиват за независимо филмопроизводство. Не съм силен по статистиките, но надали е имало повече от година-две, в които това да се изпълни - и то далеч преди да започне бумът на сериалите. Друг е въпросът дали сериалите са независимо филмопроизводство и дали те трябва да черпят финанси от тези десет процента. Но би трябвало БНТ като единствена медия в България, която е задължена да отделя десет процента за независимо кино, по някакъв начин да бъде толерирана от Закона, за да може да реализира и сериали. Проблемът е сложен, но съм сигурен, че може да намери своя разумен и практичен отговор, стига да има воля за това в ръководството на БНТ и във филмовата общност, която трябва да предложи пътища и структури за това. И отново нещата опират до волята на изпълнителната власт, която да регламентира тази протекция на културата и пазара.

Мисля, че именно Националният съвет за кино към ИА НФЦ като представител за цялата филмова общност би трябвало да предлага конструктивни решения в тази посока. Възможно ли е той да инициира и да задейства тези механизми, за които говориш, въпреки че има само консултативен характер?

Той не само че има право, той има задължението да го направи. Въпреки че е консултативен орган, той е в основата на създаването на всякакви нормативни предложения относно филмопроизводството и изобщо всичко, свързано с киното. Записано е, че НСК чрез Изпълнителния директор на НФЦ сезира Министерството на културата, което по-нататък трябва да представи пред изпълнителната власт за узаконяване съответните предложения. Като след представяне на тезата на НСК никой няма право да променя тази теза, освен като правно-редакторска формулировка, като отново потърси мнението на Националния съвет

за кино. Да, НСК е консултативен орган, но с много сериозни задължения и с много сериозни възможности.

Това ме кара да мисля, че през годините този съвет не е бил на мястото си и не си е изпълнявал задълженията.

Ако не греша, досега е имало четири мандата на НСК. Първият беше формален, защото все още НСК не съзнаваше своите права и задължения. Вторият имаше желание за конструктивна дейност, но беше бламиран от тогавашния директор Сашо Грозев. Третият пък беше бламиран от филмовата общност, защото тя не се чувстваше реално представена в него. И настоящият четвърти прави отчаяни усилия да бъде функционален.

Между неговите членове има явен консенсус и наистина много неща се направиха. Регламентираха се договорите между продуценти и НФЦ. С помощта на НСК, НФЦ и Министерство на културата в крайна сметка се нотифицира държавната помощ от Европейската комисия, макар и с огромно закъснение от четири години... За първи път НСК се намесва толкова активно и успешно в общата филмова практика. Има огромни трудности, защото НФЦ като че ли няма административния ресурс да управлява процеса по този успешен професионален начин. Изпълнителният директор в момента е изпълняващ длъжността и няма права за категорични промени. Това е като камък, вързан за крака на процеса.

А какво се случва със злополучните карти и правилника за работа на художествените комисии?

Картите не могат да бъдат променени, без да се промени правилникът, а за това са нужни поне шест месеца и участието на Министерския съвет. Затова започнахме да работим като първа стъпка по „правилата“ за допълнение на вече съществуващата законова база. Завършихме и процеса с нотификацията и определяне на философията на държавните помощи за филмопроизводство.

Друг болезнен и спорен въпрос е Законът за данъчния кредит. Съпротивата е много голяма и според много хора от парите за българско кино ще се вземат, за да се правят данъчни отстъпки на чужди продукции. От друга страна се твърди, че този закон би повлиял добре на икономиката и че всяка страна се стреми да прави такива отстъпки. Признавам, че не съм наясно, но и не съм чула убедителни доводи за или против този закон.

Разбира се, че Законът за данъчния кредит е прогресивен инструмент и го има в много европейски държави и разбира се, че всеки български филмопроизво-

дител, филмов творец, изобщо човек, занимаващ се с кино, няма да има нищо против това да стане, а някои дори много ще го искат. Това подпомага, толерира, стимулира инвестициите за филмопроизводство, най-вече от частния сектор и чуждите инвеститори. Мненията се противопоставят в това, че законът трябва да бъде изготвен така, че да обслужва интересите както на чуждите продуценти и инвеститори, така и на българските, които са извън сферата на държавното подпомагане. Ако M-tel например иска да даде един милион за филмопроизводство и го направи, то да може от тази си инвестиция да получи обратно възвращаемост в рамките на 10, 20 или 30 процента в зависимост от текста на закона. При неговата първа редакция това не беше така и имаше голямо брожение, защото в онзи му вариант беше предвидено законът да обслужва предимно интересите на инвеститорите извън България. Погрешно се тълкуваше, че българските филми, след като имат държавна субсидия, не могат да се ползват от преференциите на този закон.

Дори лаик като мен схваща, че ако държавната субсидия е 40 процента от бюджета на един филм, а останалите 60 идват от частен инвеститор – български или от чужбина, то е логично този независим продуцент да получи възвръщаемост за инвестицията си.

Да, така е, но не за всички филми. Логично е да имаш и независим инвеститор за български филм, но не може да получаваш възвръщаемост от държавната субсидия. В първата редакция на този закон бяха пропуснати критериите за какъв тип филми са валидни тези данъчни облекчения. В европейските страни това се прави за филми с културна стойност, тоест не може порнографски филм, екшън с много насилие и неморален характер, филм с тематика и послание, лишени от нравственост, да влезе под шапката на този закон. Има таблица, по която всеки проект набира точки. Ако тези две условия се спазят и залегнат в нашия закон, не мисля, че някой ще бъде против него. Много е важно да се подчертае, че наличието на такъв данъчен кредит не трябва да нарушава Закона за киното в България и не трябва да променя баланса в количеството на държавното подпомагане.

Ти си вицепрезидент на Световната операторска асоциация IMAGO, следиш филмовия процес по света – къде поставяш българското кино в този контекст - като естетика, като внушения, като контакт със зрителите?

Напоследък български филми са в европейските и световни афиши, фестивали и програми, популярността им определено нараства и се заговори отново за

българско кино по света след 15-20 годишна пауза. И в българското общество отново се заговори след толкова години за добри, за адекватни филми. Дори един полицаи като те спре на пътя и разбере, че се занимаваш с кино, започва да коментира този или онзи филм или сериал. Всичко това е плод на усилията на нацията като цяло, защото това е обучение, държавни институции, които финансират процеса, професионалисти, които правят филмите, хората, които със своя живот дават материал и създават условия за творчество, а и гледат и оценяват направените филми. Това е много съществено, защото през 90-те години на миналия век всичко беше като че ли в някаква дупка.

Но според мен у много хора, които правят кино в България, има една самозаблуда. Те мислят, че всичко преди тях е боклук, а всичко, което те са сътворили, е сладолед. Вероятно това се дължи на ниска образователна култура. Не са гледали много български филми от миналото. Не познават неговата история и не знаят факти от европейския и световен живот на българското кино. А би трябвало да го знаят, защото колкото и да си против миналото, е по-приятно да седиш върху някакъв друг сладолед, а не върху боклук.

Много образно сравнение и абсолютно точно. Не може да се посветиш или дори само да влезеш в една професия, без да познаваш историята ѝ, естетическите процеси, значимите имена на творци и филми. Това е задължителният минимум от познания преди да се развие талантът, ако и когато го има.

В новото българско кино има автори, които мислят, че техните произведения са гениални и уникални и са единствени в историята на българското кино. Някои от тях може би имат известно право, други не...

Но има един проблем, който ме мъчи още от студентските ми години. Коментирал съм го в приятелски кръгове и извън киното. И този проблем е защо в българските филми всичко изглежда преднамерено и не особено естествено. Защо когато героят в български филм си вдигне ръката, за да се почеше, зрителят не остава с усещането, че наистина го сърби.

Това според мен е сериозен въпрос, който може би опира до същината на българина. Дали наистина ние българите сме толкова преднамерени и неестествени в общуването, в поведението си, колкото това се усеща в българското кино. Защото киното в някаква степен е интерпретация на реална ситуация и когато се интерпретира една лъжа, става лъжа на квадрат, макар че е артистична и художествена лъжа. Тази база, която се коренува в творчество, струва ми се, е фалшива. Начинът, по който функционира нашето общество, е до голяма степен фалшив. Стойностите са изместени, говоря от нравствено-морална гледна точка. Животът върви в друга посока, а изкуството не иска да бъде такава. Искаш авторски да влезеш в една диалектично-нравствена посока, а пък животът и твоята интуиция те теглят в обратната. Ето една предпоставка за лъжа. Така или иначе българското общество живее в лъжа през последните почти 70 години. Преходът от ноември 89-та създаде илюзията, че тази ситуация на лъжовност, кодирана вече в менталитета на българина, ще бъде преодоляна. Но се получи точно обратното, тази лъжовност беше „захранена“ от добрия торф на миналото и намери чудесна слънчева градина в настоящето. Мисля, че това е нещото, което и в киното предизвиква дискомфорт и при създаването му, и при възприемането му. Затова някои от най-новите филми, които не се самоопределят като високо художествени произведения и нямат претенции за кой знае какви философски, нравствени послания от висок калибър, а същевременно са нискобюджетни, за много хора остават безинтересни от културна гледна точка. Парадоксът е, че те често внушават повече истинност, отколкото други, които имат високи претенции.

Тази истинност, дори да е на примитивно ниво, може един ден, ако нацията е достигнала своята зрелост, да създаде и да развие сериозен културен продукт. Защото ако в основата е залегнала лъжа, колкото и нататък да има културна, образователна надстройка – процесът е обречен.

НЕЗАВИСИМО, УСПЕШНО, ОТКРИТО

Александър Янакиев

Художникът Павел Сираков след първата си самостоятелна изложба прибира картините си с пикапа на тъста си. Но една изпада в полето, където я намира селянин. След пазарлък селянинът се съгласява да я продаде на художника за ... 2 лева. Вероятно се досещате, че това е финалът на „Самодивско хоро“ (1976, Иван Андонов), а героите са Павката (Павел Поппандов), тъстът (Петър Слабаков) и селянинът (Иван Григоров).

Сцената достатъчно точно фиксира отношението на работниците и селяните в периода на социализма към изкуството. И носталгичните заклинания няма да помогнат. Самата идеология отрежда на прослойката интелигенция някакво забутано място в социалната стълбца. Това отношение тегне и до днес върху хората на духа – особено по отношение на възмездява-

нето на труда им.

Плебсът не се нуждае от изключително високо изкуство и авангардни прояви. Но ще е грешка ако приемем, че не желае определени форми на изкуство и развлечение. И има правото да ги получи, особено, когато в производството на подобни продукти се влагат обществени средства.

За кого тогава се прави високото изкуство?

Преди всичко искам да напомня, че опитите на терена на художественото творчество не винаги са успешни, независимо към каква публика са насочени и с какви средства са създадени. Не можем да очакваме всеки вложен лев и всяко авторско усилие да доведат до нещо стойностно. Не трябва обаче да се отказваме от правото си да задаваме въпроси като формулирания по-горе.

„Самодивско хоро“ - режисьор Иван Андонов



Успешните опити за високо изкуство задоволяват потребностите на известна част от духовния елит на нацията. Това е достойна цел, която трябва да се отчита, когато преценяваме кой, какво и защо да създава изкуство с обществени средства. Още по-прекрасно е, ако подобни произведения се създават без непременно да разчитат на такава финансова помощ. Тогава няма никаква сянка на съмнение, че техните автори създават опусите си само и само за да получат едни пари. Слава Богу българското кино не е лишено от автори, за които себеизразяването е на първо място. Ще посоча „3:33 а.т.“ (2002, Иво Симидчиев), „Хубава си, мила моя“ (2004, Георги Дюлгерев), „Ловен парк“ (2010, Любомир Младенов), Ясен Григоров с „Дървеното езеро“ (2010) и „Малък-голям“ (2011), „Лунно езеро“ (Moon Lake, 2010, Иван Станев) и т.н. Ако дръзна да се причисля към елита, ще получа правото да оценя тези произведения. Всички те имат претенцията да са високо изкуство, да са свободен израз на творческия порив на авторите и са създадени без обществени средства. Затова ги уважавам като свободна инициатива. Но „Ловен парк“ харесвам, двата филма на Ясен Григоров ме провокират позитивно, „Хубава си, мила моя“ ми е симпатичен, „3:33 а.т.“ по-скоро ме изнервя, а „Лунно езеро“ е ужасен.



„Малък голям“ - режисьор Ясен Григоров

Поне така е за мен – други зрители ще направят своя класация, ще хвалят или отричат. Може би в това е смисълът на подобни опити – да провокират професионалистите и публиката (доколкото я имат) и да разкрият (ексхибиционират) авторите си.

Има и други филми, заснети без държавна поддръжка (някои са получили такава на следващи етапи от създаването си): „Мила от Марс“ (2005, Зорница София), „Източни пиеси“ (2009, Камен Калев), „Операция „Шменти капели“ (2011, Иван Митов, Владислав Карамфилов), „Корпус за бързо реагиране“ (2012, Станислав Дончев), „Чужденецът“ (2012, Ники Илиев) и др.

И тук желанието на създателите да се изявят е водещо, но то е преплетено със стремежа да се достигне до публиката. Последното за мен е в основата на всяко изкуство и творчество. Не приемам приказките на някои продуценти и автори, че аудиторията не ги интересува.

Художествената стойност и професионалните качества на филмите и от този пакет е твърде различна.

Очевидно не могат да се подвеждат под един знаменател кинематографистите, които дръзват да правят филми по волята на сърцето и ума си без обществена финансова подкрепа. Впрочем повечето от тях с радост приемат възможността да се сдобият със субсидия. Или както повтарям от години – повечето независими искат да станат зависими. В европейския случай – да получат пари от обществените фондове. Става ясно, че няма водораздел между творците, които са направили филмите си с или без парите на данъкоплатците. Повечето искрено вярват в проектите си и са убедени, че тяхната художествена изява е необходима за някого извън семейния кръг и най-близките приятели. Моралното предимство обаче е на страната на независимите, които на дело са доказали, че могат да се справят със ситуацията и творческата цел е по-важна за тях, отколкото гарантираните хилядарки като хонорари.

Възниква въпросът дали кинематографията като българската може да се развива преимуществено чрез независимо производство? Би било чудесно, ако примерно половината игрални заглавия имат такъв статут – 7-8 филма с държавни пари и още толкова благодарение на настойчивостта и находчивостта на създателите им – това значи около 15-16 игрални премиери годишно! Или толкова, колкото сме имали през 70-те години – най-успешното десетилетие за българското кино. За съжаление в момента това ми се струва непостижимо, но 20-30 процента са напълно възможни. Тук идва отговорността на критиката, професионалната общност и дори на ИА НФЦ. Не е достатъчно неза-

висимите продукции да бъдат включвани в програмите на фестивала „Златна роза“ във Варна. Те трябва да присъстват в информационните и рекламни материали на НФЦ, да получат своя достъп на търговските щандове на големите фестивали, да бъдат включвани в седмици и ретроспективи зад граница. А БНФ да положи усилия за опазването и на тази част от националното филмово производство, а не да се стига до слуха, дано да е само слух, че вече не съществуват изходните материали и копия от „Дневникът на един луд“ (1996, Мариус Куркински) – знаково произведение за независимото българско кино.

Или да обобща до тук – според мен трябва да се работи много за еманципирането на независимото ни филмово производство. То е неотменна и равнопоставена част от националния филмов процес. Създателите му са също толкова кинематографисти, колкото и хората, които са получили милиони от парите на данъкоплатците.

Миналата година в бр. 4-5 на сп. „Кино“ изразих радостта си, че българските филми си върнаха интереса на публиката. Или повечето от тях. Продължавам да мисля, че това е основното събитие в днешното ни кино, при това с изключително позитивен заряд. Процесът набира сила и е динамичен. За една година настъпиха промени в челната десетка от ленти по зрителски успех (към 09.09.2012):

Заглавие	Година	Зрители
1. Мисия Лондон (дебют)	2010	376 209
2. LOVE.NET (дебют)	2011	206 520
3. Операция „Шменти капели“ (дебют)	2011	181 366
4. TILT (дебют)	2011	142 515
5. Чужденецът (дебют)	2012	56 648
6. Стъпки в пясъка	2011	54 671
7. Корпус за бързо реагиране (дебют)	2012	44 200
8. Кецове (дебют)	2011	41 836
9. Светът е голям и спасение дебне отвсякъде	2008	36 400
10. Дзифт (дебют)	2008	35 621

„Дзифт“, който преди година беше на 6-то място, днес вече затваря първата десетка. В класацията са се появили четири нови заглавия, все дебюти („Операция „Шменти капели“, „Чужденецът“, „Корпус за бързо реагиране“ и „Кецове“), като три от тях са независими! Значи – може. Няма да се учудя, ако след една година в челната десетка са само заглавия, появили се на екран след 2010 година.

Вятърът на промяната издува платната на съвременното младо българско кино и то върви напред. Дано и

авторите с по-дълъг стаж усетят вкуса на новото време и се включат в позитивния развой на филмовата ни индустрия.

Новите фаворити на зрителския интерес са доста разнообразни, което означава, че са привлекли различни кръгове от публиката. Този потенциал заслужава да бъде експлоатиран още по-интензивно. „Операция „Шменти капели“ страда от липсата на добър вкус и от многотемие, но не може да се отрече, че подборът и изпълнението на актьорите (като изключим участието на Владислав Карамфилов в главната роля) е на много високо ниво. На места „Корпус за бързо реагиране“ също попада в клопката на не съвсем изискания хумор, но като цяло забавлението, което предлага, е по-качествено. Мисля, че Белински съветваше произведенията да се съдят по законите, които сами си налагат. В този смисъл френската водевилност на „Чужденецът“ напълно отговаря на замисъла и амбициите на авторите. Това не е филм за социалните проблеми на бедните, нито показва екзистенциалната драма на днешния интелектуалец. Достатъчно много зрители са се потопили с радост в неговия измислен свят. Нима трябва да ги съдим, че предпочитат кроасани вместо полезния булгур?

„Кецове“ (2011, Иван Владимиров и Валери Йорданов) носи вкуса на европейското кино и отглас от „Любовното лято на един лъхман“ (1990, Людмил Тодоров). Вторият компонент е специален бонус за познавачите на родната киноистория. Зрителите, които са изпитали наслада и удоволствие от този филм, надали харесват прекалено много останалите три, за които стана дума по-горе. Но те очевидно са достатъчно взискателни, за да заобиколят разточителната претенциозност на „Цахес“ (2012, Анри Кулев, 1363 зрители).

Обществено достъпната статистика за броя на продадените билети предлага изкушаващо лесни сравнения и отговори. Но въпросите са по-сложни и отговорите следва да бъдат по-задълбочени.

От годините на социализма върви пренебрежението към проблемите на филморазпространението и кинопоказа. На тях се гледа като на някаква техническа и досадна работа, за разлика от естетическото внушение, меандрите на авторската мисъл, поетиката на филмовата изразност или пропагандата. Затова в тази област нито има никакви сериозни изследвания, нито аналитици. Информацията е оскъдна и несистематизирана. На този фон е много лесно кресливи личности да заблуждават общественото мнение и да лансират полуистини и откровени неистини.

Според мен си заслужава да се направи задълбочен анализ на успеха/неуспеха сред зрителите на загла-

вия, които се ползват със сходна благосклонност от страна на критиката и фестивалите. Например два филма, които се разпространяват от „А Плюс Синема“ – „Аве“ (2012, Константин Божанов, 7 057 зрители) и „Кецове“ (41 836 зрители).

Не мога да повярвам, че единият е „по-добър“ от другия шест пъти. Да, в „Кецове“ има повече младежка дързост, която преодолява трагичния финал и героизира персонажите, докато от „Аве“ лъха повече меланхолия. Но дали това може да обясни разликата? „Кецове“ излиза на екран на 28.10.2011 г., докато „Аве“ на 09.03.2012 г. по време на София Филм Фест, което според мен е грешка, тъй като интересът на зрителите в тези седмици е насочен към фестивала. Първият се появява на 23 екрана, а вторият само на 9. „Кецове“ се задържа в залите 12 седмици, докато „Аве“ само 7. Ето тук вече нещата започват да се проясняват. Но аз нямам отговор кой е определил стартовото количество копия и носители, доколко финансови причини са обусловили това решение (НФЦ предоставя пари и за това, но какви са предпочитанията на въвлечените в процеса), каква е била рекламната стратегия и доколко се е изпълнила и т.н.

Един задълбочен и професионален разговор с аргументи, а не със заклинания, би помогнал на българското кино да достига по-добре до своите зрители, би насочил мисленето на по-отворените и схватливи продуценти и режисьори към механизмите и решенията, които да гарантират реален успех на проектите им. Ето за размисъл няколко коридора на боксофис успе-

ха/неуспеха от последните 5-6 години. Някъде заглавията са сякаш сходни по качества, другаде – твърде различни. Според мен не могат да се правят заключения от типа – „След като има малко зрители, значи филмът е елитарен“ или обратното – „Успехът винаги се дължи на чалга елементите“.

Диапазон 1 000 – 2 500 зрители:

„Козелът“ (2009, Георги Дюлгерев), „Цахес“, „Маймуни през зимата“ (2007, Милена Андонова);

Диапазон 4 000 – 5 500 зрители:

„Зад кадър“ (2012, Светослав Овчаров), „Хиндемит“ (2008, Андрей Слабаков), „А днес накъде?“ (2008, Рангел Вълчанов), „Подслон“ (2011, Драгомир Шолев), „Още нещо за любовта“ (2011, Магдалена Ралчева), „Сбогом, мамо!“ (2011, Мишел Бонев);

Диапазон 16 000 – 18 000 зрители:

„Лора от сутрин до вечер“ (2011, Димитър Коцев-Шошо), „HDSP: Лов на дребни хищници“ (2010, Цветодар Марков), „Островът“ (2011, Камен Калев), „Мила от Марс“ (2005, Зорница София), „Източни пиеси“ (2009, Камен Калев);

Диапазон 40 000 – 60 000 зрители:

„Кецове“, „Корпус за бързо реагиране“, „Стъпки в пясъка“ (2011, Ивайло Христов), „Чужденецът“;

Диапазон 140 000 – 380 000 зрители:

„TILT“ (2011, Виктор Чучков-син), „Операция „Шменти капели“, „LOVE.NET“ (2011, Илиян Джевелеков), „Мисия Лондон“ (2010, Димитър Митовски).

Биха могли да се предложат и други срезове и групирания на заглавията за нуждите на анализа. За да



„Кецове“ - режисьори - Иван Владимиров, Валери Йорданов

бъде разговорът сериозен, откровен и аргументиран, всички се нуждаем от достоверна информация. Преди почти две години, на 19 декември 2010 по време на т.н. кръгла маса по въпросите на киното внесох следното предложение за мерки за повишаване на публичността и прозрачността в дейността на Изпълнителна агенция „Национален филмов център“:

„Предвид натрупаното недоверие към дейността на ИА „НФЦ“ през всичките години от съществуването ѝ и за повишаване на публичността и прозрачността намирам за необходимо да се въведат правила, които ще гарантират на обществеността достъп до информацията за всички процедури, които се извършват в момента или са били извършени в миналото. Тази откритост трябва да осигури равнопоставен достъп до съпоставими данни.

Този достъп трябва от друга страна да е съобразен с изискванията на Закона за защита на личните данни.

I. При провеждане на конкурсни сесии за финансиране на проекти съгласно чл. 26, ал. 1, чл. 30а и чл. 31, ал. 1 от ЗФИ.

I.1. До три работни дни след приключване на срока за подаване на документи в сайта на ИА „НФЦ“ се качва следната информация за всеки проект:

Входящ номер на заявката;

Заглавие на проекта;

Синопсис;

Кандидатстваща организация (продуцент); Представявана от; Досегашна дейност на организацията;

Автори – съгласно ЗАПСП; Био-филмографии на авторите;

Общ бюджет (в лв. и евро); Искано държавно подпомагане (в лв. и евро);

I.2. До три работни дни след приключване на работата на съответната художествена комисия в сайта на ИА „НФЦ“ се качва следната информация:

Картата за оценка на всеки член на комисията;

Обобщената оценъчна карта на всеки проект.

I.3. До три работни дни след приемане на решение от финансовата комисия в сайта на ИА „НФЦ“ се качва информацията за приетите решения.

I.4. До два работни дни след подписването им в сайта на ИА „НФЦ“ се качват заповедите на изпълнителния директор, свързани с проектите.

I.5. До три работни дни след подписване на договор между ИА „НФЦ“ и продуцент в сайта на ИА „НФЦ“ се качва информацията за:

Договорения размер на държавното подпомагане (в лв. и евро);

Срокове за реализиране на проекта.

I.6. Текущо при всеки отчетен период в срок до три

работни дни в сайта на ИА „НФЦ“ се качва информацията за:

Преведени траншове на продуцентите (в лв. и евро);

Етап на развитие на проекта; Договорени копродуктски участия;

Отчетени траншове (в лв. и евро);

Отчетени посещения на зрители; Отчетени постъпления (в лв. и евро);

Продажби в чужбина и България;

Участия във фестивали и други културни прояви.

II. При държавно подпомагане по реда на чл. 32 и чл. 34 от ЗФИ (разпространение, показ и промоция на филми) до три работни дни след вземане на решение в сайта на ИА „НФЦ“ се качва информацията за:

Входящ номер на заявката;

Заглавие на проекта (филма, киносалона и т.н.);

Кратко описание на проекта;

Кандидатстваща организация; Представявана от;

Искано държавно подпомагане (в лв. и евро);

Предоставено държавно подпомагане (в лв. и евро).

III. До 20-то число на всеки месец в сайта на ИА „НФЦ“ се качва информацията по чл. 43 от ЗФИ. (Статистика за разпространение и/или показ на филми.)

IV. На всеки три месеца в сайта на ИА „НФЦ“ се представя доказателственият материал за изпълнение на чл. 44 от ЗФИ. (Показ на европейски и български филми в кинозалоните.)

V. До три работни дни след налагане на глоба или имуществена санкция от страна на ИА „НФЦ“ тя се обявява в сайта на агенцията.

VI. През следващите три месеца ИА „НФЦ“ попълва ретроспективно от 2010 г. до 1992 г. информацията за подкрепените проекти, отпуснати и отчетени средства, постъпления, брой зрители и т.н. по раздели I и II и текущо я качва в сайта си. За да има съпоставимост на данните, те се представят в лева към момента на получаване или отчитане на средствата и в евро, а преди 1999 г. в еко.

Останалите участници в кръглата маса подминаха с мълчание това предложение и то не влезе в подписаните документи. Може би неговото изпълнение би предотвратило киносвадата от това лято. Може би?

Бележка на редакцията:

Списание „Кино“ инициира широка дискусия по проекта „Българският игрален филм и неговите социални проекции“, която ще се състои на 20 ноември 2012 година от 10 до 14 часа в Дом на кино-то. Публикуването на страниците на списанието експозета, както и други гледни точки, ще послужат за основа на дискусията.

КАКВО КИНО, КАТО ВСИЧКИ ГОВОРЯТ ЕДИНСТВЕНО ЗА ФИНАНСИРАНЕ

С актьора Захари Бахаров разговаря Катерина Ламбринова

Захари Бахаров е роден на 12 август 1980 година в София. Завършва актьорство за драматичен театър в НАТФИЗ в класа на професор Надежда Сейкова. Първата му роля в театъра е в „Ромео и Жулиета“ по Шекспир. От 2003 година е в трупата на Народния театър „Иван Вазов“, където има множество роли. В „Макбет“ от Шекспир играе Сийтън, а в „Магбед“ от Йожен Йонеско е Дънкан. В постановката на Александър Морфов „Хъшове“ по Иван Вазов Захари се появява в ролята на Попчето, играе и в „Пушката ще гръмне след антракта“ по Чехов на Теди Москов. В шекспировия „Крал Лир“ играе Шута под режисурата на Явор Гърдев, както и Сганарел в „Дон Жуан“ по Молиер в постановка на Александър Морфов. Последните две роли му носят важни награди: „Аскеер 2006“ за поддържаща мъжка роля за Шута в „Крал Лир“ и „Икар 2007“ за поддържаща мъжка роля за Сганарел в „Дон Жуан“. Захари играе и във „Вишнева градина“ – последния спектакъл на Крикор Азарян...

Първата му важна роля в киното е Молеца в „Дзифт“ – игралния дебют в киното на Явор Гърдев по сценарий на Владислав Тодоров. Веднага след това се захваща с романтичната приказка на Анри Кулев „Цахес“, появява се в по-малка роля и в „Стъклената река“ на Станимир Трифонов. В дебютния филм на режисьора Илиян Джевелеков „LOVE.NET“ Захари Бахаров се превъплъщава в лайф-стайл журналист. Следват роли в много чужди продукции, както и в „Операция Шменти Капели“, но най-голяма популярност сред зрителите придобива с ролята на Иво Андонов от сериала „Под прикритие“ на БНТ.

И това е само малка част от една биография в развитие, биография, която предстои да се дописва с нови роли и запомнящи се образи, но със сигур-

ност вече е ясно, че Захари Бахаров е извоювал мястото си на важен и значим актьор в съвременното българско кино и театър.

Да се върнем назад към годините ти като студент в НАТФИЗ и първите ти срещи с Шекспир.

Първата ми професионална актьорска роля беше в „Ромео и Жулиета“ на режисьорката Лили Абаджиева, където играх Капулети, бащата на Жулиета. За актьора освен удоволствие Шекспир е и безценна школа. Ако нещо не се получава, то при всяко положение е ясно, че грешката е при теб, не при Шекспир. По повод киното ми се струва, че т.нар. кинаджии имат също какво да научат от класическата драматургия: структура, анализ и т.н. Но те още от Академията



свикват да гледат с лека насмешка на „театралния факултет“ и на „актьорчетата“ и резултатите са налице, т.е. липсата на резултати.

А не мислиш ли, че в учебните програми на тези факултети не са заложени много допирни точки?

До втори курс студентът от театралния факултет на НАТФИЗ се е запознал с Шекспир и Чехов. Освен това сам е измислил няколко десетки етюда. В кино-факултета на академията до втори курс студентите са заснели две минутки мастер с две пресечки, разучили са всички технически неща – камери, осветление, монтаж. Но нямат и бегла представа от драматургия и работа с актьори. Повечето ни монтажисти например от три налични дубъла с лекота могат да изберат добрия технически дубъл, но не и най-добрия актьорски дубъл. Техническата част е второстепенна, тоест въпросът „Как?“ идва чак след въпроса „Какво?“. Шекспир е най-големият сценарист, режисьор и продуцент за последните 500 години и очевидно има какво да се научи от него.

В иронията на шекспировия шут в спектакъла „Крал Лир“ не се ли открива мъдростта на един късен бунтар?

Шекспировият шут подлежи на много интерпретации. Явор Гърдев избра той да бъде ироничен и пънкар, като знак за някакъв бунт може би... Задачата на моя шут е през тази ирония да имунизира краля, като същевременно му разкрива нещата такива, каквито са в действителност. За мен това беше наистина едно много хубаво изживяване, особено работата с Наум Шопов, лека му пръст.

Какво мислиш за младежкия порив към бунт?

Младежният бунт може да изглежда много наивно, но въпреки това има някаква романтика. Естествено е, че всеки млад човек трябва да премине през своя бунт, да се опита да премаже авторитетите си и това е част от изграждането на личността. Изпитвам ужас от това, че младежният бунт на сина ми може да стане машина в ръцете на възрастни чичковци, които да го използват за свои цели. Сега, докато си говорим, някъде по света някой дърт хитрец раздава Калашници на деца и насочва „правилно“ „младежкия бунт“.

А какво мислиш за бунта на младото българско кино? Дали е истински бунт и срещу какво е?

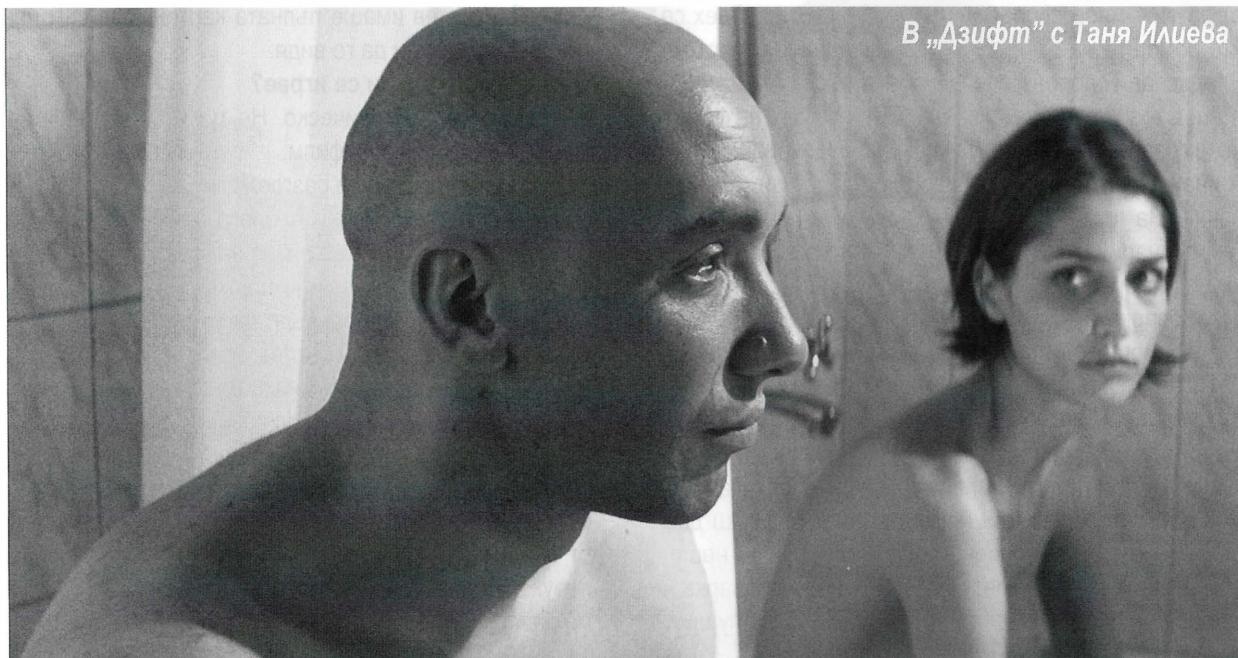
Ама какво кино, като всички говорят единствено за финансиране, никой досега не чул да говори нещо за кино. Само финансиране им е в главата...

Какъв съвет би дал, за да се излезе от патовата ситуация?

Нямам рецепти, които да дам на българското кино. То става поединично. Когато поединично си вършим работата, тогава има успех. Публиката е толкова гладна за хубави български филми, че в момента и рактът е риба.

Дали обаче на такава малка територия, каквато е България, може да съществуват спокойно и арт киното, и комерсиалното кино, което захранва индустрията?

Нищо не може да съществува спокойно, понеже сме много малка страна и пазарът не може да захранва производство. Бизнесът не може да съществува самостоятелно, трябва да се подбутва и подпомага



В „Дзифт“ с Таня Илиева



В телевизионния сериал „Пог прикритие“

оттук-оттам. Стига с тия кинематографии, течения, направления и държавни политики. Имаш идея - отваряш лаптопа, пишеш, редактираш 80 пъти, а после търсиш пари. Това е.

Как работихте с Явор Гърдев по образа на Молеца, какви референции и аналогии ти предложи той при запознаването със сценария на „Дзифт“?

Задачата ми в „Дзифт“ беше много интересна. Тъмна история, ирония, черен хумор и философия, облечени от една страна в стилизиран диалог от „one liner“-и, а от друга – многословен и странен voice over. Заех се и с помощта на Гърдев и на великолепния текст на Владислав Тодоров малко по малко потънах в материята и в този начин на мислене. Към средата на филма вече говорех само с по едно кратко изречение.

А иначе винаги подхождам горе долу по един и същи начин. На принципа на кафеварката: в цедката слагам сценария, препоръките на режисьора, референции, примерни филми и т.н. Отдолу, където е водата в кафеварката, стои несъзнателното: малко талант, суета, амбиция и прочие неща, заради които обичам да „играя“. Цялото това се нагрива с репетиции до 100 градуса, несъзнателното преминава през цедката на съзнателното и се получава нещо. Понякога е гъсто, силно и ароматно, друг път е редичко и блудкаво, а някой път те мързи или нямаш време и слагаш две лъжички нес и претоплена вода и забъркваш нещо. Но най-мъчителна е гледката на празна кафеварка - разгорещила се е, а вътре няма нищо... само пуши и

свисти.

„Дзифт“ е силно и късо кафе.

„Дзифт“ е едно от най-хубавите неща, които са ми се случвали, без съмнение.

Предстои да те видим във филма на Петър Попзлатев „Аз съм ти“. Разкажи ни нещо за него?

Всичко ми е като през някаква мараня, аз дори не подзирам какво би могло да е станало. Там има много хубав линеен разказ, който аз познавам, но от там нататък се появява комплициран флеш-бек и сякаш само Попзлатев имаше пълната картина. Аз съм наистина любопитен да го видя.

В какви истории ти се играе?

В нещо сочно, историческо. Но тук нямаме пари за мащабен исторически филм.

Ето „Цахес“ може да се разглежда и така.

„Цахес“ е експеримент и е много личен филм. Анри Кулев имаше много ясна визия за това какъв иска да бъде този филм. Той вече е прожектиран и зрителите го познават, ако има къде да го видят. Мисля, че филмът има много достоинства, но се притеснявах как ще стоя в него, понеже минаха толкова много години преди да бъде завършен. Но този филм е доказателство, че с малко дообработка и постпродукция в България могат да се снимат страхотни приказни неща. Имаме чудесна база, която трябва да се използва и от нас, и от чужди продукции. Но ако сложа отново перука, бих искал тя да е с 15 000 евро по-скъпа, ако ме разбираш.

Тук се снимат доста чужди продукции, макар и второразредни в по-голямата си част, но в тях участват български екипи, тоест дават някакъв хляб и опит...

Огромна част от българските технически екипи са наистина на световно ниво – като умения и опит, но те са придобили този опит и ноухау не в НАТФИЗ, а именно в чуждите продукции. Това е полезно за всички. Някои от финансовите и синдикални правила в новите БГ продукции също са заимствани от „чужденците“. А това е още по-полезно.

Как стоят нещата в сценарната практика на телевизионните сериали? Намесват ли се актьорите в работата на сценаристите за доизграждане на персонажите?

Скелетът на историята и ситуацияите в „Под прикритие“ се изграждат от сценаристите, от продуцентите Митовски и БНТ и с участието на режисьора Виктор Божинов. Не си позволявам да се бъркам в генералните посоки, въпреки че понякога ми се иска. Ако нещо конкретно не ми се вижда подходящо, тогава обсъждам с режисьора и така стигаме до консенсус при промяната на тази или онази реплика, но това са дреболии. **Сериалът „Под прикритие“ има великолепен актьорски състав и добро продукционно ниво, но това, че е чисто жанров ли е основният ключ към успеха му?**

Мисля, че печелим от две неща. Първо, че не се опитваме да направим за всеки по нещо – да има малко

любов, малко тийнейджър, малко това, малко онова. В самото начало беше така, но много рано го канализираха и го оставиха на яка пукотевица. И второ – БНТ и СИА гледат на всеки епизод от „Под прикритие“ като на филм, а не като на запълваща част от телевизионната програма. Това е много съществено и го отличава от конкуренцията.

В България не сме имали толкова успешен екшън сериал, но дали това наистина впечатлява навън? Според мен това, което ги впечатлява, е съотношението цена – качество.

Възможно ли е в България при толкова ограничена продукция актьорът да подбира ролите си? Почти не. Снимах се в чужда продукция през лятото, сега снимаме „Под прикритие“ – трети сезон. В театъра и в киното все още не знам какво ми предстои.

Мислиш ли, че киното и театърът имат все по-малко собствена публика, а хората, които ги посещават, имат формиран от телевизията вкус и очакват да видят на сцената и на екрана същото, което гледат всяка вечер с помощта на дистанционното?

Според мен в София има театрална публика. В провинцията е малко по-различно. Обаче ако екранът, населен с български актьори, накара телевизионните зрители да се пренесат в театъра, то това е прекрасно. А ако успееш и да ги задържиш в театъра и да им покажеш, че той е друга вселена, още по-добре.

С Жанет Спасова и Владимир Карамазов в „Аз съм ти“



БЪЛГАРСКИЯТ КИНОПРОЦЕС - „ВРЕМЕННО ЗАМРАЗЯВАНЕ” ИЛИ ПЕРМАНЕНТНА ДРАМА?

Ингеборг Братоева-Даракчиева

Аз съм сред малкото хора, които прочетоха този текст още през 1989 година, когато беше написан. Обсъдихме го в тогавашната секция „Кино и телевизия” на тогавашния Институт по проблемите на изкуството при БАН. Бяхме осем души – някои от нас ентусиазирани от появата му, други – по-скоро отрицателно настроени. За своите тогавашни привърженици текстът носеше неподправената атмосфера на перестройката – страстното търсене и откриване на истината. За нас бяха неочаквани и предизвикателни и оголването на задкулисието на българското кино, и излагането на парадоксите в управлението му, и политическите машинации и интриги, премълчавани в продължение на десетилетия (текстът обхваща периодът 1950-1970). Най-силно въздействаше обаче честният и категоричен протест на авторката срещу „минираното поле” на политическите репресии в нашето кино, нескриваната ѝ болка за „замразените” планове на творците, за несъстоялите се техни филми. Помня също, че този патос не беше споделен от всички тогавашни мои колеги. С днешна дата дори си позволявам да допусна, че обсъждането на текста изигра значителна роля за това научният път на Неда Станимирова също да бъде „замразен” преждевременно.

Сякаш за да сподели съдбата на разглежданите филми, книгата на Неда Станимирова се появи в публичното пространство с двадесет години закъснение. Бих казала обаче – точно навреме, за да може да бъде осмислена и приветствана извънконюнктурно. Слава Богу, причината за това забавяне не е външен натиск за „замразяване”, а проява на характерната за авторката самокритичност. Днес Станимирова е поела рисковете да публикува текста си почти без съвременна редакция, такъв, какъвто го е създала през бурната 1989 г. Поради това книгата ѝ, освен всичко друго, е и автентичен документ за времето и духа на „перестройката”.

Признавам, че отворих кориците на „Кинопроцесът – замразен временно” със смесени чувства – едновременно с носталгия по младежкия ми ентусиазъм и с известно съмнение, че такъв исторически текст би се вписал в днешната дискусия за българското кино. С напредването на четенето обаче смесените чувства преминаха в изцяло положителни, особено след като открих, че Неда Станимирова още преди двадесет години е потърсила отговори на два от най-болезнените днешни въпроси: на проблема за „замразеното живеење” на българския интелектуалец; и на въпроса, защо независимо от усилията и отделните постиже-



ния до 1970 година, с които завършва книгата, няма създадена българска филмова школа. Няма я и до днес. Станимирова твърди, че в десетилетията 1950-1970 е така заради „убиването в зародиш на множество идеи, замисли, проекти“. А днес как е?

Посвещавайки книгата си на българските филми с трудна екранна съдба (тя ги нарича „замразени“), създадени през соцреалистическия период: „Тревога“, „Неспокоен път“, „Животът си тече тихо“, „На малкия остров“, „А бяхме млади“ и „Привързаният балон“, авторката няма претенции да напише подробна история на игралното ни кино. Очертала е обаче силно контрастна картина на неговата ситуация през соцдесетилетията. В предговора си към книгата проф. Иван Стефанов определя този контекст философски като „конструкт и свърхреалност“, а самата Неда Станимирова го нарича просто „демагогия“. Може да си го позволи заради особения патос, с който е написала книгата си – съчетание от пристрастието на живия спомен (авторката специално изтъква, че е „непосредствена свидетелка на описваните събития“) и безпристрастните свидетелства на документите. Гледната точка на Неда Станимирова е уникална - едновременно на свидетел на описваните перипетии на „филмите с трудна съдба“ и заедно с това - на сериозен учен-изследовател, който издирва и публикува документи от Държавния архив, от архива на Българска национална филмотека и от частните архиви на кинематографистите. Последното е особено ценно – автентичните лични спомени стават обществено достояние. Най-важният принос на книгата обаче е публикуването и анализът на стенограмите на вътрешните обсъждания на филмите в Кинематографията: от етап сценарий до момента на решението дали готовият филм да бъде пуснат на екран. Публикуваните документи безпощадно оголват механизмите на „ръководене на изкуството“, например присъдата „замразяване“ се издава лично от самия партиен и държавен ръководител. Аз бих ги определила като задкулисни механизми на репресия, методи на създаване и поддържане на страх, съчетани със „съблазните, щедро предлагани от властта“ (Станимирова).

Така в българското соцпространство се е оформил един забележителен феномен - подтекстовият диалог, който неспирно се води между творци и творби, между творци и критика, между творци и партийни функционери. Свидетелствата на Неда Станимирова за него са свидетелства на активен участник и книгата ѝ разкрива значения и факти, непоницаеми за непосветените. Анализът на този подтекстов диалог

включва както разобличение на политически наложеното мълчание за етапни произведения, така и признание за честните и обективни позиции на българската кинокритика, защитено с конкретни имена, факти и прояви. Въобще завършената и издадена книга далеч надхвърля предварителните авторски намерения – написана като опит за представяне на кинопроцеса, тя се оказва сериозно свидетелство за драмата на левия интелектуалец от времето на българския реален социализъм. Очертавайки сложните съдби на кинематографисти - убедени комунисти, които отказват да се корумпират, Неда Станимирова съумява да представи краха на илюзиите на цяло поколение български интелектуалци, техния „прахосан живот“ (Бинка Желязкова). Поради дълбоката лична, приятелска връзка между режисьорката и изследователката, главите, посветени на Бинка Желязкова, са може би най-силните в текста. Търсейки доказателства за прахосването на таланти и животи, Станимирова прави нещо много рядко при писането на киноистория – посвещава цяла глава на отхвърлените сценарии на Валери Петров и Иван Радоев, на несъстоялите се, на незаснетите филми. Така очертава впечатляваща парабола между реалното протичане на кинопроцеса и насилствено подтиснатия потенциал на участниците в него. Вследствие на нея авторката убедително представя и най-важния извод в своята книга: в българския контекст механизмите на реалния социализъм всъщност служат не толкова на идеологията, колкото на налагането на посредствеността над таланта. Провинциално и жалко! Каквото е и постоянно „замразеното живеене“ на българския интелектуалец. Днес той отново е притиснат между страха (за материалното си оцеляване) и предлаганите от властта съблазни - посредствеността отново доминира над таланта. Убедена съм, че ще дойде време, когато перманентната драма на българския творец, „замразяван“ от бездарието, ще бъде подробно анализирана от историци и културолози. След излизането на книгата „Кинопроцесът – замразен временно“ обаче сме сигурни – Неда Станимирова е един от първопроходниците в тази проблематика. Споделила е, че публикува текста си с „мисълта, че може би ще подпомогна младите“. Аз ѝ пожелавам с присъщите ѝ неуморност и последователност да се заеме и със следващите периоди. Заради младите!

Бел. ред.

Неда Станимирова тази година има юбилей. Редакцията ѝ пожелава здраве и ... нови книги!

ЛЮБОВТА Е ЛУДОСТ ВАРНА 2012 ТЪГА И КОПНЕЖ

Люмила Дякова

Юбилеите винаги пораждат възбуждения – равностепенно, очаквания, амбиции, перспективи. Приповдигната атмосфера с много емоции, малко носталгия, но преди всичко размисъл и поглед към бъдещето. Така усетих XX Международен филмов фестивал „Любовта е лудост“ във Варна. Може да се каже – млад фестивал, но на фона на моментната преходност на други уж амбициозни събития, с времето (няма да възкликвам: „а бяхме млади“) „Любовта е лудост“ се наложи като зряло, стойностно и важно събитие в културния ни живот. Това са разно-

образните филмови програми и ракурси, дело на артистичния директор и главен селекционер професор Александър Грозев (подчертавала съм го неведнъж). Внимателното и деликатно обгрижване на публиката както с развлекателно, така и със сериозно и значимо кино. Топлото, сърдечно гостоприемство към българските творци и гости на фестивала, заслуга за което имат не само организаторите, но и варненската общественост, която се радва и цени срещите с тях, но и участва като спонсор на събитието и спомага за превръщането му в истински празник. В тази посока



„Аз съм ти“ - България, режисьор Петър Попзлатев

се развива и утвърждава фестивалът още от първото си издание през 1992 година – благодарение и на Илко Раев, негов дългогодишен директор. Дано и Тошко Гяуров – настоящият директор, да следва най-доброто от традициите и натрупания опит и да бъде още по-креативен.

Голям интерес сред зрителите предизвикаха и съпътстващите програми: Фестивали и награди; По световните екрани; Големите майстори на руското кино – Андрей Тарковски и Андрей Кончаловски; Юбилеите на писателя и сценарист Анжел Вагенщайн – на 90 години и на Гинка Станчева – първата звезда на българското кино; Панорамата „Образите остават“ в памет на Коста Цонев, Георги Черкелов, Иван Андонов, Велко Кънев; Ретроспекция от наградени филми „20 години Международен филмов фестивал „Любовта е лудост“; Специален фокус: Киното на Изтока – Турция, Иран; и не на последно място - Кръглата маса, организирана съвместно със списание „Кино“ на тема: „Киното и краят на света“ - от гледната точка зависи дали ще погледнем на нея с ирония, или насериозно. Страхотно е, че фестивалът се откри с български филм, нещо, което за съжаление не се случва толкова често. Независимо че „**Аз съм ти**“ – филм на Петър Попзлатев – бе извън конкурса, той даде висок старт на филмовата програма. Създаден е по романите „Роман без заглавие“ на Димитър Димов и „Адриана“ на Теодора Димова. Романната структура е изкусителна за кинематографистите, но може да бъде и много подвеждаща и филмът да остане на нивото на повърхностна илюстрация. В случая „Аз съм ти“ е многопланово, многопластово и изключително кинематографично произведение. Признавам, че съм запленена от филма, от изискаността и финеса, с които е направен. Стабилна драматургия. Изтънчена, почти ажурна визия. Невероятен актьорски ансамбъл, сред който блести с побъркващата си многоликост Жанет Спасова (Награда на Община Варна). Овладяна режисура. Хедонистично пленителен и тъжен до безнадеждност филм, който ти се иска да продължава и да продължава. Може би затова бе изказано пожелание да прераствне в сериал.

И при конкурсните филми настроението е доминирано от тъгата и копнежа, които всеки от тях носи. Дори най-веселият, по-точно най-ведрият филм в програмата „**Писма до дядо Коледа**“ (Специална награда за режисура) – режисьор Митя Окорн, Полша е пропит от осезаема до болезненост тъга. Тъжен е главният герой - известен радиожурналист, загубил съпругата си. Разкъсващ се между кариерата и невъзможността да се грижи за невръстния си син, а парадоксът е в



„2 дни“ - Русия, режисьор Авдотя Смирнова

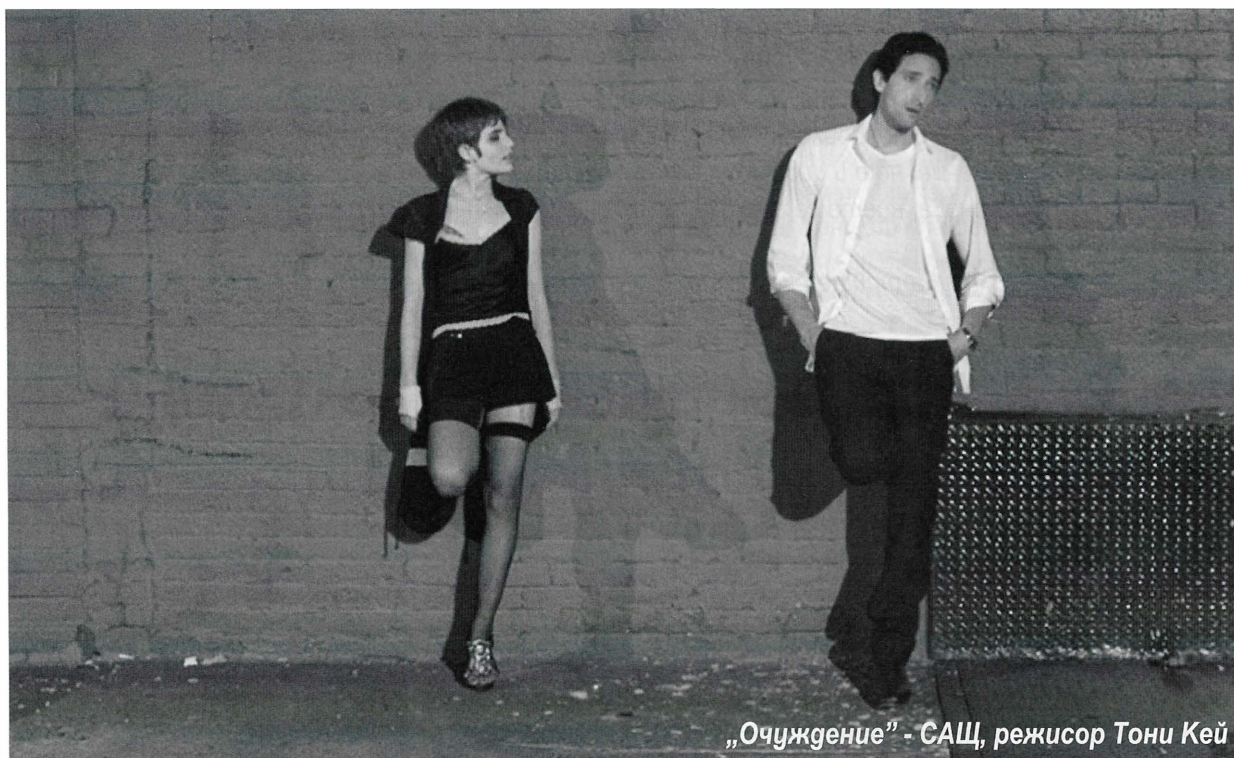
това, че в своето шоу той дава съвети и обнадеждава безбройните тъжни несретници, които го слушат. Тъжна е и младата жена - самотна и копнееща за обич. Тъжно е и малкото момче - лишено от майка и нормално семейство. Тъжни са и съпрузите от преуспяващата двойка - загубили детето си. Но по Коледа - в приказните часове на чудесата – всичко е възможно. Копнежите се сбъдват и всемирна любов озарява Святата нощ, точно като на филм. Матрицата е спазена и поредната пречистваща с позитивизма си коледна мелодрама се случва, но за разлика от множеството американски образци, полският филм е по-остроумен, по-ироничен, по-социален и по-истински. Очарователният руски филм „**2 дни**“ на режисьорката Авдотя Смирнова (Голямата награда „Златна Афродита“) също е решен в канона на мелодрамата, но чудото в него се случва и без коледна магия. Почти чеховската тъга на руската провинция е белязала със своята нега и главната героиня, млада жена – литератор, избягала от Москва и от разбитите си копнежи в провинциален музей, който „новите руски“ искат да превърнат в място за развлечения. Отчаяната борба на героинята (прекрасната Ксения Раппопорт) среща циничната съпротива на привлекателен с безцеремонността си администратор от високите етажи на властта (Фьодор Бондарчук) и след множество смешно-неловки перипетии двамата са обладани от един копнеж – да бъдат заедно, макар и на края на света – трогателно, мило, вълнуващо. Отдавна не бях гле-

дала толкова емоционално зареждащ филм. Буквално от края на света – забутан аул в Киргистан – тръгва да следва копнежа си героинята на филма „Празен дом“ – (Русия, Франция, Германия, Киргистан), режисьор Нурбек Еген. Омъжена насила, носеща в утробата си детето от любимия, девойката (завладяващо автентично присъствие на младата Марал Койчукараева) побягва към Москва, където се сблъсква с още повече нетърпимост и печал, за да стигне до радикалното решение да се продаде като сурогатна майка във Франция. Несретната тъга на живота не я сломява и когато накрая се чувства свободна, отново да тръгне да следва копнежа си, е застигната от нелепа смърт. Убиват я заради парите, за които е продала детето си. Искрен, значим във внушенията си филм, който за жалост губи от претрупаност на драматургията. От подобен недостатък страда и българският филм „Слънчево“ (Специална награда) на Илия Костов, в който има от всичко по много. Но колкото и да е многословен и разпадащ се от всеобхватност, филмът е пропит от тъга: по потъналото под язовира село – оценявам го като реверанс към филма на Христо Христов „Последно лято“; късача сърцето тъга по изплуващата и потъваща църквица; жалките, почти обречени усилия на свещеника да събере разпилените по света люде на своето паство; и самите хора: лекарят, оперният певец, журналистката – всеки понесъл тъгата на разбитите си копнежи. Може би ако беше по-събран разказът, филмът би звучал по друг начин. Изчистен до аскетичност е немският филм „Барбара“

на Кристиан Петцолд. В него потъпканото човешко достойнство и невъзможността да се чувстваш свободен в примката на социализма през 80-те отразява тъгата във всичките ѝ нюанси. Главната героиня е лекар и вината ѝ пред агентурите на ЩАЗИ и официалната народно-демократична власт е, че има любим западногерманец и иска да се омъжи за него. Затова е въдворена в провинциална болница, преследвана и пресирана от силовите структури. Не по-малко тъжно в своята несрета е изживяването на самата ѝ любов – да се вмъква нелегално в съмнителни хотели, да броди по безлюдни горички за среща с любимия, скована от страх и напрежение. Запомнящо се е изпълнението на Нина Хос (Награда за женска роля) – от погледа до походката, всеки жест е пестелив, премерен и красноречив. Тази жена не може да бъде спомена. Тя ще постигне копнежа си към свобода, но не за себе си, а организирайки бягството на спасеното от нея младо момиче. Достоен филм, който разравя болезнени спомени в душата на всеки попаднал под диктата на репресивния строй. Жени са в центъра и на стилово много различните, но с близка тематика „Библиотека „Паскал“ (Унгария, Германия, Великобритания), режисьор Шаболч Хайду и „Те“ (Франция, Полша, Германия), режисьор Малгожата Шумовска. Първият филм разказва за проституцията като карнавална гротескова клоунада и ако не беше толкова зловещ публичният дом, където се развива част от действието, би бил като приказка на приказките – всички са аранжирани като литературни и исторически персонажи, но

„Барбара“ - Германия, режисьор Кристиан Петцолд





„Очуждение” - САЩ, режисор Тони Кей

третиран като безлични марионетки. Във филма не става ясно дали този ужас на ужасите е реален, или е само във фантазия свят на героинята, продадена като проститутка от баща си. Но заради неистовия копнеж на младата жена да си върне детето, отнето ѝ от социалните служби, и безнадеждната ѝ печал, че е възможно това да се случи, историята зазвучава като истинска. В „Те” (Специална награда за сценарий) провокацията е по отношение на здравия морал и ценностната система на съвременната жена. В случая журналистка от реномираното списание „Ел” – очарователната Жулиет Бинош – се е заела с разследване за студентки – проститутки. Колкото повече опознава „жертвите”, толкова повече героинята – предана майка, примерна съпруга, престижна в професията си интелектуалка – губи почва под краката си. Трезвият поглед на момичетата към „професията”, тяхната директност и разкрепостеност я карат да се чувства уязвима, лицемерна и фалшива. Несъзнавано копне-

еща, необяснимо тъжна и, уви, средностатистическа. Не отричам, че на моменти филмът е в повече hard, но поне на мен не ми звучи порнографски, защото провокира към размисъл за задръжките, освободеността, менталитета на модерния човек, а не се заиграва безцелно с долни воайорски страсти.

Безспорно най-силният филм в конкурса бе американският **„Очуждение”** (Награда на критиката) на режисьора Тони Кей. В него отношенията учители – ученици като че са достигнали края на света и това поражда безнадеждна тъга, пронизваща целия филм. Но колкото и безпросветен да е мракът, се долавят пулсации на копнеж по близост. Може би бездната между поколенията все пак е преодолима и все още има някъде протегната за спасение ръка и някой, който да я поеме и да продължи напред...

А „Любовта е лудост” с увереност продължава към следващите двадесет години.

КИНОТО И КРАЯТ НА СВЕТА

Темата, която избрахме за петата кръгла маса, организирана от списание „Кино“ и фестивала „Любовта е лудост“ за неговото юбилейно двадесето издание, би трябвало да се приема с голяма доза условност и отстранение, но е и достатъчно провокативна за размисъл, ако не буквално за края на света, то за всичко онова, което се случва с нас и около нас, и което ни кара да се чувстваме като пред апокалипсис.

Списание „Кино“ публикува трите експозета, предизвикали интересна дискусия сред участниците в кръглата маса.

АПОКАЛИПСИСЪТ В НЕИГРАЛНОТО КИНО – ДОКУМЕНТ ИЛИ ФИКЦИЯ

Людмила Дякова

Прогнозите за края на света не са новост в историята на човечеството, но поредната психоза възникна заради календара на майте, който свършва на 21.12.2012 година. Според някои учени това предвещава, че тогава ще настъпи краят на света. По подобен начин тълкуват и предсказанията на Нострадамус, а и написаното в древната китайска книга „Книга на промените“. Според други учени обаче не става дума за световен апокалипсис, а по-скоро за духовна трансформация на човечеството. Промяна в начина на мислене, на отношенията между хората, тяхното вътрешно израстване.

Затова на мен лично ми допада пророчеството на баба Ванга, според която в близките години (колкото и условно да е това понятие, съизмерено с безкрайността) религиите ще изчезнат и човечеството ще се обедини като едно семейство. Ще настъпи мир и благоденствие. Ще дойде месианска личност, която ще ни поведе като миротворец или, ако цитирам дословно казаното от нея, „Този, който ще подпише окончателния договор за мира на планетата.“

Иска ми се да насоча вниманието ви към произведения от неигралното кино, създадени през последните една - две години, някои от които са коментирани в списание „Кино“. Досега това кино не е било обект на нашите кръгли маси, но има изключително много неигрални филми, създадени в различни точки на света, по пътни на нашата тема. Те провокират с тревожните си наблюдения и констатации за съществуването, за поведението ни като гости, но и като стопани на планетата Земя, и болезнено поставят въпроси за това какъв свят създадохме, в какъв свят живеем и какъв свят ще оставим на следващите поколения. Човечеството допусна и продължава да допуска много грешки

в отношението си към Земята, или по-скоро в своята безотговорност към нея. И в този смисъл филмите, на които ще се спра, красноречиво говорят за това, какво причиняваме на себе си и на планетата, а и какво бихме могли да променим, ако не е късно, за да се сбъдне пророчеството на баба Ванга за мир и благоденствие на Земята.

За съжаление нищо успокояващо не прозвучава от австрийско-немския филм на Вернер Боот „**Планета от пластмаса**“ - потискащо жесток като безизходност и обреченост. Това иновационно за 1907 година откритие, прието с възторг през 50-те и 60-те години на миналия век, вече е обсебило всяко кътче от живота ни - от утилитарния бит (да не споменавам за катастрофалния бич на полиетиленовите торбички и бутилки) до най - фините хирургични и космически манипулации. А токсичността на пластмасата е опасна не само за живота и за здравето на човека, тя влияе пагубно и върху цялостното природно равновесие и ситуацията наистина е патова, защото разграждането на този всеобщ продукт, обсебил съвременния живот, трае... 500 години. И колкото и да е драстично, филмът вещае, че е много вероятно след години да не се говори за планета на пластмасата, а за пустиня от пластмаса, стига да има кой да направи тази констатация.

Италианският филм „**Бели къщи**“ на Симона Рис акцентира върху друг аспект на темата и е покъртваща със своята трагика история за убийственото въздействие на азбеста (популярен в строителството материал, също продукт на съвременната цивилизация) върху човешкия организъм. Наричателното прозвище „бели къщи“ са добили множество жилищни блокове в Италия – цели квартали (а такива има къде ли не по света), „опаковани“ в азбест. Дългогодишните на-

блюдения на авторката показват, че много от хората, живеещи в такива жилища, недочакали и 50-тата си годишнина, умират от рак. Продължителни клинични изследвания доказват, че причина за това е въздействието на азбестовите покрития върху човешкия организъм. Филмът не само констатира и предупреждава за рисковете и фаталните последици, до които се стига при използването на този материал, но е емоционален и силно въздействащ, пропит от човешка болка. А жестоката истина е, че колкото и да се говори за излизането на азбеста от употреба, десетки, а може би стотици заводи по света, заради огромните си печалби, продължават да бъдат продукти от този материал и няма сила, която да ги спре.

Друго разнищващо по своята изобличителност разследване е филмът от Швейцария **„Бутилиран живот“** на режисьора Урс Шнел, който заедно с журналиста Рес Герингер поема на пътешествие в света на бутилираната вода. За никого не е тайна, че питейна вода не достига в много региони по света - Етиопия, Нигерия, Лагос, Пакистан и др. Деца умират от зарази, лоша хигиена и жажда и филмът показва как хората буквално се бият за глътка питейна вода. Но сигурно не са мнозина онези, които знаят, че „Нестле“ – това „сладко изкушение“ - най-могъщият швейцарски концерн, е номер едно в света и в гешефта с питейна вода. Техен пазар без преувеличение е целият свят. И ако в Европа и Щатите са популярни бутилираните води „Vitel“ и „San Pelegrino“, то на други места водата се продава от ръждясали контейнери с лошо поддържана санитарна хигиена или в найлонови пликове, недобре пречистена и със съмнителни качества. Всичко това носи на „Нестле“ печалба от милиарди, а схемата, по която се работи, е повече от проста. Концернът закупува за стотинки концесии за бутилиране на вода от дадено находище и я продава на населението от скъпо прескъпо. Когато изворите в конкретния регион се изчерпят, сондите се преместват на друго място, без изобщо да се мисли за последиците от безводието. Цинизмът на фирмата стига дотам, че в техните офиси водата се лее – шадравани, фонтани, водни феерии, а само на километри от тях е суха пустош и деца умират от обезводняване. Не се заблуждавам, че в други области (достатъчен е примерът с азбеста) акулите от едрия бизнес са по-етични, но след този филм всеки би трябвало да се замисли, дали „Нестле“ ще остане неговото „сладко изкушение“?...

Но в цялата тази необратима безнадеждност има неща, които самите ние можем и сме длъжни да направим, да променим. Подтик към това е посланието на немския филм, **„Вкусът на отпадъците“** на Ва-

лентин Турн. Авторското наблюдение, разкриващо множество гледни точки на производители и на консуматори, се фокусира преди всичко върху проблема, че тонове храна се изхвърля и отива на боклука, а битовите домакинства са най-малката брънка по веригата. Несметни количества храна се обявява за негодна било защото опаковката ѝ е повредена или поради приближаващо изтичане срока на годност, или - което е най-безотговорно, поради безсмислена търговска конкуренция. Само в Европа се изхвърлят 90 милиона тона храна на ден. Това включва и селскостопански продукти, които остават на полето или се бракуват, защото не отговарят на приетите стандарти. А парадираме, че сме загрижени за гладуващите по света. Безотговорното ни отношение към храната както в личен, така и в обществен план е цинизъм, за който няма оправдание. И филмът е апел за това, че ситуацията може да се промени и то като всеки започне първо от себе си.

По-различен като гледна точка – екзистенциален, обсебващ и налудничав, а може да се каже и пророчески по някакъв начин, е филмът, **„Пустинята – Кой е човекът?“** – на Феликс Тиси, в който авторът приема ексцентрично пътешествие из необятността на пустинята - от Наска до Аризона през Синай до Невада.

Далеч от екзотиката на туристическите атласи, пред зрителя се разкриват неподозирани пластове човешка битност. Оказва се, че в никъдето на пустинята модерният, съвременен човек бяга от цивилизацията, търси себе си и алтернатива за своето съществуване, а може би и оцеляване – скитници, самоубийци, шантави художници, авантюристи, учени сякаш участват в гигантски перформанс на самодоказване - физическо и духовно. Пред този филм се чувстваш смутен и объркан - дали си попаднал в зората на Човечеството, или се сблъскваш с неговите останки след Апокалипсиса - един „археологически“ научно-фантастичен филм, който въздейства като документ за маниите, шизофренността и объркаността на съвременния човек. Едновременно наблюдение и провокация, а най-вече повод за печален размисъл...

Анимационното кино също не е безразлично към възможния крах на съвременната цивилизация и показателен в това отношение е превърналият се в световен хит аржентински филм **„Теклополис“** на Хавиер Мрад. Обемен филм, чиято фактура е изградена от конкретни, утилитарни предмети. Отначало историята на човечеството е представена в романтична светлина - предмети от бита - старинни часовници, сервиси, порцеланови статуетки, гоблени са увлечени в красив

романс - един опоектизиран ретро свят, извикващ сантиментално умиление. Но агресивно настъпващата ера на технологиите хищно и безцеремонно го унищожава. В шеметен ритъм компютри, мишки, клавиатури, платки и всякакви подобни детайли конструират хладен, урбанизиран свят, в който всичко е автоматизирано, сиво и прагматично. Но, както може и да се очаква, мегаполисът на стерилната бездуховност също е обречен и апокалипсисът е неизбежен. Прииждащият, забележете, полиетиленов океан помита всичко – дали е само метафора... Изключително до-

бре направен филм, показателен за практически неограничените възможности на анимационното кино, стига да е създаден и да го възприемаме само като фикция, а не като пророческо видение...

Не ми се иска да завършвам песимистично. Важно е, че има филми, които ни тревожат и ни карат не само да се замисляме, но и да се променяме, да променяме към по-добро и света около себе си.

Все пак човечеството трябва да има шанс за своето оцеляване, за своето бъдеще и много се надявам, че не е прекалено късно да го използва.

В РЕЖИМ НА БЕДСТВИЕ

Геновева Димитрова

Живеем в режим на бедствие, на свръхпротиворечие между разум и действие, в културна шизофрения, според израза на Фредерик Джеймсън. Дишането ни е конгломерат от разрушителни съмнения – философски, религиозни, любовни, политически... И почти всеки един е готов да заяви като Иван Карамазов: „Не приемам света!“.

Но го обитаваме. Нещо повече - от древността до днес „краят на света“ е една от най-едрите и най-употребявани метафори за пределност. От една страна тя обема краха, от друга – стремежа към другост. Прогнози за Страшния съд, Армагедон или края на света като резултат от абсурда на съществуването откриваме още в Библията, през Сенека от 69-та година преди Христа, Мишел Фуко в „История на лудостта в класическата епоха“ от края на XX век, та дори и всекидневно. Тази година оракулите са особено активни, тъй като, според календара на маите, както е известно, на 21.12.2012 би трябвало да настъпи краят на света. Прочее, известни са поне десетина несбъднали се апокалиптични прогнози, включително и тази на Нострадамус.

Игралното кино, свръхподвластно на куриозитетните изкушения, „яхва“ темата за края на света още в генезиса на своето еманципиране като изкуство и през десетилетията я експлоатира безотказно, независимо дали върху терена на развлечението, или върху този на философския размисъл. Примерите са стотици, но е достатъчно да споменем „Краят на света“ (1931) на Абел Ганс, „Денят на края на света“ (1955) на Роджър Корман, „На брега“ (1959) на Станли Креймър, омнибусът „Ro.Go.Pa.G.“ (1963) на Годар, Грегориети, Пазолини и Роселини, „Последният човек на Земята“ (1964) на Убалдо Рагона, „Акира“ (1988) на Кацухиро Отомо, „До края на света“ (1991) на Вим Вендерс,

„Петият елемент“ (1997) на Люк Бесон, „Армагедон“ (1998) и „Transformers“ (2007) на Майкъл Бей, „Денят на независимостта“ (1996) и „2012“ (2009) на Роланд Емерих, „След края на света“ (1998) на Иван Ничев, „Времето на вълка“ и „Бялата лента“ на Михаел Ханеке...

Независимо дали се отнасяме към края на планетата параноично, скептично или иронично, през 2011 концентрацията на авторска енергия върху темата на режисьори от различни националности, поколения и стилове доведе до обособяване на тенденцията „края на света“, белязала филмовата година - от Ротердам през Берлинале и Кан до Венеция. В нея се вписват „Торинският кон“ на Бела Тар, „В събота“ на Александър Миндадзе, „Меланхолия“ на Ларс фон Триер, „Дървото на живота“ на Терънс Малик, „Имало едно време в Анадола“ на Нури Билге Джеylan, „Кожата, в която живея“ на Педро Алмодовар, „Елена“ на Андрей Звягинцев, „Фауст“ на Александър Сокуров...

Тези филми елиминират социума, втрещени в екзистенциалните демони на индивид или група, независимо дали става дума за насилие, смърт или катарзис. Екстремни фактори или банални грехове са разказани като предвестници на краха през обектива на стръвното наблюдение – авторите се впиват в историята, екранизирана или измислена от тях самите, за да извадят своите безутешни визии за света и неговите обитатели. Героите в тези филми бродят из кошмара на безнадеждността, съграден често от тях самите...

Реших да се спра на два радикални екранни прочита на „края на света“ в парадигмата отвън-отвътре или физически-психологически: „Меланхолия“ на Ларс фон Триер и „Елена“ на Андрей Звягинцев.

Избрах точно тях по три причини: първо, и двата са продължение в заниманията с темата за гибелта на

човешкото от предишното творчество на авторите им; второ – те са най-страховитите визии от компанията „киното и края на света“ 2011, трето – и в двата часа „Х“ е предвещан от смърт на кон.

„Меланхолия“ недвусмислено експлоатира шаманската прогноза, че хипотетичната планета Нибиру ще посети фатално Земята в края на годината. Както обикновено при датския издевател, филмът е разделен на части – този път са три. Въведението грандиозно оповестява гибелта ни – през тичаща булка (Кирстен Дънст), повален кон, горяща картина на Брьогел, пронизване на Земята... Всичко, което ще се случва напред, е меланхоличен флешбек на катастрофичността с феноменална визия – паралитичен микс от живопис и рекламна фотография. Героите обитават баровско имение, превърнато в церемониална сцена на разкошното сватбено тържество. Джон е запален по астрономията и притежава свръхмодерен телескоп, но наред еуфорията Джъстин единствена съзира червена звезда в черното небе. Паниката я раздрусва до провал на всичко, а после идва меланхолията с нейната емоционална атрофия. Пред близостта на планетата Меланхолия, излизаща все по-заплашително от обсега на детския телен обръч на Лио, болната Джъстин, обект на всеотдайните грижи на сестра си, сега взема нещата в свои ръце – колкото Клер се лута в земния си инстинкт да спаси детето си, толкова тя е космически хладнокръвна в подготовката за апокалипсиса. Визионерската красота на „Меланхолия“, препраща към бушуващия от страст „Порейки вълните“. Ако в онзи любим филм Ларс фон Триер влиза в мрачен диспут с религиозната догматика заради любовта, в „Догвил“ издевателства над омразата с библейски и кинематографични препратки, а в „Антихрист“ стига до сатанинските ексцесии, в „Меланхолия“ артикулира, насладва и пародира перипетиите из болното битие като своеобразна терапия на нищото.

Филмът-катастрофа е ампутирен от всякакъв животуващ ресурс – до степен че въздейства като сардоничен психоаналитичен сеанс...

Изобщо в „Меланхолия“ Фон Триер, внушил ни неведнъж своята мизантропия, се държи тъкмо като безкомпромисен оракул на човешката безбъдещност. Но в крайна сметка филмът представя края на света чрез екстатичното насладване на ужаса пред опасността от намеса отвън. Тоест тук, подобно на редица фантастични/фентъзи филми, става дума за общо взето нормални хора, превърнали се в жертви на независещ от тях фактор.

Докато „Елена“ на Звягинцев представя края на света през отрищването на човешките демони. Аскетич-

но затворен в бита, той представя грехопадението, стъпил здраво върху библейското „и последните ще станат първи“. „Елена“ обема амбивалентната същност на Русия, Москва и живеенето – престижност и нищета. Звягинцев събира социалните полюси през героинята си Елена (Надежда Маркина) – редова рускиня, издигнала се от болногледачка до съпруга на възрастен богаташ (Андрей Смирнов). Но от самото начало става ясно, че статутът ѝ на обслужващ персонал е непроменен – спят в отделни стаи, върши всичко с делови автоматизъм, със съпруга си разговаря лаконично, повишава тон единствено по адрес на дъщеря му. Изобщо тя изглежда много по-адекватно в електричката, отколкото в огромния и хладен апартамент. И двамата от предишни бракове имат неблагоприятни деца: нейният син е долнопробен днешен Обломов (Алексей Розин) от предградията, чието семейство живее на майчината пенсия. Неговата дъщеря е заклета купонджийка (Елена Лядова), нахъсана срещу себичния си баща и смятаща Елена за натрапница. И когато той с високомерна справедливост отказва да даде пари за платено висше образование на тъпия ѝ внук, за да бъде освободен от казармата, Елена с отчаяно хладнокръвие прави крачката от християнка към убийца. И както плахо възроптава, „С какво право смятате, че сте различни, само защото имате повече пари и вещи? Всичко може да се измени и последните да станат първи“, така го реализира – според разбиранията на примитива, разбира се. Със скенерен реализъм Звягинцев диагностицира състоянието на руското общество – от социалната до етичната несъвместимост между богати и бедни, от цивилизацията до варварството, от прескачането на лимитите до разпада на човешкото. И подобно на другите му филми, с мащаба и проникновението „Елена“ напуска терена на националното и се превръща в универсално прозрение за гибелта на човешкото, т.е. за края на света. Ако в „Завръщане“ и „Изгнание“ гради метафизичното напрежение през удивително визуализирани философски тези и религиозни символи, тук Звягинцев лансира диаметрално различна стратегия – на оголената, безпределна, вледеняваща простота. Разбира се, и тя е концепирана – от телесно-битовия паралелизъм през цикличния автоматизъм на действията до огледалното отражение и буквализирането на метафората „края на света“ чрез изгасването на тока в просторния апартамент след нанасянето на хуните. Прочее, в интервю Лариса Малюкова пита Звягинцев: „Ще ви задам глупав въпрос – защо ви трябваше да гасите светлината? Аз и без това се досетих за „края на света“?

„Глунав отговор – не всички са толкова досетливи.“ „Елена“ е най-паралитичният и покъртителен филм за Апокалипсиса, който съм гледала наскоро. Прочее, когато за първи път се бях вцепенила пред монитора, точно преди споменатия епизод, спря токът и при мен. И това ако не е метафизична сугестия...
Наскоро излязоха още два филма: депресивният

„4:44 Last Day on Earth („Последният ден на Земята“) на Абел Ферара с Уилям Дефо и Шайнийн Лей, заснет в документален стил, и романтичната комедия „Seeking a Friend for the End of the World“ („Търся приятел за края на света“) на дебютантката Порън Скафария с Кийра Найтли.
Живот и здраве, ще ги видим...

ДА ВДЪХНЕМ ЛЮБОВ НА „ЛЮБОВТА Е ЛУДОСТ“

Вера Найгенова

Не знам кога човекът се е досетил, че светът ще има край, но е сигурно, че в същия момент се е замислил и как да го спасява. Оттогава са започнали да се раждат насочените към това художествени, религиозни и научни идеи.

Научните са сложни и многостранни, та е непосилно тук дори минималистично да ги представим. Религиозните по-лесно могат да бъдат назовани, тъй като са събрани в т.нар. Есхатология (от гръцки окончателен, последен + логос и знание) - система от възгледи, представи за края на света, изкуплението, задгробния живот, съдбата на Вселената. Религията различава т.нар. индивидуална есхатология, т.е. дисциплина за задгробния живот и спасението на собствената душа, и всеобща или вселенска есхатология, която е свързана с космоса и историята, техния край и спасението на всемирното човечество.

Що се отнася до художествените възгледи и образи, то за свързаните с „края“, както можахме да се убедим, по-компетентни са преждеговорившите колеги. Считайте, че аз съм „специалист“ по спасението (това, разбира се, с доза самоирония). В сферата на индивидуалното, а и по-общо на хуманитарното, а не на физическото оцеляване, най-кратко и силно го е казал Достоевски: „Красотата ще спаси света“. Ако се вгледаме в сюжетите, фабулите, конфликтите и финалите на безбройните произведения, засягащи интересувашата ни тема, създателите на изкуство се досещат и за спасителната сила на Добротата. Но най-често - за всемогъществото на Любовта. Любовта – като синоним на човечност (в смисъла на песента на Бийтълс: „Всичко е любов“), която формира човека през целия му живот - другарството, нежността, съвестта, справедливостта. По-частна и специфична тема е любовта между половете - душевното привличане, чувствеността, страстта.

Преодоляването на препятствията пред щастието на влюбените, битката помежду им за постигане на хармония, жертвата за спасяването на непечимо болен

любим човек, страданието след загубата му („Орфеевият комплекс“) и т.н. - това са все полета, където се вихрят енергиите на драматизма, оплождащ жанровете „любовна драма“ и „мелодрама“.

Подчертавам: любовна драма и мелодрама. Отдавна, при началата на литературната и театралната поетика, е било много по-лесно да се отдели самостоятелната им характеристика. Мелодрама е производно от drama (от гръцки - действие) и melos (песен, мелодия). В теорията тя е обособена през XVIII век като музикално-драматично произведение, при чието изпълнение на сцената речта на действащите лица се съпровожда от инструментална музика или от хорово пеене. Може да се каже, че онова, което не е можело да се изрази чрез слово, се е допълвало (или подсилвало) с музика. В наше време обаче музиката не е задължителна и характеристиките на двата жанра се размиват и преливат една в друга. Общо взето се приема, че любовната драма е психологически по-дълбоко мотивирана и слиза в по-сложните пластове на екзистенциалните проблеми (тук ми идват наум „Хеда Габлер“ на Ибсен и „Госпожица Юлия“ на Стриндберг). Що се отнася до мелодрамата, то неин монопол са ярката фабулна композиция, пресилената емоционалност и подчертаната дидактична насоченост. Някои изследователи откриват следните основни особености на жанра: популярност и нравоучителност; изходна схематизация на образите; действието се състои от резки стълкновения и контрасти, позволяващи ни да оценим цялата добродетел на положителния герой и злодейството на злодея.

Едва ли е уместно тук пространно да се впускаме в особеностите на мелодрамата, но се изкушавам да добавя още някои: конфликтите са архетипови (не ще е пресилено да се каже, че най-често срещаният архетип е този на „Пепеляшка“) и в голяма степен са лишени от конкретност. В сюжета огромна роля играят случайностите, недоразуменията, остро драматичните ситуации. В него се преплитат и крими-

нални елементи, които имат свойството да поддържат главния механизъм на мелодрамата – интересът (любопитството) на зрителя към това „какво следва?“. Тук ще припомня думите на един от най-елитарните кинематографисти, Антониони, че именно това „какво следва?“ (на италиански „Е dopo?“) най-малко го интересува. В 99 процента от случаите мелодрамата отговаря и на очакванията на зрителя за „щастлив край“. Геният на Шекспир е направил велико отклонение (трагичният финал в „Ромео и Жулиета“), както, разбира се, и в много други отношения. При Шекспир би трябвало да търсим жанровото смесване от времето на „ранния барок“, а и силата на гения, който винаги успява, опирайки се върху архетипа, да го конкретизира в съответна реална среда, да го обогати и детайлизира. Същото важи и за много по-късно творилия Достоевски (достатъчно е да споменем „Не точка Незванова“, „Унижените и оскъргените“, „Бели нощи“, в които мелодраматичното е психологически обогатено).

А ето и една още по-кратка формула, която ще удовлетвори най-вече предубедените към мелодрамата. Намерих я в интернет: пресилен драматизъм, шумна изява на чувствата, известна повърхностност и даже кичозен ефект. Мелодраматизмът търси моменталния емоционален отговор у адресата си и често разчита на много стари и добре използвани схеми, с които да изтръгва усмивки и сълзи. Типични за жанра са латиноамериканските сериали, известни още като „сапунени опери“.

Толкова съм убедена в това, което ще кажа, че, с извинение за резкостта, не ме интересува дали някой ще се съгласи или не с мен. Напоследък турските сериали пренесоха серийната мелодрама в друг, в нов модел. А може да се каже и в друг етап. И тук доминират социалната дидактика и сантиментът, но архетиповите сюжети, старите изпитани фабулни скелети са уплътнени с реален делничен живот, с добре развити психологически характеристики на персонажите и с убедителни, логични ходове в развитието на действието. Всичко това, разбира се, в различна степен при отделните единици, превръща тези сериали ако не в драми (каквито те не могат да бъдат и поради разгърнатото си времепространство), то доста често в добри семейни романи. Наистина в малко по-демократичен вариант, но не и профански като този в латиноамериканските, а и в някои американски („Дързост и красота“ например) и европейски сериали.

Семейният роман, както е известно, е съвременна трансформация на някогашния епос, така че именно той представя днес широката картина на живота. В

турските сериали откриваме и много добър пластичен баланс между действието в интериор и в екстериор. Иначе казано, откриваме добър кинематографизъм, докато предшествашите ги „сапунки“ не напуснаха бедно декорираните студия и псевдотеатралните мизансцени. Доброто актьорско изпълнение също допринася за уплътняване на психологизма и за прогонване на лошия мелодраматизъм (това се случва дори в някои от индийските мелодрами). Явно е, че върху истанбулската продукция благоприятно влияе наличието на създаваните в южната ни съседка днес висококачествени литература, театър, кино. Така че коректно ще е да не обясняваме успеха им сред широката публика у нас само с близостта на бита и нравите. Но за да сме точни в преценката си, е необходимо почтено да се вгледаме в тях, а не априори и най-често с неприсърци на изкуството критерии да ги заклеимяваме. Неотдавна прочетох в разказ на български автор, който според мен не е гледал и с крайчеца на око то си турски сериал, изрази: „Обясняваш се банално в любов като в турски сериал“. Там е работата, че точно за любовта в тези сериали не говорят банално, тъй като се стремят към съизмерване с мярката на великите персийско-арабски поети от XI-XIII век, чиито гениални творения днес ЮНЕСКО често ни припомня... За доброто качество на турските сериали имат значение и традициите на персийския и арабския епос („Приказки от хиляда и една нощ“, „Лейля и Менджун“, „Тахир и Зухра“, „Ширин и Хусреф“ и много други). Като споменах „средноазиатски епос“, си спомних следния случай. По време на някогашния Ташкентски фестивал на страните от Азия, Африка и Латинска Америка изгледахме отначало докрай поредната кахърна египетска мелодрама. На излизане запалихме по цигара. Талантливият киргизки режисьор Толомуш Океев ми каза: „Вера ханъм, мелодрамата е като тютюна – всеки знае, че е вреден, но го поглъща...“ Мъдро казано. Както до днес не е разгадана неотменната притегателна сила на опиатите, така няма отговор и на загадката защо човек, по изречи на Пушкин, „над измислицата се облива със сълзи“ („Над вымыслом слезами обольюсь“). „Хората плачат над измислиците на поета, а на действителните страдания гледат спокойно и равнодушно“ – е казал Сократ. Но ако имаме право да допълним гения с казаното от друг гений, Аристотел, то можем да припомним, че именно в художествените измислици зрителят проектира действителните си проблеми и „чрез страх и състрадание“ се пречиства, т.е. спасява се. Във всички случаи ще е твърде самонадеяно и вулгарно да отречем, че сълзите, проливани над мелодрамите от множеството им

зрители, имат лечебна сила.

Любопитно съвпадение беше, че точно когато пишех тези редове, някъде из руските сайтове срещнах такава изказване на колега: „Удивляват ме опитите да се осъждат или сравняват сериалите по художествените качества, занимателността на сюжета и тем подобни нерелевантни критерии. Те не се конкурират с киното, те се конкурират с психотерапията“. Това мнение заслужава внимание, но при отчитане на обстоятелството, че изкуството по начало има и психотерапевтична функция и я изпълнява с различни средства и на различни равнища. И още, че TV сериалното дело вече има кинематографични амбиции и това важи дори за нашата нова практика. Едно от обясненията е, че телевизиите разполагат с по-богати технико-технологични условия за работа.

Но ако оставим настрана телевизионните сериали (давайки си, разбира се, сметка, че не малка част от зрителите, посещаващи фестивалните прожекции, ги гледат), а обърнем взор към киното, то едва ли е необходимо специално да припомняме широко известните „облени в сълзи“ шедьоври на Чаплин. Но може би сте позабравили печалната история на двете сирачета в къщата на злодея-пастрок от **„Фани и Александър“** на Бергман. Би следвало всички участващи в този разговор да сме забелязали, че дори някои от най-талантливите режисьори днес именно чрез любовния филм, а и по-пряко казано чрез мелодрамата, се включиха в постмодерната атака срещу прекаления рационализъм и интелектуализъм на модернистичното европейско изкуство и кино в частност за реабилитация на интуицията, чувствеността, сентименталността. Като пореден ход за „спасяване“ на човека и човешкото, а значи и на света.

Като всяко завръщане (реабилитация) и това се прави с отчитане на съвременния вкус. Новите мелодрами, които през последните десетилетия ни предложиха Баз Лурман, Ларс фон Триер и Педро Алмодовар например, са направени с постмодернистично отстранение, с елементи на пародиране, на отрезвяване чрез силни жестове на осъвременяване и естествено с използване на уникален киноезик (ако при сериалите определящото е „какво се случва“, то при киното важно е и „как се случва“, т.е. как го формира изкуството). Но несъмнено е, че талантливите кинематографисти правят това чрез искрен респект към жанра и с добро познаване на природата му. Несправедливо ще е тук да не добавим името и на Дани Бойл с неговия **„Беднякът милионер“**. И още: не знаей кога на вас ви се е случвало да плачете на прожекция, но при мен това беше скоро – на мелодрамата **„Боен кон“**,

направена от маестро Спилбърг.

Попитах художествения директор и главен селекционер на фестивала Александър Грозев дали когато са избирали името на нашия любим фестивал **„Любовта е лудост“** са имали предвид и жанровата му насоченост. Отговорът беше – „Не. Просто решихме да използваме атрактивното заглавие...“ Всъщност с изказването си аз също не пледирам за това фестивалът да се закрепости към един жанр, респективно към темата за любовта. Не че не е привлекателно, а просто е трудно за осъществяване. Но съм убедена, че събитието ще спечели, ако в програмата му винаги се съдържа специален „любовен акцент“. Да речем два-три филма под една тематична „шапка“, една рубрика, озаглавена **„Любовният филм“** или нещо подобно. Ако доставянето на най-нови филми от този род е скъпо и трудно, то сигурно е, че зрителите ще се радват и на това да видят за пръв или втори път филми като **„Танцуващо сърце“** (тази година той бе включен в „панорамата“ от филми, получавали „Златна Афродита“), **„Ромео и Жулиета“**, **„Мулен Руж“** (на Лурман), **„Порейки вълните“** (на фон Триер), **„Прекършени прегръдки“**, а и който и да е друг филм на Педро Алмодовар, та дори **„Мачпойнт“** на Уди Алън или **„Климатът“** на Нури Билге Джеylan. И още: **„Дамата с камелиите“** в изпълненията на Грета Гарбо, Изабел Юпер и др. Както и ред останали мелодрами-образци от филмовата класика...

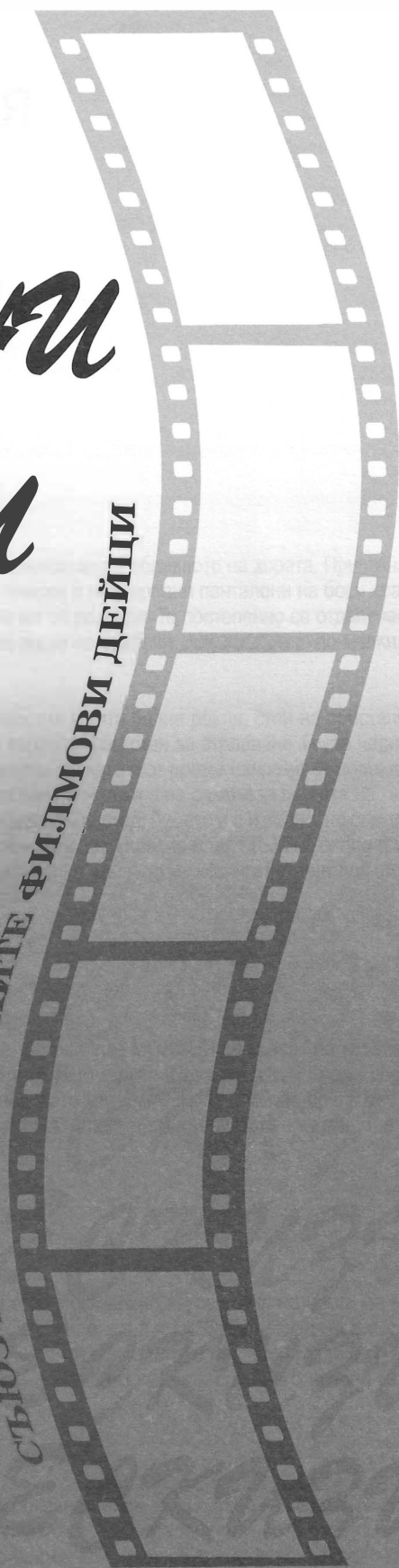
Някой може да възрази, че фестивалът се чувства добре и няма нужда от спасение. Сигурно е обаче, че като всяко нещо, което иска дълго да живее (това важи и за Света), и той би спечелил от обновление. Почти сигурно е обаче, че това ще го направи по-атрактивен. Затова озаглавих изказването си **„Да вдъхнем любов на „Любовта е лудост“**.

Едва ли има земен човек днес, който да се наеме с отговор на въпроса дали светът ще има край, а още по-малко, кога той ще се случи. Но тази тема е вечна и е ставала особено актуална около т.нар. гранични ситуации – хилядната, две хилядната година от летоброенето след Христа. Или по повод на някогашни предсказания като това на майте. В тези случаи хората особено настойчиво си задават въпросите „кои сме“, „откъде идем и накъде отиваме“, „какви ги вършим“... Стига се и до това, което ние днес се опитаме да направим: какво казват филмите за душата на днешния човек, как я лекуват (спасяват), какво може да направи за това един фестивал и т.н. и т.н.

Да се надяваме, че като всяка рефлексия върху „вечен въпрос“ и тази има своя, макар и скромна смисъл...

СУЩАДНИ ЕСКИЗИ

СТЮД НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ



НО НЕ Е ТЯ

Мая Петкова

ОТТЪМНЕНИЕ

НАДПИС на черен екран:

„Луната свети, но не е тя.
Сякаш го няма стопанина.
На брега на Соме е лято.”

(прелива в)

ЕКСТ. ПРИСТАНИЩЕТО НА АЛЖИР - НОЩ

(ВИЗИОН)

Действието се развива през XIX век – няма надпис, но се разбира от обстановката и облеклото на хората. Пристанището е почти пусто. Няколко пияни тъмнокожи МЪЖЕ, облечени с моряшки тениски и раздърпани панталони на боси крака, се прегръщат и пеят песен на арабски. Толкова са пияни, че почти нищо не им се разбира. Те постепенно се отдалечават по посока на града. Вижда се голяма табела под формата на арка, на която пише на арабски „ريان جلا”, и с по-малки букви отдолу на френски - „Algérie”.

Красива млада ЖЕНА на около двадесет и пет години, облечена в прелестна жълта бална рокля, стои на пристанището до самия бряг. Пред нея цари оживление - голям дървен презокеански кораб се подготвя за отплаване. Група чернокожи и няколко бели МЪЖЕ се суетят около него, товарят големи сандъци, опъват въжета и от време навреме си подвикват на арабски. Духа остър бриз и ЖЕНАТА е обхванала с ръце тялото си, като едната ѝ ръка е на рамото, а другата на талията, за да се предпази от вятъра и да се стопли. Тя гледа към кораба с тъжен влюбен поглед. Лицето ѝ е изцяло, но семпло гримирано и поражда с красотата си. На борда, близо до носа на кораба, стои изправен красив млад МЪЖ на около тридесет години. Облечен е с бричове, ботуши, разгърдена бяла риза и капитанска шапка. Дългите му коси се ветреят под шапката. Ветрее се и ризата му. Той гледа към ЖЕНАТА с нежна усмивка.

ЖЕНА

(драматично)

Не заминавай, Марийн! Остани...

МЪЖЪТ нищо не казва, само поглежда натъжено и леко свежда глава. Останалите МОРЯЦИ се качват на кораба и той потегля. МЪЖЪТ все още не откъсва очи от ЖЕНАТА. Той изпъва тялото си като струна и козирува към брега, след това праща въздушна целувка на ЖЕНАТА. Корабът постепенно потъва в морската мъгла. ЖЕНАТА стои на брега без да по-мръдва и гледа след кораба, докато той не изчезне напълно в мъглата. ЖЕНАТА поглежда към небето – на него няма нито една звезда, само огромно пълнолуние с ореол около него.

(прелива в)

ЕСКТ. БЯЛА КЪЩА НА БРЕГА НА МОРЕТО - НОЩ

Същото пълнолуние озарява със светлина огромна едноетажна къща в арабски архитектурен стил на брега на морето. Около къщата има голяма оградена градина с алеи с палми покрай тях, пейки, езерца и т.н. Отвъд оградата е пустинята. Лунната пътека стига до кея пред къщата. Приближаваме и виждаме, че почти всяка стая е на различно ниво и една от тях, която е малко по-високо от останалите, е с прозрачен стъклен покрив. Приближаваме и през него неясно се вижда голямо легло с лежаща в него ЖЕНА.

ИНТ. СТАЯТА С ПРОЗРАЧНИЯ ПОКРИВ - НОЩ

ЖЕНАТА е същата, която видяхме на брега. Тя лежи в огромното легло, обхванала тялото си с ръце по подобен начин като преди това, но ръцете ѝ са по-отпуснати. С грациозно извита шия, тя прехласнато гледа пълнолунието през прозрачния таван. Интериорът на стаята е изцяло в бял цвят, а мебелите са викториански. Откроява се единствено пурпурната бална

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

рокла на ЖЕНАТА. ЖЕНАТА гледа със същия тъжен влюбен поглед към луната.

ЖЕНА

(с дълбок, драматичен глас - напрегнато и прочувствено)

О, Марийн, къде си мили мой... Луната ми разказва за теб... Тя се връща.

(кратка пауза)

(продължава)

(по-отпаднало)

...връща се, а ти не... Колко често идва, колко пъти мина, а теб още те няма, Марийн. Върни се! Върни се... при твоята пътеводна звезда.

Лицето на ЖЕНАТА се озарява от гордост.

ЖЕНА

Естелла и Марийн – звездата и морето... Звездата на моряка!

О, Марийн, мили мой...

Чуват се отекващи в тишината стъпки. Те приближават. ЖЕНАТА поглежда към вратата с болезнено очакване.

Вратата се отваря и на нея застава красивият млад МЪЖ от пристанището. Облечен е в бял ленен панталон и бяла разгърдена риза, косата му е вързана на дълга опашка, а около врата му има наниз зъби от акула на дебела черна връзка. Той се обляга на рамката на вратата и поглежда страстно към ЖЕНАТА в леглото. Тя не помръдва – лежи по същия начин. Цялото възмущение на света е изписано на лицето ѝ, тя се тресе, устните ѝ треперят, очите ѝ се просълзяват. Тя гледа МЪЖА с обожание.

ЖЕНА

О, Марийн! О, любов моя, ти ли си...

(поглежда към луната)

(истерично)

Той се върна...

(въздъхва)

(поглежда пак към мъжа)

Прегърни ме, любов моя... Прегърни ме!

Тя отново поглежда луната. В този момент чуваме гласа на МЪЖА.

МЪЖ

(любезно, без драматизъм)

Как се чувстваш днес, Стела?

(КРАЙ НА ВИЗИОНА)

(прелива в)

ИНТ. БОЛНИЧНА СТАЯ В ПСИХИАТРИЧНО ЗАВЕДЕНИЕ - ВЕЧЕР

Цялата стая се трансформира. Луната се превръща в кръгла електрическа лампа на обикновения бял таван. Саята става малка, стените са покрити с мека бяла тапицерия, леглото е единично от русенски тип, покрито с бели чаршафи. На него лежи същата ЖЕНА, но без грим, със сенки от безсъние под очите и бледи напукани устни. Косата ѝ е рошава и сплъстена на места. Облечена е в бяла усмирителна риза, която държи ръцете ѝ по същия начин както в предишните сцени – обхванали тялото ѝ. Погледът на лицето ѝ е налудничав, отправен в друг измислен свят. Тя поглежда бавно към вратата. На нея стои същият МЪЖ – облечен е в бяла лекарска престилка и бял панталон. На врата му виси стетоскоп. На джоба на престилката му има бадж с негова снимка и името му:

Др. Марин Паскалев – психиатър. Дългата му коса е вързана на опашка. Той се усмихва меко на ЖЕНАТА и поглежда картоната ѝ, който държи в ръцете си.

ДЕТАЙЛ: Медицински картон. В най-горната част на картоната пише:

„Стела Йорданова. Психическо разстройство вследствие на мозъчно сътресение. Причина: травма на главата. Положение - тежко. Агресивност – не. Бележки: склонност към халюцинации.”

МЪЖЪТ поглежда отново към ЖЕНАТА. Тя го гледа с влажните влюбени очи на луда жена.

ЖЕНА

Марийн, мили... Направи ме щастлива... Върни ми луната...

Лекарят въздъхва тежко.

МЪЖ

Спокойно, мила, след малко ще мине сестрата и ще оправи нещата. Бъди добро момиче и си изпий хапчетата.
(помълчава)

До утре.

ЛЕКАРЯТ излиза от стаята.

SFX: (звук от заключване на врата)

СТЕЛА поглежда отново със замрежения си поглед към лампата.

ИНТ. КОРИДОРА НА ПСИХИАТРИЧНОТО ЗАВЕДЕНИЕ - ВЕЧЕР

ЛЕКАРЯТ заключва бялата врата отвън и тръгва към следващата стая. По коридора се разминават МЕДИЦИНСКИ СЕСТРИ.

ЛЕКАРЯТ спира една СЕСТРА, която излиза от съседната стая с поднос малки пластмасови чашки – половината от тях пълни с вода, другата - с разноцветни хапчета. ЛЕКАРЯТ ѝ посочва стаята на СТЕЛА и ѝ дава картон. СЕСТРАТА започва да му говори нещо, но той се е втренчил в една чашка с две жълти хапчета и не ѝ обръща внимание.

ДЕТАЙЛ: Хапчета в чашка.

(прелива във)

(ВИЗИОН)

ИНТ. КОРИДОРА НА ПСИХИАТРИЧНОТО ЗАВЕДЕНИЕ - ВЕЧЕР

Хапчетата се трансформират в две анимирани щастливи жълти ТОПЧЕТА, които усмихнато подскачат и танцуват. Общ план показва, че коридорът е същият, но изглежда различно – светлината е приглушена, чува се диско музика, от тавана висят диско-топки, отразяващи лазери, а усмихнатите разноцветни ТОПЧЕТА са навсякъде – отскачат от стените, танцуват, гмуркат се между гърдите на медицинските сестри и т.н. СЕСТРИТЕ са облечени като стриптизьорки-медицински сестри, някои от тях вървят с танцова стъпка, другите танцуват предизвикателно, гледайки към ЛЕКАРЯ, а някои демонстрират умения около появилите се из коридора пилони. ЛЕКАРЯТ прави лунната походка на Майкъл Джексън, завърта се пред една СЕСТРА, завърта и нея и после я целува страстно, намига ѝ и я плясва по дупето. ЛЕКАРЯТ продължава по коридора, но се спира и се връща до СЕСТРАТА с хапчетата, която вече е облечена като цигаропродавачка от 20-те години, а на табличката ѝ чашките са пълни с разноцветните ТОПЧЕТА, които подскачат от вълнение - някои от тях се дупят и махат с опашка, която представлява надпис „EAT ME“, други мигат на парцали, пляскаят с ръце и т.н. ЛЕКАРЯТ им се усмихва и изпива на екс няколко чашки - ТОПЧЕТАТА щастливо се мятат в устата му.

ТОПЧЕТА

Уииииий!

ЛЕКАРЯТ въздъхва замечтано и продължава по коридора.

ЗАТЪМНЕНИЕ

НОСЕТЕ СИ НОВИТЕ ДРЕХИ

Александър Мануилов

ЖЕНАТА се събужда в светла, уютна домашна обстановка с прелестни цветове. ЖЕНАТА е със съвършена прическа, гладка кожа, скъпа сатенена нощница. Влиза невероятно красив МЪЖ, който ѝ носи закуска на изящен поднос в леглото. Тя облича стилизиран халат и отива до красив стар шкаф от масивно дърво, изважда прилежно сгънати детски дрешки и отива до съседната стая да събуди ДЕТЕТО. Цялата грее от щастие. МЪЖЪТ хваща ДЕТЕТО за ръка, излизат - очевидно той го води до детската градина всеки ден. МЪЖЪТ ЦЕЛУВА нежно ЖЕНАТА.

Тя остава сама, отваря хубаво илюстрирана готварска книга, прочита нещо, започва да готви. Всички продукти и подправки, които слага в сияещо чистата тенджерата, са с ярък цвят и изглеждат някак неестествени. Обелено ярко зелено авокадо. Най-червените ягоди, искрящо жълта куркума, тъмно червено чили, фантастично бял ориз... Разбърква всичко с нова дървена бъркалка. ЖЕНАТА се заглежда замислено в тенджерата.

Бъркалната става стара, тенджерата - захабена, вътре в нея бълбука блудкава помийна смес. ЖЕНАТА е разчорпена, с увредена кожа, тъжни очи, стара басмена рокля, носена поне десет години. Къщата ѝ изглежда е същата, но няма нищо от ярките и хубави цветове от по-рано. Мебелите са стари, всичко е потънало в прах – къща, в която няма никакъв признак на нормален човешки живот. Изящният поднос за закуската се е превърнал в стара дъска за хляб, неясно защо стояща в разхвърляното легло с бабешки чаршафи. Сатенената нощница сега е най-долнокачествена роба. Шкафът не е от масивно дърво, ами е талашитен. Готварската книга е станала орфан том на повече от 70 години без илюстрации. ЖЕНАТА гледа всичко това много учудено. Изважда от несъществуваща пералня невидими детски дрешки, насочва се към балкона и започва да простира с невидими щипки невидимо пране.

Привечер – ЖЕНАТА сядва на масата. Там е старата тенджерата, една малка и две големи чинии, прибори и ЖЕНАТА почва да сипва от адската смес в тези чинии. Въпреки неприятната обстановка, тя – близък план - се усмихва, разговаря с някого и изглежда съвсем като човек, който вечеря със семейството си. Косата ѝ отново е оправена, кожата – гладка, халатът – този от сутринта, очите – щастливи.

МЪЖЪТ и ДЕТЕТО са с нея на масата. Музика.

ЖИВОТ НА ЧЕРВЕНОТО КИЛИМЧЕ

Александър Мануилов

I. ИНТ. ЛЪСКАВА ЛИМУЗИНА – ВЕЧЕР

На задната седалка - виждат се само дълги женски крака и част от официална червена рокля. План към бомбастичните гърди на жената, които леко се полюшват от движението на колата. Вижда се, че говори по мобилен телефон, лицето ѝ обаче ще се види по-късно.

ЖЕНАТА

Благодаряй, благодаряй ти мила, тъкмо за там отивам, да.

ГЛАС ОТ ТЕЛЕФОНА

Have a nice red carpet walk.

ЖЕНАТА

О, благодаряй, много ти благодаряй...

Хаайде, хаайде, мило. И мерси.

Затваря телефона.

ЖЕНАТА

Какво и туй „хйеф ъ найс рйед карпит уолк“,
бе, Гоше?

На задната седалка – краката на мъж, облечен в скъп черен костюм.

ГОШЕ

Пожелава ти на добър път по червеното килимче.

ЖЕНАТА

Амчи къв можи да е пътя по червеното килимчи? Хм! Сноби.

II. ЕКСТ. ЧЕРВЕНО КИЛИМЧЕ ПРЕД ВХОДА НА ЛЪСКАВА СГРАДА - ВЕЧЕР

Лимузината спира точно в началото на червеното килимче. Прожектори. Около него хора от „хайлайфа“ във вечерни тоалети.

Зад тях има една ЧИСТАЧКА, която държи стара лопата и метла и гледа всички с дяволита усмивка. Вратата на лимузината се отваря и оттам се подава кракът на ЖЕНАТА. Тя стъпва на килимчето и после я виждаме в цял ръст – но в гръб. Всички ръкопляскаат усмихнати.

Тя прави няколко крачки на високите токчета, спъва се, пада по очи и в този момент от гърдите ѝ експлодира огромно количество силикон, който се разпръсква по лицата и тоалетите на насъбралите се звезди. Надават се гласове на ужас и те почват с погнуса да чистят от лицата и тоалетите си лепкавата слуз.

Фокус върху лопатата и метлата - те се стоварват на червеното килимче, точно пред крака на ЖЕНАТА, която тъкмо се изправя.

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

За момент погледът на ЖЕНАТА се среща с този на дяволито усмихващата се ЧИСТАЧКА.

Нечия ръка почва да намота силикон в лопатата.

Всички звезди и ЖЕНАТА се запътват към вратата на лъскавата сграда и на вън остава само ЧИСТАЧКАТА.

Тя гледа след тях. Никъде наоколо не се вижда силикон, лопатата и метлата ги няма. ЧИСТАЧКАТА е на червеното килимче, усмихва се дяволито, а огромните ѝ гърди издуват престилката. Двете жени си приличат изумително.

На фона на гърдите ѝ се появява заглавието на филма:

ЖИВОТ НА ЧЕРВЕНОТО КИЛИМЧЕ

СВЕТОВЕН ФЕСТИВАЛ НА АНИМАЦИЯТА ВАРНА 2012

АНИМАЦИОННОТО КИНО МЕЖДУ НАРАТИВА И ИЗЯЩНАТА ВИЗУАЛНОСТ

Надежда Маринчевска

Световният фестивал на анимационния филм във Варна тази година представи повече от богата програма и практически показа на българската публика реалистична „снимка“ на състоянието на световната анимация днес. В конкурса и в Панорамата бяха включени редица филми, получили престижни отличия на големи анимационни форуми като Анеси, Хирошима, Отава, Загреб, Щутгарт и много други. Това е свидетелство, че в България идва най-доброто

от съвременното анимационно кино. А седемте конкурсни пълнометражни филма станаха своеобразен гарант за нарастващия престиж на фестивала, защото не е тайна, че именно пълнометражното кино често е мерило за авторитетността на един форум – продуцентите рядко изпращат „големите“ си филми на малки регионални срещи.

Наградата на журито за най-добър пълнометражен филм отиде при испанския „Бръчки“ на Игнасио Фе-



„Трамвай“ - Чехия, режисьор Михаел Павлатова

рерас, който само няколко дни по-късно получи същата награда и в Отава. Филмът е създаден по комикса на известния художник Пако Рока и засяга една доста притеснителна тема – старостта, деменцията, бавното угасване в старчески дом... Същевременно това съвсем не е угнетяваща картина на печалния житейски залез, а филм, изпълнен с енергия и парадоксална жизненост. Възрастният банков мениджър Емилио попада в старчески дом заради напредващ Алцхаймер. Там среща съквартиранта си Мигел, който изобретателно прибира пари от останалите обитатели на дома, като извършва несъществуващи услуги и непрекъснато намисля нови и нови щуротии – при това в странна обстановка, която леко напомня за „Полет над кукувиче гнездо“. Приятелството между Мигел и „Рокфелер“ (прякор, който Емилио получава заради професията си) стопля атмосферата на бавната, но неотклонна загуба на паметта и все по-силната дезориентация. Във финала Емилио попада на безнадеждния „втори етаж“, където да дочака смъртта. Цялостното действие на филма е посветено на достойнството да остарееш, на волята да съхраниш до последно усета за доброто и красивото въпреки необратимата разруха на тялото. И в случая няма значение дали ще скочиш с дрехите в басейна, или ще придружиш красива дама в „Ориент-експрес“, макар влакът да е само въображаем и да се намира в далечните спомени на една старица. Филмът деликатно се вглежда в теми, които обикновено избягваме или споменаваме само със скръбен приглушен шепот. Режисьорът не търси социологическите измерения на проблема или сатирата на нелепото понякога поведение на възрастните. Топлият му хумор е лишен от грубост и насмешка, изпълнен е с човечност и разбиране. Не случайно „Бръчки“ е номиниран за наградата „Ани“ и е носител на испанската награда „Гоя“.

Другият пълнометражен филм във Варна, който направи силно впечатление, е румънско-полският **„Крулик: пътят към отвъдното“** на режисьорката Анка Дамян. Творбата е създадена по действителен случай – дребният румънски шмекер Клаудио Крулик е арестуван в Краков по фалшиво обвинение в кражба и обявява гладна стачка. Бюрократичната мудност на съдебните институции, абсолютната незаинтересованост и безразличие на консулството и на положилите хипократова клетва медици в крайна сметка водят до смъртта на младежа. Невинността не може да се пребори с безчовечната машина на системата, още повече ако е откраднат портфейлът на важен върховен съдия. Филмът е реализиран като „документална анимация“, като следва проправената пъртина от „Валс

с Башир“ и „Персеполис“. Артистичното боравене с колажа, комбинирането на фотография, изрезка, живопис и моливна рисунка създават богата образност и въздействието им във финала достига трагични измерения. Анка Дамян също използва както документалната правдоподобност, така и уменията на анимацията да прави светкавични обобщения и връзки между събитията. Концептуално замисленият ѝ филмов хибрид умишлено осквернява традиционните граници, придвижва напред изразността, усилвайки ефекта от различната медия, включена в него. Всеки от типове изразност (анимация и документализъм) действа като увеличително огледало на другия, извеждайки напред нови възможности за въздействие. И съвсем заслужено филмът е носител на „Кристал на Анеси“ за пълнометражен филм, както и на още двадесетина други международни награди.

Варненската публика видя и **„Трагедията на човека“** на номинирания за „Оскар“ унгарски майстор Марцел Янкович – впечатляващо по стил произведение, но изтощително с дължината си от почти три часа. Свеж нюанс в картината са и приятните детски **„Зарафа“** на Реми Безансон и Жан-Кристоф Ли и чешката приказка по Ян Верих **„Фимфарум: три късмета“** на Кристина Дуфкова, Власта Пошпилова и Давид Сукуп.

В късометражната програма тази година имаше много силно руско участие. „Гран при“ отиде при филма **„Майка и син“** на Андрей Ушаков – поетичен филм-наблюдение, който далечно напомня за атмосферата на прочутия **„Баща и дъщеря“** на Михаел Дудок де Вит. Това е филм - пасторал, странно дистанциран и като че ли потопен в безвремие. Синът идва да прибере майка си в града от порутената ѝ къщица, двамата пътуват с мотоциклет по коларски пътища, наоколо се ширят полета и избуяли треви, тук там се виждат кучета, птици, изоставени трактори... Същевременно всичко е изпълнено с въздух, черно-бялата графика и лекият акварел създават дишаща атмосфера. На фона на този пейзаж миниатюрните фигурки на майката и сина се губят в общото усещане за руското село, показано отдалеч, без сантименталност, с праха, слънцето и калните локви. Андрей Ушаков успява да създаде свой собствен бавен, но прецизно изграден ритъм на „неслучването“, ритъм на разтегления миг, на разтворения в природата живот, който постепенно, но необратимо изчезва. Втората по тежест награда – наградата на Варна – отиде при **„Извън играта“** на Иван Максимов. Това е минорен филм за няколко изоставени на тавана играчки, с които никой вече не иска да си играе. Има нещо много печално в тъгата на изпочупените бивши детски любимци, които опитват

„Видях мишки да погребват котка” - Китай, Русия, режисьор Дмитрий Гелер



да поиграят един с друг, но резултатът, както винаги при Максимов, има лек привкус на абсурд. Постоянен е само дъждът, който се лее зад стъклото. Иван Максимов е верен на своя досегашен стил, който изгражда структурата на филмите му върху непрестанно повтарящите се действия на странни персонажи, действия на непрестанната вариация, монотонни и все пак много различни, в един кръговрат на зациклило руско хайку. По традиция руската анимационна школа винаги е разчитала повече на майсторски изградената атмосфера и на впечатляващите визуални решения, отколкото на събитийността и наратива. Това може да

се каже и за филма на Светлана Филипова **„Където умират кучетата“** (Франция), създаден на принципа на пясъчната технология, но реализиран с мляно кафе. По подобен начин Дмитрий Гелер създава прозирното изображение на **„Видях мишки да погребват котка“** (Китай и Русия), а живописната импресия на Юлия Громская **„Потоп“** (Италия) получи наградата на БНР за музика. Любопитно е, че през последните години руските аниматори намират възможност за финансиране на авторските си филми и извън пределите на страната си, но запазват разпознаваемите белези на поетичното руско анимационно кино.

„Извън играта” - Русия, режисьор Иван Максимов

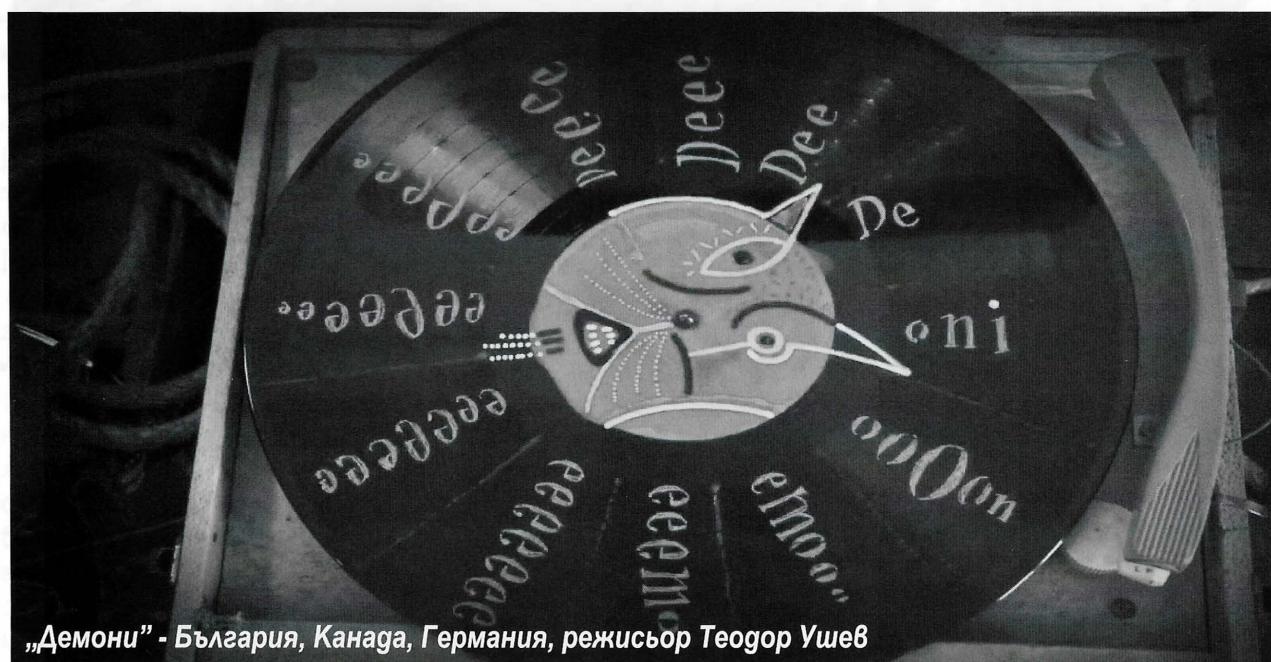


В конкурсната програма имаше няколко световни хита – „Трамвай“ на Михаела Павлатова, „Луминарис“ на Хуан Пабло Сарамея и други. „Трамвай“ спечели през юни „Кристал на Анеси“ за късометражен филм с дръзкото си еротично предизвикателство, майсторски изградения стегнат ритъм и звуко-музикален синхрон. Гротесковата рисунка на чешката режисьорка и неочакваните анимационни асоциации визуализират една сексуална фантазия на жената, включваща не само пътниците, но и трамвайните перфоратори. Свежият хумор на филма е заразителен и се помни дълго. „Луминарис“ получи миналата година (отново в Анеси) наградите на публиката и на ФИПРЕССИ. Това е пикселирана пародия на антиутопичен разказ, в която работник в завод за електрически крушки успява да открадне достатъчно от свръхминиатюрните осветителни тела и с помощта на любимата си да създаде от безполезното стъкло огромен романтичен балон-крушка. С него двамата политат към небето, далече от монотонното ежедневие и тоталитарните ограничения на живота. Журито на фестивала (Коджи Ямамура, Клер Китсън, Марина Росет, Франческо Мартино де Карлес и Николай Тодоров) не присъди награди на тези филми с очевидното намерение да не преповтаря решенията на други фестивали. И това е добър избор от тяхна страна, защото успя да придаде собствен облик на варненския фестивал.

Българската анимация също беше отличена. Филмът на Теодор Ушев „Демони“ (България, Канада, Германия) получи наградата за най-добър детски филм, макар че според мен беше попаднал в тази категория поради някаква грешка. Той всъщност е необичаен

клип върху музиката на Котарашки, анимиран върху винилови плочи в най-добрата традиция на авангарда. Ушев участва в конкурса и с още един филм – „Славеи през декември“, получил наскоро наградата за най-добър канадски филм.

„Баща“ на режисьора Иван Богданов убедително завоюва наградата на СБФД, получена с гласа на присъстващите аниматори и критици. Филмът е интересен поглед към сложните и конфликтни отношения баща-дете, реализиран от петима аниматори от няколко страни в пет различни стила. Авторы на отделните части са Аспарух Петров и Росица Ралева от България, Дмитрий Ягодин от Русия, Мориц Майерхофер от Германия и Велько Попович от Хърватска. Творбата е дълбока психоаналитична история (истории), базирана върху документални интервюта, взети от реални хора. Тази комбинация между документалната основа и присъщото на анимационното кино фантастично преобразяване вписва филма на Иван Богданов в актуалните тенденции на световното кино. Болката от пренебрегването, изоставянето, агресията, страхът – това са само някои от мотивите във филма, където бащата понякога е символистично представен като вълк. Разнообразието на графичните стилове е хармонично съчетано във филма, петте истории преливат една в друга, за да създадат един метаразказ за душевната травма, далеч надхвърлящ обичайното в киното позоваване на Едиповия комплекс. Анимацията балансира между плоската двуизмерна рисунка в стил „примитив“ и обемното изображение, като се фокусира и върху постоянната промяна в мащабите. Фигурата на бащата понякога е свирепо огромна, а



„Демони“ - България, Канада, Германия, режисьор Теодор Ушев



„Баба“ - България, режисьор Иван Богданов

понякога се смаява до размера на миниатюрна играчка, която може да се постави в бутилка с алкохол или да бъде погребана като дребна молушка в пясъка на морския бряг.

Българската анимация достойно се представи и с „Последна есен“ на София Илиева, „Rew Day“ на Свилен Димитров, „Ден като ден“ на Господин Неделчев, „Аквариум“ на Борис Клисурски и много още студентски творби, между които се открии „Сиринга“ на Пеню Кирацов.

Прекрасните анимационни филми на варненския фестивал бяха много повече от тези, които имам възможността да спомена тук. Но селекцията даде възможност да видим и оценим и една по-широка картина в развитието на днешното анимационно кино – такова, каквото е в момента. Прави впечатление, че болшинството от филмите вече не разчита на хумора, на свежия гег, на смеха, смятани допреди няколко десетилетия за най-важната специфична черта на рисуваното кино. Видяхме странни, мрачни и депресиращи филми, идващи най-вече от Естония, Полша или Финландия, които накараха не само мен да се замисля за тенденциите в най-новата анимация. Такива филми винаги е имало и ще има – те са част от модерното мислене. Но като че ли в едно не така далечно минало в тях можеше да се види и черният хумор. Днес май в повечето от тях е останало само черното. Но и това е добрата страна на един фестивал, който дава възможност на българските професионалисти и зрители да видят една вярна, а не изопачена и фризирена картина на днешното анимационно кино. Тази мрачна констатация обаче може да бъде преобърната от

също така мрачния (и без хумор), но изключително стойностен и концептуален естонски филм на Юло Пиков „Телесна памет“ за фашистките ешелони на смъртта, реализиран с каналени кукли, които са непрестанно манипулирани чрез стърчащите от тях връвчици. Човекът в този филм няма избор. Тъмнината и безнадеждността са тотални, но са и исторически урок с огромен смисъл и въздействие.

Паралелните програми във Варна също бяха много и разнообразни. Освен станалите вече традиционни студентски селекции на НАТФИЗ, НБУ, ENSAD или Единбургския колеж по изкуства можахме да видим ретроспективи на Тодор Динов и Пенчо Богданов, на Коджи Ямамура и Марина Росет, както и прекрасните подборки на студио „Шар“, фестивала „Златната рибка“, серията „Ну погоди!“ и много полска анимация. А анимационната работилница за деца, ръководена от Жан-Люк Слок и Карин Миралес, за втори път след възстановяването на фестивала ни зарадва на закриването с очарователен филм, произведен от децата на Варна.

Световният анимационен фестивал във Варна набра сила. Чуждите гости тази година бяха над 45. А това е белег и за възраждащия се международен интерес към този форум. Ще чакаме следващото издание на Варна с надеждата организаторите му да успеят да се преборят с подводните камъни на финансирането и боричкането с културните и общински институции. Защото фестивалът има всички шансове след 22-годишното си прекъсване да стане отново дълготрайно и устойчиво културно събитие. На добър час!

ВАЖНО Е МЛАДИТЕ ДА ОБИЧАТ АНИМАЦИЯТА

Разговор с Клеър Китсърн - Боряна Матеева и Зина Соколова

Клеър Китсърн е известна на няколко поколения режисьори в британската анимация. Докато работи в АСИФА (Международната асоциация на анимационния филм), тя всеотдайно подкрепя некомерсиалното анимационно кино. Интересът ѝ към авторската анимация започва още от началото на 70-те години на миналия век, когато организира анимационни прожекции в окръжния Музей на изкуствата в Лос Анджелис. През 1978 е поканена за програмен директор на Нешънъл филм тиътър и Лондонския филмов фестивал. Тя е и един от инициаторите на програма, насърчаваща новаторските идеи и предоставяща на млади аниматори възможност да се изявяват като професионалисти. От 1989 до 1999 е главен редактор на Отдела за анимация на британската телевизия Channel 4. Именно през този период британската анимация достига разцвет и световно признание. Когато бюджетът намалява дотолкова, че не може да върши работата си така, както би искала, Клер Китсърн напуска високия пост. Тогава от Центъра за изследване на анимационното кино към Института за изкуство и дизайн в Съри ѝ предлагат да напише книга за големия руски майстор на анимацията Юрий Норщейн. Така се ражда задълбоченото изследване „Юрий Норщейн и „Приказка за приказките: пътят на един аниматор“, което Китсърн публикува през 2005. Успехът я стимулира и за втората ѝ книга „Британската анимация: факторът Channel 4“. Нея авторитетното списание „Sight & Sound“ определя: „Интелигентна и неакадемична история на британската анимация, със специален фокус върху творческите ѝ върхове през 80-те и 90-те години. Пленителна!“ През 1999 Китсърн е удостоена със Специалната награда на АСИФА за принос към британската анимация. Същата година на Загребския фестивал „Анимафест“ получава и Награда за изключителни постижения в областта на анимационната теория. Клеър Китсърн беше член на журито на VIII Световен фестивал на анимацион-

ния филм във Варна и беше любезна да отговори на няколко въпроса.

Как започнахте да се занимавате с анимация?

Клеър Китсърн: Когато завърших немска филология, нямах идея какво ще работя. Изкарах и курсове по мениджмънт, но те ми бяха много скучни. Моя приятелка работеше за Джон Халас – помагаше му в организационната работа, свързана с АСИФА. Той имаше нужда от човек с френски, а аз владея и този език. Когато моята приятелка напусна, поех тази работа



и тя ме увлече. Отидох на фестивал и бях очарована от това, което гледах. Така постепенно се запалих по анимацията и се стигна до работата ми в Channel 4 – десет години бях там. След като напуснах, се занимавам с преводи, както и с проучвания за двете ми книги. Пиша и статии за бюлетина на АСИФА, за режисьори от миналото. Канят ме да изнасям лекции на различни места по света. Сега имам покана от японския режисьор Коджи Ямамура да гостувам в Токийския университет.

Какви са впечатленията ви от конкурсната програма на фестивала във Варна?

К. К.: Повечето филми много ми харесаха, особено в категорията за късометражно кино. Селекцията е много добра. Вече не ходя на толкова фестивали както някога, но скоро бях на един, където нямаше толкова интересни неща... И затова съм много доволна от Варна. Искаше ми се да видя повече студентски работи, но може би селекционната комисия е била твърде взискателна... Изключително съм благодарна за топлото посрещане и гостоприемството, на които се радвах по време на престоя си в България.

Чуват се коментари, че филмите напоследък са твърде мрачни, че хуморът е изчезнал...

К. К.: В Англия съм гледала изключително потискащи произведения, но те са част от разнообразната и пъстра картина на анимацията. Възприятията сигурно зависят и от културната среда, в която човек е израснал... Но не мисля, че това е преобладаваща тенденция - нито в световната анимация, нито на този фестивал.

Какво е състоянието на анимацията в Англия в момента?

К. К.: Ситуацията е сложна, защото телевизите не се интересуват от некомерсиална анимация. От Channel 4 например вложиха много пари в „Петя и вълка“ (реж. Сузи Темпълтън) доста години, след като вече бяха спрели да финансират анимационни филми, като парите бяха отпуснати от музикалния отдел. Бяха сигурни, че заради известното произведение на Прокофиев проектът ще има голяма аудитория. В момента Channel 4 отделят 2 милиона лири за продължението на „Снежният човек“ – класическа анимация за деца от 1982 година. Направиха същия филм отново... А защо? Когато работех в Channel 4, целият ми бюджет беше около милион лири, а когато подготвахме нещо специално, бюджетът не надхвърляше 2 милиона. Понякога правехме и копродукции, но не винаги можеше да се осигури допълнително финансиране. Със съжаление констатирам, че днес британската телевизия не обръща никакво внимание на най-интересните явле-

ния и тенденции в анимацията и не знам дали това положение ще се промени... Има комерсиални медии, които проявяват интерес към финансиране и на някои предизвикателни експерименти. Това е начин да се развива авангардната анимация. Но се чудя какво ще правят продуцентите на пълнометражни филми. Те просто няма откъде да получат финансиране. Дали продуцентите на компютърни игри ще бъдат склонни да влагат средства в такива проекти, не е ясно... Но това, което определено ни липсва, е стимулирането на творческото развитие.

Как могат да се подпомагат млади автори?

К. К.: В момента се отпускат доста ограничени средства за малки проекти на млади хора. Британският филмов съвет, който подпомагаше начинаещи автори, отпускате също толкова малко средства за анимационни проекти, колкото и за игрални филми, а те имат нужда от малко повече. Иначе парите стигат само за едноминутни филмчета. Но наскоро тази организация беше закрыта и отговорността за финансирането на младите пое Британският филмов институт. Оттам твърдят, че се отнасят с разбиране към анимацията и може би има шансове за нейното развитие... Наскоро в Британския филмов институт бяха формирани две отделни структури – едната за комерсиална анимация, другата за авторска. Дано този модел да проработи! Хората, ангажирани с комерсиална анимация като детските телевизионни сериали, наскоро постигнаха голям успех – те най-накрая успяха да убедят правителството да наложи значителни данъчни облекчения за телевизионната анимация. В бъдеще това може да помогне...

Много хора свързват анимацията единствено с детските сериали, но не и с филмите за възрастни...

К. К.: Филмите за възрастни също привличат публика и блестящ пример за това е „Валс с Башир“. Но такива произведения все още не могат да привлекат толкова голяма аудитория, колкото имат игралните филми. Наскоро по телевизията бе излъчен много интересен документално – анимационен филм за фирма за брачни консултации и сексуални проблеми при партньорите. Режисьорът беше записал гласовете на мъже и жени, но всичко друго беше направено със средствата на анимацията. Филмът имаше голям успех. Така че има различни възможности... В много документални филми напоследък има и анимация – било като специални ефекти или като вмъкване на анимационна част в историята...

Къде в Англия може да се гледа анимационно кино?

К. К.: Имаме няколко фестивала, дори отскоро един се провежда в Лондон и е изненадващо успешен. Но за съжаление не може да се гледа по телевизията, с изключение на някои пълнометражни продукции. Има филми и в интернет. Разбира се, телевизията е идеалното място за анимационни филми, тъй като може да показва кратки филмчета между отделните предавания. Така навремето тръгна и анимацията в Channel 4. Първият директор настояваше програмната схема да не е нахъсана на половинчасови предавания, както правеха другите телевизии. Той искаше предаванията да бъдат толкова дълги, колкото е необходимо и да не се вкарва всичко в калъпа на 30-те минути. Но в крайна сметка комерсиалните интереси принудиха ръководството да промени програмната схема... Оказа се важно програмите ни да свършват тогава, когато свършват предаванията и по другите телевизии, за да могат да бъдат привлечени зрителите, докато превключват каналите. Ако предаванията са с друга дължина, рискувате да изпуснете потенциални зрители... През 80-те Channel 4 започна да изпитва финансови затруднения и ситуацията се влоши. Когато подготвях книгата си за Channel 4, изследвах всички икономически проблеми, които е имала телевизията. Вероятно и аз на мястото на директора, който е имал и надзорен съвет, нямаше да мога да поддържам анимационната програма. Но не трябва да се предаваме! Понякога решенията идват от неочаквани места. През 30-те във Великобритания един човек на име Джон Гриърсън, когото сега наричат „кръстник на британското късометражно и документално кино“, е назначен за директор на Филмовия отдел на Пощенската дирекция. Той е имал широк поглед и е наел хора като Норман Макларен, Лоте Райнигер и други, които да правят реклами. Тогава се появяват добри и ефектни реклами от добри художници. Това е интересен пример. В началото никой не е мислел, че и Channel 4 ще продуцира анимация, но телевизията получи финансова подкрепа от правителството, за да показва неща, които не се правят в другите канали. И се оказа, че анимационните филми добре пасват на програмната схема...

Какво мислите за компютърно генерираната анимация и прогнозите, че развитието ѝ предвещава края на ръчно рисуваните филми?

К. К.: Гледам на компютрите като на инструмент. Според мен те са много добро средство да се правят пъл-

нометражни анимационни филми, а това дава шанс на анимацията да престане да бъде „беден роднина“ в киното. Всички ние сме свидетели на това излизане на анимацията на световната филмова сцена.

Освен с работата си в Channel 4 вие сте известна и с книгата си за Юрий Норщейн. Какво ви привлича към този гений на анимацията?

К. К.: По щастливо стечение на обстоятелствата бях подпомогната от Института за изкуства и дизайн в Съри да направя проучване за този голям автор, от чието творчество винаги съм се интересувала. След като напуснах Channel 4 посветих цялото си време на тази книга и мисля, че успях да намеря интересна гледна точка към Норщейн. Защо филмът му „Приказка за приказките“, който през 2002 с международно гласуване е обявен за най-добрия анимационен филм на всички времена, е посрещнат хладно и с неразбиране от съветските киносреди, както и от част от публиката, праволинейно изповядваща принципите на социалистическия реализъм. Опитвах се да анализирам този филм в контекста на историческите, политически и идеологически процеси в съветската култура и общество, както и от гледна точка на публиката.

Бихте ли се ангажирали с някакъв съвет към младите? Наскоро Бил Плимптън индиректно ги съветваше да не кандидатстват за субсидии, тъй като това е свързано с бюрокрация и много излишни усилия...

К. К.: Вярвам, че анимацията ще има все по-широко приложение. И въпреки натиска на парите, точно това е една възможност за младите автори да реализират новите си и интересни идеи. Важно е да обичат това изкуство, да са гъвкави и да не страдат от предразсъдъци. Но най-вече да имат нещо важно и интересно, което да споделят със зрителите, независимо дали филмите им са експериментални, или с класическо повествование. Що се отнася до Бил Плимптън, ще си позволя да се разгранича. Според мен държавните субсидии за кино, както и данъчните облекчения за анимационни продукции и по-активната роля на телевизията, биха направили картината много по-различна. Пример за това е Франция. И още - спомням си как във Великобритания завиждахме на страните от източния блок за държавното подпомагане – факт е, че в доста от тези страни се родиха интересни и запомнящи се тенденции и школи.

„ВАРВАРА - 2012” АНИМАЦИОННАТА РАБОТИЛНИЦА

Невелина Попова

За трета поредна година анимационната работилница на Нов български университет, програма „Анимационно кино“, се проведе в живописната есенна Варвара – веднага след Осмия световен фестивал на анимационното кино във Варна. Чудесно продължение на фестивала, пренасящо неговия дух и енергията на видените филми към най-младите, към тези, които сега прохождат в анимацията и искат час по-скоро да се приобщят чрез работата си към нейните тайни. Все по-многобройна, жива и пъстра, изправена всяка година пред различни творчески предизвикателства, „Варвара - 2012” отново успя да се превърне в една незабравима празнична среща с безкрайните възможности на анимационното изкуство.

В броените пет дни четирима водещи гост-лектори с

ярко присъствие на световната анимационна карта запознаха студентите с особеностите и тайнствата на различни анимационни техники. Белгийският аниматор и продуцент Жан-Люк Слок и френската аниматорка Карин Мирал, водещи и на миналогодишната работилница, сега предложиха на студентите съчетание на изрезка с пясъчната анимация. Световноизвестният руски аниматор Алексей Алексеев (работещ от години в Унгария и в най-популярните филмови компании по света), също за втори път във Варвара, продължи да разкрива импровизационните възможности и потенциала на пиксиляцията. Съвсем нова и непозната за нашите студенти беше техниката, в която ги въведе другият невероятен руски художник, Сергей Меринов, работещ от години в известната студ-



дия „Пилот“: обемната пластилинова анимация, като най-вече наблегна на плоските барелефни форми.

В работилницата участваха 30 човека: 26 студенти на Нов български университет, трима от НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ и един професионален аниматор. Естествено организацията на толкова много хора – при толкова различни преподаватели, не е лесна. Тъй като целта на работилницата беше всеки един от участниците да има личен контакт с всеки от водещите майстори и да се упражни и в четирите анимационни техники, разделихме ги на 3 групи, които се сработиха много добре – навсякъде имаше толерантност и творческа атмосфера.

Общата задача беше да се измислят миниатюри, в които всеки сюжет да предполага използването на четирите различни техники. Зададена беше и тема: „Варвари във Варвара“. Задачите се разпределиха така, че всяка група да има по един ден за работа с всеки от водещите и със съответните техники. В първия ден трябваше да се измисли историята, да се направи сториборд. Консултацията с преподавателите по време на представянето на тези малки „проекти“ бяха истински плодотворни за студентите; така, когато имаше повече сюжетни варианти, всяка група направи своя избор. Следваха трите дни за работа с различните техники. Наличието само на два статива изискваше от студентите изключителна мобилизация, за да успеят да привършат всичко запланувано в рамките на отредения им ден. Последният, пети ден, беше денят на монтажа – на събирането на трите части на вече заснетата история. Всичко завърши с късната среднощна прожекция на трите филмчета.

В работата и на трите групи имаше много свежест, амбиция и енергия. Макар и различни, и неравни като резултат в различните си компоненти, особено на етапа на монтажа, те всички са успешни, защото са изпълнили основното си предназначение – да приобщат студентите към различните анимационни техники и да ги заразят с желание за работа. Във всяка малка история по различен начин се обиграват мотивите за съвременното варварство и разрушението. Освен преобладаващите пародийни мотиви, в едната миниатюра се създадох дори мистични тотемни образи, излизали от нощния огън и метаморфозиращи през асоциативните кодове на генетичната ни памет.

И трите миниатюри ще могат да бъдат видени на сайта на Нов български университет.

Работилницата, разбира се не е само работата по филмчетата. Най-ценното си остава възможността за постоянен личен контакт – не само с водещите, но и с останалите гости, сред които бяха няколко мно-

го известни личности от руската анимация – Михаил Алдашин, Алексей Катъночкин, Андрей Кузнецов, младата Александра Лукина. Прожекцията на техните филми, обсъжданията и разговорите с всеки от тях са незабравими не само за студентите, но и за екипа преподаватели от НБУ, без чието присъствие и усилия работилницата не би могла да се осъществи – Анри Кулев (безспорно обединяващата всичко и всички личност), Цветомира Николова, Пенчо Кунчев, Севина Иванова, Невелина Попова.

Вече тригодишна, нашата работилница става все по-любима. Както каза една от дипломантите, идваща за трети път: „Завиждам на второкурсниците, защото ще имат още доста работилници!“

Те пък се засмяха: „И ние си завиждаме!“

P.S. Бегли скици от трите точки на работилницата

Единият статив стърчи между дървените маси и пейките при Димо, в новата просторна сграда на ресторанта – тук е царството на пластилина и глината, тук работят заедно със Сергей Меринов. Самият Сергей сякаш току-що е излязъл от някоя руска приказка – такъв голям и благ, усмихнат човек, излъчващ не само широта и доброта, но и спокойната увереност на талантливия човек, който знае силата на таланта си и има нужното самочувствие. Само минаваш през двора и си при мекиците, бирите, рибите и чорбите... Никой обаче не мисли сега за Димовите вкусоти. Да раздвижиш пластилиновите фигурки на варварите, които изплуват от релефното море, в този още ранен час – това е най-интересното нещо на света!

Вторият статив е в заседателната зала на кметството – тук работят с пясък и изрезки. Жан-Люк и Карин внимателно слушат, обясняват, предлагат варианти: как най-добре да се направи преходът при метаморфозата от едната техника към другата. Всяка подробност е важна – от осветлението до ножиците, от чувствителността на пръстите, ръсещи и оформящи пясъчните силуети – до сложните компютърни програми, без които нищо не става – и при снимането, и при монтажа. Работното „жужене“ в залата се смесва с идващите звуци отвън. В кафе „Централ“ под кметството всички маси са пълни и също жужат. Местните хора и гостите отдавна са се омесили, както мастика и ментата в чашите. Морски облаци!

Да, има облаци, и вятърът в този ден е силен, и вълните са големи. Но това е добре. По-живописно е... Третата точка е плажът. Групата с пиксилациите няма нужда от голям статив. Достатъчно е да имаш малка камера или добър фотоапарат. И да усещаш как се нахъсва и как наново се слепва движението на хората и предметите от статичните междинни фази.

Учителят тук е Алексей Алексеев, през цялото време с него е и Михаил Алдашин. Харизматични и провокативни, заразяващи с артистичността и с чувството си за хумор, владеещи съвършено музикалните кодове и ритмуващи всеки свой образ, Алексеев и Алдашин и тук успяха да преобърнат света, раздвижвайки го заедно със студентите ту смешно, ту абсурдно, ту тъжно... А в една от вечерите Миша Алдашин ни показа последния си, все още незавършен филм: "Безсмъртният" – красива, тъжно-светла анимационна притча

по източна приказка за безсмъртието...

Варвара.

Тиха и чиста под септемврийското слънце. С цъфтящите рози по тротоарите, с ранния камбанен звън в първото утро след пристигането ни, в деня на света София и трите ѝ дъщери – Вяра, Надежда и Любов. Зад къщите и червените покриви е морето, виждаме го само от по-високите прозорци. Но и без да го виждаме, го усещаме. Дишаме го.

ГЛАСОВЕ ОТ ВАРВАРА

Тъй като е за първи път в България, сега, макар и накратко, трябва да го представим. **Сергей Меринов** е режисьор, аниматор, сценарист – един от най-големите майстори на барелефната пластилинова техника по света. Работи от 1990 година в известната студия „Пилот“; от 1997 досега е режисьор на много филми, популярни клипове и телевизионни заставки. Един от неговите клипове, който той ни показва, е създаден по руска скороговорка: „Шла Саша по шосе“, през 2010 година се превръща в знаме на опозицията. Педагог през годините в студия „Пилот“, а в момента и в новосъздадената школа за анимация към британското училище по дизайн в Москва „Scream School“. Един от основните автори на проекта „Гора самоцветов“, носител на много награди, председател на Асоциацията на аниматорите в Москва.

„Пластилинът дава големи възможности на аниматора. Обичам тази техника, защото тя е изключително жива, в известен смисъл и непредвидима: във всеки един момент трябва да доизмисляш, формите сами те теглят нанякъде. В нея има една особена живописност: цветовете са едновременно хомогенни и нюансирани. Този пластилин, който съм ви донесъл, е от най-добрите – при него с лекота смесваме цветовете и са възможни различни нюанси... Много труд и едновременно с това – много радост...

Наистина се радвам, че се срещнах в България с толкова талантиливи млади аниматори. На мен самия ми беше полезно да работя с тях, да усетя свежия им поглед. За съжаление, времето е кратко и няма да можем заедно да изминем последната част от пътя – финалната редакция, доработката след показването на първия вариант. Бих искал и сега конкретно да им покажа какво още могат да поправят, но – така е: дните са броени...”

Жан-Люк Слок – белгийски продуцент и режисьор, убеден в образователната и социално-обединителна

та сила на анимацията. Основател е на пътуващата анимационна работилница „Камера и .т.н.“ в гр. Лиеж през 1979 година. Оттогава досега във фонда ѝ са се натрупали прекрасни и разнообразни малки филми, създадени от деца, студенти и възрастни и хора с увреждания от всички краища на света:

„Да, аз пътувам и работя по целия свят, но за мен Варвара е уникално преживяване. Уникалността е в топлата атмосфера – в изключително близкия контакт между студентите и преподавателите, между многото художници и местните хора. Варвара е един чудесен „миш-маш“ от срещи и идеи...”

Карин Мирал – френска аниматорка, основателка на работилницата „Лабоданим“ в град Макон; с богат опит в различни международни работилници за деца и възрастни, включително на фестивала в Анеси, където е асистирала на Едуард Назаров, Раул Серве, Мишел Осло и други:

„Просто съм щастлива във Варвара!... За втори път сме тук и мога да кажа, че тази година студентите са още по-обсебени от желанието да направят добри филми! Много са изобретателни и още по-добре се сработват в екипната работа... Миналата година бяха по-спонтанни, а сега идеите им са по-добре структурирани и някак по-зрели...”

Алексей Алексеев – световноизвестен московски художник и възпитаник на ВГИК, от години живеещ между руските и европейските пространства, член на международното жури на миналогодишния Варненски фестивал. Дългогодишен сътрудник на известното „Варга“ студио, бил е и художествен ръководител на студио „Бийстарт“ в Будапеща. Режисьор на много анимационни серии – по поръчка на известни филмови компании и телевизионни канали като Никелодеон, Уорнър Бразърс, Картуун нетуърк, Сезами стрийт, Канал Франс Интернационал и др. Сред най-популярните му серии са „Мистър Бийн“, „Бейби блуз“, „Па-

зачът", „Декстър", „Колин срещу целия свят", „Плаж – праскова" и др. Авторските му филми са спечелили над 50 награди от най-престижни международни фестивали като Анеси, Хирошима, Загреб, Сеул, Ню-Йорк и други:

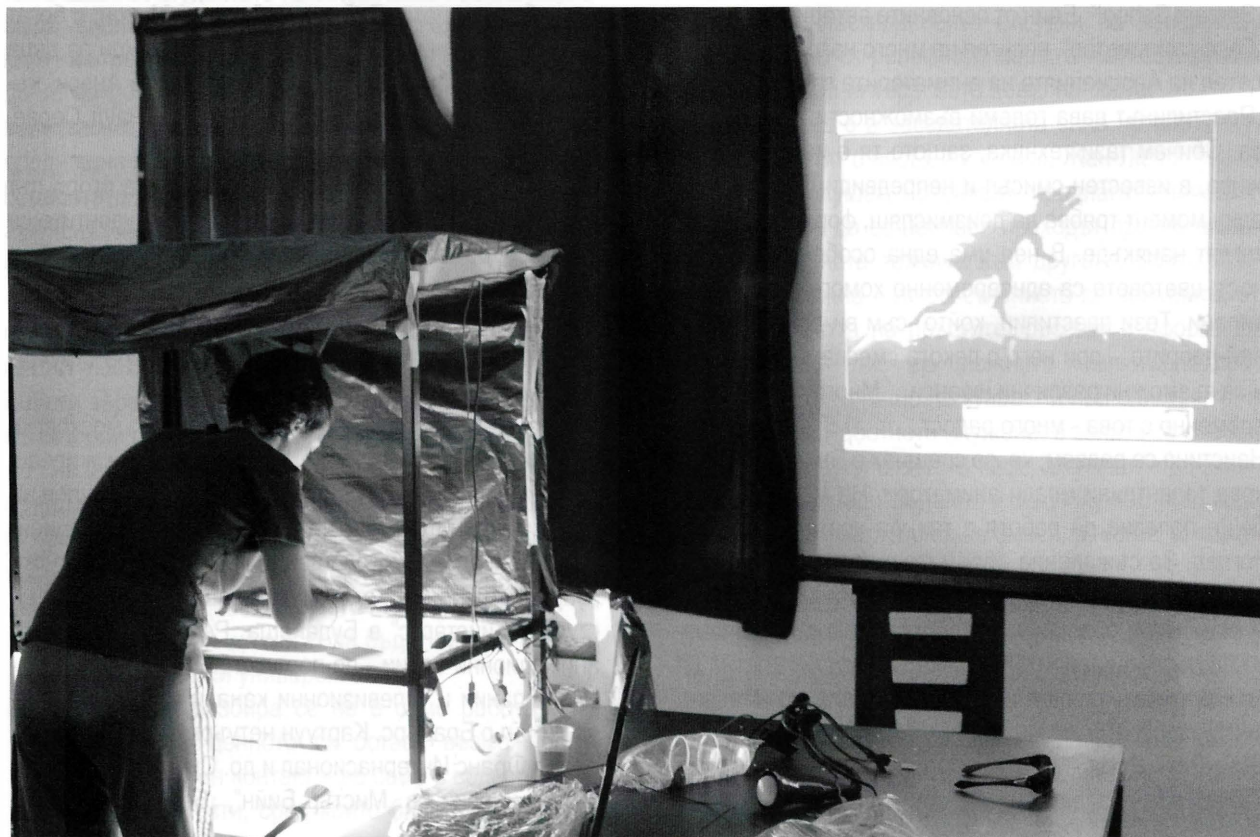
„Варвара прекрасно помага на всички, които са решили, макар и временно, да се откажат от благата на цивилизацията и да се предадат изцяло на анимацията, включително на алкохола и „изнемогването" от песни..." Алексей е блестящ китарист, има и музикално образование. И тази година, както миналата, той носи със себе си една малка седемструнна китара и е „душата" на среднощните песни... Тук морето и географията разширяват безкрайно възможностите на анимацията. Наличието на бира и плаж също разширява тези възможности. Разноплановото есенно време – дори вятърът и дъждът, пак ни помагат да съберем повече море и въздух... Всичко подлежи на пиксиляция!

Михаил Алдашин - още един световноизвестен руски художник и възпитаник на ВГИК, режисьор, аниматор, сценарист, продуцент, педагог; работил е

в московските киностудии „Пилот", „Мишка", „Шар", както и в САЩ за Картуун нетуърк. Автор на много анимационни филми, незабравими с лаконичното си изящество, подтекста, чувството за хумор, парадоксалността на идеите. Носител на различни международни и национални награди. Сред най-известните му филми са „Ловец", „Пумс", „Буболечки", „Другата страна", „Рождество", „За Иван глупака"; един от авторите на проекта „Гора самоцветов". От 2008 година е на свободна практика. В момента приключва работа по последния си филм от „Гора самоцветов" - „Безсмъртен", на който ние бяхме първите зрители.

Вместо да говори, Миша Алдашин предпочете да напише няколко изречения в тетрадката ми. Ето ги:

„Много ми хареса във Варвара – топло и ясно, буря и слънце, палачинки с мед, анимация, вино, камина и много студенти – всичко е така доброжелателно и толкова душевно. Природата - прекрасна, хората – гостоприемни, чудесно място за живот и анимация. Пожелавам ви тук да се създава кино, прекрасно като вашата природа. Успех и късмет на всички!"



КАН 2012

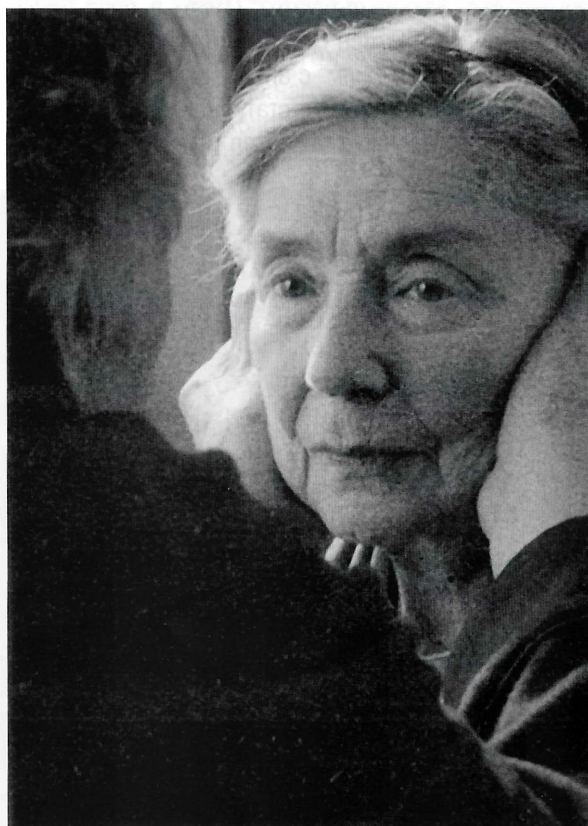
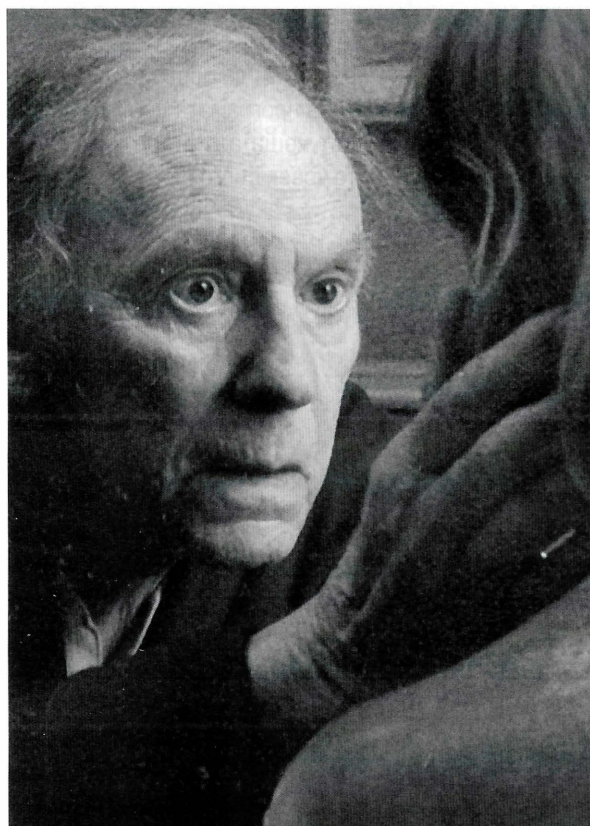
МЕЖДУ ЧОВЕШКОТО И ИНДУСТРИЯТА

Разговор Вера Найденова - Боряна Матеева

ВЕРА НАЙДЕНОВА: Аз вярвам в бъдещето на нашето списание и поради това бих препоръчала заанапред то да отразява по-пространно големите фестивали (нямам предвид само Кан), а да спестява място от по-периферните, някои от които с неясни селекции и цели.

Кан е от тези фестивали, които избират филмите си от огромен кръг произведения. За да се състави основната програма от 40-50 заглавия, се гледат над 1500 единици. И избраните се подреждат в много строга

програма. Основната част е състезателната, която включва 20 - 21 филма (имало е случаи да са и 19). Втора по значение е „Особен поглед“, която до неодавна не беше конкурсна, а сега е. Също с около двадесетина творби. Извънконкурсната програма се състои от 10 - 12 заглавия. Има и късометражни, и студентски филми, и „Кан Класик“ – избрани произведения по повод важни годишнини. Това е основната или иначе казано „официалната програма“ на Кан. В състезателната български филми са попадали един



„Любов“ - Австрия, Франция, Германия, режисьор Михаел Ханеке



„Ловът” - Дания, режисьор Томас Винтерберг

единствен път - „Последната дума” на Бинка Желязкова (1974). Рангел Вълчанов беше след това в „Особен поглед” със „Закъде пътувате?” (1986), а през 1985 г. Слав Бакалов и Румен Петков взеха „Златна палма” „за късометражен филм” с анимационния „Женитба”. Много по-отдавна, при друг статут на фестивала, е бил и „Звезди” на сценариста Анжел Вагенщайн и режисьора Конрад Волф.

БОРЯНА МАТЕЕВА: Той дори е получил Специалната награда на журито през 1959, но да не забравяме, че е копродукция с ГДР. Не бива да пропускаме и суперпродукцията „Герои на Шипка” с Награда за режисура от 1955. Режисьорът е руснак, Сергей Василиев. Филмът също е копродукция - със СССР.

В.Н. „Земя” на Жандов и „Тютюн” на Корабов също са показвани в Кан. От 1990 година насам сме участвали само в така наречените „паралелни програми”: „Петнадесетдневка на режисьорите” и „Седмица на критиката”. Трябва да сме съвсем наясно – те са дори извън Двореца и се говори, че не са и много желани от Дирекцията на Кан. Разбира се, засега имат своето място в общата панорама, имат престиж, пресата ги отразява. Нашият „Последната линейка на София” е много симпатичен, проблемен, ангажиран филм, но, ако трябва да сме точни, той получи награда не от основното жури на „Седмица на критиката”, а от едно второ, младежко жури. Имаше добра преса, самият вестник „Либерацион” му посвети статия с прекрасно заглавие: „Мистерията на българските линейки”. Фил-

мът ще има голяма поддръжка и в телевизионната мрежа. Всичко това е чудесно. Но трябва да бъдем точни, когато информираме за успехите си в Кан. Ако, разбира се, уважаваме себе си...

Другата тема, която предлагам да обсъдим, е как Кан селектира филмите за програмата си. Ние не можем да знаем как стоят нещата отвътре, но можем да се досещаме. Когато човек дълго следи фестивала, започва да улавя някакви закономерности. В състезателната програма винаги има едно тематично ядро. Основната характеристика на филмите в тази програма е, че са проблемни и белязани от индивидуална авторска характеристика. А включените в „извънконкурсната” обикновено са по-развлекателни. Разбира се, също с добро качество, с ярка режисура. Основното тематично ядро в тазгодишната програма бяха филмите, които получиха големите награди: „Любов” на австриеца Михаел Ханеке, „Отвъд хълма” на румънеца Кристиан Мунджиу и „Ловът” на датчанина Томас Винтерберг. Това са филми с много силни човешки казуси, необичайно силни драми, камерни творби с най-високо качество на европейски психологизъм. Отличават се с перфектен ритъм и много органично изградена кинематографична среда. „Любов” е разположен изцяло в интериор, камерата не напуска пределите на апартамента, в който живеят двама възрастни герои. Изграждането на добра камерна драма предполага участие на перфектни актьори. Оказа се, че Еманюел Рива играе за втори път в киното - след

„Хирошима, моя любов“ (1960). Забележителна актриса! Жан-Луи Трентинян също бил обърнал гръб на киното след една драма (загубата на дъщеря си) и майсторството му е също изумително. Но в театъра са играли и двамата... Така или иначе, два часа да задържиш вниманието около интимни, човешки отношения и не много привлекателния за гледане старчески живот – за това се изисква високо майсторство. И пак бих казала – трите филма ни върнаха към най-добрите традиции на европейския психологизъм, на екзистенциализма. Тоест – на европейските приноси в развитието и на философията, и на изкуството през XX век. Много ми е приятен този факт... В Кан винаги е имало силни европейски филми, но през последните десетилетия не са били решени в този ключ.

Филмът на Мунджиу „Отвъд хълма“ не е така пределно камерен, но пак става дума за един много интровертен, много дълбок в психологически смисъл човешки конфликт (и ограничен в пространството). Сюжетът се гради върху привързаността между две момичета, израснали в пансион за деца без родители. В тези пансиони човек проектира всичко в едно приятелство: липсата на майка, на баща, на интимност, на уют, на любов... И там, на ръба на сексуалното и общочовешкото влечение, режисьорът успява да изтръгне максимума. Освен че владее ритъма на сюжета, на разказа, той, за втори път след отличения със „Златна палма“ през 2007 „Четири месеца, три седмици и два дни“, ни показва перфектен избор на актриси! Б.М.: Уникалното е, че те са дебютантки. За първи

път застават пред камера, а показаха изключителна психологическа овладяност, характерна само за най-големите актриси. Затова пребориха блестящата и разкрепостена Никол Кидман във „Вестникарчето“ на Лий Даниелс и безумно талантливата Марийон Котийяр, играеща инвалид в „Ръжда и кости“ на Жак Одиар. При този филм пък един непредубеден зрител би помислил, че режисьорът е експериментирал с жена-натурщик без крака. Но журито постъпи много мъдро, като даде наградата за женска роля в лицето на двете румънки. Помня, че още много преди церемонията ти каза, че най-сериозните претендентки за тази награда са Кристина Флутур и Космина Стратан. И позна! Аз виждах като победителка Котийяр...

В.Н.: Ако се върнем на големите екзистенциални теми: любовта, привързаността, страстта, доведени до абсолюти, не искам да пропусна и третия филм – „Ловът“. Там имаше един силен парадокс, който може да бъде изразен така: какво ще правиш, ако те наклеветят в педофилия, как ще се защитиш, след като обществото общо взето приема децата за невинни? По-късно научих, че в Дания това се е обсъждало като обществен проблем. Имало такива случаи – децата са склонни да си фантазират, а понякога влизат и в някакви схеми на шантаж... Проблемът е много сериозен и, разбира се, великолепно интерпретиран във филма. И актьорът Мадс Микелсен (получил отличието за мъжка роля) е чудесен. Не случайно наградите в Кан тази година се съсредоточиха около тези филми. Всеки един от тях можеше да вземе „Златната палма“.



„Отвъд хълма“ - Румъния, Франция, Белгия, режисьор Кристиан Мунджиу

„Още нищо не сте видели” - Франция, Германия, режисьор Ален Рене



Впрочем ще призная, че мен наградите никога не са ме вълнували особено, но имаше една, която ме огорчи. За разлика от теб, аз не харесах „Реалити” на Матео Гароне. Не ми беше интересен, не ми беше дори и смешен, макар че има претенции и за комедия. Но Нани Морети, без да го подозираме в компромис към неговия сънародник Гароне, може би харесва този стил...

Б.М.: Аз приемам наградите, мисля, че са добре балансирани. „Реалити”, без да е големият филм, го виждам като поощрение към по-масовото кино, направено в стила на добрата италианска комедия, с препратки дори към киното на Фелини. Сочен е. Хареса ми това игрово прехвърляне на топката, този културен диалог с други епохи, когато телевизиите не бяха Биг Брадъри и не рушаха живота на хората. Твоето раздражение идва от това, че режисурата не е жанрово изчистена, лута се между режешката сатира и развлекателното. Но въпросът за това що е реалност е фундаментален. Ами реалността, създавана от масмедииите, но манипулирана с различни користи цели? Филмът показва как, ако наивно объркаш реалностите, фатално губиш себе си. Героят се побърква по идеята да стане богат и известен и това унищожава семейството му, любовта му, бизнеса му. Всичко отива по дяволите. Аниело Арена в главната роля показва този преход много колоритно. Любопитно е, че той всъщност е затворник с доживотна присъда, често изкарван, за да играе в театъра, а тук прави първа роля в киното. По време на

снимките екипът бил много затруднен да му осигури луксозна килия като на кинозвезда...

В.Н.: А на мен не ми излиза от главата Мунджиу, който взе и наградата за сценарий. То е и малко компенсаторно – „Любов” получи „Златната палма”...

Б.М.: В класацията ми, още преди да раздадат наградите, „Отвъд хълмовете” беше моят фаворит за сценарий. Толкова е всеобхватен, в такива дълбочини слиза, че настръхваш...

В.Н.: Филмът е по истински случай. Много силен режисьор, точен, с мъжка ръка, със сериозна хватка...

Б.М.: И минималистичен като стил. Според него режисурата не трябва да се забелязва. Наистина тя е напълно във формите на живота, а всъщност всичко е пипнато, но без да е ефектно, без да се набива на очи...

В.Н.: Той е много рационален режисьор, бях на пресконференцията му. Поведението му е много премерено. Такъв му е стилът...

Б.М.: Ако продължим посоката на разсъждения за ядрото от филми, разглеждащи интимните човешки проблеми, веднага трябва да назовем „Още нищо не сте видели” на Ален Рене.

В.Н.: Това беше подарък от Бога! Направен по известни диалози, известна пиеса, с известни актьори. Не всички го преглътнаха, защото е бутиков филм, сложно съчетание от театър и кино, виртуозно и едното, и другото.

Б.М.: Прекалената му сложност и елитарност може би

е причината...

В.Н.: Ако си припомним „Миналата година в Мариенбад“, той беше от същото естество, имам предвид рефлексията на индивидите върху чувствата си. Тук нещата се конкретизират върху любовта към починал любим, т.е. върху архетипа Орфей и Евридика...

Б.М.: Същност темата, която за мен се очерта като най-важната на това издание на фестивала в Кан, беше справянето със смъртта. Когато тя се приближава, какво правим...

В.Н.: Много добре си го забелязала!

Б.М.: В „Любов“ на Ханеке това беше централната тема. Там героят убива от любов. При Ален Рене цялата тази малко измислена фабула е едно надсмиване над смъртта от страна на 90-годишния Рене, който очаква това „събитие“, но има куража да го изследва...

В.Н.: Да мисли рационално...

Б.М.: Да го приближи игрово...

В.Н.: До неотдавна се говореше повече за краткия живот на човека. Но животът се удължава – и социалният, и физическият. Когато разказах на неотдавна гостувалата ми известна критичка Мая Туровска какво съм гледала в Кан, тя каза това, което ти току-що изрече - опозицията живот - смърт вече не е така силна, сега изниква проблемът за качеството на смъртта,

на умирането. Как да умрем, как да се подготвим за това... Рене и драматургът Жан Ануи са открили проблема още в древната митология. Как да посрещнем смъртта - това е вечен проблем, но сега се актуализира...

Б.М.: И има ли нещо след нея... В програмата на тазгодишния Кан имаше един филм, в който тези проблеми бяха разгледани експериментално и много провокативно - „Светлина след мрака“ на мексиканеца Карлос Рейгадас...

В.Н.: Аз обаче го поставям в групата на по-формалните експерименти...

Б.М.: С „Реалити“ журито заяви, че подкрепя по-традиционното кино, което върви в дълбочина, но с наградата за режисура на Рейгадас показва, че има око и за крайните търсения в киноезика...

В.Н.: В случая с Рейгадас има един парадокс. На пресконференцията го питаха под влияние на коя мексиканска школа е (има се предвид изобразителна, тъй като е известно, че те имат големи художници). И той каза – аз имам един кумир от класиците и това е Лев Толстой. Но Лев Толстой е голям разказвач, а самият Рейгадас не разказва, той хваща живота като късове, неорганизирано, попивайки го със сетивата си...

Б.М.: И те оставя сякаш ти до го доизградиш... Но

„Светлина след мрака“ - Мексико, режисьор Карлос Рейгадас



и това като че ли не му е нужно. Имах чувството, че той просто неистово иска да ти внуши онова, което е изпитал, когато ги е снимал тия природни картини, състояния, стихии...

В.Н.: Той каза, че снима, следвайки паметта си, спомена, не търси логически построения разказ...

Б.М.: Този филм действително не може да се разкаже. Ако тръгнеш по фабулата, много абсурдно ще звучи. Неговият разказ е визията...

В.Н.: Винаги в програмата на Кан има реверанс към търсенията в областта на езика. Сега единият реверанс бе направен с избора на Рейгадас, а другият с филма „Holi mfjfrs” на Леос Каракс. Но той беше много претенциозен за мен...

Б.М.: А пък френските критици буквално го превъзнесоха. Те просто го фетишизират. Странно за нас...

В.Н.: Има някои неща, които не винаги знаем. Вътре в една култура си има някакви заслуги, някакви ценности...

Б.М.: За повечето от французите Лео Каракс беше „Палмата” и те бяха силно разочаровани, че филмът не взе никаква награда.

В.Н.: Но те, по-добре от нас дори, знаят правилата на Кан. Знаят, че „Златната палма” е за филм, който се харесва на публиката, на критиците и на самия автор, както беше казал един режисьор. Малко средноаритметична е голямата награда. Тя не се дава за крайни търсения. Може би само Тим Бъртън миналата година си позволи екстравагантността да награди чудноватия филм на тайландеца Апичатпонг Верасетакул. Иначе филмите, удостоявани със „Златна палма”, са по-уравновесени...

Без да превръщаме, разбира се, фестивалната програма в схема, но си мисля, че това, на което Кан винаги държи и за което понякога го упрекват, е стремежът да отразява актуални политически събития. Сега това са арабските революции. Беше избран египетският филм „След битката” на Юсри Насралах. На мен той ми хареса, може би защото донякъде съм запозната с историята на египетското кино – там мелодрамата е доминираща, а в този филм имаше нещо мелодраматично, но модернизирано, споено с политическа публицистика.

Б.М.: Сблъсък на модерността с традицията... Части от филма дори са снимани на мястото на събитието, на площад Тахрир.

В.Н.: Режисьорът каза, че е използвал и хроники от телевизията... Конникът от пирамидите беше красив арабин, а героинята беше модерна жена, много еманципирана. Това е силна опозиция на човешки архетипи в египетското общество в момента. Видяхме

и друга много интересна колизия: Исляма и Европа. Египет е сложна страна. Другото, което Кан винаги отчита, е социалната проблематика. И тук Кен Лоуч отново водеше...

Б.М.: Много ми допадна неговият позитивизъм, хуморът, обиграването на уискито. „Делът на ангелите” си беше направо една уиски-комедия. Най-после нещо оптимистично прозвуча от екрана на Кан. Това май беше и единственото такова „послание”...

В.Н.: Посочи някакъв излаз, някаква стабилизация в тази всеобща криза...

Б.М.: Героят, дребен мошеник, осъден да положи общественополезен труд, успя в крайна сметка да си стъпи на краката. Това става благодарение на загрижеността на един социален работник и бременното му гадже. Кен Лоуч показва нещо добро, някаква светлина. А Рейгадас, който уж претендира за „светлина след мрака”, показва всъщност крайна безизходица. Мен ме шокира един изключително жесток кадър при него – човек си откъсва главата в кадър. Вярно, в общ план, но все пак...

В.Н.: (Иронично) Ами защото не си ли гледала нашия Мистър Сенко как откъсваше глави...

Б.М.: Аз помня и Бунюел как реже око с бръснач... Но тук беше много неочаквано. Брутално!

В.Н.: (Все така иронично) Мистерия... Метафора...

Б.М.: За мен реалистичният Лоуч беше като глътка свеж въздух.

В.Н.: Той напоследък прави комедии и това е много приятно. „В търсене на Ерик” беше прекрасен! Това е нов цикъл при него. Предишните му филми бяха по-неореалистични. Тези са по-ведри. Но си мисля, че в друг кръг са пък сатирите, комедиите около глобализацията. Филмът „В друга страна” на Хонг Сангсуу с Изабел Юпер – французойката в Южна Корея. Тя ги същиса там с нейната еманципираност...

Б.М.: Ами Киаростами в Япония с „Като влюбени”...

В.Н.: Да не забравяме, че той има филм, посветен на Ясуджиро Одзу. Има и хубав диалог с Куросава. Общо взето иранците се усещат източни режисьори. Но въпреки това Япония остава малко чужда на Киаростами. Той пипа с много нежни пръсти, така да се каже, нетенденциозно. Но не всички го разбраха и оцениха. Етюден филм...

Б.М.: Това е точното определение! Всъщност може би заради тази етюдност не можах да схвана смисъла на този филм. Среща на стар професор с проституираща студентка и ревнивия ѝ любовник...

В.Н.: Филмът няма особена теза.

Б.М.: От Киаростами винаги се очаква някакво откритие...

В.Н.: Но всеки има право на почивка. Миналогодишният му филм „Точно копие“ беше по-сериозен, разбира се, но пак налучкващ, пак опипващ европейската психика, която явно не е неговата стихия. Да решим така, като негови почитатели - той се подготвя за някакво по-голямо откровение върху чужда психическа основа, да речем европейска. Но във всички случаи вече напусна територията на онези притчи с деца от иранската действителност, с метафизиката на персийското мислене.

Б.М.: Разочарование изпитах и от филма на Валтер Салес „По пътя“ по романа на Джак Керуак. Може би защото материалът е много сложен, имало е продуцентски натиск за звезди...

В.Н.: Не е улчил дори във външното пресъздаване на епохата. Всичко е някак външно и битово.

Б.М.: Равно и плоско...

В.Н.: Още навремето, когато са смятали да правят филм по това произведение с Марлон Брандо, са предупреждавали, че то е неекранизуемо. А изглежда и доста сме се отдалечили от тази епоха на сексуалната революция, на дрогата. Може би е много трудно да я уловиш и пресъздадеш...

Б.М.: Чудя се как този Салес, който в „Централна гара Бразилия“ създава толкова цялостна, плътна психологическа картина и градира виртуозно вътрешен драматизъм, тук е толкова повърхностен, чак празен. „Мотоциклетни дневници“, също филм за пътя и пъту-

ването, беше запомняща се история с герой, епоха, а тук разказът зацикля, няма драматургична енергия и е банално предсказуем накрая...

В.Н.: Разбира се, фестивалът е отдал дан на добрия режисьор, на много известна, култова книга. Един фестивал в крайна сметка разполага с продукцията на една календарна година (от април до април) и поема определени рискове. Даже цялата група на американското кино беше рискова, макар че Никол Кидман във „Вестникарчето“ и Брад Пит в „Нежни убийства“ играха великолепно. Но филмите не бяха нищо особено... Нищо интересно нямаше и в Извънконкурсната програма, която обикновено показва достиженията на голямото жанрово шоу, на 3D анимациите. Искаме ми се обаче да припомним последната реплика, която изрича Брад Пит в „Нежни убийства“: „Америка - това не е държава, това е бизнес.“ Тя силно ни приземява.

Б.М.: Ако слезем от филмовия Олимп, веднага се натъкваме на битово-житейските проблеми... В този порядък трябва да тълкуваме и думите на президента на фестивала Жил Жакоб, пуснати от него в Туитър: „Кан трябва да престане да расте. Той прилича на завод. Започва да губи своята човечност“.

В.Н.: Това е интересно... Към какво го отнася?

Б.М.: Към „Петнадесетдневката на режисьорите“, която става много мощна, въпреки че е паралелна програма. Може би е имал предвид, че поради многото филми и събития хората не могат вече да осъществя-

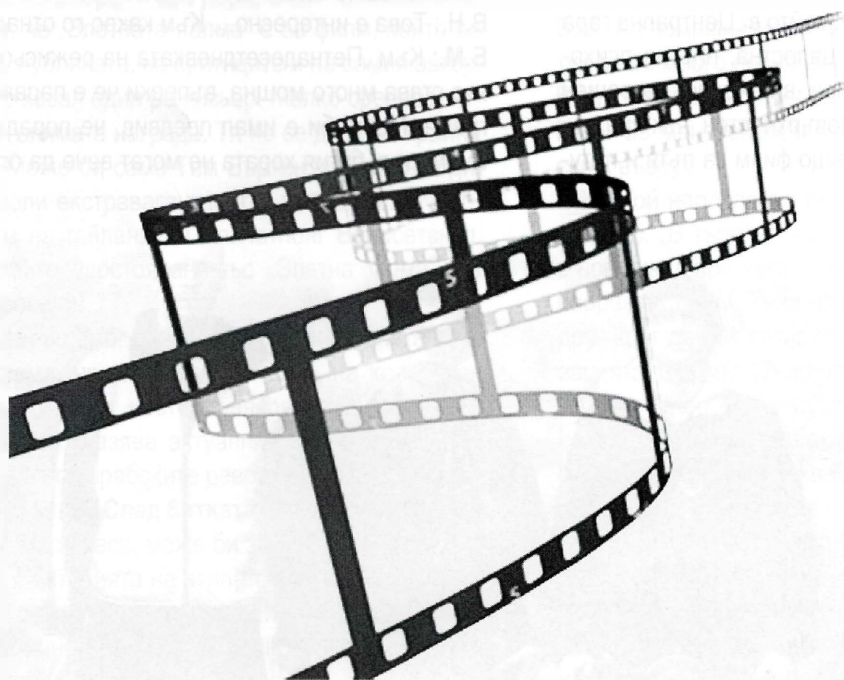


Филмът „Ангелите“ - Великобритания, Франция, Белгия, Италия, режисьор Кен Лоуч

ват нормални, прости контакти...

В.Н.: Има нещо индустриално в този фестивал на-истина. Такова тичане пада – продуценти, търговци, звезди, журналисти, всички гонят задачите, в рамките на няколко дни се стремят да постигнат чудеса от деловитост. През годините Кан много се е променял. В началото той е бил 20 дни, Шагал и Пикасо са си седели, гледали старлетките и си пиели питието, а хората се разхождали по Кроазет като на курорт. След това наистина се индустриализира. Сгъстява се. Сега

трае 10-11 дни, но много от хората остават само по 2-3 дни. Може би американският стил на деловитост се е наложил. И пазарът много влияе. Но щом този мъдър човек, дългогодишен селекционер, а сега президент на фестивала Жил Жакоб го е казал, те нещо ще направят. Нещо ще се роди от това, което ще обуздае деловитостта и претовареността на програмата в името на празника. Кан държи да се запази като празнична меса за киното...



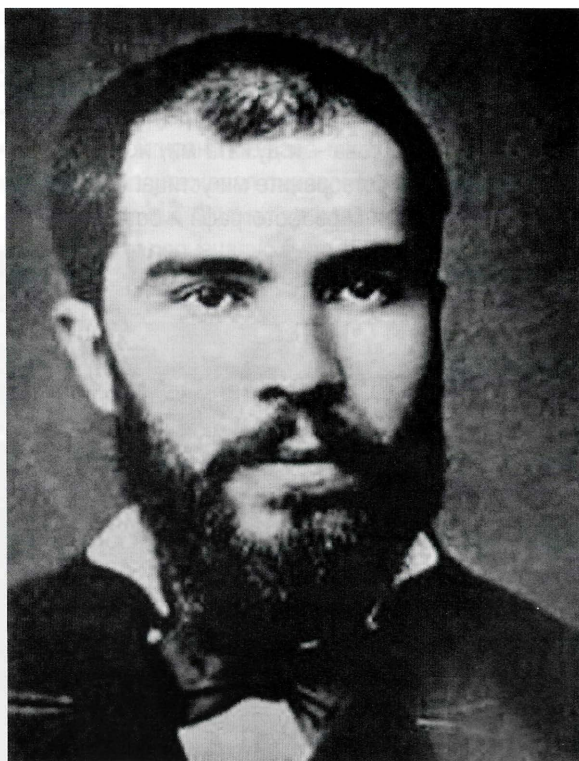
СТЕФАН СТАМБОЛОВ – ПРОРОК НА КИНЕМАТОГРАФИЧНАТА ЕРА

Петър Кърджолов

Лето 1879-о. Минали са едва три години от Априлското въстание, две от изобретяването на фонографа (механизъм, позволяващ регистрирането и възпроизвеждането на звук) и само една от освобождението на България. Бедният ни народ с мъка се надига от „робската люлка“ благодарение на своите най-светли умове. Един от малцината „призвани“ е Стефан Стамболов (1854–1895). Същият, който след време ще стане държавник, политик, депутат, председател на парламента, премиер-министър, „диктатор“ и „тиранин“...

Изобретателят от стар опрестолния търнов

Макар че зад гърба си има бурно минало на главен революционен апостол, през пролетта на 1879 той е само един 25-годишен мъж, увлечен по либералните идеи и журналистиката. Тъкмо като пламенен публицист и злободневен сатирик Стамболов се изявява във вестниците, издавани от Петко Славейков в родното и за двамата Велико Търново. Един от тях е хумористичният „Остен“. Там на 30 март 1879 бива отпечатан политическият памфлет „Размишленията на един честит български гражданин“. В него Стефан Стамболов, подписал се с псевдонима Незлоблив поет, изобличава недъзите на следосвобожденското ни общество, загърбило възрожденските идеали и отдало се на печалбарство и самодоволство. Авторовият сарказъм не подминава управляващото съсловие и знатните граждани – „полупияните български нотабили“, народните представители, бюрокрацията – „растящите като гъби след дъжд комисии“, служителите на Темида (която нарича „Сляпа-Баба“) и дори тогавашните медии. Няма грешка, бившият комита не иронизира само жреците на писменото слово – вестникарите, превърнали се в рупори на имащата власт суета, а мечтае за „телефон, на който клонищата да бъдат проведени в дома на всеки български гражда-



нин“, „така щото да мога отведнъж да предам на народа си всичко, що се е набрало в душата ми, за нашето добро сегашно положение, за нашето блестящо бъдеще...“. Пришпорил въображението си, Стамболов прави своята следваща крачка на „изобретател“, добавяйки към гърмкостта на звука и неудържимата стихия на движещия се образ. Като по този начин навлиза дълбоко в абсолютно непознатата тогава зона на аудиовизуалните средства за масова комуникация. Споменавайки „Едисоновия апарат, фонографа“, младият търновчанин изтъква онова негово несъвършенство, което го прави „безполезен и за нищо неспособен“. Тоя недостатък е, че фонографа не е снабден с един „бързофотограф“, който да възприема и сетне

да възпроизвежда всичките движения и жестове на говориящия – с една реч, всичките мимически красоти и прелести на оратора”.

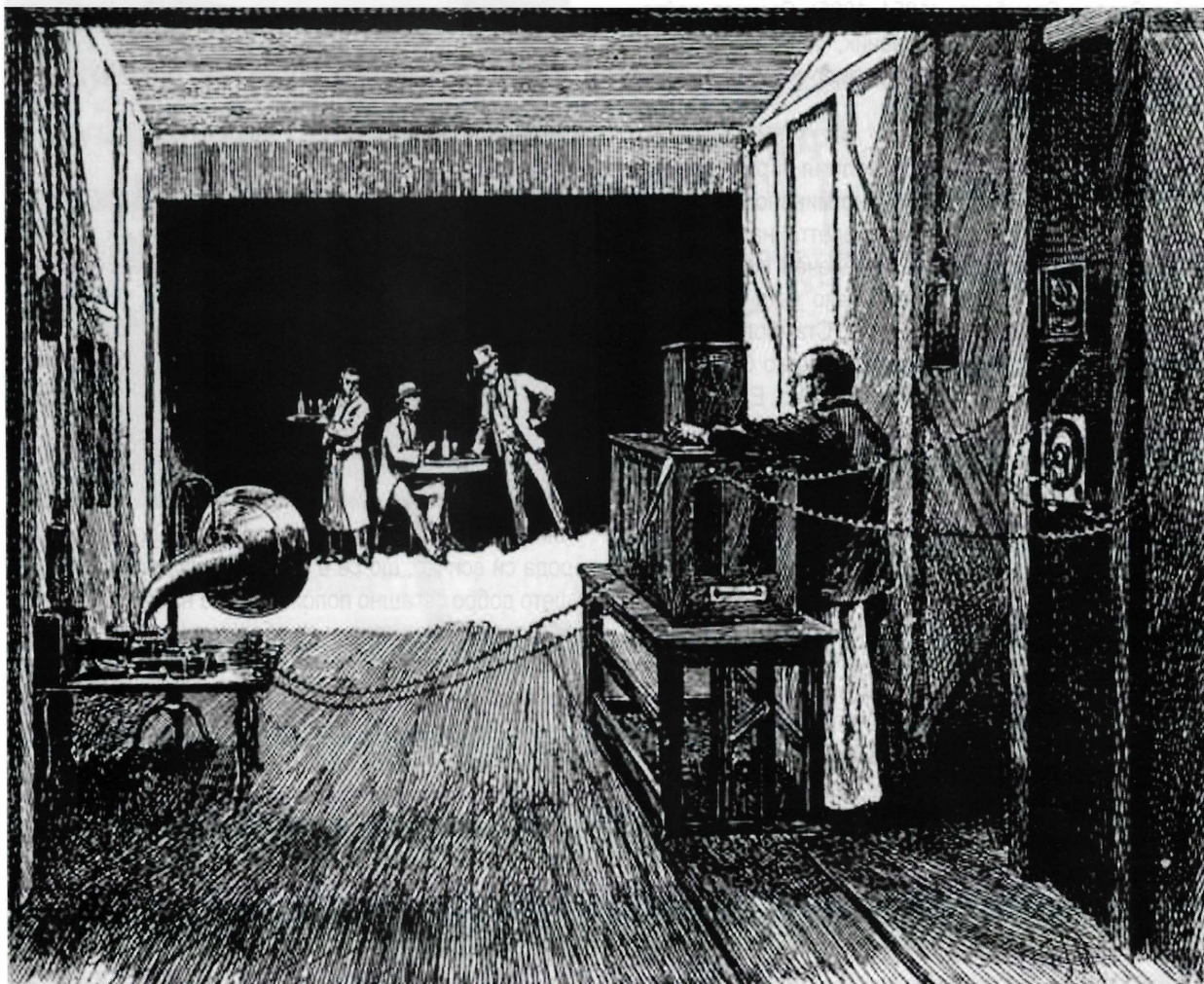
„Представете си, че тоя „бързофотограф“ е изнамерен и приложен към фонографа – развива идеята си Стамболов. – Представете си, че аз, честития български гражданин, стоя и говоря пред него и всичко, което излезе от моите зурлообразни устица и думите, и гласа, и ударенията, и трептенията, и точките, и запетанията, и многоточието се отпечатват във фонографа, а пък моята фигурка, хубавата ми главица с лисината, като танур (кръгла дъска за пренасяне на тесто - б. а.) на темето, брадичката ми, мустачките ми, късото ми вратленце, мъничките ми лукави очички, носенцето ми, фрака ми, вратовръзката ми, с една реч цял-целокупен аз се отпечатвам в бързофотографа. Аз си издигна ръката и с един благ като мед, и ясен като звънец, глас изкажа в началото на речта си: „Господа-а-а!!“ И всичко това – и думата ми, и гласа ми, и фигурата ми и полуотворените ми устица, се отпечатва във фонографа и бързофотографа и остава навеки

вечния да се гледа и поменува от потомството ми”.

Мисълта за „бързофотографа“ се поражда в главата на българина Стефан Стамболов през пролетта на 1879, вероятно по време на работата му върху „Размишленията на един честит български гражданин“. Изумителното в случая е, че същата идея осенява гениалния американски изобретател Томас Алва Едисън (1847–1931) цели 8 (осем) години по-късно! „През 1887 – споделя в мемоарите си той – се замислих над възможността да конструирам апарат, който да бъде за зрението това, което е фонографът за слуха и който да може да записва и възпроизвежда едновременно звук и движение”.

Вълшебникът от Менло парк

На Чародея от Менло парк (местност в щата Ню Джърси, където още през 1876 Едисън изгражда първите си лаборатории) човечеството дължи електрификацията, телеграфическия апарат, циклостила, фонографа (прадядото на грамофона), диктофона, усъвършенстването на телефона... Айнщайн го нарича „най-вели-



кият изобретател на всички времена”, учени, творци и политици го величават, разказите за неговите дръзки нововъведения (твърди се, че патентите му са 1093 на брой!), променили облика на света, отдавна са се превърнали в митове... Най-прочутата рожба на магьосника обаче си остава „живата фотография”.

Този път в началото не е Словото, а Образът. Едисън и неговият шотландски асистент Уилям Кенеди Лори Диксън (1860–1935) заменят мембраната на фонографа (чието масово производство начева през 1887 в градчето Уест Ориндж, Ню Джърси) с фотообектив и постигат отчайващи резултати – върху светлочувствителната хартия, опасваща валяка на „оптическия фонограф”, се появява непрекъсната линия от „размазани” фотографии. Сякаш стриктно следвайки указанията на Стефан Стамболов: „Представете си, че тоя „бързофотограф” е изнамерен и приложен към фонографа”. Но постигнатите от двамата резултати са отчайващи. Разочарован, Едисън зарязва експериментите и през лятото на 1889 отпътува за Европа, където бива посрещнат като монарх (славолюбието не му е било чуждо, тъй както и на неговия български „колега”). През август посещава Световното изложение в Париж (за което е построена Айфеловата кула) и там вижда електротахископа на Отмар Аншюц (1846–1907), оптичния театър на Емил Рейно (1844–1918), запознава се лично с изобретателя на „фотографическата пушка” и хронофотографическия апарат Етиен-Жул Маре (1830–1904). Когато на 6 октомври Едисън се завръща в Уест Ориндж и посещава фотографическата лаборатория (известна като „Стая № 5”), той вижда през окуляра на усъвършенствания от Диксън апарат движещото се изображение на своя асистент. То му се покланя, сваля шапка и проговаря: „Здравейте, господин Едисън. Щастлив съм да ви видя. Надявам се, че сте доволен от кинетофонографа”. „Така на екрана е бил прожектиран първият филм – възкликва историкът на световното кино Жорж Садул, допълвайки: – И този филм е бил звук”. Според други изследователи в случая не става дума за „филм”, защото показът е осъществен с помощта на цилиндър. Въпреки противоречията се знае, че „Dickson Greeting” е заснет и върху целулоидна лента – през 1891, а през май е показан пред журналисти с помощта на експериментален кинетоскоп.

Упоритостта на шотландеца довежда до появата на първата кинокамера и първата прожекционна машина в историята на човешката цивилизация. По това време двата уреда дори нямат собствени наименования. Снимачният апарат бива наричан ту кинетофонограф, ту кинетофонограф, ту кинетограф (такъв се съхраня-

ва в музея „Едисън” – датиран 1889–1891, ползващ хоризонтално придвижващ се 3/4-инчов филм с едностранна перфорация, разположена в долния му край)! Прожекционният пък бива кръстен кинетоскоп едва при патентоването му през лятото на 1891, но словосъчетанието се налага чак след три години, когато започва неговото масово производство и комерсиалната му употреба. През това време бива окончателно решен и проблемът с филмовата лента (заменила хартиената – с каквато са направени първите опити), която през 1892 придобива днешните си характеристики – 35-милиметрова ивица (1,37 инча) от тънък и гъвкав, ала здрав и неизвестен дотогава изкуствен материал, наречен целулоид. Върху едната ѝ страна работниците на Джордж Истман (1854–1932) от фабриката в Рочестър нанасяли фоточувствителната емулсия. Тъкмо този фин слой, пласт, воал (на английски – film) позволявал дълготрайното запечатване на образите, чието прожектиране станало безпроблемно, защото целулоидът притежавал още едно безценно качество – бил прозрачен. Филмът се навивал на ролки, чиято дължината първоначално била 15 метра (50 фута), които при тогавашната „кинематографична” скорост от 16 кадъра за секунда се прожектирали за около 1 минута. За да се поддържа ритмичността на това (вече вертикално) движение при преминаването на лентата през кинокамерата или прожекционния апарат, Диксън (според Жорж Садул) въвежда „класическата” перфорация. Разположените от двете страни на всеки отделен кадър по четири отвърстия позволявали на филмовата лента да застива за част от секундата пред обектива. Тази дреболия прави революция в изобретяването на движещата се фотография. Едно от доказателствата за брилянтния „почерк” на гениалния шотландец е фактът, че вече 120 години форматът на кадъра и лентата, броят и разположението на перфорацията остават непроменени...

„Черната Мария” от Уест Ориндж

За да се превърне обаче лентата в онова, което днес наричаме филм, е била необходима снимачна площадка, павилион, „фабрика за целулоидни сънища”. През декември 1892 в Уест Ориндж издига снага първото в света филмово студио – обширна дъсчена барака, облепена с накатранена хартия, кръстена „Черната Мария”/Black Maria (така на жаргон наричали употребяваните тогава от нийоркската полиция патрулни карети, с които често превозвали арестанти и престъпници). В него Диксън заснема простишки сценки, изпълнявани от малко на брой персонажи („актьори”), които се движели върху черния фон, докато самите те

били облечени в бяло. И поради ограничените размери на „студиото“, и поради малките габарити на визьора на кинетоскопа не било възможно използването на общи планове, масовка (да не говорим за натурни, външни снимки). Въпреки ограниченията, Диксън осъществява най-ранните филми в историята на киното – няколко секундни епизоди, показващи дресирани животни, акробати, танци, борба, бокс, фехтовка... Някои от тях той опитва дори да озвучи – комерсиализацията на кинетофона (комбиниращ картина и тон) започва през 1895, но ще трябва да минат още три десетилетия до „звуквата революция“ в киното. Тези ранни експерименти по-късно биват включени в „сборника“ „Маймунджилъци“ (Monkeyshines). Сред оцелялото от тези ранни години е и известната сцена с кихащия Фред От (асистента на Диксън), останал със своята „Кихавица“ (Sneeze) завинаги във филмовата летопис. В някои от кадрите може да бъде разпознат самият Диксън – как танцува или свири на цигулка.

В началото на 1894 студиото е преустроено, но въпреки това в него през зимата продължавало да бъде ужасно студено, а през лятото – нетърпимо горещо. Не ще да е била лесна и работата с тромавите апарати – новоконструираната през 1895 камера тежала почти 900 кг. Превъзможвайки несгодите, Уилям Диксън, Фред От и привлеченият през 1890 оператор и режисьор Уилям Хайсе заснемат до края на 1896 в „Черната Мария“ цели 183 филма. Общият брой пък на заглавията, произведени до свършека на XIX век от „кинетографския отдел“ на компанията „Едисън“, е 936 (поне толкова са описани от Чарлс Мъсър в неговата анотирана филмография „Edison Motion Pictures, 1890–1900“). Студиото бива реставрирано през 1953 – то и днес е туристическа атракция, но с вече утихващи функции (но пък поне не е руина, каквато доскоро беше бюстът паметник на Стефан Стамболов в Централните софийски гробища)...

Така се поставя началото на филмовата индустрия, чиято задача е да захранва с колкото се може повече нова продукция ненаситната ламя, наречена кинетоскоп – неголяма кутия, в която лентата се задвижва след пускането на монета в отверстието. Първата публична изява на апарата е на 9.V.1893 в Бруклинския институт за изкуства и науки. Отново в Ню Йорк – на „Бродуей“ № 1155, но след близо година – на 14.IV.1894, се състоял и комерсиалният дебют на „пип-хол“ машината, чиито „репродукции“ наводняват планетата – все през 1894 се откриват зали в Чикаго (с 10 апарата), Сан Франциско, Лондон (на „Оксфордстрийт“ – първата извън Щатите)... До края на столетието Едисън произвежда 973 кинетоскопа, прода-

вайки всеки от тях по 300 долара!

Братята от Лион

В края на септември 1894 един от апаратите бива купен в Париж за 6000 франка от френския фотограф и производител на фотоматериали Антоан Люмиер (1840–1911), чийто синове Огюст (1862–1954) и Луи (1864–1948) ловко и изобретателно превръщат в кинематограф. Тъкмо датата на тяхната прожекция от 16/28 декември 1895 в парижкото „Гран кафе“ мнозина киноисторици приемат за рождения ден на седмото изкуство.

Осъзнал недостатъка на кинетоскопа (позволяващ гледането на филма само от един зрител, макар че по време на своите експерименти осъществява и покази върху платно), Едисън пуска на пазара (през 1895) прожекционен апарат, наречен витаскоп. Диксън, разделил се със своя бос и създал собствена компания, отвърща на удара с мутоскопа и биографа (също състоящи се от камера и проектор). Шотландецът основава и свое студио – „Биограф“, което се превръща в основен производител на филми, инкубатор за бъдещи кинозвезди и прототип на сетнешните холивудски компании.

Оказва се, че и гениите грешат. Дори когато оценяват собствените си изобретения – за Едисън прожекционният апарат бил безперспективен, а в кинетоскопа виждал само обикновена играчка, предназначена за децата, които обаче бързо щели да се отегчат (според него) от предлаганите постни зрелища. Не така мисли Стамболов, жадуващ да позволи на колкото се може повече хора да „участват“ в сеансите с бързофотографа. Самоироничен, като всяка здравомислеща личност той мечтае „целия свят“ да се радва на неговите слова и образ, обявява се за „интересен субект“, който „заслужава да се слуша и гледа (с помощта на бързофотографа – б. а.) не само от българското потомство, но и от цялото човечество“. В този ред на мисли, отнасящи се за бъдещето на изобретението, българинът не без основание се пита „неволно“: „кой е по-велик от двама ни – Едисона и мене – той ли, що е измислил чудесния апарат, или аз, който намислих да направя едно такова полезно и всеобщо приложение с него?“

„Като си помисля какво силно впечатление и удовлетворение ще мога да направя чрез речта си и фигурката си върху потомството си – продължава играта на волната си мисъл Стамболов, – как то ще ме обича и почита, как от благодарност към мене ще да ми издигне паметник и ще ме славят и прославява... устата ми се препълнява със слюнки, мускулите ми захващат да се сокращават и мене ми се скача, играе, пее. С една

дума блаженството ми е пълно – и конец. Тая картина така плени моето възвишено въображение, щото аз вече не на шега съм си задал въпроса да измисля гореспоменатия бързофотограф и да го приложа към Едисоновия фонограф. Щом открия това, аз ще поискам привилегия от всичките съществуващи правителства докато съм жив, само аз да имам правото да се ползвам от него". Уж насмешливи, а всъщност пророчески слова, доказващи, че техният автор е предчувствал както всемогъществото на бъдещата медия (киното), така и способността на това неродено още техническо изобретение не само да фиксира, но и да запазва движещите се изображения през годините, превръщайки се по този начин в своеобразна машина на времето.

Братовчедите на „бързофотографа“

Дори само заради изковаването на термина „бързофотограф“ името на Стефан Стамболов трябва да бъде изсечено със златни букви в храма на Десетата муза, да бъде вписано (и то съвсем заслужено) в летописа на седмото изкуство. Редом с имената на стотиците пионери от цял свят, допринесли с труда си за сътворяването на най-значимия социо-културен факт в историята на людската цивилизация. Словосъчетанието бива заимствано (след цяло десетилетие) от германеца Отмар Аншюц и руснака В. А. Дебюк, които създават „прожекционни машини“ с различни конструкции, ала с еднакво наименование – тахископ (от гръцките думи „тахи“ – бърз, бързо, и „скопео“ – гледам, разглеждам). Кръстниците на тези уреди – „Schnellseher“ (1887) и „быстросмотр“ (1892) – обогатяват „именната система“ на чудноватите изобретения, ползваща пре-

димно гръко-римска лексика: телеграф, телефон, фонограф, кинетограф, кинетоскоп, витаскоп/вайтаскоп (по английскому), мутоскоп, биограф/байограф, кинематограф (обикновено на „граф“ завършват записващите устройства, които днес наричаме кинокамери, а на „скоп“ – проекционните апарати). Към адашите на бързофотографа може да причислим още хронофотографическата пушка („хронос“ – време), конструирана през 1882 от физиолога Етиен-Жул Маре, както и неговият хронофотограф, с който той осъществява през 1888 първите си движещи се изображения, показани (но не и прожектирани) във френската Академия на науките (чийто член Маре е бил тогава).

Разбира се, идеята за записването и съхраняването на анимираните образи, породена от копнежа за „сграбчването“ на мигове от заобикалящия ни свят, е древна като човечеството. Но нашенецът Стамболов смогва да я улови, съумява да я осмисли, дръзва да я огласи (макар и да ѝ надява хумористични одежди, навярно стреснат от нейната сериозност). Той не е изобретател, за да реализира на практика хрумването си, ала успява да се извиси над мрака и невежеството, над немотията и простотията, над балканската леност и непредприемчивост и пророчески да го формулира. За да бъде съсечен (навярно от „благодарност“). Пред мястото, където днес в София се извисява сградата на Националната академия за театрално и филмово изкуство. На 6 юли 1895 – половин година и десет дни преди историческата прожекция на братя Люмиер в Париж, когато бива положено началото на новата кинематографична ера, сред предтечите на която се оказва и той – честитият и великият български гражданин Стефан Стамболов.

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 - 4,50 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 2013

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 - 27 лева

3 книжки - 14 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