

списание КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване

01/2024



РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

ПРОФ. БОЖИДАР МАНОВ

ПРОФ. ВЕРА НАЙДЕНОВА

Д-Р ГЕНОВЕВА ДИМИТРОВА

ДИМИТЪР САРДЖЕВ

ПРОФ. ИВАН СТЕФАНОВ

ДОЦ. КАЛИНКА СТОЙНОВСКА

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА – ГЛАВЕН РЕДАКТОР / 3 стр.

СПИСАНИЕ КИНО / ЯНУАРИ 2024

СЪДЪРЖАНИЕ:

90 ГОДИНИ СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ. ОСНОВАВАНЕТО – ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ / 6 стр.

БЪЛГАРСКОТО КИНО: А СЕГА НАКЪДЕ? РАЗГОВОР С ДИРЕКТОРА НА ИА НФЦ ПЕТЪР ТОДОРОВ – ТЕОДОРА СТОИЛОВА-ДОНЧЕВА, ДЕЯН СТАТУЛОВ / 32 стр.

27' ЗЛАТЕН РИТОН – ГЕРГАНА ДОНЧЕВА, ИВО ДРАГАНОВ, СОНЯ АЛЕКСАНДРОВА, ОЛГА МАРКОВА, КАРИН ЯНАКИЕВА, НАДЕЖДА МАРИНЧЕВСКА / 47 стр.

НАЧАЛОТО НА БЪЛГАРСКИЯ ПРОДУЦЕНТСКИ МОДЕЛ – ДИМИТЪР ДЕРЕЛИЕВ / 99 стр.

САНДРА ХЮЛЕР: ВСЕКИ ИЗБОР Е ПОЛИТИЧЕСКИ – КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА / 109 стр.

ИСТИНА И СКУКА ВЪВ ФИЛМА „СТАЛКЕР“ – ВЛАДИМИР РАДЕНКОВ / 120 стр.

ОТ СОФИЯ ДО АНЕСИ, ОТ АНЕСИ ДО СОФИЯ – АНАСТАСИЯ СТОЕВА / 131 стр.

ЗА ДЖЕРЪМИ АЙРЪНС И СЛОЖНАТА ЧОВЕШКА ПРИРОДА – ЯНА СТЕФАНОВА / 147 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: ЯНУАРИ 2024 – АНАСТАС ПУНЕВ / 153 стр.

ОТ АРХИВА: „КИНОИЗКУСТВО“ БРОЙ 1/1974 / 158 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: МИГРАЦИЯТА НА ПАЛАМУДА / 159 стр.

ГАЛЕРИЯ: МИГРАЦИЯТА НА ПАЛАМУДА / 160 стр.



© МИЛЕН ВИТАНОВ

ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Честита Нова 2024 година!

Нека всичките ни надежди, очаквания и мечти се сбъднат!

Да бъдем креативни, изпълнени с вяра и упование, че годината ще е по-успешна, изпълнена с толерантност, смирение, доброта и хармония. Дано!

Януари е месец на празници, сред които отбелязваме 13 януари – Денят на българското кино. Има достатъчно филми – игрални, документални, анимационни, с които да се гордеем през изминалата година, очакваме също толкова успешни и през 2024 г.

Уви! Не стихват и скандалите във Филмовата общност, затова от януари списание КИНО стартира нова рубрика: „Българското кино. А сега накъде?“. Идеята е да се чуят аргументите на всички участници в процеса, да се даде гласност на различните позиции и гледни точки и от това да произлязат конструктивни решения, които да не спират и бавят филмовия процес, да не се налага връщането на пари в държавния бюджет, да се преодолее нездравата практика на безкрайни съдебни процеси. Защото от всичко това губим само ние – хората от киното. Ето какво е казал операторът Симеон Симеонов, един от пионерите в киното, преди 90 години: „За всички ни бе станало изведнъж ясно, че сплотеността е нещо много ценно, че само така не ще допуснем да бъдат потъпквани нашите интереси и че ни предстоят отсега нататък още много важни задачи за разрешаване“.

Деян Статулов и Теодора Стоилова-Дончева ще водят рубриката. Логично разговорът започва с Петър Тодоров – изпълнителен директор на ИА НФЦ, който пожелава: „Авторите да творят, продуцентите да продуцират, администрацията да администрира“. Близък до темата е и проектът, който списание КИНО спечели в Национален фонд „Култура“ за 2024 г. „Развитие на българския продуцентски модел през годините. Пресечна точка на филмово производство и филмово творчество. Трамплин за утвърждаване на българското кино на световен екран“. Димитър Дерелиев – изпълнителен директор на Филмовия център по време на основаването му, коментира „Началото на българския продуцентски модел“.

Но 2024 г. е забележителна и с това, че Съюзът на българските филмови дейци чества своята 90-та годишнина. Петър Кърджилов във всеки брой на КИНО ще запознава читателите с историята на един от най-старите творчески съюзи в България, като започва с обзорната статия: Основаването (1933 – 1934).

Във връзка с тази годишнина стартира още една нова рубрика. Във всеки брой ще публикуваме PDF на някои от архивните броеве на списание „Кино и фото“, „Кино“ и „Киноизкуство“. В този брой Биляна Николова предлага на читателите първи брой на списание „Киноизкуство“ от 1974 г. Със задоволство искам да отбележа, че архивирането на изданията върви успешно, но имаме затруднения с някои броеве, които не можем да намерим нито по библиотеки, нито при букинисти.

Акцент в януарския брой е 27-ят фестивал на българското документално и анимационно кино, който отново се завърна в Пловдив и се убедихме за пореден път, че това е градът на фестивала и че трябва да го има всяка година. На това издание бяха показани 90 и повече филма, като се наложи някои от конкурсните филми да вървят паралелно в двете зали, което е недопустимо. Организаторите ни увериха, че това няма да се случва в бъдеще. Сред толкова много филми нито журито, нито критиците успяха да открият всички стойностни творби, защото наистина те не бяха малко. Ще спомена само „Железни момчета“ – сц. Емил Спяхийски, реж. Станимир Трифонов; „Колите, с които нахлухме в капитализма“ на Борис Мисирков и Георги Богданов; „Музи с български имена“ – сц. Вера Найденова, реж. Иван Иванов; „Оглушителна тишина“ – сц. Петя Александрова, Теодора Стоилова-Дончева, реж. Станислав Дончев; „Превал“ – сц. Любомир Йорданов, Михаил Мелтев, реж. Михаил Мелтев; „Пътуване към прошката“

– сц. Ясен Григоров, Христо Христов, реж. Ясен Григоров. Освен вниманието към анимацията на „Златен ритон“, акцент върху българската анимация прави Ани Стоева в представянето на творческата работилница: „От София до Анеси, от Анеси до София“.

По повод 38-мата годишнина от смъртта на Андрей Тарковски е статията на Владимир Раденков „Истина и скука във филма „Сталкер“.

Наградите на Европейската филмова академия представя Катерина Ламбринова в интервю с актрисата Сандра Хюлер.

В Сценарни ескизи публикуваме „Миграцията на паламуда“ в памет на напусналия ни неотдавна сценарист и режисьор Людмил Тодоров.

Рецензията на Георги Лозанов „Силен глас в разговора за близкото минало“ е за книгата на Петър Стоянович „Несвършващо време. Спомени“.

А студията на Калин Николов е за скулптора от украински произход „Михайло Парашчук и неоправданието на злодеянията към него“.

Людмила Дякова





90 ГОДИНИ СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ. ОСНОВАВАНЕТО

ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ

ОСНОВАВАНЕТО (1933 – 1934)

От „бурните двадесет години“ („the roaring twenties“) светът неусетно пристъпва в не по-малко смутните тридесет, една от характеристиките на които е нарастването на политическата мощ на диктаторските режими в Италия, Германия, СССР... В България на 19 май 1934 г. е извършен държавен преврат, Търновската конституция е суспендирана, Народното събрание – разпуснато, политическите партии – забранени...

По това време до нашата страна достига и Голямата икономическа депресия – производството се свива, международната търговия намалява, доходите спадат, цените и безработицата растат...

КИНОСИТУАЦИЯТА У НАС ПРЕЗ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА 1930-ТЕ

В света на киното избухва Звуковата революция, която променя техниката на заснемане и прожектиране на филмите, естетиката на седмото изкуство, отношението на публиката към него... Но и разтърсва здраво родното целулоидно производство, колкото и скромно да е то дотогава – през 1929 г. в България виждат екран четири отечествени неми игрални филма, а пети остава недовършен; абсолютно същата е картината през 1930 г.; през 1931 г. се появяват два филма, а през 1932 г. – нито един!

В началото на третата декада у нас започва процесът на формирането на филмовата култура. А той е разнолик, многостранен, специфичен, намира израз както в областта на филморазпространението – организирането му по западен образец, модернизирането на киносалоните; така и в областта на филмопроизводството – възникват продуцентски къщи и кооперации, градят се „производствени бази“, появяват се „творчески фактори“...

Киното изгражда и свой нов, положителен образ сред българското общество, социалният му статус се повишава. Тъкмо през този период киното в царството се институционализира – възникват десетки и граждански, и професионални сдружения, организации, съюзи, сговори...

Конгресът на кино-операторитѣ



Делегатитѣ на конгреса. Вчеря въ София се откри I редовенъ конгресъ на Съюза на кино-операторитѣ въ България съ речъ отъ председателя на съюза г. Стефанъ Бончевъ. За бюро на конгреса се избраха: Д. Райчевъ, М. Кожухаровъ и Н. Коевъ. Съюзътъ брои 254 члена. При азискванията по отчета се направи предложение да се моли М-вото на лагоустройството да направи задължително членуването въ съюза на всички кино-оператори, за да има по-пълненъ контролъ при работата имъ въ кината.

В НАЧАЛОТО НА 1930-ТЕ ГОДИНИ КИНОТО У НАС СЕ ИНСТИТУЦИОНАЛИЗИРА. ЕДНА ОТ НОВООСНОВАНИТЕ ОРГАНИЗАЦИИ – СЪЮЗЪТ НА КИНООПЕРАТОРИТЕ (КИНОПРОЖЕКЦИОНИСТИТЕ) В БЪЛГАРИЯ, ОТКРИВА СВОЯ I РЕДОВЕН КОНГРЕС НА 13 АПРИЛ 1933 Г. В СОФИЯ (В. „ЗОРА“, Г. XIV, № 4134, 14.IV.1933, С. 4).

Постепенно нараства ролята на училищните и читалищните кина. Повдига се въпросът: Какъв да бъде кинематографът – частен или обществен? Все по-често се дискутират ролята и политиката на държавата в тази област, институциите ѝ биват призовавани да осъществят мерки за „строг контрол

над кинематографа“, да изземат „по законодателен ред“ експлоатацията на кината „от частната инициатива“ ...

Този обществен натиск принуждава държавната политика в тази област да стане по-адекватна и далновидна – приет е Законът за кинематографите, постановени са нормативни актове, част от филмопроизводството (и по-специално това на хроникално-документални филми) се съсредоточава в някои „ключови“ министерства – на просвещението, на здравеопазването, на войната, на земеделието...

1930 г.: ЗАКОНЪТ ЗА КИНЕМАТОГРАФИТЕ

На 28 март 1930 г., през третата си редовна сесия, по време на 62-то заседание, XXII ОНС приема Закона за кинематографите, обнародван в „Държавен вестник“ (г. LII, № 21, 29.IV.1930). Той третира предимно разпространението на филмите и контрола на държавата върху този процес. За изпълнител на тази функция бива определено Министерството на народното просвещение (МНП)^[11], при което се създава Върховен съвет за кинематографите (чл. 13) и Комисия на кинематографите, чиято задача е да преглежда (цензурира) филмите – акт, заплащан от страна на разпространителите по „0.20 л. на метър“ за културно-просветните филми и по „0.50 л. на метър“ за останалите (чл. 10). Законът задължава (чл. 6) „притежателите на частни киносалони“ да включат във всяка своя програма „по един филм, дълъг около 200 м., с научен, културно-просветен, исторически или литературно-възпитателен характер“. Урежда (глава II) дейността на читалищните, училищните, подвижните и войсковите кинематографи.

Докладъ

на парламентарната комисия по Министерството на народното просвещение по законопроекта за кинематографитъ.

Г. г. народни представители,

Комисията, въ заседание си на 11, 12, 13, 18, 20 и 24 декември 1929 г., на 3, 4, 5 и 6 февруарий и 12 мартъ тази година разгледа обстоятелствено законопроекта за кинематографитъ и театритъ и, след като направи съответният измѣнения въ него, поднесе ви го за разглеждане и приемане като проектъ-законъ за кинематографитъ.

Комисията тѣхно, че ще изва съвсѣкъ ясна и измѣнителностъ при разглеждането и разрешаването на въпроситъ и по-голяма систематичностъ въ едни законопроектъ, що затрѣбаша, отнасящи се до кинематографитъ и тѣзи до театритъ, бѣдѣтъ предметъ на уреджане въ два отделни закона. Що казано въ настоящия законопроектъ се въвежда само въпроситъ, касатъ кинематографитъ, дѣло у насъ, а тѣзи до театритъ въ България да бѣдѣтъ уредени въ отделенъ законъ.

София, 15 III. 1930 г.

ОТЪ КОМИСИЯТА

НИЕ БОРИСЪ III

съ БОЖИЯ МИЛОСТЬ И НАРОДНАТА ВОЛЯ

ЦАРЬ НА БЪЛГАРИЯ

Обявяваме на всички Наши вѣрноподаници, че ХХII обикновено Народно събрание, презъ третата му редовна сесия, въ 62-то заседание, държано на 28 мартъ 1930 год., гласува и прие,

Ние утвърдихме и утвърждаваме следния

ЗАКОНЪ

за кинематографитъ

Глава I.

Общи положения.

ЗАКОНЪТЪ ЗА КИНЕМАТОГРАФИТЕ БИВА ОБНАРОДВАН В „ДЪРЖАВЕН ВЕСТНИК“ (Г. LII, № 21, 29.IV.1930).

1931 – 1933 г.: „БАРАЖНИ“ НЕВОЛИ

През 1931 г. Българската народна банка (БНБ), за да „минимизира“ последиците от Голямата депресия, а и за да съхрани запасите си, ограничава закупуването на чужда валута. Това блокира сделките за доставка на филми, които „се извършват в долари“. Съюзът на кинопритежателите и филмодавците в България прави „постъпки“, но без резултат^[21]. В началото на 1932 мерките „се засилват“. Това ускорява „още повече кризата в кината“^[81]. През пролетта министърът на финансите издава заповед, чиято „първа точка“ забранява „отпускането на чужда валута за покупка на филми и всичко, свързано с тях“. Последват „разпоредби, окръжни и т.н.“, отнасящи се „до деклариране на валутата“^[91]. На 24 март в. „Мир“ известява: „Театър Роял^[101] прекратява представленията си понеже вносът на филми не се разрешава“^[111]. Примерът му бива последван и от други софийски кина. На 13 април в. „Зора“ обявява, че „след разрешаване вноса на филми Театър „Роял“ се открива отново на Великден [16 април]“^[121]. В края на 1933 г. БНБ определя „контингента за внос на кинематографически филми“ за следващата година. На „първостепенните софийски кинотеатри“ се разрешава да внасят по 1 филм месечно, а на другите – „още по-малко“. Разрешен е ограничен „контингент“ и на някои доставчици на филми („търговци, които нямат театри“)^[131]. В крайна сметка (в началото на 1934 г.) „баражът“, с който БНБ ограничава филмовия импорт, бива премахнат. След дълго очакване идва „свободният внос“, целулоидният пазар живва...

Тентъръ РОЯЛЪ
прекратява представлението си поне-
же вносът на филми не се
разрешава
последни 3 дни съ намалени цени.

Кината няма да се затварят Обещанията на м-ръ Стефановъ

За да се избегне засилването на безработицата и да не се лиши фиска от приходи, м-рът на финансите г. Стефановъ е обещалъ на представители на кино-театрите въ страната, че ще отмени наредбата за забрана вноса на филми.

Тези дни г. Стефановъ, въ съгласие съ управлението на Б. Н. банка, ще определи въ какъвъ размѣръ да се разрешава занаяпредъ вноса на филми въ страната.

Кината презъ идната година М-рът на финансите и достака- та на филми

Б. Н. банка е вече определяла за идната 1934 г. контингента за вносъ на кинематографически филми. Натуростепенниятъ софийски кинотеатри е разрешено да внесатъ за първѣтъ месеци по 1 филмъ месечно за театръ, а на другите — още по-малко. Разрешенъ е контингентъ въ също така ограниченъ размѣръ, и на нѣколкото фирми — доставчици на филми (Сърговецъ, които нѣмагъ театри).

Вчера една делегация отъ собствениците на кинотеатрите бѣ прѣта отъ м-ра на финансите г. Стефановъ, комуто е обяснила, че при тия проги ограничения функционирането на кинотеатрите, които и безъ това приключаватъ изтеклата година съ голѣми дѣфицити, е невъзможно — толкова повече, че доставката на филми тѣ са принудени да правятъ на компенсационни начала — да изнасятъ грозде, кашкавалъ и пр. — предмети и: по тѣхна компетентностъ и свързана съ тежки разходи въ формата на премии и др.

Делегацията е протестирала и противъ даването контингентъ на фирмитѣ-доставчици. Кинотеатрите искатъ да си доставятъ сами, като непосредствени консуматори, нужното имъ количество филми, и да не бждатъ принуждавани да се обременяватъ с разходи въ полза на доставчиците, заплащайки на последните голѣми комисиони и печалби. Вътъ отъ това тѣ изтъкватъ, че този режимъ на доставки ги задължава да купуватъ капто имъ бжде предложено — безъ изборъ и по произволни цени — а не да си набавятъ филми по вкуса на публиката.

М-рътъ е обещалъ да подкрепи прѣдъ Б. Н. банка тия искания — още повече, че отъ кинопредставлениата постѣпватъ доста данѣци — общински и държавни, които биха се загубили въ случай, че кинотеатрите се принудятъ да спратъ работата си.

В НАЧАЛОТО НА 1930-ТЕ БНБ ОГРАНИЧАВА ЦЕЛУОИДНИЯ ВНОС И НЕЙНИЯТЪ „БАРАЖЪ“ СЪЗДАВА РЕДИЦА ПРОБЛЕМИ ПРЕД ПРОИЗВОДИТЕЛИТЕ И РАЗПРОСТРАНИТЕЛИТЕ НА ФИЛМИ.

По отношение на закупуването на „сурова“ целулоидна лента и химикалите, необходими за нейната лабораторна обработка, биват взети подобни ограничителни мерки, които поставят под въпрос съществуването на родното филмопроизводство. „На първо място стоеше въпросътъ със суровия снимачен материал — пише в мемоарите си Васил Гендов. — Всеки изработен в България филм, или заснет в България и копиран в чужбина, трябваше да се получи от материал, за който се заплащаше вносно мито, както за всички други вносни целулоидни продукти. Вноското мито не беше малко. Това беше за случаите, когато филмът изцяло се изработваше в България. Тези случаи най-често бяха със сниманите у нас късометражни филми. Повечето от игралните филми се снимаха у нас, а се изработваха в чужбина. Тогава положението беше много по-тежко за слабите материални възможности на нашите филмови дейци. За суровия негативен материал се заплащаше едно мито. За заснетия и изпратен в чужбина за преработка материал се заплащаше ново износно мито. За завърналия се в България готов изработен материал, независимо дали е монтиран или не филмът, плащаше се ново мито както за негатива, така и за позитива. От друга страна, големият акциз и герб за онези филми, които въпреки закона Комисията при Министерството на просветата много често не освобождаваше, поставяха непосилни тежнениа на строителите на българския филм. Всичко това наложи едно обстойно обсъждане на въпроса от страна на заинтересованите и евентуално подобрение на положението им по законодателен ред“.^[44]

1933 г.: СЪЮЗЪТ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ПРОИЗВОДИТЕЛИ

И „заинтересованите“ организират „едно обстойно обсъждане на въпроса“, довело до акт, отбелязан на 1 юни 1933 г. от неозаглавената новинарска рубрика на сп. „Темпо“: „Основан е в България съюз на българските филмови производители с съдействието на артисти, писатели, художници и театрали под надслов съюз на „Българско филмово производство“.

За управителния съвет на съюза са били избрани:

Председател: Васил Гендов

п. Председател: Александър Вазов

Секр.-касиер: Васил Бакърджиев

Членове-съветници: Минко Балкански и Велко Стоев.

Контролен съвет: Борис Грежов, Стефан Петров.

Съюза е изработил изложение, което е било поднесено от делегация на чело с Васил Гендов и В. Н. Бакърджиев на г-на М-ра на просветата на когото е било изтъкнато нуждата от запазване общите морални и материални интереси на филмовото производство у нас. Тъй като той обединява в себе си кинорежисьорите, артистите и оператори (снимачи) производители. Г-н Министъра е изслушал делегацията и обещал в най-скоро време да направи всичко по удовлетворяването на техните искания“.^[151]



Основанъ е въ България съюзъ на българскитѣ филмови производители съ съдействието на артисти, писатели, художници и театри подъ надсловъ, съюзъ на „Българско филмово производство“.

За управителния съветъ на съюза сж били избрани:

Председателъ: Василъ Гендовъ

п. Председателъ: Александъръ Вазовъ

Секр.-касиеръ: Н. Бакърджиевъ

Членове съветници: Минко Балкански и Велко Стоевъ.

Контроленъ съветъ: Борисъ Грежовъ, Стефанъ Петровъ.

Съюза е изработилъ изложение, което е било поднесено отъ делегация на чело съ Василъ Гендовъ и В. Н. Бакърджиевъ на г-на М-ра на просвѣтата на когото е било изтъкнато нуждата за запазване общитѣ морални и материални интереси на филмовото производство у насъ. Тѣй като той обединява въ себе си кинорежисьоритѣ артиститѣ и оператори (снимачи) производители. Г-нъ Министъра е изслушалъ делегацията и обещалъ въ най-скоро време да направи всичко по удовлетворяването на тѣхнитѣ искания.

КОРИЦАТА НА БРОЯ НА СП. „ТЕМПО“ (Г. I, № 2, 1.VI.1933 г., С. 7), В КОЙТО Е ПОМЕСТЕН ТЕКСТЪТ, ВЪЗВЕЩАВАЩ ОСНОВАВАНЕТО НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ПРОИЗВОДИТЕЛИ (ВДЯСНО).

„Темпо“ е илюстрирано филмово списание с атрактивна цветна корица, но се оказва „еднодневка“. „Многократните промени в редакцията, може би плод на личностна нетърпимост между създалите се около него кръгове, в крайна сметка го унищожават – заключава д-р Росен Спасов. – Около него гравитират Иван Фичев („Екран“ и „Кинопреглед“) [Иван Донев-Фичев е и „адресатът за кореспонденция с редакцията“]; Георги Иванов („Кино Изкуство“) със своя приятел Йохан Розенблат; Г. С. Георгиев („Илюстрирано кино“), Васил Бакърджиев („Филм“) със своя колега Симеон Симеонов; за малко и Васил Гендов да бъде част от него – твърде много авторово е го за едно специализирано издание за кино в България през 1933 г.. Започнало с амбицията да бъде седмично, от 8-ми април до 15-ти ноември 1933 г. излизат само пет, спорещи със себе си броя“.^[16]

За съжаление, съобщението в „Темпо“ остава самотно в полиграфическото информационно море, но пак бива косвено подкрепено от спомените на кинооператора Симеон Симеонов, които той публикува през 1960 г. в три поредни броя на сп. „Киноизкуство“.^[17]

СВИДЕТЕЛСТВАТА НА СИМЕОН СИМЕОНОВ

„През лятото на 1934 г. Българската народна банка издаде наредба – започва онази част от неговия разказ, отнасяща се до разглежданата тема, – с която се спираше отпускането на чужда валута за внос на сурови филмови материали. За късо време пазарът остана без филм и неколцина оператори и режисьори се намериха изправени пред безработица и глад. Някои се опитаха да получат поотделно валута за внос, но всички постъпки се оказаха безрезултатни. Дотогава отношенията между нашите кинематографисти не бяха особено добри и колегиални, но сполетялото ги общо нещастие изведнъж ги сплоти.

Всички се събрахме да обсъдим новосъздаденото положение. Решихме да се организираме в един вид корпорация или професионално-творчески съюз, който да се бори за нашите права и интереси. В галерията на аперитив „Охрид“ се състоя учредителното събрание, където се състави и уставът на първия съюз на филмовите производители, който впоследствие бе преименуван в „Съюз на филмовите дейци“. Броят на членовете едва стигна за попълването на управителния съвет и контролната комисия, но все пак основите на съюза бяха положени. За председател бе избран Васил Гендов, подпредседател Ал. Вазов, секретар-касиер В. Бакърджиев, членове на управителния съвет – С. Симеонов, Ст. Петров и В. Пошев, а в контролната комисия влизаха Б. Грежов, М. Балкански и Й. Йотов. За редовни членове на съюза останаха младият К. Кисьов и В. Чобанов. Само Хр. Константинов, който беше на държавна служба, отказа да стане член на съюза, като разчиташе, че ще има лична полза от нашата принудителна безработица. Впоследствие той влезе в съюза, както и някои участвували във филми артисти. След утвърждаването на устава в съда управителният съвет с цялата си тежест и авторитет на професионален съюз се яви пред министъра на финансите и след дълги и мъчителни преговори, след многобройни писмени изложения успя да получи отново разрешение за внос на филмова лента. За всички ни бе станало изведнъж ясно, че сплотеността е нещо много ценно, че само така не ще допуснем да бъдат потъпквани нашите интереси и че ни предстоят отсега нататък още много важни задачи за разрешаване.



КИНООПЕРАТОРЪТ СИМЕОН СИМЕОНОВ ПО ВРЕМЕТО, КОГАТО УЧАСТВА В ОСНОВАВАНЕТО НА СЪЮЗА (ВЛЯВО), И ТОГАВА, КОГАТО ОПИСВА СЪБИТИЕТО (1960).

Всички лични недоразумения бяха почти изживени или забравени и ние започнахме да установяваме помежду си истински колегиални отношения. Съюзът, който имаше изключителното право да внася и разпределя сред членовете си внесените филмови материали, спечели голям престиж. Някои кинопритежатели схванаха, че ще имат изгода при създаването на положение и че финансирането на филми би представлявало интересно капиталовложение. Те предложиха услугите си, като дори бяха готови да построят на свои разходи павилион за снимки, който да ни се отстъпва срещу наем, удържан при прожектирането на филмите.

Всред членовете на съюза настъпи небивала радост и надежда, че българското кино най-сетне ще излезе из хендеците на занаятчийството и ще тръгне по истинския път на изкуството. Изпълнени с вяра, управителният съвет на съюза заедно с няколко кинопритежатели се явихме пред министъра на просветата Богдан Филев, на когото изложихме исканията си: да се отпусне място за построяване на павилион; освобождаване от вносно мито

апаратурите и суровата филмова лента; освобождаване на всичките български филми от акциз; евентуално субсидиране или участие на държавата във финансирането на филмите.

Тук обаче се натъкнахме неочаквано на упорита съпротива. Филев се постара да ни убеди, че българското филмово производство засега е още нещо съвсем утопично, че нямаме кадри, липсвал ни опит и че въобще засега той не би могъл да ни бъде полезен с нищо. Две или три години по-късно случайно узнахме, че отрицателното отношение на Филев към родното филмово производство било внушено и продиктувано от представителя на германския филмов концерн „УФА“, който бил изцяло против каквото и да е развитие на националните кинематографии във васалните на Германия държави. И отново се върнахме към производството на късометражни, културни и рекламни филмчета, които бяха единственото ни средство за препитание“.^[18]

СВИДЕТЕЛСТВАТА НА ВАСИЛ БАКЪРДЖИЕВ

От своя страна, Васил Бакърджиев, който също като Васил Гендов и Симеон Симеонов, е един от пионерите на българското кино, разказва в мемоарите си за посещение при Атанас Бояджиев^[19], който ще да е бил „г-н Министъра“, приел и изслушал споменатата в съобщението „делегация“, поднесла му изработеното от Съюза „изложение“, а и „обещал в най-скоро време да направи всичко по удовлетворяването на техните искания“.

„Съюзна делегация трябваше да посети министърът на просветата Атанас Бояджиев – започва историята, озаглавена „Празнословиците на господин министра“ и включена под № 46 в Десета глава на автобиографичен ръкопис, съхраняван в Българската национална филмотека (БНФ). – Като съюзен секретар ми възложиха да съставя текста на изложението, което нащраках на пишуща машина в едно адвокатско бюро. В уречения ден влязохме в министерския кабинет. С мустаци на морж Бояджиев ни посрещна, разперил ръце големи като фурнаджийски лопати.

– Добър ден, господа, добре дошли! Вие кои бяхте?

– Делегация от Съюза на филмовите дейци – обясни Гендов“.

Според Васил Бакърджиев член на делегацията е бил и Борис Грезов, успял в хода на разговора да смотолеви: „Нашите стремежи и подбуди се ръководят от процъфтяването на родното киноизкуство“.



ВАСИЛ БАКЪРДЖИЕВ ВЗЕМА ДЕЙНО УЧАСТИЕ В ШЕТНЯТА ОКОЛО УЧРЕДЯВАНЕТО НА ОРГАНИЗАЦИЯТА, А И В ПОСЛЕДВАЛИТЕ НЕЙНИ ИНИЦИАТИВИ.

„Зачетох изложението – продължава авторът: – „Като има предвид огромната възпитателна роля на киното Съюзът на българските филмови дейци намира, че проектозакона за кинематографите е в разрез с обществените и държавни интереси и не допринася за разцвета на българското народностно киноизкуство...“.

– Накратко, накратко – отсече Бояджиев с една прозявка, която издава скуката [...] Оставете изложението за проучване. Трябва да го разгледам от

юридическа гледна точка. Засега ще бъде необходимо да обясните устно в какво се състои цялата работа [...]

Гендов започна изясняването на нашите искания.

– Зле сме, господин министре...

– Че кой не е зле. Комунистите не ни дават мира [...]

Гендов продължи:

– Държавата трябва да освободи от вносно и износно мито, акциз, гербов налог, такси и бери и всички български филми, да задължи кинотърговците да изнасят родното филмопроизводство, кинопритежателите да прожектират филмите безусловно... Държавата трябва да отпусне дългосрочни кредити и създаде национална киностудия, обзаведена с необходимите технически съоръжения. Необходимо е да се изпратят на специализация в чужбина и на държавни разноски наши кинотворци.

Погледът на министъра шареше из кабинета, сякаш търсеше спасително убежище“.

Сетне Атанас Бояджиев подхваща „порой несвързани думи“, подчертава, че държавата „едва ли ще може да помогне“, защото нейната каса била „празна като гроба на възкръснал светец“... Васил Гендов отвърща, че това е така, „защото премъдри политици бъркат в държавната хазна“. Започнал да нервничи, министърът го подканва да каже „кой бърка в меда“: „Дайте факти, господа“.

„Не сме дошли да разкриваме пиратски съкровища – намеси се Грежов. – Ние искаме да се създаде държавна кинематография по съветски образец.

– Никакви съветски образци – размаха фурнаджийските си лопати. – Няма да позволя комунистическа пропаганда. Не, господа! Съветските филми тровят душата на хората, рушат устоите на държавата.

– Извинете, господин министре – заговорих аз, – може би ще прозвучи дръзко. Трябва да заявя, че съветските филми извисяват духа на човека, облагородяват неговата душа, разкриват светли хоризонти. Тяхното величие се състои не само във фиксирането на жизнени факти и явления, но осмисляне на живота от позициите на съвременността, които вълнуват обикновените хора“.

В крайна сметка „приемният час“ на министъра приключва, а самият той обещава на сбогуване, че след като се консултира със своите съветници, ще види какво може да направи по внесеното искане.

„Когато се намерихме на улицата, Грежов каза:

– Никаква работа няма да свърши това юридическо говедо“.^[20]

НЕОБХОДИМИ РАЗМИШЛЕНИЯ

Информацията в сп. „Темпо“ е неопровержим „медицински факт“ (както би казал Остап Бендер) – Съюзът на българските филмови производители (Съюз на „Българско филмово производство“) е основан в периода до 1 юни 1933 г. (най-вероятно през месеца, предшестваш тази дата). Изданието посочва поименно и членовете на Управителния съвет (УС) на организацията, изработил „изложение“, „което е било поднесено от делегация“ на министъра на народното просвещение.

Виж, мемоарните свидетелства са нещо друго. От една страна, те са „литературен жанр“, специфична литературна форма – „мемоарна литература“, чиято „истина“ не е „историческата истина“. От друга страна, тяхната същност се гради върху претенцията за правдоподобност – макар и да е всеизвестно, че не всички мемоари са надеждни, правдиви и сигурни източници. Тази „двойственост“ е основният проблем, с който се сблъсква всеки изследовател, проучващ подобни извори, при които „пресяването“ на информацията, „сепарирането“ на плявата от зърното е задължително.

Симеон Симеонов уверява, че „учредителното събрание“ на „**първия съюз** на филмовите производители, който впоследствие бе преименуван в „Съюз на филмовите дейци“ се е състояло в „галерията на аперитив „Охрид“. Изброява педантично участниците в събитието, подчертава, че там е бил съставен и уставът на организацията, утвърден впоследствие в съда. Следват явявания „пред министъра на финансите“ (такъв от 12 октомври 1931 г. до 19 май 1934 г. е Стефан Стефанов (1876 – 1946) – политик от Демократическата партия, индустриалец и съветник на цар Борис III), „дълги и мъчителни преговори“, „многобройни писмени изложения“, за да се стигне до получаването на „разрешение за внос на филмова лента“.

Кога е станало всичко това? „През лятото на 1934“ – отговаря Симеонов, когато БНБ издава наредба, с която спира „отпускането на чужда валута за внос на сурови филмови материали“. Но „баражът, с който Народната банка

беше ограничила филмовия внос [а ведно с него и този на „сурови филмови материали“], се махна“ – заявява журналистът и редакторът Антон Маринович в брой № 4 на „Кино“ („седмичен вестник за филмова информация, пропаганда и култура“), който вижда бял свят през първата половина на месец март 1934 г.^[21]



МИНИСТЪРЪТ НА ФИНАНСИТЕ СТЕФАН СТЕФАНОВ (В СРЕДАТА) ЗАЕДНО С ОСТАНАЛИТЕ ЧЛЕНОВЕ НА БЪЛГАРСКАТА ДЕЛЕГАЦИЯ НА XIV СЕСИЯ НА ФИНАНСОВИЯ КОМИТЕТ НА ОБЩЕСТВОТО НА НАРОДИТЕ В ЖЕНЕВА (2 МАЙ 1933): ДИРЕКТОРА НА ДЪРЖАВНИТЕ ДЪЛГОВЕ НИКОЛА СТОЯНОВ (ВДЯСНО НА СТЕФАНОВ), МИНИСТЪР-ПРЕДСЕДАТЕЛЯ НИКОЛА МУШАНОВ (ВЛЯВО НА СТЕФАНОВ) И УПРАВИТЕЛЯ НА БНБ НИКОЛА МОМЧИЛОВ (КРАЙНИЯТ ВДЯСНО)

Христо Константинов е „на държавна служба“ – завеждащ държавната филмова лаборатория към отдел „Кинематографическо производство“ при МНП, от 1924 до 1931 г., а Богдан Филев (1883 – 1945) е министър на просвещението от 14 ноември 1938 г. до 11 април 1942 г. (дълго след описваните събития). „Репери“, които подсказват, че мемоарите на Симеон Симеонов се отнасят до един по-широк „времеви хоризонт“.

Разказът на Васил Бакърджиев е живописен, артистичен, остроумен, богат ситуационно, ала фактологически беден. Единственият конкретен бит информация в него е името на Атанас Бояджиев, който е министър на народното просвещение в периода 18 януари 1933–19 май 1934 г. Мемоаристът изрежда и имената на участниците в „съюзната делегация“,

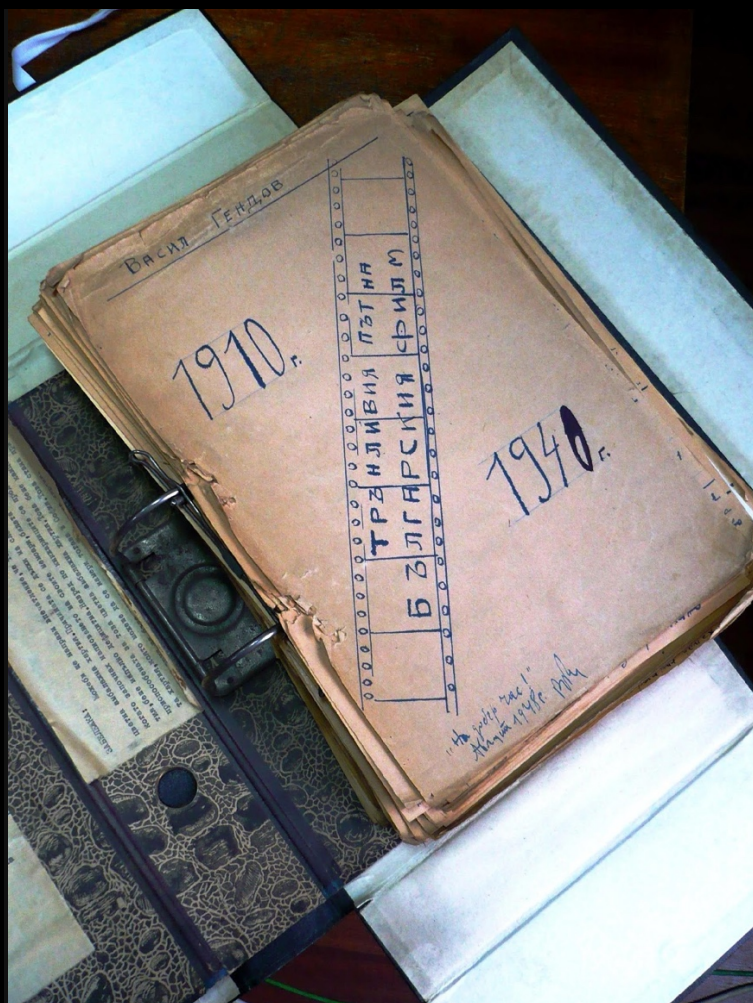
посетила ръководителя на МНП: Васил Гендов, Борис Грежов и Васил Бакърджиев.

1934 г.: СЪЮЗЪТ НА ФИЛМОВИТЕ ДЕЯТЕЛИ В БЪЛГАРИЯ

ВЕРСИЯТА НА ВАСИЛ ГЕНДОВ

„Следващата 1934 година отбелязва един скок в развитието на българския филм – уверява Васил Гендов. – Създаването на Съюза на филмовите дейци и голямата инициатива на Петър Стойчев да направи нов говорещ филм от много голям мащаб [...] Идеята за създаването на Съюза се наложи от нарастващите нужди на филмовите дейци в България [...] По моя и на колегата Васил Бакърджиев инициатива се направи едно допитване до колегите филмови дейци за съвместно заседание, за да бъде обсъдено положението. По предложението на колегата Александър Вазов се отправи покана до всички филмови дейци, макар че броят им беше още незначителен, като Вазов даваше на разположение за събранието салона на своето фотоателие на улица „Лега“.

На събранието се отзоваха малцина, а именно: Васил Гендов, Александър Вазов, Борис Грежов, Васил Бакърджиев, Минко Балкански, Васил Пошев и Стефан Петров. По време на събранието дойде и Симеон Симеонов. След дълго и обстойно обсъждане на всички въпроси, свързани с бъдещото развитие на българския филм, дойдохме до заключението, че държавата не трябва да бъде повече „моща“ за една такава културна артерия в нашия духовен и културен живот и че държавата трябва изцяло да подкрепи делото на самоотвержените филмови труженици в България. За това обаче ние трябваше да се явим като едно общо цяло, което защитава своите професионални интереси. Решихме създаването на Съюза на филмовите дейци в България, чрез който да поведем борбата за нашите справедливи искания. С един неописуем ентузиазъм се посрещна това начинание и веднага се пристъпи към конструирането на новия съюз и избирането на първото управително тяло на Съюза.



ТАКА ИЗГЛЕЖДА ОРИГИНАЛЪТ НА РЪКОПИСА „ТРЪНЛИВИЯТ ПЪТ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ 1910 – 1940“, В КОЙТО ВАСИЛ ГЕНДОВ ПОДРОБНО ОПИСВА УЧРЕДЯВАНЕТО НА СЪЮЗА.

Такова беше избрано в следния състав:

Председател – Васил Гендов

Подпредседател – Ал. Вазов

Секретар – Васил Бакърджиев

Съветници – Васил Пошев и Симеон Симеонов

Проверител съвет:

Председател – Борис Грежов

Секретар – Стефан Петров

Съветник – Минко Балкански.

Новият Управителен съвет си постави за задача изработването на устава. Интересно е и това, че образуването на Съюза беше отбелязано в

ежедневната преса като една проява в нашия живот и в. „Слово“, в броя си от 15 август 1934 година, като подчертава това явление, между другото казва: „...с това се цели и привличането за членове на Съюза наши общественици, писатели, журналисти, композитори, театрали и артисти“.

В едно непродължително време уставът на новия съюз беше изготвен и представен за утвърждение в съответното министерство. Това също не закъсня и в скоро време Съюзът започна да функционира като отделна културна организация. Всички разходи около живота на Съюза се погасяваха от личните средства на неговите основатели. Напечатаха се покани, в които конкретно определяхме задачите и насоките на новия съюз, разпратиха се във всички културни и обществени организации, също и до всички държавни институти, както и до видни наши общественици, писатели, артисти, а специална делегация връчи лично покани и на някои от министрите.

Резултатът обаче беше плачевен. Почти никой не отговори на този пламенен апел за съдействие и подкрепа, както и нито един не се яви с желанието да влезе като член в новия съюз, макар че членската вноска беше незначителна. Животът и развитието на съюза остана само върху плещите на неговите създатели.

Породи се също и идеята за издаването на един двуседмичник като орган на Съюза, чрез който да хвърлим светлина върху задачите и дейността му. Това обаче остана само идея, тъй като не намерихме възможността за неговото редовно издание. Всеки случай обществото посрещна благосклонно създаването на Съюза, държавата обаче си остана на същото становище, както и преди създаването му. Независимо от това, Съюзът продължи своя интензивен живот, като постепенно започна да приобщава всички дейци от филмовия бранш.

В същото време в София упорито се говореше за проектирания нов говорещ филм на Петър Стойчев. Въпреки всичките ми усилия да се добера до нещо положително, усилията ми останаха напразни. Тук трябва да прибавя и една малка подробност, която е също от значение и която красноречиво говори за отношението на някои филмови дейатели, които аз наричам „гарантирани“ както материално, така и със своите обществени връзки и приятели.

Интересно е в случая, че Петър Стойчев, който започваше филмова дейност от голям мащаб, не пожела да влезе като член в Съюза на филмовите дейци. Нещо повече. След като аз лично го поканих, той не само че отказа, и то

доста категорично, но и с една видима ирония посрещна нашата инициатива като безпредметна и без всяко обществено значение“.^[22]

ВЕРСИЯТА НА ВАСИЛ БАКЪРДЖИЕВ

Според Васил Бакърджиев идеята за учредяването на Съюза дава Георги Бакалов (1873 – 1939) – общественик, публицист, литературен критик и историк, последовател на марксизма, член (от 1920) на Българската комунистическа партия (тесни социалисти).

„Обсъждането на Закона за кинематографите в Народното събрание раздвижи като мравуняк кинематографните среди – спомня си Васил Бакърджиев в последния от петте разказа на Девета глава, онадсловен „45. Последствията от препоръката на комуниста“. – Един следобед срещнах случайно Георги Бакалов. Предложи да се поразходим. Неусетно заговорихме за съдбата на нашето кино и готвения от фашисткото правителство закон. Доста възбуден казах:

– Очаквам законопроекта да облекчи донякъде нашите мъки. Но се съмнявам в облагодетелствуването до такава степен, че да създадем истинско национално кино. Защото какъв закон ще се прогласи, ако при съставянето на проекта не се потърси мнението на ония, които правят филми?

Бакалов се усмихна.

– Възможно е закона да ви изненада с пропуски и празноти... В условията на капитализма и безжалостната експлоатация едва ли някога ще стигнете мечтаните върхове. Само социализмът може да отвори дверите на творческата изява. Пък до тогава... Победата се постига само по пътя на единството и сплотеността... Обединете се в Съюз, борете се за вашите права. Изпълнете вашият дълг – дълг на творци, които живеят и творят в едно мрачно съвремие. За пример нека ви служи нашата партия. Партията води непрекъсната и непримирима борба с проклетия фашизъм. И вие се борете безспирно, без отдых. Когато удари часът на революцията, народът ще намери здрави клони за бесене на проклетите изедници. Довиждане, млади приятелю...

Замислих се над казаното. Стъпките и почукващия бастун заглъхнаха в тъмата“.

Тези бунтовни слова очевидно не дават покой на младия кинодеец и той хуква да претворява в дела мъдрите съвети на стария комунист.

„Потърсих Грезов – подхваща същинската част на своя разказ мемоаристът, – на когото подхвърлих препоръката на Бакалов за основаване на Съюз на българските филмови дейци. Възхитен, ми стисна ръка. Нямаше време за губене. Посетихме Гендов у дома му. Разцъфнала като роза, Жана поднесе кафе и вишновка. Набързо подхванахме разговорът, който ни вълнуваше. Изпълнен с възторг, Гендов се провикна:

– Тука се поставя на карта нашата съдба, културата на цял народ. Ще се хвърлим в производство на филми от такъв мащаб, че ще смаем света и наложим подкрепата на държавата. Трябва да побързаме с изработването на устава.

В следващите дни се заловихме в задружна работа. Цяла седмица подработвахме целите и задачите на Съюза. Разтичах се да уведомя съмишлениците. На учредителната среща в ателието на Сашо Вазов се събрахме един файтон хора [в края на текста авторът изброява поименно учредителите]. Докато четях устава, чуваше се само по някое случайно възкликнало изказване на мнение, намек за бързото основаване на Съюза и избиране на ръководни органи.

С радост подписахме учредителния протокол, избрахме ръководството на Съюза, стиснахме ръце, разцелувахме се. Всеки от нас смяташе, че го напускат библейските седем гладни години. Някой каза: „Здравата ще стъпим на шията на филмодавци и кинопритежатели!“.

Трябваше да ознаменуваме основаването на Съюза със шумно развяване на неговия пряпорец. Решихме организирането на импозантен кинобал с богата атракционна програма...“^[23]

В края на този текст Васил Бакърджиев помещава списък, озаглавен „Учредители на Съюза на българските филмови дейци по азбучен ред“:

„Бакърджиев, Васил – режисьор, Балкански, Минко – оператор, Вазов, Александър – режисьор, Гендов Васил – режисьор, Грезов, Борис – режисьор, Йотов, Йото – оператор и лаборант, Константинов, Христо – оператор, Петров-баща, Стефан – оператор и лаборант, Пошев, Васил – режисьор, Симеонов, Симеон – оператор, Чирпанлиев, Петко – режисьор.



ВАСИЛ ГЕНДОВ (ВЛЯВО) И БОРИС ГРЕЖОВ – ПЪРВИТЕ „АДМИНИСТРАТОРИ“ НА СЪЮЗА

След време Васил Бакърджиев среща Георги Бакалов. „Усмихнат, добродетелният и честен комунист запитва:

– Как върви филмовото дело?

– Основахме Съюзът.

– Това е похвално.

Набързо изказах съмнението си от резултата на изложението. Бакалов почука с бастуна върху плочника.

– Трудно е, знам, драги приятелю. Ти не смятай, че нещата се променят с вълшебна пръчка. Чудеса стават само в детските приказки. Дворцовата върхушка никога не мисли за народно добруване. Необходима е борба, непримирима борба. Само по този начин ще сложите край на експлоатацията от страна на филмодавци и собственици на кинематографи.

Дълго време се разхождахме в есенния здрач. Ветрецът разпиляваше пожълтилите листа. Мислите и думите на Бакалов чертаеха светли надежди.

През следващите дни приетият от Народното събрание Закон за кинематографите спусна бариера пред нашите творчески въжделения...“.^[241]

ОТЗВУКЪТ

Повече от скромният (единственият засега) отзвук за събитието в печата се появява върху страниците на столичния вестник „Слово“, но не в броя му от 15 август 1934 – както твърди Васил Гендов, а в този от 26 юни. „На състоялото се на 23 т. м. общо годишно събрание на Съюза на филмопроизводителите – гласи текстът, озаглавен „Из живота на филмовите дейатели“, – се взеха няколко важни решения, които имат голямо обществено значение. Така, например, съюзът се преименува в Съюз на филмовите дейатели в България. С това се цели да се привлекат за членове на съюза наши общественици, писатели, журналисти, композитори, театрали, артисти и др., за която цел съюза в скоро време ще изпрати специални покани. Констатирано е, че за изтеклата година са снети около 80 културни филма, 60 пропагандни и 1 постановъчен. Съюза е влязъл в връзка с Дирекцията за обществена обнова и е предложил услугите си да допринесе нещо чрез филми към програмата на дирекцията. Избра се управителен съвет в състав: председател Васил Гендов, подпредседател Ал. Вазов, секретар В. Н. Бакърджиев и чл. съветници: В. М. Пошев и С. А. Симеонов, проверителен съвет – председател Борис Грежов, секретар Ст. Петров и М. Балкански“.^[25]

Изъ живота на филмовитѣ деятели

На състоялото се на 23 т. м. общо годишно събрание на Съюза на филмопроизводителитѣ се взеха нѣколко важни решения, които иматъ голѣмо обществено значение. Така, напримѣръ, Съюзътъ се преименува въ Съюзъ на филмовитѣ деятели въ България. Съ това се цели да се привлѣкатъ за членове на съюза наши общественици, писатели, журналисти, композитори, театрални, артисти и др., за която целъ съюза въ скоро време ще изпрати специални покани. Констатирано е, че за изтеклата година сж снети около 80 културни филма, 60 пропагандни и 1 постановиченъ. Съюза е влѣзълъ въ връзка съ Дирекцията за обществена обнова и е предложилъ услугитѣ си да допринесе нѣщо чрезъ филми къмъ програмата на дирекцията. Избра се управителенъ съветъ въ съставъ: председателъ Василъ Генловъ, подпредседателъ Ал. Вазовъ, секретаръ В. Н. Бакърджиевъ и чл. съветници: В. М. Пошевъ и С. А. Симеоновъ, провѣрителенъ съветъ председателъ Борисъ Грежовъ, секретаръ Ст. Петровъ и М. Балкански.

СЪЮЗЪТ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОПРОИЗВОДИТЕЛИ СТАВА СЪЮЗ НА ФИЛМОВИТЕ ДЕЯТЕЛИ В БЪЛГАРИЯ – ИЗВЕСТИЕТО ВЪВ В. „СЛОВО“ (Г. XIII, № 3624, 26.VI.1934, С. 4).

Посочената дотук информация бива донякъде потвърдена и от Иван Фичев^[26], който в статията си „Раждаше се една нова кинематография“ споменава: „Сбъдна се мечтата на шепата хора, които през м. август на 1930 год. се бяха събрали в студио „Вита“, собственост на Ал. Вазов, за да сложат основите на „Съюза на филмопроизводителите“, който на 23 юли 1934 г. ще преименуват в „Съюз на филмовите деятели в България“. Изменението е продиктувано от желанието, както е хроникрирано в една бележка в пресата оттогава, „да се привлечат за членове на съюза наши общественици,

писатели, журналисти, композитори, театрали, артисти и др...“. Да изредим имената им: Васил Гендов, Ал. Вазов, В. Пошев, М. Балкански, Б. Грежов, Хр. Константинов, В. Бакърджиев, С. Симеонов, Ст. Петров-баща“.^[27]

Оказва се, че на 23 юни 1934 (събота) членовете на Съюза на българските филмопроизводители (филмови производители), чието основаване Иван Фичев отнася към „м. август на 1930 год.“ (грешащ най-вероятно), се събират във фотоателието на Александър Вазов на ул. „Лега“ (наречено „Вита“ – според Фичев) не за първи път, а на свое „общо годишно събрание“. Те избират нов УС и започват изработването на нов устав, защото са взели „няколко важни решения, които имат голямо обществено значение“, най-същественото от които е да променят дотогавашното наименование на организацията, кръщавайки я Съюз на филмовите дейатели (дейци) в България – с цел да привлекат за членове на съюза по-широк кръг от творци. Причината за това според Васил Бакърджиев е оживлението, настъпило в „кинематографните среди“ вследствие на „обсъждането на Закона за кинематографите в Народното събрание“, приет на 28 март 1930 г.!

Новоизбраното старо ръководство подхваща и първите си инициативи, за които ще разкажем в следващия брой на сп. КИНО.

Забележка: Цитатите от информационните източници, отбелязани в библиографията със звездичка (*), са според 20-томния алманах „Сборник материали из историята на българското кино, поместени в периодичния печат, излизал в България през периода 1890 г. до 9.IX.1944 г.“ (Пловдив, 1976 – 1978), чиито съставители са **Костадин Костов и Магда Костова** (Портфейл БНФ)

Бележки под линия:

^[11] Министър на народното просвещение в периода 4 януари 1926 – 15 май 1930 е завършилият във Франция юрист Никола Найденов (1880 – 1939) – политик от Демократическия сговор.

^[21] П. М. К. Законът за кинематографите. – Нашето кино, г. VI, № 138, 12.XII.1929, с. 3.

^[31] Сдружението на кинематографистите в България и законопроекта за кинематографите. – Нашето кино, г. VI, № 121, 13.III.1929, с. 4–5; Законопроекта за кинематографите и „Съюза на кинопритежателите и филмодавците в България“. – Нашето кино, г. VI, № 139,

31.XII.1929, с. 8; Цензура на кинематографите и театрите? – Литературен глас, г. II, № 56, 4.I.1930, с. 5; В какво положение е законопроекта за кинематографите. – Нашето кино, г. VII, № 140, 18.I.1930, с. 2; Хроника. Законът за кинематографите. – Борба (Пловдив), г. X, № 2698, 2.V.1930, с. 1; Новият закон за кинематографите. – Бургаски фар, г. XIII, № 2442, 14.V.1930, с. 2; **Бакърджиев, В. Н.** Закона за кинематографите. – Филм, г. I, № 2, 10.VIII.1930, с. 3.

^[14] **П. М. К.** Новият законопроект за кинематографите. – Нашето кино, г. VI, № 118, 1.II.1929, с. 4, 7; **П. М. К.** Законът за кинематографите. – Нашето кино, г. VI, № 138, 12.XII.1929, с. 3; **Карасимеонов, П. М.** Създайте закон за български народен кинотеатър! – Нашето кино, г. VII, № 142, 25.II.1930, с. 4, 9.

^[15] **Бакърджиев, В. Н.** Закона за кинематографите. – Филм, г. I, № 2, 10.VIII.1930, с. 3.

^[16] Изменение в закона за кинематографията. – Нашето кино, г. IX, № 172, 3.IV.1932, с. 11.

^[17] Нови ограничения за киното. – Нашето кино, г. VIII, № 168, 28.X.1931, с. 9.

^[18] Най-новото. – Нашето кино, г. IX, № 170, 30.I.1932, с. 9.

^[19] Забраната на валута за филми. – Кино, г. VI, № 73, 1932, с. 4, 16.

^[19] За историята на кино „Роял“ виж сп. КИНО, декември 2023
(<https://spisaniekino.com/%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE-%E2%80%9E%D1%80%D0%BE%D1%8F%D0%BB%E2%80%9C.html>).

^[11] Мир, г. XXXIX, № 9811, 24.III.1933, с. 2.

^[12] Зора, г. XIV, № 4133, 13.IV.1933, с. 4.

^[13] Кината през идната година. М-рът на финансите и доставката на филми. – Зора, г. XV, № 4338, 17.XII.1933, с. 5.

^[14] **Гендов, Васил.** Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. София, Българска национална филмотека, Фабер, 2016, с. 309.

^[15] Темпо, г. I, № 2, 1.VI.1933, с. 7.

^[16] **Спасов, Росен.** Периодични печатни издания за кино в България (1913 – 1944). Хронология и типология (докторска дисертация). София, Институт за изследване на изкуствата при БАН, 2016, с. 157.

^[17] **Симеонов, Симеон. А.** Възпоменания в 16 кадъра/секунда. Мемоари. – Киноизкуство, № 8, 1960, с. 37 – 42; № 9, 1960, с. 43 – 47; № 10, 1960, с. 35 – 38

^[18] Пак там, № 10, 1960, с. 37 – 38.

^[19] Атанас Бояджиев (1874 – 1935) – политик от Националлибералната партия, следвал право в Женева и Брюксел, по-голям брат на писателя Трифон Кунев.

^[20] **Бакърджиев, Васил.** Случки, спомени и преживелици около нашето кино. Мемоари. Портфейл БНФ, № 693/86 п, с. 140 – 142.

^[21] **Маринович, А. И.** Пазете се от увлечения! – Кино, г. VII, № 4, 1934, с. 1*.

^[22] **Гендов, Васил.** Трънливият път на българския филм 1910–1940. Мемоари. София, Българска национална филмотека, Фабер, 2016, с. 309 – 311.

^[23] **Бакърджиев, Васил.** Случки, спомени и преживелици около нашето кино. Мемоари. Портфейл БНФ, № 693/86 п, с. 137 – 139.

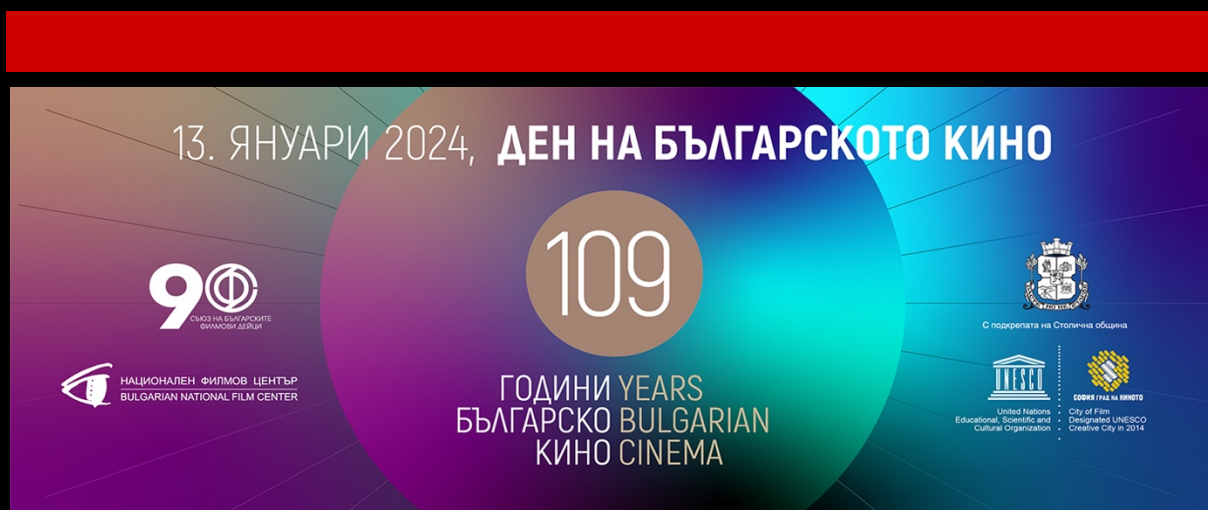
^[24] Пак там, с. 143.

^[25] Из живота на филмовите деятели. – Слово, г. XIII, № 3624, 26.VI.1934, с. 4.

^[26] Иван Димитров Донев-Фичев (1911 – 1986) – автор на повече от 80 материала, свързани с проблемите на киното, филмов режисьор и деец. Издава кинописание „Темпо“ (1933), преименувано на „Екран“ (1936), а впоследствие на „Кинопреглед“ (1936 – 1939). Работи като стенограф и машинописец в кибритена фабрика (1942), като чиновник в адвокатска кантора (1943), завежда рекламата и пропагандата във фирмата „Мосфилко“, след 1944 е началник на отдел „Кино- и фото агитация“ при Министерството на агитацията и пропагандата. Сътрудник и дългогодишен член (от 1957) на редколегията на сп. „Филмови новини“, директор на Дома на киното (1953). От 1958 до 1964 е режисьор в Студията за научно-популярни и документални филми (СНПДФ), а след това в Студията за хроникално-документални филми (СХДФ), където създава дузина късометражни ленти. Твори и в областта на игралния филм – поставя игралните „Борба за щастие“ (1946) и „Данка“ (1952). Член на СБФД, секретар и член на ръководството (1948 – 1958).

^[27] **Фичев, Иван.** Раждаше се една нова кинематография. – Кино и време, № 5, 1973, с. 34.





БЪЛГАРСКОТО КИНО: А СЕГА НАКЪДЕ? РАЗГОВОР С ДИРЕКТОРА НА ИА НФЦ ПЕТЪР ТОДОРОВ

ТЕОДОРА СТОИЛОВА-ДОНЧЕВА
ДЕЯН СТАТУЛОВ

Класическият филм на Рангел Вълчанов сякаш непрекъснато наднича към българското кино и нагледно илюстрира съдбата му. Във филма млади актьори чакат своето представяне пред изпитна комисия. Всички са готови да дадат максималното от себе си, за да докажат това, на което са способни. Докато чакат срещата с комисията, зад кулисите постепенно се разиграва драма, подвластна на най-обикновени човешки чувства и емоции – любов, завист, съперничество, омраза, предателство...

Човек дори да не е предубеден към седмото изкуство в България, лесно може в този сюжет да припознае спорадичните драми и кризи, които съпътстват родното кино след началото на демократичните промени. Те, разбира се, не са изолирани, а са отражение на проблемите в целия ни общественopolитически и културен живот, но в киното, като популярно и обичано изкуство, са твърде видими, а творците – уязвими под светлината на прожекторите и оценката на зрителите. От галено дете през социалистическото си битие, киното в България се превърна в доведено и нежелано отроче за държавата. Когато ролята му на пропаганден инструмент отпадна, то бавно и мъчително (и често въпреки липсата на държавна подкрепа или регулация) започна да възстановява истинската си същност и призвание. След 1989 г. производството на филми спира да функционира по съществуващия модел, хиляди професионалисти остават

без работа, киномрежата започва да се свива, а филмовият репертоар е ограничен. Държавата постепенно преминава от централизирана и планова икономика към пазарни механизми на функциониране. Промените не подминаха и българското кино, дори напротив – то най-бързо се реформира. Вероятно затова и досега ближе раните си.

„Трънливият път на българското кино“ е постлан не само с добри намерения, но и с много проблеми – остаряла нормативна и материална база, перманентно недофинансиране, сблъсък на поколения и визии за бъдещето му, междуличностни конфликти, липса на връзка с публиката, слаба инфраструктура и монополно поведение от страна на киносалони и разпространители, съмнения за злоупотреба с публични средства, лобизъм и съмнителни търговски практики. Ще припомним на непредубедения читател, че реформата в българското кино започна на 6 юни 1991 г. с Постановление № 107 на Министерски съвет, с което се закрива централното управление на Творческо и стопанско обединение (ТСО) „Българска кинематография“ и се създава Национален филмов център. Реформата в този сектор е обект на много критики и остри полемики, а директорският стол се оказва най-ветровитият през годините. Радикалната промяна е свързана с прехода от досега съществуващия държавен монопол в киното към независимо продуцентство. Променя се моделът на финансиране – от бюджетна издръжка се преминава към субсидиране на проектен принцип с конкурсно начало. Пада цензурата, пазарът и киноразпространението се отварят. След приемането на Закона за филмовата индустрия през 2003 г. сякаш имаше надежди, че за родното кино започва ново начало и проблемите пред него ще бъдат решени. Уви, и това не стана. Законът, както и подзаконовите нормативни актове, се променяха и актуализираха, но скандалите останаха. След последните промени от 2021 г. проблемите пред българското кино сякаш се задълбочиха, вместо да се решат конструктивно.

Последните три години кризата се разрасна заради перманентно блокиране на сесии и съдебни спорове, поради което десетки филми стоят на трупчета в очакване на по-добри времена. А те няма да дойдат, докато филмовата общност е така разединена – работни групи, асоциации, междуличностни конфликти, оценъчни карти, различни визии за бъдещето на киното – фестивалното, артхаус и зрителското или масово кино, лобизъм, взаимни нападки, оставки, бюджет и т. н. Списъкът може да бъде продължен, но това няма да промени усещането, че живеем в лоша и побългарена версия на

„Рашомон“. Киното не ни принадлежи и нямаме монопол над него. Ние сме негови длъжници, както и на зрителите.

Тъкмо затова от тази нова и високосна година, на страниците на списание КИНО ще се опитаме да провокираме дебат, да върнем креативния и спокоен тон със серия от разговори, срещи и анализи. Защото киното не е еднократен акт, а динамичен процес и ние трябва да сме в крак с тази динамика и изискванията на времето, в което живеем и творим.

Започваме с най-логичното – разговор с настоящия директор на ИА НФЦ – Петър Тодоров, който с много енергия, страст и воля нещата да потръгнат гладко, се впусна в управлението на филмовия център преди почти две години (февруари 2022). Въпреки че в тези две години се случиха редица хубави неща за българското кино, които никой, дори недоброжелателите, не би могъл да отрече (финансиране на редица филми от всеки вид кино, международни постижения, зрителски интерес към българските филми), нещата не потръгнаха съвсем гладко. Заради това бихме искали да погледнем проблема от различните му страни, да видим дали има пресечна точка, за да може този филм, на който все пак сме сценаристи всички ние от кинообщността, да е от онези с щастлив край. Другото не би било от полза никому!

* * *

**АВТОРИТЕ ДА ТВОРЯТ, ПРОДУЦЕНТИТЕ ДА ПРОДУЦИРАТ,
АДМИНИСТРАЦИЯТА ДА АДМИНИСТРИРА**

ТЕОДОРА СТОИЛОВА-ДОНЧЕВА

Петър Тодоров завършва Философския факултет на Софийския университет със специалност „Политология“. Магистър по „Европеистика“ със специалност „Е-Европа“. Има опит като продуцент, разпространител, организатор на фестивали и програмен директор на кинозалони. Участва в проекти, насочени към независимите кинозалони, разпространението на

филми и организацията и управлението на международни кинофестивали. Бил е външен експерт към EURIMAGES и Creative Europe – наднационални европейски фондове за финансиране на филмови проекти. Петър Тодоров в момента изпълнява длъжността изпълнителен директор на ИА „Национален филмов център“, от февруари 2022 г.



СНИМКА: © ВЛАДИСЛАВ ХРИСТОВ

Да започнем с класическия въпрос, какви са впечатленията ви от изминалите почти две години, в които сте директор на Изпълнителна агенция Национален филмов център?

Впечатленията ми са противоречиви. Наследих една много тежка обстановка, с нулева 2021 г., с влязла нова нормативна уредба и няколко нови схеми. Хубавото е, че към края на 2023 г. вече всички схеми работят. Това, което много исках да направя, е агенцията да бъде предвидим партньор за всички и мисля, че се случи. Хората подписват договори навреме, получават траншовете веднага, след като се отчитат, опитваме се да влизаме в положението на авторите, защото всеки един проект е индивидуален, а реализацията му зависи от много хора, случват се всякакви непредвидени неща, заради това не отказваме анекси за удължаване на срокове. Хубавото на киното е, че е една от най-бързо развиващите се индустрии и скоростта е много важна. Качеството винаги е дискуссионно, но скоростта е константа.

НФЦ, за щастие, започна да работи с друго темпо и това е обективен факт.

За двете изминали години подписахме средно по около 250 договора на година, за сравнение, в предишни години договорите са били около 100-105, т.е. два пъти и половина повече на година. Моя основна цел беше да се обърне внимание не само на производството, но и на всяко едно звено във филмовата индустрия – на разпространението, на организирането на фестивали и на кинопоказа, който е много важен, защото там се случва срещата на авторите със зрителите. Говоря за неща, които са били negliжирани през изминалите години. Разбира се, много неща не успяхме да направим, за което имам своите лични грешки – тук изключвам външните влияния, като блокирането на сесии, които буквално нарушават ритъма на работата. Едно от нещата, които не успях да направя до момента, но се надявам това да се случи още през 2024 г., е електронното подаване на документи. Навсякъде вече се кандидатства електронно, а при нас – не. НФЦ е второстепенен разпоредител на бюджетни средства и всяка процедура минава за одобрение през Министерство на културата, но както казах, киното върви напред и някои неща няма как да ги спреш.

Това е козметична промяна, но тя много ще облекчи работата на хората, които кандидатстват във филмовия център.

Две години са и много време, но и недостатъчно. Двете години, особено 2023 г., бяха успешни и в международен, и във вътрешен план, тъй като се върнахме на нива на зрителите от преди пандемията. Приходите от билети за кино от 2023 г. са най-високи, откогато се води статистика във Филмовия център. Има добра гледаемост и на българските филми, като 2022 г. беше рекордна в това отношение и това е много важно. В международен план не можем да не отчетем големите успехи на филмите „Уроците на Блага“ и „Диада“. Всички тези международни успехи се случват и със съдействието на агенцията, тъй като тя администрира тези процеси и много активно участва в тях, което считам за редно, включително в кампанията за чуждоезичен Оскар, където за съжаление филмът не беше номиниран в краткия списък, но като цяло беше изключително полезен опит.

И това, което се случи, не е малко. Усети се институционална подкрепа. Съчетано с неуморните усилия на Стефан Командарев и продуцентския екип, се получи една достойна кампания, която направи добро впечатление.

Надявам се за всеки следващ кандидат да правим такава кампания, да се обединят няколко държавни институции, авторите и продуцентите да

участват много активно, както тази година, да се прави достойна кампания и да се разбере смисълът и важността на подобни действия.

Хубаво е, когато кандидатстваш за директор и даваш концепция за пет години, но всъщност се оказва, че всеки един ден се опитваш да оцелееш, защото непрекъснато има проблеми от всякакъв характер, които спешно трябва да бъдат решавани. Във Филмовия център понякога се шегуваме, че сме като пожарникари, които спешно трябва да погасят пожар. Разбира се, политическата обстановка нямаше как да не се отрази негативно на всички процеси. Честата смяна на министри на културата попречи на добрата комуникация с Министерството. За тези две години се смениха четирима министри на културата. Но последната половин година се усеща сигурност и в самото Министерство, която идва от редовното правителство, а това се отразява добре и на нашата работа.

Във времена на криза, каквато в българското общество е почти постоянна, културата и изкуството са най-уязвими. Сега на болната тема, която е и основен фокус на нашия разговор. За никого не е тайна, че се намираме в следното положение: много одобрени за финансиране проекти са спрени от производство, заради това, че има подадени жалби от други участници в конкурсите. На какво се дължи това: дефекти в правилника, поведенчески особености на самите участници в процеса или на друго?

Истината е, че българското кино е заложник на шепа продуценти, които са лидирали процеса през последните 15-20 години. Статистиката, направена в НФЦ, ясно показва, че те са едни от основните печеливши продуценти от предишната нормативна база и смяната, която се извърши с приемането изменението на закона през 2021 г., не ги удовлетворява и те търсят всякакви механизми за забавянето на процеса. Но вече има три излезли съдебни решения от български съд, които казват, че методът, който в момента действа в НФЦ, е правилен, а именно когато има субективни оценки на различни хора, най-близкото до логиката е намирането на средна аритметична оценка между тях, което ние практикуваме в момента. Към тази средна оценка се добавя служебната оценка от предишните успехи на съответния режисьор и продуцент. Тези хора, които бойкотира сесиите, протестира срещу всичко това. Искането за промяна в тази част на правилника аз категорично не подкрепям. Част от тези хора, които не приемат все още промените в правилника, използват методи от миналото, включително в отношенията с агенцията, но времето ще покаже, че процесите ще продължат напред, въпреки всичко. Мисля, че 2024 г. ще ни

даде много отговори на въпросите, които толкова ни вълнуват. В самия край на 2023 г. са приети промените в правилника, които докрай да изчистят неяснотите по отношение на това как се определя класирането на проектите, първо. Второ, предстои да излязат решенията на съда, които ще влязат в сила и които ще разблокират сесиите и много екипи ще влязат в производство.

А след като парите за тези филми не са изразходвани навреме и са върнати, как ще се обезпечи финансирането на тези филми?

Много неправилно се тълкува връщането на тези средства. Това, че те не са усвоени и администрирани конкретно във въпросната година, не означава, че те са загубени. Сесиите са проведени по закон, държавата е поела ангажменти точно за тези средства, които са написани в бюджета и това, че тя не ги е разплатила през 2023 г., не означава, че няма да ги разплати през 2024, 25 или 26 година. За мен е странно, че хора, които имат претенции да са ръководили този процес в НФЦ, тълкуват по този начин създамата се ситуация.

Така изказано звучи гръмко, привличащо внимание и даващо поводи за конкретни обвинения. Начинът, по който вие обяснявате тези процеси, поставя нещата в малко по-различна светлина.

Така е. Освен това е факт, че парите не са усвоени и администрирани през 2023 г., отново по причина на въпросните продуценти, които са блокирали сесиите, ако нещата се случваха регулярно, а именно, минава художествената сесия, проектът отива на финансова комисия, после се сключват договори, тези средства щяха да бъдат разплатени, обаче в момента не са, тъй като чакаме влизане на съдебните решения в сила. Но мисля, че през 2024 г. това ще се случи и процесът ще тръгне.

Нека повторим, защото е много важно, финансирането на тези филми няма да изразходва бюджета за филми през 2024, т.е. не е за сметка на бъдещите филми, които ще спечелят субсидии?

Категорично няма да изразходва бюджета за филми през 2024 г. За радост бюджетът за 2024 г. е и по-голям.

Сигурно сте мислил дълго върху безкрайните спорове, които са завладели българските кинодейци. Тези хора, които подават жалби, с което блокират сесии и се стига до цялото това неприятно положение, имат ли логични доводи?

Мислил съм, разбира се, но смятам, че това се прави целенасочено, за да се блокира работата на агенцията, за да се спре процесът. В момента имаме много произведени филми, но блокирането на сесии и нереализирането на филми неминуемо ще доведе в близко бъдеще до една празнина, която тези хора целят. Самият опит за блокиране на правилника в края на 2023 г. показва, че това е точно така. Ако не бяхме приели промените в правилника, които касаят и сроковете на европейските регламенти, то опасността да имаме нулева 2024 г. беше много голяма и мисля, че част от тези хора го знаеха и въпреки това опитаха да спрат процеса. Но както казах, животът върви напред и няма поводи за притеснение.

Голяма част от тези хора искат да покажат, че новият правилник не работи. Лично според мен работи далеч по-добре от стария, въпреки всичките му дефекти, които могат да бъдат изгладени с течение на времето при добро желание.

На база на постигнатите резултати наистина може да се твърди, че новият правилник работи по-добре от стария. Например различната палитра от филми, които са финансирани – сред тях има строго фестивални, има и строго зрителски, а има и микс между двете, какъвто беше и филмът „Диада“. Това дава баланс, необходим за нормалния филмов процес. Самият избор на комисии чрез жребии също е много добро решение.



СНИМКА: © ВЛАДИСЛАВ ХРИСТОВ

Това промени драстично нещата с класирането на проекти и ги извади от една сфера на зависимости, което наистина е нещо позитивно.

Точно така. Въпреки всичко пак има опити за въздействие върху комисиите, но не мисля, че те са успешни. Но категорично е по-добре и категорично правилникът работи. Моят апел към всички, които участват в процеса, е да се остави администрацията да администрира, а творците да творят. Ако се обърнат тези роли, картинката едва ли ще е приятна.

Вярвам, че вие сте направил всичко, което е възможно, за да се спре това непродуктивно положение. Кажете за в бъдеще ще има ли нормативна база, чрез която директорът на НФЦ ще може да се противопостави на блокирането на сесии?

Категорично да, благодарение на влизането на промените в правилника.

Там се потвърждава, че служебната оценка ще бъде формирана по начина, по който и досега, т.е. в това отношение няма промяна?

Да, в това отношение няма промяна. Обаче вече е разписано много по-ясно, защото много от хората, които умишлено блокираха сесии, разчитаха точно на неясната нормативна уредба. Сега всичко е ясно регламентирано.

Решенията на българския съд също ще потвърдят този метод и се надявам, че самият съд вече няма да приема такива жалби, тъй като всеки, който кандидатства в НФЦ, подписва заявление, че се съгласява с правилата. През изминалите почти две години проведох всевъзможни срещи с тези хора, исках да изслушам техните недоволства, опитахме се да стигнем до някакви решения. За съжаление не успях, което понякога намирам и за лична моя грешка.

Тежестта на броя зрители изравнена ли е с фестивалните успехи, след поправките, внесени в правилника, или отново има превес на фестивалите? Знам, че този въпрос вълнува много хора от бранша.

Тежестта на зрителите е относително явление. Знаем за немалко филми, без качествено съдържание, които за България имат огромен брой зрители.

Да, свидетели сме, че това се случва с произведения, които имат малко белези на кино, но все пак няма как да не се стигне до логичния въпрос – така не ощетяваме ли българския данъкоплатец, с чийто пари се финансира киното? И второ, много важно в това отношение – има добри филми, които са важни само за локалната, българската публика и нямат шанс по международните фестивали. Това важи особено за документалното кино.

Дълбоко вярвам в максимата, че ако един проект е добър, даже и да е изцяло зрителски ориентиран, той ще бъде подобаващо оценен от

комисиите в НФЦ. Последните две години доказват това. По отношение на тежестта на фестивалните филми искам да кажа следното. Само по себе си субсидирането на европейското кино е замислено генерално така, защото то не може да се конкурира с американското кино на пазарен принцип, заради това в нормативите на Европейския съюз се поощряват художествените търсения на творците, които се оценяват главно по фестивалите. Заради това и у нас е логично фестивалните отличия да имат превес. Това от една страна, от друга, и в игралното, и в документалното кино се доказва, че едни от най-гледаните филми през последната година не са със субсидии от НФЦ, т.е. има начин да се финансират комерсиални филми и извън Филмовия център. Най-гледаните филми за 2023 г. са без държавно финансиране.

Всички, които се занимават с кино, са наясно, че е почти невъзможно един филм да си върне производствените разходи, ако е без държавна субсидия, колкото и добре да се представи пред зрителите.

Ние не сме феномен. Може би пет процента от филмите в Европа си възвръщат производствените разходи.

Тъкмо заради това трябва държавна субсидия и за т.нар. комерсиално кино, стига то да има и художествени качества.

Много комерсиални филми се финансират от НФЦ.

Сещам се за една реплика на Вим Вендерс, който казва, че европейското кино е изпаднало в летаргията на субсидиите. То към днешна дата се характеризира с творческо самодоволство, пренебрежение към публиката, безразличие към икономическите закони.

Не мислите ли, че в последно време има преобръщане на тази визия, че в Европа (има предвид институциите, които се занимават със субсидии за производство и разпространение на филми) започна да се гледа с по-добри очи на т.нар. зрителско кино?

Да, и това е факт. Но пак казвам, че Филмовият център подкрепя комерсиални филми, включително за разпространение. Там няма дори служебна оценка. А и животът на един филм е много дълъг. Актуалността му може да се промени на базата на някакви исторически факти, като например с филма „Второто освобождение“ (реж. Светослав Овчаров), който стана извънредно актуален след руската инвазия в Украйна. Освен това никой не води статистика на зрителите на българските филми в чужбина, нито от разпространение, нито от фестивали.

Без да подценявам важността на това българските филми да бъдат гледани в чужбина, искам да уточня, че имах предвид българските зрители, защото парите, с които се правят български филми, са от българските граждани. Пак казвам, прекрасно е да имаме зрители и в чужбина.

Така е, но е много важно българските филми да се показват и извън пределите на страната. Това е задачата и на продуцентите. Да разпространят филмите си сред правилната група зрители. Както в България, така и в чужбина. Но нека пак подчертая, деленето на фестивално и зрителско кино е доста изкуствено. Възможно е един филм да бъде и фестивален, и зрителски. А НФЦ полага всички усилия да помага и в разпространението на всички български филми по кината, например ние сме медиатор – непрекъснато разговаряме с хора, на които им предстоят премиери. Категорично няма смисъл български филми да излизат по едно и също време. Искам да кажа, че в НФЦ не negliжираме българския зрител.

Всъщност проблем не са нито т.нар. зрителски, нито т.нар. фестивални филми. Проблем са онези филми по средата, които не са насочени нито към зрителите, нито към фестивалите, а такива в изминалите години има много.

Да, дори се сещам за автори/продуценти, които имат поредица от такива филми. Вероятно на всеки може да се случи да се провали с един филм, но ако другите му филми са успешни, това сигурно може да се преглътне. Когато обаче един автор/продуцент има поредица от такива филми, това буди тревога. Ще бъде политически коректна и няма да давам примери.

Така е. Заради това е важна служебната оценка. От друга страна, много е важно и това, че благодарение на служебната оценка продуцентите вече се стараят много повече да разпространят филма си, както по фестивали, да намерят международни партньори, така и да организират добри разпространителски кампании и в България.

Т.е. служебната оценка има стимулиращо въздействие върху работата на продуцентите?

Да! В миналото често сме били свидетели как един продуцент произвежда филм и после той потъва някъде. Почти никой не го вижда.

За съжаление, това е факт, няма кой да го отрече. Част от тези филми в крайна сметка имат еднократен телевизионен показ, в най-добрия случай.

Последните две години показаха, че продуцентите все повече се вълнуват от това как един филм се възприема. Аз, като човек, идващ именно от управлението на киносалони, доста често съм бил свидетел на това, че продуценти не знаят къде се намират някои киносалони в България, в София. Добрата новина е, че през последните две години броят на такъв тип продуценти намалява.

Имам последен въпрос по отношение на служебната оценка. Важно е всичко да е ясно и хората, които четат списание „Кино“, да са най-напред информирани. Така не се ли орязва възможността пред млади продуценти, които тепърва прохождат и няма как да имат висока или каквато и да било служебна оценка?

Да, проблемът с прохождащите продуценти също е налице. Това, което ние предвидихме в новия правилник, е намаляване генерално на служебната оценка в късометражното кино. Досега оценката беше 12, вече ще е само 2 точки. 1 точка за продуцент и 1 за режисьор.

Е, това е драстична позитивна промяна, действително и в посока на грижата за младите продуценти.

Също така, в категория „Дебюти“ няма служебна оценка, както преди, така и за в бъдеще. Така че наистина се полагат усилия. Младите продуценти са много важни и ще продължим да работим в тази посока. През 2024 г. правилникът отново ще се отваря, защото се променя и другия европейски регламент, по който Филмовия център работи – 1407 от 2013 г., който променя срока си.



Значи може правилникът още да се коригира, и то скоро?

Да, може още да се коригира и съм убеден, че ако имаме ползотворен дебат, нещата ще влязат в правилната форма. Ние сме все по-близо до нея, но предвид, че филмовата индустрия се променя с бързи темпове, също трябва да сме гъвкави и да имаме правила, които работят.

Вие казахте – българската филмова индустрия, защото киното е едновременно и изкуство, и индустрия. Радостно е, че в последно време има тъкмо белези на киноиндустрия и у нас. Радостно е също, че вашият стремеж е такъв, стараете се Филмовият център да подкрепя колкото се може повече филми. НФЦ да помага българското кино да прилича на киноиндустрия.

Да, българската филмова индустрия не е по-различна от всяка една европейска държава, с изключение на Франция, разбира се.

Естествено, където има големи пазари, положението е различно.

Ние сме съвсем сравними с Чехия, Унгария, Хърватия, Сърбия. И бюджетите, с които работим, са сравними. От международна гледна точка НФЦ се установи като един от водещите филмови центрове на Балканския полуостров. Подкрепяме много миноритарни копродукции.

Истината е, че трябва да приличаме на индустрия и няма никаква причина да не сме. Но трябва да се грижим за всяко едно звено от тази индустрия. Проблемът на част от тези хора, които са недоволни от това как се администрира и управлява Филмовия център към момента е, че те не виждат голямата картина на индустрията, малко се интересуват как работят другите нейни звена. Ние представляваме България на големите фестивали в Кан и Берлин, през 2024 ще имаме представителство и във Венеция. От друга страна знаете, че организираме и два национални фестивала, „Златна роза“ и „Златен ритон“, които изискват много голям човешки ресурс, а в НФЦ сме тринайсет човека по устройствен правилник, който не е променян от 2018 г. Само за сравнение пак с Чехия, в техния филмов център са четиридесет, в Гърция са шейсет човека и то с много по-малък бюджет, а в Дания, която много хора обичат да дават за пример за това как трябва да работим, като Датския филмов център, искам да кажа, че там работят сто и четиридесет човека.

Споменахме Министерството на културата и имам въпрос. Със сигурност е хубаво да се говори за българското кино, но не и под формата на постоянен скандал. Какво е отношението на Министерството на културата към случващото се в НФЦ, сега, след като вече има постоянен Кабинет и редовно избран Министър на културата?

В последните две години Министерството участва малко в този дебат. Надявам се да се включи по-активно, когато седнем да дебатираме бъдещите промени в правилника, за които стана дума. Политическата нестабилност си каза своето. Но ако има нещо общо между всички министри от изминалите две години, то е, че се надявах да няма скандали и всичко да се оправи от само себе си, което е много трудно в една сфера, в която егото е водещо.

Във всички изкуства е така. През изминалата година имаше много големи скандали и в театъра например.

Така е. Затова моят постоянен апел е за смирение, всеки да прави това, в което е добър, а именно авторите да творят, продуцентите да продуцират, администрацията да администрира. До един момент това работеше, после престана. Може би личните интереси на шепа хора, на които сме заложили, надделяха над обществения интерес, което мисля, че е грешка и се надявам на по-активното участие на Министерството на културата, което да доведе до един ползотворен дебат, за да можем да работим в една по-спокойна обстановка, защото истината е, че никой не се интересува от скандалите в киното, освен участващите в тях.

Казахте, че са предвидени повече пари за българско кино, можете ли да кажете повече подробности например във всички видове кино ли ще се усети. По колко филма повече ще има?

При всички видове кино – процентът ще бъде разпределен между трите вида кино, както досега. Конкретно все още не мога да кажа по колко филма повече ще бъдат финансирани – чакаме и постановлението за изпълнение на бюджета, но със сигурност увеличението ще се усети. Сега мога да кажа само, че ще бъдат финансирани повече дебюти. Това е и моята генерална цел. В края на 2022 г. имахме възможност да финансираме по четири дебюта от всеки вид кино и хубавото беше, че никой не блокира тези сесии. Това ми даде и оптимизъм, защото показва, че има разбирателство за това, че нови хора трябва да влизат в индустрията, за да може да се промени климата и обстановката да стане по-спокойна.

Какво пожелавате на българското кино през 2024 г.?

Надявам се 2024 г. да бъде по-силна в международен план, тъй като предстои да излязат много нови филми. Надявам се да имаме селекции в Берлин, Кан, Венеция, да пробием и номинациите за Оскар. Наскоро прочетох едно интервю на Стефан Цанев, който казва: „Горко на онзи българин, който спечели Нобелова награда за литература“. Мисля, че спокойно може да се каже: „Горко и на този българин, който бъде номиниран за Оскар“. Разбира се, не това е причината все още да нямаме номинация. Но мисля, че ако всяка година надграждаме и правим такива кампании, като последната, резултатите неминуемо ще дойдат.

В документалното и анимационното кино също имаше много силни фестивални селекции през 2023 г. Разбира се, игралното кино е най-видимо, но е важно да се подчертаят и тези успехи.

О, да! Дори моята прогноза е, че пробивът ще дойде или от документалното кино, или от анимацията, тъй като там сме много добри. Дори на току що завършилия фестивал „Златен ритон“ се видяха много впечатляващи филми, част от тях не финансирани от НФЦ. Това показва, че ако човек силно вярва в това, което прави, а не го прави, за да усвои една държавна помощ, резултатите неминуемо идват. Така че отново ще повторя моя апел към всички в тази индустрия: да имаме малко повече смирение. Защото киното е най-бързият посланик на една култура и може да стигне най-бързо до хората.





27' ЗЛАТЕН РИТОН

МЕЖДУ МЕЧТАНОТО ИЗОБИЛИЕ И ВЕЧНИТЕ НАБОЛЕЛИ ПРОБЛЕМИ

ГЕРГАНА ДОНЧЕВА

Провеждането на Националния фестивал за документално и анимационно кино „Златен ритон“ през настоящата година впечатли с огромното изобилие от филми (91), създадени за период от почти две години, с разнообразието от теми и качеството на представените заглавия. Радостен факт беше и обстоятелството, че фестивалът се завърна отново в Пловдив, чиято артистична атмосфера безспорно допринася събитието да се преживява като празник, събрал творци от няколко поколения.

Важна тенденция, характерна за 27-то издание на „Златния ритон“, беше осезаемото присъствие на многобройни кино-портрети на изтъкнати съвременници. Очевидно при тяхната реализация основен движещ мотив за авторите е бил потребността да потърсят онези положителни примери на извисена духовност и устойчиви ценности, които са толкова дефицитни днес. Сред най-ярките примери, които заслужават да бъдат споменати, са: *Моралът е доброто* (2022, сценарист и режисьор Веселин Диманов), посветен на харизматичната личност на без време отишлия си юрист и общественик Кристиан Таков и *Ваклуш* (2023, сценаристи Николай Василев, Лилия Ангелова, Таня Чешмеджиева, режисьор Николай Василев), заснет по повод 100-годишнината от рождението на известния духовен учител Ваклуш Толев. И двамата герои, всеки по свой начин, са неконформисти, намерили сила и упование да се съпротивляват срещу системата, изграждайки

общност от съмишленици, чийто стремеж е дълбока необратима промяна в мисленето. Към галерията от емблематични представители, търсещи духовните измерения на човешкото съществуване, можем да прибавим и творбите *Георги Господинов в убежището на времето* (2023, сценарист и режисьор Павел Веснаков) и *Ваятелят на светове* (сценарист Станислав Семерджиев, режисьор Владимир Борисов), които ни пренасят в творческите вселени на писателите Георги Господинов и Владимир Зарев.



ВАКЛУШ (2023, РЕЖИСЬОР НИКОЛАЙ ВАСИЛЕВ)

Портретите на изявени художници – *Да летиш с плавници* (2023, сценаристи Мариана Светославова, Мария Аверина, режисьор Мария Аверина), *Теодор Ушев: Невидими връзки* (2022, сценарист Мария Ландова, режисьор Борислав Колев), *Моят чичо Любен* (2023, сценарист Ивайло Манев, режисьори Никола Бошнаков, Георги Стоев – Джеки) и *Хала* (2023, сценарист Мария Ландова, режисьори Мария Ландова, Ваня Иванова) попадат в отделна специфична подкатегория, която по особен начин се смесва с подкатегорията на филмите-портрети за артисти и учени, избягали от България по времето на режима и поради тази причина, осъдени на тотално забвение, каквато е съдбата на концептуалиста Алцек Мишев (*Да летиш с плавници*), на музиканта Константин Казански (*Имало едно време в Париж*, 2023, сценарист и режисьор Андрей Чертов), на изобретателя Стефан Маринов (*1200 страници болка*, 2022, сценарист и режисьор Атанас

Киряков). Цитираните заглавия не просто запознават публиката с изключителни таланти, постигнали сериозно признание извън пределите на родината си, но запълват огромна зееща празнина в паметта за онези, които са свързани с българското културно пространство и с българската културна история, макар да са работили или работят в чужд от национална гледна точка контекст.



ИМАЛО ЕДНО ВРЕМЕ В ПАРИЖ (2023, РЕЖИСЬОР АНДРЕЙ ЧЕРТОВ)

В различен наративен модел е изграден *Оловният войник* (2023, сценарист Митко Новков, режисьор Костадин Бонев) – въздействащ, силно емоционален разказ за поета Александър Петров, сътворил едни от най-обичаните и популярни песни, които продължават да се изпълняват повече от четири десетилетия от големите български рокгрупи. Към внушителния визуален архив на изявени личности, оставили значима следа, задължително трябва да се отбележи и продукцията *Киноекстремисти* (2023, сценаристи Теодора Стоилова-Дончева, Елица Гоцева, Анна Шойлева-Чомакова, режисьор Боя Харизанова), който представлява „групов портрет“ на пионерите на българското кино, чийто принос, за съжаление, дълго време беше омаловажаван във филмовите изследвания след 1944 г.



ОЛОВНИЯТ ВОЙНИК (2023, РЕЖИСЬОР КОСТАДИН БОНЕВ)

В рамките на това издание на фестивала сюжетите, вдъхновени от близкото и далечното минало, също поставиха акцент върху събития и хора, които не са известни за широката публика. Например творческият тандем Ралица Димитрова и Тони Николов в *Отмъстителката* (2023, сценарист Тони Николов, режисьор Ралица Димитрова) възкресяват на екрана драматичната история на Мара Бунева, която е повод за анализ на мотивацията и действията на жените-атентаторки и тяхната роля и принадлежност към конкретни политически каузи (в случая борбата за освобождение на Македония). В стилистиката на историческите парадокси, породени от честата смяна на политическата конюнктура, е разработен и филмът *Майор Томпсън – (не)нужният герой* (2023, сценаристи Пенчо Ковачев, Марин Дамянов, режисьор Жезко Давидов), който убедително илюстрира как благодарение на моментния идеологически филтър всеки герой лесно може да се превърне във враг или направо да изчезне в забрава, както в родината си, така и в страната, където е намерил смъртта си.



ОТМЪСТИТЕЛКАТА (2023, РЕЖИСЬОР РАЛИЦА ДИМИТРОВА)

Болезнената и слабо позната тема за британските и американските бомбардировки над София и други български градове по време на Втората световна война постепенно се разгръща в епично повествование за самоотвержената храброст на българските военни летци в *Директна цел – България* (2023, сценарист Димитър Недялков, режисьор Радослав Илиев), в който наред с богатата фактология, динамичните възстановки на въздушните битки, присъства отново важният въпрос за морала и етичните норми, валидни независимо от конкретните обстоятелства.

Контролът над интелигенцията през епохата на тоталитарния режим обединява тематично творбите *Отскубнати до корен* (сценаристи Антоанета Бачурова, Владимир Люцканов, режисьори Антоанета Бачурова, Владимир Люцканов) и *Следеният човек* (сценарист и режисьор Димитър Коцев), които се занимават със съдбата на проф. Димитър Атанасов – световно известен учен, лишен от възможността да упражнява своята професия след 9 септември 1944 г., както и с механизмите на наблюдение, осъществявани от Държавна сигурност спрямо писателя Веселин Бранев,

които са показателни за цялостния модел на сплашване и тормоз по отношение на интелектуалния елит през онзи период.

Социалната проблематика остро отеква в *Нямаш място в нашия град* (2022, сценаристи: Мариана Събева, Николай Стефанов, Ралица Големанова, режисьор: Николай Стефанов) – един от най-впечатляващите филми през тази година. Авторите успяват да конструират многопластов разказ, изчистен от всякакво потенциално осъждане или стереотипизиране на техните персонажи – колоритните запаянковци от агитката на ФК „Миньор“ – Перник. Друга творба, която проявява истинска смелост, като се захваща да дискутира проблем-табу: темата за самоубийството и мъчителното превъзможване на преживяното от страна оцелелите, е обект на изследване в *Оглушителна тишина* (2023, сценаристи: Петя Александрова, Теодора Стоилова-Дончева, режисьор: Станислав Дончев), достигайки до важни философски прозрения относно ценността и смисъла на човешкия живот.



НЯМАШ МЯСТО В НАШИЯ ГРАД (2022, РЕЖИСЬОР НИКОЛАЙ СТЕФАНОВ)

Неотдавна отминалата пандемия вероятно е провокирала кинотворците да се обърнат към съсловието на лекарите, което изнесе битката с Ковид-19: *Една провинциална болница* (2022, сценаристи Илиян Метев, Иван Чертов, Златина Тенева, режисьори

Илиян Метев, Иван Чертов, Златина Тенева) разкрива ежедневието на медиците, които денонощно се борят за своите пациенти, поемайки сериозен риск. *Съпричастие* (2023, сценаристи Михаил Венков, Юрий

Дачев, режисьор Михаил Венков) доразвива темата, отдавайки почит към лекарите, загинали при изпълнение на служебния си дълг, а *Забрава* (2022, сценарист Златимир Коларов, режисьор Валентина Фиданова-Коларова) обобщава значението на човешката саможертва чрез примера на д-р Стефан Черкезов, загубил живота си, спасявайки пътници от горящ автобус.

Фестивалът напълно потвърди думите на проф. Иво Драганов, че „документалното кино е неофициалната история“, което умело и по интригуващ начин допълва пъстрата картина от развитието на българското общество в исторически и съвременен план.

* * *

СЛЕД ФИЛМОВИЯ ПРАЗНИК...

ИВО ДРАГАНОВ

На 27-мият фестивал на документалното и анимационно кино „Златният ритон“ имаше съзвездие от много хубави филми. Отсъстваше само научнопопулярното кино, но кой ли сега би се занимавал с такива сложни и изискващи много време филми. Никой дори не си спомни за него. В този дълъг преход това кино, някога печелило много престижни награди, тихо угасна. Част от цената на промяната. А както се знае от научната дисциплина „Управление на промяната“ важни нейни фактори са цел на промяната, движещи и задържащи сили на промяната, цена на промяната и, разбира се, кой ще я плати. Но празникът се състоя, въпреки сгъстените прожекции, програмирани в две зали.

Много филми ми направиха голямо впечатление. Започвам от тези, посветени на близкото ни минало. Това бяха портрети на забележителни хора, пострадали от работническо-селската власт. Няма да се уморя да повтарям, че много български документални филми представят неофициалната история на България. Фактите в тях няма да ги намерите в учебници и научни издания. Към тази забележителна поредица отнасям новия документален филм „Отскубнати до корен“ на Антоанета Бачурова и Владимир Люцканов (Почетна грамота на журито). Авторите заявяват филма

си като хроника на паметта и забравата. Започва с много добре подбрани и подредени архивни кадри. Преди, по време на войната и какво се случва след края ѝ. Антоанета Бачурова и Владимир Люцканов много точно са изградили страховития конфликт след 9.9.1944 г., когато комунистите решават в името на диктатурата на пролетариата да репресират хора, които са излишни според тяхната доктрина за светло бъдеще и да ги унищожат – психически и/или физически. В случая филмът е за български, световно известен учен, отстранен от научна и преподавателска дейност, смазан в Белене от примитивни, необразовани и жестоки хора, вкопчени в доктрината за диктатурата на пролетариата. Разказът е как отмъщението на победителите застига фитопатолога проф. д-р Димитър Атанасов, личност, за която повечето съвременни българи дори не са чували. Ученият умира на 14 юли 1979 г. в София – нереабилитиран, една година след съпругата си Сиберта. След 1989 г. има кръстена улица на негово име, но малцина знаят днес кой бе проф. Димитър Атанасов...



ОТСКУБНАТИ ДО КОРЕН (2023, РЕЖИСЬОРИ АНТОАНЕТА БАЧУРОВА И ВЛАДИМИР ЛЮЦКАНОВ)

„1200 страници болка“ на Атанас Киряков (Награда за сценарий) се занимава с трудната съдба на един забележителен учен – физикът Стефан Маринов. Той е блестящ ум и притежава забележителна енергия, с която защитава правото си на различно мнение от това на комунистическата власт. Във филма впечатлява неговата безкрайна вътрешна свобода, която го прави неприспособим към всяка система. Дори тази на западните демокрации. Ако в България маркс-ленинската идеология го смазва, то

отвъд Желязната завеса размахът на неговите научни теории намира студено неразбиране сред повечето университетски среди. Известно е, че голяма част от учените в тях са организирана посредственост и се борят за статуквото, което е гаранция за тяхното съществуване. Чужд в България, неразбран и неприет в чужбина, Стефан Маринов се самоубива. Няма вече на какво да се надява, от никого нищо не чака и не знае вече къде да отиде. Няколко световно известни учени скърбят за него, десетки вероятно са въздъхнали с облекчение. Ученият, който застрашаваше тяхната инертност, вече го няма...

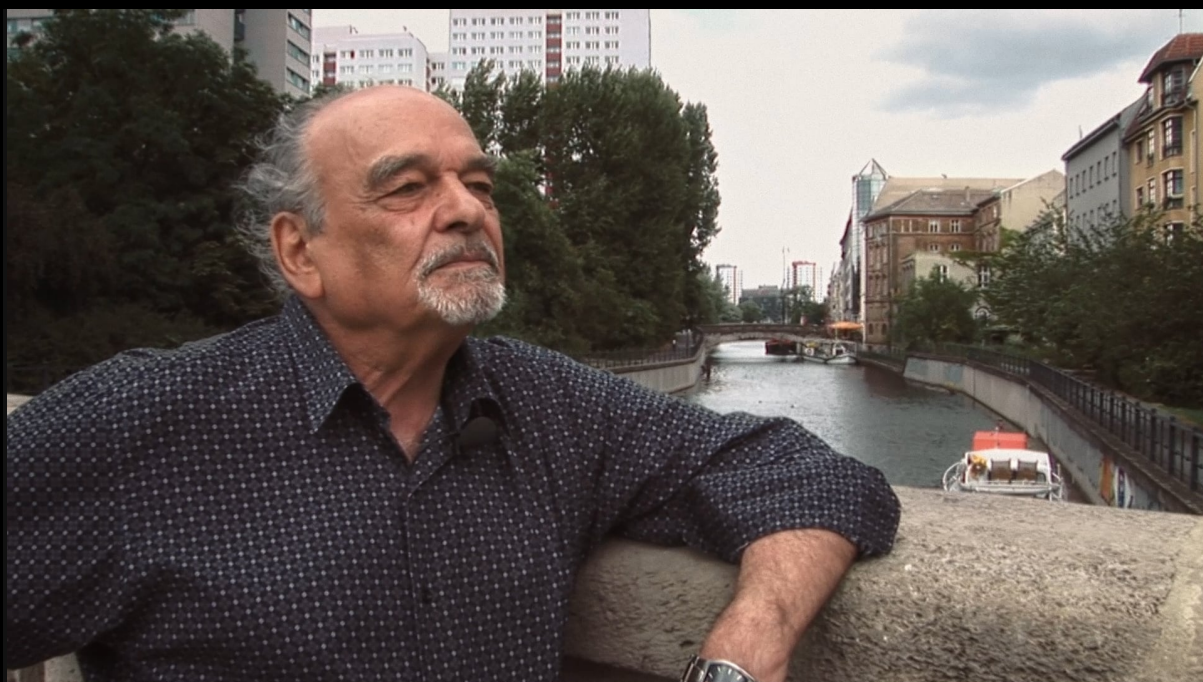
Художникът, експериментатор със свободен дух и стремеж към свобода Алцек Мишев е герой във филма на Мария Аверина „Да летиш с плавници“ (Награда на гилдия „Критика“). И този филм ни показва модел на поведение на силно изявена личност, която не се примирява с матрицата на мислене, формулирана като „социалистически реализъм“, наложена от комунистическата власт. Заслуга на авторите на трите филма е, че показват хора, които имат не само стремеж към външна, но и към вътрешна свобода. Това е изключително важно за всички нас. Алцек Мишев разказва за своите търсения, увлечения по различни стилове и във всичко доминира стремеж към самопознание и желание да предаде на хората своето виждане за света и важните неща в него. Много елегантно, на места малко по-дълго, Мария Аверина постепенно разкрива неговия свят, просторите на неговата напълно освободена от зависимости мисъл, която е намерила израз в творчеството му.



ДА ЛЕТИШ С ПЛАВНИЦИ (2023, РЕЖИСЬОР МАРИЯ АВЕРИНА)

Сходна тема за модела на свободния творец разкрива Андрей Чертов в своя филм „Имало едно време в Париж“. Константин Казански е популярен у нас певец от 60-те години на миналия век. Съдбата го отвежда във Франция, водеща в културно отношение европейска страна. Преминаващ през различни предизвикателства, героят открива свой стил на музициране. В музикалните произведения, създадени от него, се промъкват елементи от различни култури, които той блестящо аранжира. Създава хор, с който в продължение на десет години печели признание по цял свят. Във всеки кадър се усеща свободното бликане на неговия талант на композитор, музикант и аранжор. Много приятно, деликатно и ненатрапчиво Андрей Чертов разкрива Париж като „Безкраен празник“ (според Хемингуей) за няколко български творци, намерили реализация в него.

„Следеният човек“ е филм на Димитър Коцев – Шошо (Специална награда на журито) за известния сценарист и писател Веселин Бранев. Филмът е разказ за кривото огледало на неговото досие в Държавна сигурност. Докато той е живял своя нормален живот, невидими миши душици са го следили и донасяли за всяка негова дума. Дори братът на съпругата му. Режисьорът разкрива нещо много важно, което Бертран Ръсел е формулирал така – *„ПРЕРАЗКАЗЪТ на глупавия човек на това, което казва умният, никога не е правилен, защото глупавият несъзнателно превръща това, което е чул, в това, което е разбрал.“* За съжаление сред доносниците има и по-интелигентни хора, но те никога няма да достигнат до нивото на вътрешно свободния човек, за когото няма зависимости и ограничения. Разбира се, тази свобода има висока цена и не всеки е готов да я заплати... Последните години от своя живот Веселин Бранев изкарва в Канада. Далеч от доносите, „доблестните воители“ на ДС и организираната посредственост на завистниците, които не умеят да правят друго, освен да слухтят дали някой някъде случайно не е казал нещо против народната власт. Те са и най-големите носталгици по времето на социализма, защото тогава са имали невидима власт над съдбите на обикновените хора, а също и на тези, които по някакъв начин изпъкват над останалите.



СЛЕДЕНИЯТ ЧОВЕК (2022, РЕЖИСЬОР ДИМИТЪР КОЦЕВ – ШОШО)

„Отмъстителката“ на Ралица Димитрова по сценарий на Тони Николов е много важен и ценен филм. Главен герой е Мара Бунева – личност от освободителните борби против сърбизирането на Македония. Ценен е, защото преди сърбите, българи разказват за краткия ѝ живот и нейната трагична смърт. Важен е по още една причина. Не бива да се забравя и за миг, че съседните на нас балкански държави провеждат изключително мощна културна пропаганда – Гърция се опира на културите на своята античност и на Византийската империя, Турция провежда мощен експорт на своята масова култура и поставя тревожно често като основа на политическото си развитие агресивната доктрина на неоосманизма, Северна Македония се опира на измислена, но величава древност. В такава конкурентна среда е жизнено необходимо България да провежда активна културна политика, в противен случай последиците могат да бъдат изключително изненадващи и неприятни – турцизирането на българомахамеданското население е един такъв пример. С просто око се вижда, че със Северна Македония имаме остър конфликт на интерпретациите за герои от общата ни история. Затова този филм е важен и ценен. Важни и ценни са трите книги на Тони Николов за историята на видни българи. Жалко е, че всички те не са част от добре обмислена национална стратегия, а самотни лястовици...

„С внимание към детайла“ е документалният дебют на режисьорката Десислава Томбушева. В него тя напомня за една забележителна личност,

странна птица в кинематографичните среди, с нехарактерни поведение и обноси за нашите географски ширини и завършен професионалист – операторът Георги Карайорданов (1926 – 1998). Възпитаник на филмовата академия в Лодз, Полша, специализант в Москва и ГДР, запомнен с прецизната си работа в игралното, документалното кино и в телевизията. Особено ценен е като педагог, чийто ученици по-късно се налагат като значими имена не само в българското кино, но и с постижения в международни филмови проекти. Георги Карайорданов е един от ентузиастите, създали в България катедрата по операторско майсторство. Може би първият. Във всеки случай е водил като художествен ръководител първия курс кинооператори. И втория, и третия и т.н. А да създадеш школа в нова област на специалното образование, е важна, но много трудна задача. След това въведение във филма, изявени днес оператори, завършили при него, разказват свои спомени от образованието си в неговия клас. Емил Христов, Константин Занков, доц. Георги Николов, проф. Емилия Стоева, Иван Тонев, Стефан Иванов, Рали Ралчев и Калин Иванов (носител на четири награди ЕМI – работи в Калифорния) изграждат портрет на Георги Карайорданов като педагог, който не докладва сухо и скучно материята, която преподава. Той основава и развива по свой оригинален начин образованието по операторско майсторство в България. Да поясня – тези оператори са резултат от тежка селекция на кандидат-студенти. В онези години от 250-300 души, които кандидатстват, изпитната комисия избира пет или шест. Рядко повече... Режисьорката акцентира на знанията му, които респектират студенти и специалисти, още повече, че по онова време учебници у нас все още няма. Но също така впечатляват неговият изказ, точната фразеология и подчертано ясният смисъл на това, което казва и държи да се запомни. Ярък представител на европейското образование в престижни университети. А филмовата академия в Лодз е точно такава...



С ВНИМАНИЕ КЪМ ДЕТАЙЛА (2022, РЕЖИСЬОР ДЕСИСЛАВА ТОМБУШЕВА)

Тибетски будисти твърдят, че щастието е в това да правиш нещо хубаво за другите и да ги предпазваш от страдание. И най-важното: да споделяш знанията си. Изключително полезно е да се споделят знанията с останалите. Иначе какъв е смисълът от това, че някой ги има – казват те...

Георги Карайорданов е правил точно това, с непрестанен стремеж към усъвършенстване и качество, и със свой неподражаем маниер на общуване и преподаване.

На 10 юни 1944 г. край село Литакovo са убити 9 партизани и британския военен майор Томпсън. За неговия живот и смърт разказва режисьорът Жезко Давидов в документалния филм „Майор Томпсън – един /не/нужен герой“. Името му звучи смътно познато на част от българите, а вероятно и

на повечето британци, но кой всъщност е той? Франк Уилям Томпсън е на 23 години и вместо да продължи да учи в Оксфорд, се записва доброволец в британската армия. Рядко даровит младеж, роден в Дарджин, Индия в семейството на висш британски администратор. Те се завръщат в Лондон и баща му става професор в Оксфорд, а Франк на 17 години се записва в най-старото училище в света – Уинчестър, за да изучава философия. Свободно владее седем езика, обича веселите компании и често е забелязван да прекалява с алкохола. По време на Испанската гражданска война, в която Хитлер подкрепя Франко, а Сталин – републиканското правителство на Мануел Асаня, той симпатизира на републиканците. Много е повлиян от книгата на Ърнест Хемингуей „По кого бие камбаната“. Увлеча се по поезията. На едно събрание по повод Испанската война се запознава с бъдещата писателка Айрис Мърдок. Двамата с нея са привлечени от литературните си предпочитания и от левите идеи, които баща му не одобрява... С нея изживяват една платонична любов, в която поезията има превес над реалността. Тогава избухва Втората световна война. Припомням, че 1940 г. е страховита за Англия. Една година и девет месеца англичаните се бият съвсем сами срещу много добре подготвената армия на Хитлер, която за месеци окупира огромна част от Европа. По това време нацистите имат повече самолети от всички европейски държави взети заедно. Нацистката Луфтвафе се опитва да овладее небето над Британия и бомбардира стратегически английски градове. Между 24 август (нощни бомбардировки) и 12 ноември е бомбардиран Лондон. На 14 и 15 ноември 449 немски бомбардировачи разрушават една трета от град Ковънтри. На 10 и 11 май 1941 г. е била най-тежката бомбардировка на Лондон. Една трета от града е срината, а улиците са непроходими от отломките. В битката за Британия въздушните сили на Райха, ръководени лично от райхсмаршал Гьоринг, въпреки численото си превъзходство, губят. Припомням също, че според пакта „Рибентроп – Молотов“ Сталин все още е съюзник на Хитлер, а САЩ са далеч и към този момент не дават признаци, че са готови да се намесят във войната, а освен това имат закон, който забранява помощи на воюващи държави.

В този тежък момент за Англия Франк Томпсън решава, че както на всеки англичанин, и неговото място е в армията. Поради езиковите му познания го включват в Управлението за специални операции, създадено лично от Чърчил и ръководено от Хю Далтън. Основната му централа е в Кайро. Управлението трябва да провежда диверсии в тила на Хитлер и неговите съюзници. През 1943 г. в управлението е създадена секция Форс БЗ (Force

ВЗ) за помощ и сътрудничество с партизаните в България. Чърчил смята, че като подкрепя тази съпротива, след войната тези хора ще работят с него. Британският премиер не отчита, че партизаните в България се командват директно от Москва, а английското влияние е много малко и негови проводници са някои разпуснати политически партии, но не и комунистите. През януари 1944 капитан Томпсън е пуснат с парашут и попада в Трънския отряд, командван от Славчо Трънски и Денчо Знеполски. В отряда има вече трима английски инструктори, командвани от майор Дейвис.



МАЙОР ТОМПСЪН – (НЕ)НУЖНИЯТ ГЕРОЙ (2023, РЕЖИСЬОР ЖЕЗКО ДАВИДОВ)

Режисьорът Жезко Давидов талантливо вгражда във филма три сюжетни линии. В първата той разказва биографията на майор Томпсън в качеството му на британски офицер за специални операции. Въпреки младостта си, той получава сложната военна задача да пристигне в България за свръзка и подкрепа на български партизани в битката им срещу нацизма. Тогава вече е с чин капитан. Няма подробности за това как на 23 години е получил такъв висок за неговата възраст чин, но това е ясен знак за качествата му на офицер. Капитан Томпсън се приземява в Сърбия, близо до границата с България, с много оптимизъм и добронамереност към партизаните. Историчката проф. Калинова обаче съобщава във филма нещо важно. В архивите е открит доклад на легендарния полицейски шеф Никола Гешев, от който става ясно, че в полицията знаят всичко за отряда, за присъствието на четирима англичани, за радиостанцията им и за полетите на английски

самолети, (общо 140 полета), които са пускали помощи с оръжие, пари, храни и дрехи с парашут, за целите и задачите на управлението за специални операции в Кайро. Режисьорът не се задълбава в тази посока, но дава много ясен знак, че вероятно в отряда е имало информатор(и). В тази линия Жезко Давидов изгражда неговия образ като симпатичен, кооперативен, млад англичанин, готов да сътрудничи в името на борбата с нацизма, дори с риск за живота си. В същото време с няколко изречения го представя като реалист, а не отнесен символист, който плува в облаци. В писмо до Айрис Мърдок Франк Томпсън пише, че е научил за сталинските репресии и, че няма съмнение, че ако те попаднат в ръцете на Сталин, той пръв ще бъде обесен.

Втората сюжетна линия са писмата между Айрис Мърдок и Франк Томпсън. Жезко Давидов чрез тях не само разкрива техния фин и деликатен вътрешен свят, вълненията на връзката им, която остава в сферата на идеалното, общите им идеи и разбирания за повече справедливост, но и драмата на отделната чувствителна личност през войната. Сравнена с битността му на офицер и душата му на лиричен поет, режисьорът разкрива огромната пропаст между това, което е в действителност и това, което би трябвало да бъде, ако не бе тази жестока война.

В третата сюжетна линия с великолепно подбран и монтиран филмов архив Жезко Давидов показва достатъчно ясно страховитото лице на войната, като контекст, в който се развива личната драма на Айрис Мърдок и Франк Томпсън. Като контрапункт на кадрите с тях, в които виждаме двама млади влюбени в началото на своя самостоятелен живот, режисьорът монтира кадри от войната и с изкривеното от омраза лице на Хитлер, който държи поредна реч. Архивът е умело селектиран и взет от прочутата филмова къща „Пате“, която притежава богатство от филмови архиви. Посланието на режисьора е ясно – в тази свирепа война, в която се сблъскват на само армии, но и култури, място за личен живот и лично бъдеще няма. Франк Томпсън попада в кошмара, в който първи падат убити по-деликатните, по-чувствителните, по-романтично настроените.

В документалния филм „Превал“ Михаил Мелтев представя хората от Северозапада. Далеч от политици и празнодумци, те се справят с живота по един красив и самобитен начин. Живеят в сплотена общност, говорят помежду си с гордост за селото. Сами се борят с градушки и стихии, съхранили са историята си. За мен най-вълнуващ бе разказът на едно дете за това как на връщане с козите е видял в реката тенец. Изведнъж

радикалният свят оживява и усещаме мощното му въздействие върху местните хора. И тогава разбираш, че северозапада не е географско понятие, а начин на мислене и живот. Всички тези хора, от децата до старците, си имат свой разказ, възглед за живота, отношение един към друг и една прекрасна, човечна сърдечност и солидарност. Затова не мога да отнеса жителите на Превала към маргиналите, които само се оплакват. Та самите са си създали общество със свои ценности, разбирания за историята на селото и тяхното място в нея, вярвания в легенди и предания, и всички те са център на това свое общество, и това е прекрасно. Така разчетох този филм.



ПРЕВАЛ (2022, РЕЖИСЬОР МИХАИЛ МЕЛТЕВ)

Три филма изграждаха портрети на хора от периферията на обществото. Журито избра да награди с голямата награда „Златен ритон“ един от тях. „Последният гларус“ на Тонислав Христов е филм за наш боец на сексуалния фронт по нашето крайбрежие. Общо взето безвреден човек, български „мачо“, макар и неочаквано печален за категорията, към която принадлежи. Вече поостарял, но във форма, той не се отказва да „сваля“ чужденки, които да го издържат... Балкански жиголо на брега на красивото ни море...Тази тема е разработвана преди половин век от Христо Ковачев в документалния филм „Гларуси“. Тонислав Христов е доказан майстор в изграждането на документални портрети и това е оценено от журито.



ПОСЛЕДНИЯТ ГЛАРУС (2023, РЕЖИСЬОР ТОНИСЛАВ ХРИСТОВ)

„Нямаш място в нашия град“ на Николай Стефанов (Награда за дебют) е за друг маргинал, който е футболен фен. Всъщност тази най-популярна игра е теренът, на който той избива комплекси, излива безпричинна агресия, бие се и все не намира място за себе си в живота. Режисьорът го е показал и в друга светлина – внимателен към сина си, към кучето, което му е другар в работата му на охранител. Агресията на футболните агитки е обществен и държавен проблем. Преди десетилетия Маргарет Тачър в Англия го реши в рамките на две-три години. Ние не. Преди време покойният режисьор Стойчо Шишков направи на същата тема не по-малко впечатляващия филм „Футболни хамелеони“... Не помня да е показван по екрана на БНТ или друга телевизия, а би било хубаво...

„Герой на нашето време“ на Светослав Овчаров и Светла Цоцоркова също е за маргинал (Награда за операторско майсторство на Веселин Христов). Той е от типа хора, които знаят и умеят всичко. Много приказва, има пиперлив език и се бори с трудни делници, а накрая и с едно вироглаво магаре. Тази част от филма е много интересна. За такива хора проф. Цочо Бояджиев казва: *„Поне в кръга на нашите семейни приятели никога не се е гледало умилително на невежеството, никога не съм чувал похвални думи за естествената, органичната мъдрост на аналфабета“* („Отгласи“, стр.17).



ГЕРОЙ НА НАШЕТО ВРЕМЕ (2022, РЕЖИСЬОРИ СВЕТОСЛАВ ОВЧАРОВ И СВЕТЛА ЦОЦОРКОВА)

„Киноекстремисти“ на Боя Харизанова (Награда на Националната филмотека) разказва за трудния творчески път на първите филмови творци в царство България. Прекрасни архивни кадри, много добре са разказани техните съдби, културно поднесена информация. След 9.09.1944 г. комунистите правят всичко те да бъдат забравени и твърдят, че киното в България е започнало с тяхното идване на власт. Горките първопроходци на киното ни стават обект на жлъчна ирония, остри подигравки и биват избутани встрани от киноживота у нас. Имам известна съпротива към линията със студентите, които снимат съвременна версия на „Българан е галант“. Като хрумване е добре, но хрумването не е драматургия.

Пълнометражният анимационен филм „Меко казано“ (Специална награда за анимационен филм) е поредна среща на Анри Кулев с творчеството на Валери Петров. Бързам да съобщя, че филмът е триумф на анимационното ни кино като стил на разказване, грацията на емоции, изумителна анимация, равностойна на представяното от най-големите световни имена в бранша, изящен като изкуство по отношение на своята изобразителна част, драматургия и темпо-ритъм на филмовото повествование. Специални поздравления за великолепия монтаж на Бойка Попова. Анри Кулев пределно ясно и увлекателно екранизира приказката на Валери Петров. Защо е важен този филм-приказка? Тревожно е високото ниво на насилие в детските анимационни филми, особено в уж безобидни комедии като „Том и Джери“, „Уили Койота“, „Силвестър и Туити“. В тях различни животинчета биват измъчвани и тормозени от други такива и това се представя като

смешно – а всъщност е смразяващо от културологична, психологическа и педагогическа гледна точка послание. Популярните в Интернет серии „Happy Three Friends“ (в които симпатични на вид животинки умират кърваво и това се представя за комично) са типичен пример за този сбъркан модел и свидетелстват за много обезпокоителна тенденция – представянето на насилието, страданието и садизма като забавление. Проблемът е в т.нар. смешки, които банализират насилието. В тях проблемите се решават като правило чрез насилие, а не чрез дебат. В приказката на Валери Петров, пренесена съвършено на екрана, посланието е друго – децата трябва да се приучават, че е най-добре проблемите да се решават през убеждение и дебат, а не през насилие. Това основно послание на Валери Петров вероятно е вдъхновило Анри Кулев като художник и режисьор на филма да изгради типажите на своите герои. Тези, които познават филмите му, ще се зарадват отново на висшата естетическа наслада, която струи от всеки кадър на „Меко казано“. Портретът на малкия Светльо е пример за невинна детска хитрост, но в изграждането на образа авторите извеждат последователно и убедително най-важния проблем на нашето съществуване и основна линия на филма – разликата между добро и зло. За Светльо тя е невидима и някой трябва да му разкаже, че малките лъжи са всъщност голямо зло. С тази важна, сложна задача да го просветят се заемат останалите персонажи от приказката – Санбернарското куче, професор Кълви – кълвача, състезателят Коки № 1, къртицата Черният Къртис, която се прави на гангстерски шеф, Мишката и нейните мишлета. Филмът е много атрактивен като визия и послания. Освен всичко останало, авторите ни казват, че всяко творение на природата има право на живот като хората. Анри Кулев е вълшебник на рисуваната приказка, а в този филм надхвърля всичко познато досега от предишните му филми. Характерите на героите му са заразителни, някои са бляскави, други са по-приземени.



МЕКО КАЗАНО (2022, РЕЖИСЬОР АНРИ КУЛЕВ)

Приказката се оказва сън, от тези, които е полезно да сънуваме, за да не лъжем на другия ден... И е хубаво да ги помним и разказваме на деца и внуци.

Композитор на филма е Любомир Денев. Той е създал музиката на много филми на Анри Кулев. В „Меко казано“ е композирал истински мюзикъл и неговата музика действа като мощен двигател на действието. Всички пеят и танцуват. Особено симпатични са мишлетата в изпълнение на вокална група „Таласъмчета“ с диригент Димитър Констанцалиев. В този филм звукът е на световно ниво – звукорежисьори Цветелина Цветкова и Борис Траянов. Рядко в български филм има толкова ясна звукова част и това също е постижение за нас. Актьорите, които озвучават героите, са изключителни, особено Сава Пиперов, който дублира Санбернарското куче и къртицата Къртис. Всички останали също се справят чудесно: Светльо – Максим Шишков; професор Кълви – Кирил Бояджиев; Коки № 1, Мишката и разказвач – Петя Силянова. Вокалните изпълнители, дублиращи героите са: Светльо – Марина Драгомирецка; Санбернарското куче – Сава Пиперов; професор Кълви – Звездомир Керемедчиев; Коки № 1 – Рада Тотева; Черният Къртис – Стефан Владимиров; Мишката – Лидия Кулева; Бабата – Благовеста Мекки; Дърветата – Софийски филхармоничен хор с диригент Славил Димитров. Озвучаването на голям анимационен филм е много трудна и специфична, творческа задача. В Холивуд ангажират световно

известни актьори за дублаж и те са важна част от рекламата на филма. И най-важното – не всеки актьор от екрана става добър озвучител.

А поуката, каква е поуката от тази приказка, както казва Андерсен? Добрата постъпка, милото отношение към всяка живинка те превръща в добър човек... А лъжата и жестокостта – в лош. Това е посланието на Валери Петров и Анри Кулев, разказано в близо 80 минути на огромно удоволствие, вихрено развлечение и неподправена радост от великолепната анимация, прекрасната драматургия и чудесната музика. Целият екип е на повече от световно ниво – много повече, защото в големите киноиндустрии никога не могат да направят такъв филм с толкова малко пари.

А като цялостно присъствие почти всички филми бяха интересни, поставяха въпроси към нерешени проблеми и търсеха техните отговори...

* * *

ВАЯТЕЛИ НА СТОЙНОСТНИ ФИЛМИ

СОНЯ АЛЕКСАНДРОВА

От конкурсните творби, представени на 27-ия кинофестивал на българското документално и анимационно кино „Златен ритон“, няколко привлякоха вниманието ми с избраната от тях тематика и герои.

„Пътища и сенки край „Извора на белоногата“ (реж. Михаил Мелтев) е първият пълнометражен документален филм за Петко Рачов Славейков и, уви, последният, заснет от моя състудент и приятел, непрежалимия оператор Бойко Калев. В училище се изучаваше поемата „Изворът на белоногата“, но се знае малко за живота и творчеството на нейния автор, свързваме го най-вече като баща на далеч по-известния поет Пенчо Славейков, един от българските кандидати за Нобелова награда (смъртта му попречва това да се осъществи). Сценаристите Невелина Попова и Михаил Мелтев, противно на общото очакване, умело се изплъзват от славата на сина, за когото се споменава мимоходом, за да се съсредоточат и задълбочат върху личността на Петко Славейков. Тази сполучлива находка изважда от прахта един позабравен автор, който се самообразова, създава

частно училище в родното си Търново, радее за фолклора, записва и издава гатанки, пословици, народни песни, песнопойки. Животът му е проследен хронологично: архивни снимки се редуват с новозаснет материал от интервюта на изследователи на творчеството му. Особено място е отделено на новата образователна система на учителя Славейков. Колко съвременно звучи и как бode и днес неговата фраза „Когато една нация сравнява учителя с говедаря, настъпва оскотяването“. Този красив мъж, прокуден от търновския митрополит, се заселва в Трявна, където създава и семейство. Скоро и там му става тясно, отива за десет години в Цариград, активно участва в процеса на отделянето на българската църква от Цариградската патриаршия; издава вестници, та дори и готварска книга със собствени рецепти. Създателите на филма непрекъснато търсят съпоставки с днешния ден. Прозрението на Славейков, че „училището и печатът са двата крака, чрез които нашият народ върви напред“ е напълно оборено от съвременната българска действителност.



ПЪТИЩА И СЕНКИ КРАЙ „ИЗВОРА НА БЕЛОНОГАТА“ (2023, РЕЖИСЬОР МИХАИЛ МЕЛТЕВ)

Особено въздействаща във филма е историята на създаването на „Изворът на белоногата“. Тя е тясно свързана с личния живот на Славейков, влюбил се в Цариград в Катерина, която му помага всеотдайно във всяка негова дейност. След четирийсетдневен затвор, заради статия във вестника му „Македония“, който е спрял, по време на дългите и гладни нощи в затвора се ражда идеята за поемата. Родолубецът се прибира в България. Животът му става непоносим, заради неговата извънбрачна връзка. В пламъците на

опожарената по време на Априлското въстание Стара Загора загива Катерина, която Славейков използва за прототип на Гергана от „Изворът на белоногата“. Той вгражда в поемата нея, а и собствената си трагедия. Камерата на Бойко Калев има съществен принос за изграждането на атмосферата в образцовия образователен и пропит от съвременен дух филм „Пътища и сенки край „Извора на белоногата“.

Ако поетът Петко Славейков бяга от българската действителност в Цариград, един век по-късно неговият сънародник, художникът Алцек Мишев прави същото в знак на протест и самооцеляване, като отива в Италия. Неговият път показва Мария Аверина (съсценаристка заедно с Мариана Светославова) в най-новия си документален филм „**Да летиш с плавници**“. Младата режисьорка очевидно е привлечена от българи, пребиваващи в Италия, което е видно и от предишният ѝ филм „От Кремона до Кремона“.

„Да летиш с плавници“ започва и завършва в Италия. Алцек Мишев, малко познат у нас дори и след 10 ноември 1989 г., с удоволствие разказва за себе си през по-голямата част от филма, монтажно преплетен и с мнения на хора, познаващи го от десетилетия. За разлика от високомерния Кристо (виждаме ги на снимка двамата), който публично отказваше да говори български и не стъпи в България до края на живота си, дори и за своята изложба по повод 80-годишния си юбилей, Мишев спокойно говори на родния си език. Той е отворен за всякакви въпроси, не крие миналото си и разочарованията си от невъзможността да твори в България, защото „исках да съм далеч от социалистическия реализъм“, не е член на Съюза на българските художници. Сладкодумно разказва как през 1971 г. рисковано бяга и се установява в Италия. Определя „иронията и самоиронията“ като естетика на живота си. Художникът е много отворен и добронамерен, не съжалева за избора си, но и не е настървен срещу България. Дори прави две изложби в София – едната в галерията „Плувен басейн“, показана във филма, другата – в Националната художествена галерия, когато „Да летиш с плавници“ вече е в постпродукция. В Италия продължава да рисува с клечка, туш, молив, въглен, химикалка. Създава пърформанси, между които най-известен е „Преплуване на Атлантическия океан“, за да разкаже как е избягал. Вчерашното му бунтарство сега вече е експериментаторство – с електронна музика („Музика от небето“, „Концерт за сопрано и оркестър на един художник немюзикант“); участия на Биеналето във Венеция по архитектура („Настъпващата истина на чувството“, където плува и свири в аквариум). Преуспял в професията, Мишев е самотен откъм приятели. Признава, че

най-добрите са в България, което доказват и сърдечните и искрени интервюта със Светлозар Игов, Михаил Неделчев, Кирил Кадийски. А стихотворението на най-близкия му поет Биньо Иванов „До другата трева“, отразяващо душевното състояние на Мишев, прекосява филма и го завършва. Искало се е наистина много време, усилия, въображение, за да може екипът да събере и да обедини толкова разнороден материал – снимки, интервюта, откъси от перформанси, архиви за един полиедрен творец като Алцек Мишев. Неслучайно „Да летиш с плавници“ взе наградата на Гилдия Критика в категория документален филм.



МЕКО КАЗАНО (2022, РЕЖИСЬОР АНРИ КУЛЕВ)

Ако Славейков и Мишев са изгнаници в чужбина, поетът Валери Петров е такъв в родината си. Изключен от БКП поради въздържанието си да подпише в Съюза на писателите петиция срещу Нобеловата награда на Александър Солженицин и след забраната за публикуване на негови творби, той достойно се оттегля в домашната тишина. От привидното му мълчание се раждат преводите на Шекспир, както и приказката „**Меко казано**“ (1979). Превърната е от поета в сценарий, по който Анри Кулев прави анимационен пълнометражен филм в 3D. Той е напълно равностоен на качествата на оригинала, омагьосва с тази технология, която предава света на Валери Петров – пъстър, витален, ненатрапчив, но ироничен и дълбок. Малкият Светльо е събуден в една есенна нощ, предадена с меки цветове, от Санбернарско куче. То иска да му помогне да спре изпратеното до бабата на детето писмо с тлъста лъжа. Постепенно към двамата се присъединяват

кълвач, къртица и костенурка (все животни с буквата „К“), които си спомнят добрини, направени им от Светльо и искат да му се отблагодарят за тях. Докато сме омаяни от вълшебния свят на Петров/Кулев (освен режисьор, Анри е и сценограф) и тяхната фантазия, унесени в приятната и подходяща за ритъма на филма музика на Любомир Денев, разбираме, че всичко е сън и игра. Светльо, вместо да излъчва светлина като името си, потъва в мрака на лъжата – измислица са всичките добрини към новите му приятели, както и самото писмо до баба му, плод на неговото въображение. Коя е тогава истината, се/ни питат авторите? Чародеят Валери Петров не назидава, а мъдро поучава. Филм, еднакво възпитателен както за вчерашните деца, а днес родители, така и за днешните деца, утре родители. Ще е идеално, ако го гледат заедно, каквато е и мечтата на създателите на „Меко казано“, получил Специална награда „за прекрасната адаптация на детския свят на Валери Петров“.



ВАЯТЕЛЯТ НА СЕТОВЕ (2023, РЕЖИСЬОР ВЛАДИМИР БОРИСОВ)

В съвсем друг свят ни пренасят авторите на „Ваятелят на светове“, посветен на писателя Владимир Зарев, но той няма нужда нито от изгнание в чужбина, нито да чака с години издаването на творбите си. Спасява го

фамилното му име – син е на литературния критик академик Пантелей Зарев, председател на Съюза на писателите (1972 – 1979), член на ЦК на БКП, един от известната „ловна дружинка“ на Тодор Живков. Влиятелна фигура в културния живот на България по онова време. За тази семейна среда на героя се споменава мимоходом, без да се назовава името на бащата. Във филма: Владимир Зарев го определя като „студен учен“, а един от интервюираните – професор Георги Каприев споменава, че „в началото на кариерата си Владо беше под сянката на баща си“, докато после тръгва самостоятелния му път. Авторите на филма – сценаристът Станислав Семерджиев и режисьорът дебютант Владимир Борисов подминават този факт, но подчертават положителната роля на семейната среда за израстването на писателя, заобиколен от книги, пред които така благоговее, че до една известна възраст дори не се докосва до тях, за да навакса стремително след това. Възхищава се от Толстой, но любим му е Достоевски. Зарев се утвърждава в писателските среди с трилогията за семейния му род „Битието“, „Изходът“, „Законът“, подобаващо отразено във филма. Самият герой е пред и зад кадър с гласа си, обкръжен от мненията на критици, приятели, както и личности от други изкуства – художникът Греди Асса, скулпторът Павел Койчев, герой на няколко страници от романа „Орлов мост“. Зарев е много превеждан в немскоезичния свят, където го определят като „българския Балзак“. С детски спомени оцветява разказа сестра му Весела Зарева, режисьор, докато настоящата му съпруга, поетесата и преводачката от немски Мирела Иванова разкрива някои тайни от писателската лаборатория на Зарев. Особено място е отделено на скъпата за писателя дейност като заместник главен, а днес и главен редактор на списание „Съвременник“. Той увлекателно разказва за началните години с Павел Вежинов, за съставянето на броя и споровете на редколегията, за проблемите с превеждането на някои неудобни за времето романи. Въпреки славата, Владимир Зарев е уединен и носталгичен човек. Това противопоставяне на външния успех и вътрешната самота за мен е главното достойнство на „Ваятелят на светове“, подкрепено и от изображението. Операторите Георги Гвоздев и Светла Ганева наблягат на реката, морето, водата като метафори за протичащия или изтичащ живот, на Созопол като „град на свободата“, според Зарев. Те ваят общи планове на сгради, панорами, пейзажи, рисуват едри портрети на действащите лица, за да „настигнат“ носталгичните слова на единака Владимир Зарев.



КИНОЕКСТРЕМИСТИ (2023, РЕЖИСЬОР БОЯ ХАРИЗАНОВА)

Всички тези филми днес са възможни, благодарение и на ентузиазма на първопроходците на българското кино, героите на „Киноекстремисти“, забравените изгнаници в собствената им родина. Сценаристките Теодора Стоилова-Дончева, Елица Гочева и Анна Шойлева-Чомакова и режисьорката Боя Харизанова създават своеобразна трилогия. Те тръгват от „Васил Гендов – историята на първия създател на българското кино“, минават през „Идването на звука“, за да завършат със „След 9 септември 1944“. Положени са къртовски усилия, дългогодишен изследователски труд, за да се издири и монтажно подреди такъв материал – документи, плакати, снимки, откъси от филми. Те са оживени от разказващите за тях с любов и преклонение критици и историци на българското кино, уловени от оператора Георги Челебиев. Васил Гендов, Борис Грежов, Александър Вазов и техните колеги, повечето от които учили или работили в Европа, не жаят собствени средства, за да направят филмите си, често съобразявайки се и с вкуса на тогавашната публика. Набляга се на успехите и историите на създаването на „Българан е галант“, „Любовта е лудост“, „Грамада“. С идването на звука постепенно започват да се снимат и актьорите от Народния театър. И никой не мисли да печели или да се обогати, надделява любовта към новото изкуство и патриотизма. В дикторския глас в третата част, след закона за национализацията на българското кино през 1948 г, определено се усеща тъга и гняв по забравените и непризнати пионери, определяни като дребнобуржоазни и необразовани. Те потъват в забвение, изтласкани в периферията на

обществото. Нямаше как „Киноекстремисти“, този пионерски филм, посветен на рано напусналия ни изследовател на българското кино Александър Янакиев, да не получи наградата на Българска Национална Филмотека.

* * *

ЕКРАНЪТ БИ МОГЪЛ И ДА СЕ УСМИХНЕ...

ОЛГА МАРКОВА

Гледайки с интерес състезателната програма на 27-ия „Златен ритон“, съставена от 60 интересни и значими документални и анимационни филма, сред които – и няколко успешни дебюта, забелязвам, че документалното ни кино е на нов етап. Искрено се радвам на разнообразието от жанрове, теми и артистични подходи; на осмислянето на събития с по-задълбочени психологически характеристики на известни личности, като „Следеният човек“ на режисьора Димитър Коцев – Шошо, който представя Веселин Бранев, недоумяващ от изкривения си образ от съставеното досие в архивите на Държавна сигурност, или доц. Кристиан Таков в „Моралът е доброто“ – дебют на Веселин Диманов, или колоритният художник Любен Стоев в „Моят чичо Любен“ на Никола Бошнаков и Георги Стоев – Джеки; авторитетният писател, майстор на словото Владимир Зарев във „Ваятелят на светове“ на Владимир Борисов); но и по-малко познати Личности (като художника-бунтар и експериментатор Алцек Мишев от „Да летиш с плавници“ на Мария Аверина; пламенният експериментатор, писател, физик-десидент Стефан Маринов, изправил се срещу тоталитарната система от „1200 страници болка“ на Атанас Киряков; проф. Димитър Атанасов – американски възпитаник с принос към световната наука и неговата мултинационална фамилия от „Отскубнати до корен“ на Антоанета Бачурова и Владимир Люцканов, в чиято съдба се оглеждат съдбите на стотици представители на българския елит, пометен от комунистическия режим; доктор Стефан Черкезов, който спасява от горящ автобус 47 човека от „Забрава“ на Златимир Коларов и Валентина Фиданова). Очевидно фестивалният екран се оказва най-доброто място за срещи между творци,

публика и критика, на които всеки може да направи равностетка, да види и оцени собственото си място в процеса на рушенето на стари и създаването на нови светове, да свери своя художествен „часовник“ с критериите и постиженията на другите колеги.



МОЯТ ЧИЧО ЛЮБЕН (2023, РЕЖИСЬОРИ НИКОЛА БОШНАКОВ И ГЕОРГИ СТОЕВ – ДЖЕКИ)

Оценявайки труда и постоянството, с което нашите творци драматично сондират важни и отговорни за цялото ни общество теми и конфликти, чието изследване оформя социалното и гражданско битие на днешния българин, продължавам да се чудя на факта как често отминаваме някои стойностни документални филми с не по-малко значима проблематика, които безспорно повдигнаха емоционалния градус на програмата и дълго бяха аплодирани от публиката. Очевидно хората бяха зажаждали за Празник, особено в навечерието на Коледа. А тези творби внесоха в интензивно натоварващата атмосфера на фестивалното ежедневие особен, светъл лъч от различен ъгъл, с жизнеутвърждаваща философия и деликатен стремеж към креативност в една специфична интонационна среда. Имам предвид мащабната, в течение на час и половина, документално-музикална импресия „Имало едно време в Париж“ на Андрей Чертов и умело изградения 27-минутен дебют в документалното кино „Пол и Реми“ на Петър Русев, завършил режисура в Дания.

Още е жив в съзнанието ми експресивният филм „Дъждовен ден“, с който опитният оператор Андрей Чертов дебютира като режисьор в кинодокументалистиката през 2013 г. Той бе посветен на самотния и

неповторим джаз музикант Огнян Видев, чиито изпълнения следях години наред. Именно със силата на музиката героят с любов и топлина разказва за родния си Пловдив и за самия себе си. Неговите срещи с приятели, които споделят своята носталгия по онова „филибелийско“ време, когато именно джазът им позволяваше да бъдат свободни. Вероятно по тази причина журито на МКФ „Златен Витяз“ тогава единодушно му отреди Голямата награда – за наблюдателната камера, проникваща в скрити кътчета на човешката душевност. Последвалата игрална творба на Чертов „Silent Movie“ (2017), вдъхновена от музиката и творчеството на известния композитор и пианист Милчо Левиев, се оказа своеобразно продължение на неговите стилови и жанрови търсения в пълнометражната форма. Винаги съм уважавала творци, които следват вътрешните си импулси и предпочитания, а не залитат в територията нито на поръчковото, нито на актуалното тъкмо в момента кино.



ИМАЛО ЕДНО ВРЕМЕ В ПАРИЖ (2023, РЕЖИСЬОР АНДРЕЙ ЧЕРТОВ)

По тази причина някак бях подготвена за появилото се на този фестивален екран, десет години след дебюта на Чертов, вълнуващо и същевременно значимо художествено изследване под формата на импресия „Имало едно време в Париж“. С наситена емоционална атмосфера, точно подбрани персонажи, музикална информираност и усет за ритъм, то потопява зрителя в средата на българската и руската бохема в края на 60-те и 70-те години в Париж, за да ни разкрие трудния път на нейната реализация и същевременно – приноса ѝ в европейската култура. А световната столица на

културата Париж звучи като допълнителен персонаж, създаващ условия за реализация и съзидателност. Та къде другаде по-цялостно би се разгърнал талантът на уникални личности, като художника Лъчезар Ошавков и певица Константин Казански, които са имали шанса да си сътрудничат професионално с творци от ранга на Владимир Висоцки и Альоша Дмитриевич. Тук е мястото да споделя изненадата си от изключително любопитния певчески дует на Дмитриевич с легендарния театрален и филмов актьор Юл Бринър (Юлий Борисович, роден във Владивосток), чиито екранни превъплъщения в музикално-приключенската драма-романс „Кралят и аз“ (1956, за което е удостоен с Оскар) на Уолтър Ланг и „Великолепната седморка“ (1960) на Джон Стърджис – римейк на „Седемте самураи“ на Акира Кurosава, са незабравими. Не знаех, че преди да замине за САЩ, актьорът вече е имал изяви като певец в музикални театри на Европа. Но за мен като че ли най-вълнуващи са епизодите, визиращи началото на емигрантската кариера, когато младите Лъчезар Ошавков и Константин Казански стават известни като дуо с шлагерни изпълнения в прословутото кабаре „Распутин“...



ПОЛ И РЕМИ (2022, РЕЖИСЬОР ПЕТЪР РУСЕВ)

С вълнение зрителите посрещнаха и позитивния екранен пример за хармония в човешките отношения, когато съществуват общи креативни интереси, в документалния дебют „Пол и Реми“ на Петър Русев. В максимално опростена форма този филм-пътешественик изповяда силата на емоцията, на любовта като основен стимул за вдъхновение. Двамата герои – Пол и Реми – случайно се срещат на един фестивал и стават близки завинаги. Дали режисьорът ги е търсил или е попаднал на тях – няма значение. Пред нас се разгръщат, на внушителния фон от изобилие на пясъчни скулптури, две човешки съдби, на които искрено вярваме. А

диалогът на героите, на който се крепи филмовият разказ, е кратък, откровен, динамичен, недвусмислен. Той не се нуждае от допълнителни планове. И така лабиринтът от сложни, противоречиви човешки връзки някак успешно е заменен от проста задушевна изповед, която персонажите споделят. Няма трудности, няма неволи. Те остават зад кадър. А на екрана удивляват невероятни по размери скулптурни творения и композиции, които всеки момент биха могли да бъдат пометени от бури и наводнения. Но сега са тук пред нас като апотеоз на човешкия труд и талант. А усилията на двама творци, които живеят заедно и гледат в една посока, са двойни. И те са оценени от редица престижни световни фестивали, където завоюват безценни награди, още повече, че техен двигател е не само талантът и изобретателността, но и истинската Любов.

Между шестнадесетте официални награди, отредени от журито, плюс допълнителните шест приза на гилдиите и професионалните организации, тези филми не намериха място. Но това не им попречи да допринесат със своя художнически вкус и професионализъм за постигане на високото ниво на тазгодишния „Златен ритон“.

* * *

ОБЩИ ВПЕЧАТЛЕНИЯ И ДВА АКЦЕНТА ВСТРАНИ ОТ НАГРАДИТЕ

КАРИН ЯНАКИЕВА

Фестивалът на българското документално и анимационно кино, макар и с известно забавяне (изминаха близо две години от последното му издание), все пак се случи, при това в навечерието на Коледните празници и отново в Пловдив, където по традиция му е мястото. Резултатът от въпросното забавяне бе натрупване на внушителен брой заглавия, което от своя страна

доведе до някои алтернативни програмни решения, но спирам дотук с техническите подробности. Защото по-важни са филмите, идеите и ценностите, които носят, артистизма и таланта на авторите им.

Голяма част от тях са посветени на конкретни личности, оставили значими следи в историята на страната ни, в културата, изкуството и науката, малко или по-скоро напълно непознати на широката общественост. Причините за тази печална картина са много и болезнени. Стремешът да се живее успешно днес и сега притъпява интереса към собствения ни род, още по-малко към националната памет. А тя, националната памет, четиридесет и пет години бе брутално манипулирана и подменяна с фалшиви герои от „новото време“, докато способни и талантливи хора, както и техните постижения, бяха подложени на заличаване. За съжаление и в годините на прехода (той не е свършил) приоритетите бяха други, та оглупяването и безхабрието си останаха непокътнати. Затова и толкова високо ценя усилията и таланта на авторите, които предпазват от забравя стойностни личности като проф. Димитър Атанасов от „Отскубнати до корен“ (Почетна грамота) на Антоанета Бачурова и Владимир Люцканов, като Стефан Маринов от „1200 страници болка“ (Награда за сценарий) на Атанас Киряков. Изключително въздействащи, силни творби. В тази посока от години работи и Димитър Коцев – Шошо с документалната телевизионна поредица „Отворени досиета“. Великолепният му филм „Следеният човек“ (Специална награда на журито) по автобиографичния роман на Веселин Бранев е естествено продължение на творческите му изследвания по темата.



1200 СТРАНИЦИ БОЛКА (2022, РЕЖИСЬОР АТАНАС КИРЯКОВ)

И сега чувам гласовете, които казват: „стига с това мрачно минало, толкова вода изтече оттогава, нека забравим, да плеснем с ръце, да се прегърнем“, и прочие сладникави пожелания. „Времето беше такова“ както цинично заключи един генерал, сякаш неговата партия не е имала нищо общо с кошмара, който преживяха хиляди хора. Забравата и съзнателното заличаване на паметта е пагубно за всяко общество. Европейското кино и литература не спират да се занимават с периода на фашизма, да разказват, да осмислят безумието на войната, Холокоста и всички жестокости, на които човечеството става свидетел тогава. И никому не минава през ума да постави под съмнение тази необходимост. Уви, светът не осъди достатъчно категорично престъпленията на комунизма и това развързва ръцете на овластени преди промените апаратчици и техни последователи да разиграват пошло – носталгично театро, на което сме свидетели напоследък. Колкото по-скоро се разделим със заблудите, колкото по-рядко се подаваме на хитроумни внушения, толкова по-нормално и достойно ще живеем. За да ни остане време и да се зарадваме на красивите неща навсякъде около нас, като изкуството и хората, които го създават с вдъхновение.

И така пристъпвам към заявеното в заглавието намерение, а то е свързано тъкмо с изкуството и вдъхновението. С искреното ми уважение към журито, отличило наистина стойностни филми, накратко ще се спра на два други, които мога да определя като награда за душата.

Първата дума, която ми идва в ума по повод „Хала“ е очарование. Тя се отнася основно за героинята и нейното семейство, но не по-малко и за работата на режисьорите Мария Ландова и Ваня Иванова. Заради лекотата и ведрата емоция, струящи от всеки кадър. Филмът се движи по три линии – класически филмов портрет, елементи на документално риалити и изкуствоведска част, всички разработени професионално, увлекателно и комуникативно. В центъра е Моника Попова, вече утвърдено име в керамиката, любим преподавател на студентите и героичен родител на три деца. От типа хора „трифазен ток“, сиреч заредени с мощна енергия, пълни с безброй идеи, за чието осъществяване сякаш цялото време на света няма да стигне. Същинска хала. Звучи леко стряскащо, но топлотата, хумора и самоиронията, която влага в разказите за много трудните и най-хубави епизоди от живота си, превръща Моника в прекрасен екранен събеседник. Цялото семейство се държи напълно непринудено пред камерата и зрителят постепенно добива усещането, че е на гости у симпатични познати. Извън дома кипи неуморен труд, халят се нерви по подреждането на изложба, с мъжа си, също художник, не винаги имат пълно разбирателство за едно или друго решение, но в последна сметка нещата приключват успешно. Интересно е да се наблюдава работата ѝ със студентите, тяхната обич и доверие към нея, смелото решение да се наеме да обучава незрящ младеж и въпреки първоначалните си съмнения, да успее... Накрая, понеже всичко при нея се случва екстремно, трите ѝ дъщери раждат почти едновременно, за да се окаже щастлива баба на три внучета. Прегърнала бебетата, казва и финалната си реплика, цитирам по памет, – изкуството е важно, но най-важен е животът. Това е и голямата идея на „Хала“.



ХАЛА (2023, РЕЖИСЬОРИ МАРИЯ ЛАНДОВА И ВАНЯ ИВАНОВА)

Режисьорът Андрей Чертов и в предишни филми е демонстрирал респектираща музикална култура, но с „Имало едно време в Париж“ ни въвежда в една слабо позната територия на певческото и хорово изкуство, от което са останали само архивни записи и спомени. Постепенно основна фигура се очертава музикантът Константин Казански и неговият творчески път. Казвам постепенно, защото има една не кратка прелюдия, където хора от артистичния свят, познавали го донякъде, си припомнят факти, случки, откъслечни впечатления от 60-те години на миналия век. Научаваме, че е пял известни френски шлагери, че е изглеждал добре, че публиката го е харесвала и е имал реална перспектива да свети на българския естраден небосклон. Той обаче прави друг избор, воден от свои мечти, много различни от това да се превърне в социалистическа звезда. С една дума, емигрира. Вече го виждаме в парижкия му дом, заобиколен от книги, плочи, картини с неизменната лула. Един европейски интелегент, който увличащо разказва как е търсил и намирал поле за изява, как изненадващо и за самия него попада в определени музикални среди, как се вписва там и относително бързо бива приет. Става дума за артистичните общности на руските емигранти, за двете прочути кабареа „Шехерезада“ и „Распутин“, където са изнасяли бляскавите си спектакли пред многобройна публика, за ярки имена на солисти, които в днешно време изглежда няма кой да замести. Картината се обогатява и през спомените на Лъчезар Ошавков, близък приятел на Константин Казански, емигрирал по същото време, самият той високо ценен художник във Франция. Събраният и много

артистично подреден от режисьора архивен материал ни среща с Владимир Висоцки и прекрасната му съпруга Марина Влади, с които Казански продължително работи, виждаме и чуваме гласа на знаменития Альоша Дмитриевич, също и последните изпълнения на ненадминатия възрастен изпълнител, любимец на ценителите. Именно за него се разказва следната легенда – вече много възрастен и болен, след поредно представление, на път за стаята си, поръчва черен хайвер и бутилка шампанско. На сутринта го намират починал, но от хайвера не е останало зрънце, нито пък капка от шампанското. Един щастлив край. И накрая, едно от най-вълшебните преживявания – хоровите изпълнения (хор Казански) под диригентството и аранжирментите на самия Константин Казански. Дар за душата.

* * *

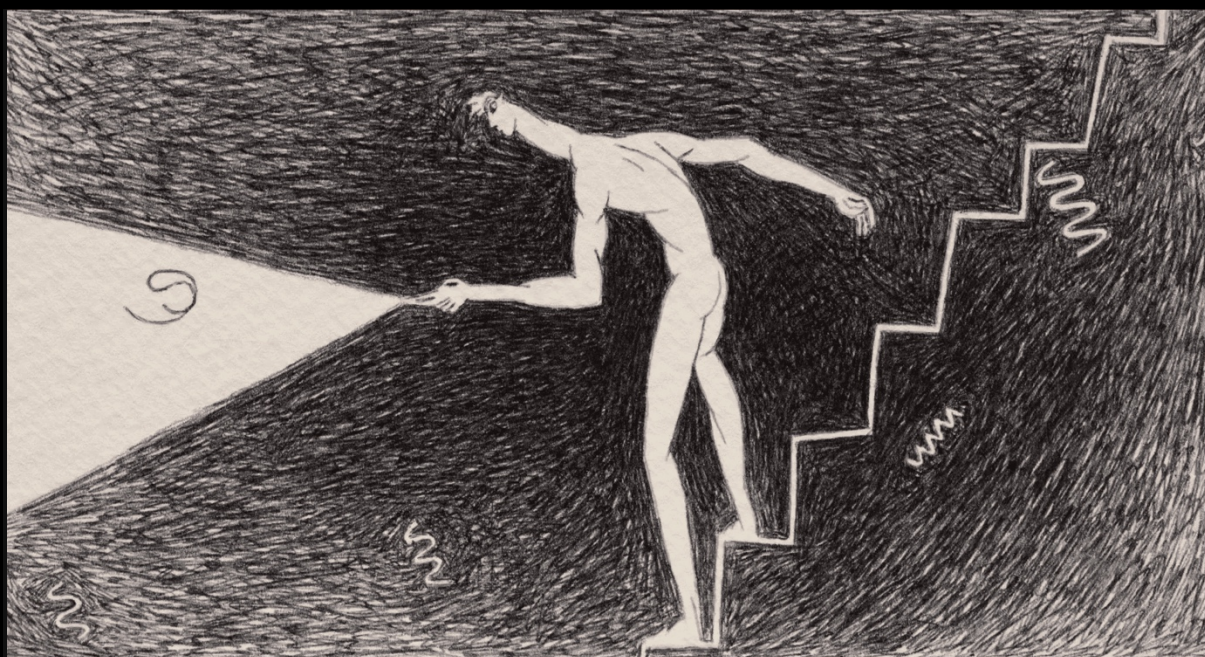
АВТОРСКИ ОТКРИТИЯ, ТЕХНИЧЕСКИ ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА И ПОЧИТ КЪМ ТРАДИЦИЯТА

НАДЕЖДА МАРИНЧЕВСКА

Тази година 27^{-ят} фестивал на българското документално и анимационно кино „Златен ритон“ беше като претоварена каруца – огромно количество филми, които плътно запълниха седемте дни на прожекции и не оставиха на най-ревностните зрители дори време за обяд. Наложиха се някои от произведенията от конкурсната програма да се прожектират в паралелната зала 3 на кино „Лъки“. Това се оказа доста неприятно и за авторите, и за публиката, която трябваше да прави своя избор по анотация, или да гледа по половин филм в двете зали. Но продукцията от почти две години и за документалното, и за анимационното кино беше богата и много, много интересна.

Анимацията се представи с двайсет филма, два от които – пълнометражни. В сравнение с бедната картина на предишния 26-и „Златен ритон“, когато анимационните филми бяха едва осем, това е забележително, но не бива да оценяваме увеличението брой филми само като количествен напредък. В програмата имаше много интересни артистични предизвикателства и разнообразие от жанрове, стилове и техники.

Голямата награда „Златен ритон“ отиде при филма „Следа“ на Аспарух Петров. На пръв поглед той е за стъписването на млад писател при новината, че ще става баща. Същевременно обаче „благата вест“ събужда травматични спомени от собственото детство и отношенията с напусналия го баща, поражда нови страхове и опасения. Филмът е изграден в три преплитащи се пласта – обективната реалност (в синьо), споменът от детството (в червено) и вътрешният свят на твореца (в черно). Аспарух Петров майсторски прескача от едната „реалност“ в другата, с лекота играе с пространствата и мащабите на филма. Това може да е изкачването по абстрактни стъпала в преследване на убягващите думи и фрази, или да е оголената фигура на героя, сгъната в бащината червена обувка – важното е, че променяйки пропорциите, формите и мащабите, Аспарух Петров постига собствена символика на пространството. Следата от обувка може да е гигантска или смалена до нормален размер, писателят може да е облечен или пък гол пред спомена или чувствата си. Типажът в много от сцените е нарисуван с леко деформирани пропорции, с невъзможен наклон на главата, издаващ душевен дискомфорт. Трябва да се отбележи, че той има и много изразителни ръце, напомнящи профилните жестове от силуетните фигури на великата Лоте Райнигер в „Приключенията на принц Ахмед“ от 1926 г. Експресията на формите е ключов момент в изграждането на визуалната стилистика на филма, изпълнена с напълно неочаквана и изненадваща техника – обикновена химикалка. Същевременно трите допълващи се цвята не са единственото изразно средство на автора. Неговият богат щрих създава пулсиращо, променливо и нестабилно пространство, което заедно с тоталната анимация върху хартия изгражда артистичния свят на филма, за да достигне до хармонията и любовта във финала.



СЛЕДА (2022, РЕЖИСЬОР АСПАРУХ ПЕТРОВ)

Журието присъди своята Специална награда на полнометражния анимационен филм „**Меко казано**“ на Анри Кулев „за прекрасната адаптация на детския свят на Валери Петров“. Осъществен изцяло с 3D компютърна технология – нещо, което съвременните деца вече приемат за задължително, но филмът успява да избегне най-разпространеното клише, налагано от американската комиксова култура – клишетото на супергероя. „Меко казано“ е мек филм. Филм, който отправя към децата простички морални послания, без да затъва в дидактика и назидателност. Малкият Светльо сънува и в съня си е посетен от санбернарско куче, което „идва да го спаси“, защото е намислил да напише лъжливо писмо до баба си. В хода на „спасяването“ на писмото към странната двойка се присъединяват кълвач, костенурка и къртица, които също си имат едно на ум, заради предишни прегрешения на Светльо. Накрая мишка и нейните потомци се намесват в полза на момченцето, а то разбира важни неща за лъжата, за приятелството, за доверието, за обичта... Филмът на Кулев е изграден не като суховато разсъждение над морални казуси, а като забавление за деца. Това е детски мюзикъл с огромно количество песни, написани от Любомир Денев. Пътят за търсенето на писмото се превръща в път на порастването, в път на приключението и веселието. Всеки от персонажите има ярко изградена индивидуалност – от кучето – фалшив санбернар с бъчонка коняк на шията, през кълвача, който разпердушинва с клюна си де що види, или костенурката с убийствено розови кънки до самодоволния очилат кърт, който си пада по маркови дънки и „истински“ бой с индианци. Всички те

създават една живописна компания на многогласието, в която добротата и щедростта на сърцето надделяват над съперничеството.



МЕКО КАЗАНО (2022, РЕЖИСЬОР АНРИ КУЛЕВ)

Както се случва в българското кино, филмът е реализиран с нисък бюджет и отчайващо малък колектив аниматори – шест човека. Това по силата на някакво благоволение свише или по-скоро по силата на огромен труд и отдаденост на екипа не е довело до снижаване на качеството. Напротив, компютърната анимация може да съперничи с най-добри образци на продукции, в които участват стотици аниматори. Движенията на всеки от персонажите са силно индивидуализирани. Художниците ги структурират не като копират реално заснети действия, а като задържат на екрана и изваждат най-изразителните моменти във всеки жест, така че да подчертаят характера. Косите и козините се движат естествено от вятъра или инерцията, а всеки аниматор знае колко сложна задача е това и какъв огромен брой компютърни часове изисква тя за реализация и рендване. Филмът дори започва с една изключително впечатляваща сцена на парк със стотици и хиляди падащи есенни листа, които образуват вихрушка от ярки краски. Подвижната камера играе своя танц между тях и създава усещането за съпричастие дори още когато не знаем към какво или към кого. Във филма има още множество ефекти – искрите от постоянното чукане на кълвача, водата с нейните завихряния, бурните талази на вятъра, хвърчащите перушинки и т.н. Атмосферата е изградена с изключително внимание към детайла. Анри Кулев създава образа на обобщен европейски

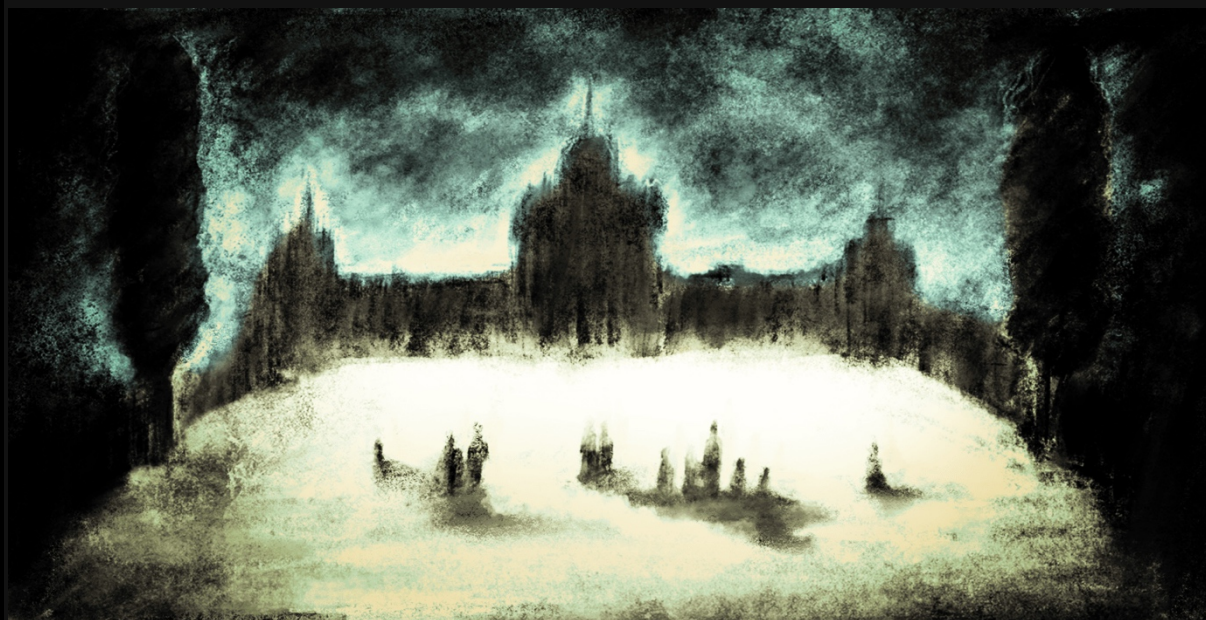
град, в който има и някои софийски акценти. Този град, потънал в носталгичен ретро-стил, ни връща към простата яснота на обикновените човешки ценности.



ФЛОРЕНТИНСКА НОЩ (2022, РЕЖИСЬОР СОТИР ГЕЛЕВ)

Наградата на община Пловдив отиде при другия пълнометражен филм – „Флорентинска нощ“ на Сотир Гелев „за красивата оригинална атмосфера и визия“. Филмът е по мотиви от творби на Хайнрих Хайне и Жерар дьо Нервал. Нежен филм с две преплетени сюжетни линии, които фино прехвърлят мостове една към друга, обединени от темите за любовта, музиката, изкуството, чувствителността. Именно особената чувствителност, на места меланхоличната тъга, отпращат в един ретро-свят, който връща значимостта на човешката емоция, така пренебрегвана в днешно време. Филмът като с лупа се вглежда в преживяването, в нюансите на чувствата и ни кара да си спомним дори такова остаряло понятие като „душевен трепет“. Създадените от Пенко Гелев рисувани и 3D декори са наситени с атмосферата на миналото: на фонтанчето, калдъръма, стария дървен прозорец, зимния парк, трополящата карета... Типажите са тънки и издължени. „Флорентинска нощ“ е романтичен филм, създаден да бъде именно романтичен. Иначе авторите ползват донякъде модела на производство на „Зоотроп“, който беше съставен от няколко късометражни филма, които впоследствие се свързаха в пълнометражен формат. Тук по-рано създаденият среднометражен филм „Виола“ се свързва със следваща история, за да се преодолеят трудностите във финансирането. Но резултатът си заслужава. „Флорентинска нощ“ е реализиран и с рекордно малък екип

сътрудници, сред които трябва да отбележим аниматора Благой Димитров и композитора Румен Бояджиев-син. Изглежда, успешната работа върху пълнометражни филми с микроекипи е патент на българската анимация – да си спомним „Направено в Брахицера“, където покойният Николай Тодоров беше направил анимацията изцяло сам.



ВОЙНА (2022, РЕЖИСЬОР ДИМИТЪР ДИМИТРОВ – АНИМИТЕР)

Особено интересна се оказа наградата за най-добър художник-постановчик в анимационното кино. Тя отиде при Димитър Димитров – Анимитер за работата му върху три филма: „Война“, „Артистът“ и „Дъщерята на художника“. Митко Димитров е най-бързо работещият български аниматор. След неговия запомнящ се дебют „Денят на кървавите венци“ той започна да произвежда със същата технология – рисуване върху смартфон или таблет по 1-2 филма годишно. Стилът му оставаше разпознаваем в рамките на характерния за него богат графичен шрих, обикновено бял, върху абстрактен черен фон. Опит да обогати визуалността художникът показва и на миналия „Златен ритон“ в „Седем смъртни гряха“, когато беше удостоен със същата награда – най-добър художник-постановчик. Различното тази година е, че и трите негови филма се обръщат към живописата. При това с овладяна увереност на четката (разбирай – дигиталната четка). „Война“ е неочаквано актуална анимация в контекста на войната в Украйна и кризата в Близкия изток. Интересна подробност е, че филмът е завършен преди нахлуването на руските войски на украинска територия, но се възприема едва ли не като рефлексия на събитията. Всъщност, творбата е знакова, а не конкретна. Персонализира войната чрез момиче-сираче, което минава през жестокостта, разрухата, пожарите, омразата, а вътрешно се страхува, докато

срещне момчето Мир. Имената на децата са малко дидактични, но съответстват на знаковия характер на филма. В пълноценната живописна картина трептенето на багрите е от първостепенно значение, размитите цветови петна без ясна граница пулсират и преливат в драматичния колорит на огъня и неговите отблясъци.



АРТИСТЪТ (2022, РЕЖИСЬОРИ ДИМИТЪР ДИМИТРОВ – АНИМИТЕР И МИЛКО ЛАЗАРОВ)

„Артистът“ (в сърежисура с Милко Лазаров) е истинско предизвикателство към традиционното ни разбиране за анимационно кино, тъй като в него изцяло липсва раздвижването на персонажите. Колкото и парадоксално да е, всъщност филмът се възприема като анимационен чрез непрестанната панорама, върху която се развива действието, в по-голямата си част тя е хоризонтална, ляво-дясна, а във финала – вертикална, нагоре и надолу. Историята за превръщането на момчето в мъж, израстването му като цирков артист, влюбването, предателството и личния крах се развива върху непрестанно променящия се декор, който редува екстериори с интериори, пейзажи с циркова публика и т.н. Преходите между отделните пространства са дотолкова органични, че окото не ги възприема като „нов декор“, докато образът почти не отмине, отнесен от скоростта на развитието на живота. Статично нарисуваните персонажи също се придвижват – „излизат и влизат в кадър“ отново и отново, в друг свой ипостас, в друга крупност, редувайки фас и профил, застинали в поредица от значими жестове. На места едновременно могат да се видят две, три или четири фази на героя, създаващи в съзнанието на зрителя интегрално усещане за движение. Освен че този филм е изключително сложен за изпълнение като скорост и ритъм, той е и прекрасно нарисуван.



ДЪЩЕРЯТА НА ХУДОЖНИКА (2023, РЕЖИСЬОР ДИМИТЪР ДИМИТРОВ – АНИМИТЕР)

За мен обаче истинското предизвикателство от „триптиха“ на Димитър Димитров е „Дъщерята на художника“. Филмът е базиран върху мотиви от едноименния разказ на руския абсурдист Даниил Хармс и е една мистична заигравка със смъртта. В случая е важно не т.нар. развитие на сюжета (доколкото изобщо има сюжет в редуването на абсурдни случки), а е важен начинът на изграждане на визията. Димитър Димитров е използвал за основа на образите си *изкуствен интелект* и след това е обработвал селектираните от него изображения. Резултатът е учудващо добър и за мен е неотличим от една ръчно създавана рисунка, базирана върху проучване на ретро-изображения. За да съхрани високата летва на критик, би трябвало изобщо да не ми хрумва да употребя думата „артистично“. Но ще се наложи! Цялата визия има артистично въздействие, въпреки компилацията, генерирана от изкуствения интелект. Димитър Димитров е задавал своите задачи в специализирания сървър MidJourney и срещу заплащане е ползвал ресурсите на платформата. Поставените на изкуствения интелект задачи са били два типа: чисто словесни описания като: изображения за „съветски авангард“, „руски конструктивизъм“, „Петербург 1930“, „съветски постери и пропаганда“, „арт деко“, „Родченко“, „Лисицки“ и дори „Джордж Оруел“ за постигане на антиутопична атмосфера, или „Едуард Хупър“ – за постигане на определена фактурност на образите. Всъщност в повечето случаи Димитров е сканирал своя скица – на персонажи или декор и е искал тя да се трансформира според определено стилово изискване. В резултат са

получени стотици картинки, от които 99% са отишли директно в кошчето. Единият процент по-късно вече Димитър Димитров обработва с програмите Procreate за ретуш и анимация и с After Effects – за ефекти. Тъй като изкуственият интелект може да компилира и да генерира образи от съществуващи изображения, но самият „той“ няма засега никакво чувство за стил или единство на визията, се е наложило авторската обработка на образите да е съществена. На въпроса ми защо изобщо си е давал труд да използва AI, когато степента на използваемост на картинките е изключително ниска, Димитър Димитров отговори, че в никакъв случай не би бил в състояние да създаде такава богата и разнообразна визия на Санкт Петербург и да усети атмосферата на времето и характерните за него образи в толкова кратък срок, колкото е било времето за реализация на проекта. Вероятно би му отнело месеци и години за проучване. Очевидно е, че повечето от получените от AI изображения са посредствени компилации, най-често банални и досадни. Но при многократни опити понякога се получават интересни резултати. Например Димитров е подал в MidJourney намерено от него изображение от 30-те години на миналия век – на локомотив, оформен като кон. Ползвайки структурата на съществуващата картинка и отчитайки описанието на стила като изискване, изкуственият интелект генерира локомотивите „бик“ и „слонове“, както и крана-жираф. Оттам нататък задачата на художника е била да приведе всичко това в единната образност на филма. Има над какво да се замислим... Още повече, че в момента в теоретичните среди на изследователите на анимационното кино изкуственият интелект е най-горещият картоф от всички възможни теми.

Като цяло анимацията винаги е стояла в авангарда на експерименталните техники в киното. Това е обяснимо, като имаме предвид прекъснатия, немеханичен режим на снимане/генериране на образите.



ТРИ ПТИЦИ (2022, РЕЖИСЬОР МАРИЯ НИКОЛОВА)

Може би експериментирането с техники е и причината филмът на Мария Николова „Три птици“ да получи Почетна грамота за смесването на акварел, изрезка, стоп-моушън, живо действие с интересни костюми и маски, които по свободен начин илюстрират стиховете на шестима френски романтици и символисти. Поетичната структура създава усещането за свобода, но и за копнежите по любовта. Тъга и меланхолия се смесват с надежда и желание да доминираш в амалгама, която се променя и изразява интимните трепети на живота. Но винаги наоколо има и една огромна и анонимна човешка ръка, която е в състояние да промени желаната траектория на поривите. Съдба ли е? Предопределение?

В другата крайност на спектъра, но също отличен с почетна грамота, е документално-анимационният филм на Мария Станишева „Да намериш дом“, посветен на едно ново явление в актуалната тема за бежанците – бягството от климатичните промени. Филмът (копродукция с Франция) е замислен като част от серия за т.нар. климатични бежанци и показва бедно бременно момиче от Бразилия, което се опитва да избяга от коварните последствия на вируса Зика, появил се вследствие на сушата. Елегантните типажи на Росица Ралева търсят емпатия, а превръщането на облака от комари в митологично чудовище-дракон създава усещането за безнадеждност и невъзможност да избягаш. Финалната фотография на момичето, героиня на филма, – Антония Жардения да Силва подкрепя във

финала достоверността на конкретната житейска история, като придава на посланието актуален и социален смисъл.



ОБЕЗЛИЧАВАНЕ (2023, РЕЖИСЬОР СПАРТАК ЙОРДАНОВ)

Наградата за дебют (след Наградата на СБФД „Васил Гендов“ за най-добра анимация, Наградите на СФАФ Варна 2023 за най-добър български анимационен филм, както и селекцията в Конкурсната програма на Анеси 2023 Perspectives Short films) отиде при Спартак Йорданов и филма му „Обезличаване“. Заглавието е показателно – в днешния свят всяка индивидуалност се претопява в общата маса на тълпата. Сюжет, познат на българската анимация от „Веселякът“ на Анри Кулев, а и от редица други филми. Боряна Матеева намира паралел дори с „Ку-ку“ на Велислав Казаков, където цветният, но вече излекуван луд се вмъква в редицата на сиви хора, харесващи еднакви сиви Мони Лизи. Във филма на Спартак Йорданов има и нещо друго, извън философското есе на тема „загуба на идентичност“. Монотонната маса от еднакви хора без лица, впрегнати в еднакви въжета-юлари един след друг, създава нещо страховито. Поражда се неясна органична материя, която поглъща и храносмила всичко по пътя си. Вездесъщите маркучи – вени?, хранопроводи?, извънземна слуга? – всмукват и претопяват всичко, което има що-годе човешки облик. Единственият мъж, у когото виждаме хуманоидни черти (разпознаваме рисуван образ на актьора Леонид Йовчев), много бързо, поглъщайки съдържимото на чинията пред себе си, се трансформира в заразено чудовище като всички останали. Има нещо много физиологично в този

филм, което въздейства върху най-първичните ни сетива и не оставя място за никаква илюзия. Тоталната обреченост е проникнала на нивото на клетките и е успяла да предизвика всеобщо разложение и смрад. Да, смрадта на мърша се носи от филмовото пространство. Това е радикалната и окончателна присъда на Спартак Йорданов над общество, индивиди и (бивш) човешки род. Филмът е изключително добре нарисуван в техниката живопис под камера, в чиято безпощадна монохромност се виждат следите на четката като последен, умиращ белег на човешкото, което в последните кадри на филма също губи своята същност и придобива фактурата на студения компютърно генериран образ.



ЛОДКА В ДЪЖДА (2023, РЕЖИСЬОР ЙОАНА АТАНАСОВА)

Наградата на гилдия Критика беше присъдена на Йоана Атанасова за „Лодка в дъжда“. Филмът също вече успя да получи редица награди за мощната тотална анимация, реализирана с остър графичен щрих и монохромен акварел – необичайна комбинация, която успява да придаде едновременно плът и безплътна ефимерност на образите. Метафоричният разказ за раздялата на двама влюбени, които опитват да преминат през „бурните води на живота“ в скромна хартиена лодчица, завършва с триумфа на меркантилността на жената. Изоставеният любим във финала пали кибритена клечка след клечка, за да освети като морски фар пътя на други хартиени лодчици през бурята. Но неговата лична история окончателно завършва нещастно и минорните нотки отекват дълго на екрана. Йоана Атанасова прави решителна стъпка напред след „Само моя“, като създава

значително по-събрана и ясна история, основана върху символи. Филмът е много тежък за анимиране – масовки на безлични хора с чадъри, вълни в бурното море и т.н. Но екипът и аниматорът Янко Петров са се справили прекрасно с това предизвикателство.



ФЛИП (2023, РЕЖИСЬОР ИВАЙЛО БОЛЯРОВ)

Разбира се, както на всеки фестивал, на който добрите филми преобладават, наградите не стигнаха, за да се отличат всички произведения, които демонстрираха интересни идеи, артистизъм и дух. Аз бих открила „Флип“ на Ивайло Боляров – филм, посветен на търсенето на ключалката, която съответства на ключа, който носиш със себе си цял живот. Изцяло реализиран в ретро стил и визията на филм-ноар, „Флип“ е филм за търсенето на смисъла. Едва когато преобърнеш света, той се разкрива пред теб и позволява да излезеш на слънце. Ситуирането на действието в коридорите на хотел с безброй затворени врати без ключалки е интересно намерен детайл. Влизането на превозни средства, пешеходци, линейки, клошари и т.н. в безлюдните хотелски коридори създават обемно символистично пространство. А приликата на главния герой с автора определено навява идеята за автобиографизъм и лично преживяване.

В подобен личен и изповедален план Анна Харалампиева представи „Интериор“ – филм за спомените на една възрастна жена и за равносметката на живота, реализиран с характерния за художничката трудоемък богат шрих. В най-добрата традиция на българската анимационна школа беше и „Гнездо“ на Настимир Цачев, базиран на езоповия език на сценаристите Слав Бакалов и Вера Донева. Филм за мечтата и желанията, представени чрез стремежа на един охлюв да полети. Не му е писано, но всичко се сбъдва в следващото поколение. Притчовото иносказание е реализирано много стегнато и въздействащо. Продължение на успешните традиции на българското анимационно кино от най-добрите му години бяха и още няколко филма, в които чрез символиката на цирка и на карнавала се повдигат дълбинни смисли. „Отражения“ на Николай Димитров се фокусира върху порочната природа на човека чрез вечната тема за огледалото – в случая кривото огледало на панаира. „Среднощен спектакъл“ на Пламен Николов пък предлага своя версия на традиционната тема за цирка с преобърнатите роли на фокусника и животните.



СТОНОЖКА (2022, РЕЖИСЬОР ВЕРА ИВАНОВА)

Два много свежи детски филма разчупиха сериозността на анимационната тематика и отдадоха значимото на забавлението за деца – „По вода“ на Владо Шомов и „Стоножка“ на Вера Иванова. Първият филм заразява с неподправената си искреност на детската игра, а вторият е постижение на Вера Иванова в създаването на типажа на стоножката с палаво личице и много (сладки и закръгленки) бутчета. Един чудесен, макар и позакъснял дебют.

Чудесно впечатление направи и един артистичен и необичаен филм на млади автори – „Рогът на изобилието“. Ани Антонова и Димитър Овчаров

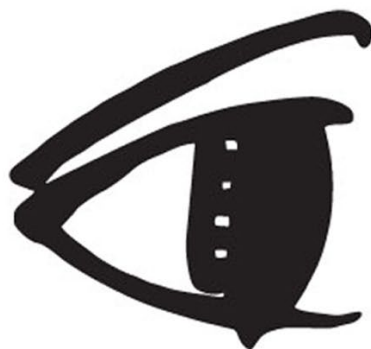
разсъждават върху мотивите на човека да води войни и битки в стремежа си към материалното. Природният свят и човешкото копие са във вечно противоборство. Ламтежът към „рога на изобилието“ обаче неусетно се простира и върху чисто човешките отношения. Филмът е изключително изящно стилизиран, като визията се подхранва от митологичното и от рисунките върху древна ваза от преди 5200 години, намерена на територията на днешен Иран. Твърди се, че това е дори първата „анимация“. Рисунката върху хартия е разположена върху декор, където се виждат отблясъците от истинска керамична ваза и тази двойна перспектива – на античната двуизмерна рисунка и на обемната материалност на вазата – носи на филма няколко международни награди и многочислени селекции на престижни фестивали. И още един филм на млад автор – „Океания“ на Стефан Войводов заслужава адмирации със стилно реализираната история за рибния пасаж и за индивидуалния характер на малката рибка. Филмът е посветен на „летящите риби“, посвещение, което трябва да се разбира като алюзия за вечния стремеж на човека към полета, към слънцето и към познанието. Без значение каква е цената.



РОГЪТ НА ИЗОБИЛИЕТО (2022, РЕЖИСЬОРИ АНИ АНТОНОВА И ДИМИТЪР ОВЧАРОВ)

27-мият фестивал на българското документално и анимационно кино „Златен ритон“ беше богат на анимационни събития. Богат на творческо вдъхновение, авторски открития, технически иновации, предизвикателства. Филмовата ни анимационна продукция опипва нови пътища, по които вероятно ще тръгне през следващите години, но в същото време помни и почита най-доброто от традицията на българската анимационна школа.





НАЧАЛОТО НА БЪЛГАРСКИЯ ПРОДУЦЕНТСКИ МОДЕЛ

ДИМИТЪР ДЕРЕЛИЕВ

Бих нарекъл времето, когато се създаде Националният филмов център, време на кипеж. След 1989 г. бяха бурни години, през които хората от киното, или почти всички, искаха да има промяна в киното. Не искахме да съществува повече държавният монопол, искахме да бъдем както западните държави с частни и независими продуценти, частни разпространители, Национален фонд Кино, частни киносалони. Искахме смяна на целия модел във филмовото производство и разпространение. Изприказваха се много приказки. Много идеи се нахвърлиха.

В началото на 91 г. имаше вече различни варианти – Български филмов институт, Филмов център и т.н. Тогава министър на културата беше Димо Димов с двама много важни заместници, които бяха от киното – проф. Ивайло Знеполски и Павел Васев. Създаде се, дотогава нямаше, отдел Кино в Министерство на културата, който оглави Иван Попйорданов – изключителен професионалист и мъдър човек с грамаден опит в киното. Поканиха ме да се включа в този екип. Бях сценарист и редактор на документални филми в студия „Време“ и нямаш намерение да се занимавам с администрация, защото това, което правех в киното, ми харесваше. Точно тогава с Елдора Трайкова бяхме започнали филма *Неоновите приказки*, който е един от най-успешните ни филми заедно. Ще направя малко отклонение. По това време още съществуваше Кабинет на младите филмови дейци към

СБФД, където се бяхме събрали „отбор юнаци“, които желаеха, мечтаеха за промяна в българското кино. Председател беше Велислав Казаков, заместници бяхме Андрей Слабаков и аз. Тогава в края на 89 г. се проведе поредният преглед на младото кино в Пампорово. Прожекции и разговори за новите филми. Еуфория от промените. Решихме от Пампорово да слезем в центъра на Смолян – декември 89 г. и направихме митинг на Кабинета на младите филмови дейци. Говорихме пред смаяните жители какви промени стават в София, за това, че България тръгва по нов път, но хората ни освиркаха. Така приключи опита ни за събуждането на духовете в Смолян. Разказвам това, за да подчертая, че в този Кабинет имаше желание да се направи нещо ново, да се включим и ние, да не бъдем изолирани. В тази атмосфера, в този дух започнах да си спомням моите юридически познания. Завършил съм право в СУ, но имах влечение към киното. Познавахме се добре с Юлий Стоянов, канеха ме да пиша сценарии и макар и трудно, защото исках да работя в киното, завърших право. Хората в киното са емоционални, често имат субективна гледна точка, а моите познания по право ми даваха друг ъгъл, възможност да се гледа по-обобщено, да се направи нещо систематизирано. Така приех да работя в отдел Кино на Министерство на културата. Имахме много разговори с Иван Попйорданов, с Ивайло Знеполски, с Павел Васев. Често идваха млади кинаджии, винаги беше пълно с хора и постепенно изкрystalизира идеята да изберем така наречения френски модел с легендарния CNC – Френския национален филмов център с неговата система, структура, критерий за работа при подпомагане и оценка на проекти. От началото на 91 г. започна трескаво писане на документи, с искането в България да се създаде Национален Филмов център по френски модел – писахме от януари до април – министър Димов беше на наша страна, имаме и пълната подкрепа на Ивайло Знеполски и Павел Васев. Така през април министър Димов внесе в Министерски съвет мотивирано написано предложение да се закрие ТСО „Българска кинематография“ при условия на пълна ликвидация и да се създаде нещо ново – именно Национален филмов център. Очаквахме нещата да се случат бързо, но не стана така. На 6 юни МС прие решението да се закрие цялата структура на ТСО Българска кинематография и на нейно място да се създаде сравнително малък, но динамичен филмов център. Отпуснати бяха четиринайсет щатни бройки и беше голяма радост.

Така че 6 юни 1991 г. е рождението на НФЦ. Това беше много важна година от развитието на България. Тогава се прие новата конституция, която е в сила и до момента. Прие се Търговския закон, който позволи, а Конституцията го уреди, създаването на частна собственост в България, създаването на търговска дейност, което е нормалната правна уредба за предприемачество, а това се отнася и до филмовото продуцентство, филмовото разпространение и осъществяването на кинопоказ. Не бяхме обсъждали кой ще оглави Филмовия център. Мислех, че това ще бъде Попйорданов като опитен човек, който искаше да се направи нещо различно. На един колегиум, това е колективният ръководен орган на Министерство на културата, много важен орган, който през последните години не се използва. На този колегиум министър Димов предложи за директор на Филмовия център мен. Бях шокиран. Парализирах се. Беше толкова толкова неочаквано. Никой не беше разговарял с мен, но Ивайло Знеполски и Павел Васев също се изказаха и ме одобриха за директор. Изпитвах ужас пред всички тези големи имена в киното. Как аз със скромния си опит като сценарист и редактор в документалното кино, почти без опит в игралното, ще ръководя цялата тази институция. По онова време трябваше да действам сам. Едно от първите неща, които трябваше да направя, е да се закрие ТСО Българска кинематография, но това е огромна институция и не може да стане за един ден. Дотогава не познавах Людмил Стайков – той беше председател на Българска кинематография, а инж. Стефанов беше дългогодишен заместник-председател на ТСО. Приеха ме с изключително внимание и казаха, че с каквото могат, ще ми бъдат полезни и ще помагат. От друга страна трябваше да започна да търся хора за Филмовия център – не се намират лесно четиринайсет човека. Задължително беше да има главен счетоводител – бяхме отделно юридическо лице, с отделна банкова сметка, пълна автономия от министерството. Бях приближен до хора от СДС и вестник „Век 21“ – Петя Левчева беше главен счетоводител там и тя беше първият човек, когото назначих. От ТСО от отдела за анализи и прогнози дойде Антоанета Борисова, светла ѝ памет, която стана един от стожерите на Филмовия център. Красимир Крумов – Грец, с когото бяхме приятели, предложи Павлина Желева за международна дейност. После дойде Калина Вагенщайн. С тези хора започнахме да обсъждаме какво да прави Филмовият център – очакванията на всички бяха големи, а имаше и филми, които се снимаха в момента и трябваше да се дофинансират. Мислехме как да създадем тази нова система, с нови продуценти, нови разпространители.

От самото начало стоеше въпросът как да се свържем с европейското кино. Да не останем изолирани. Трябваше да напишем правила – някой ми препоръча Жоро Чолаков, тогава той снимаше *Лист отбрулен* на Светльо Овчаров. Имаше претенции и самочувствие и стана зам. директор. По-късно се оказа, че Филмовият център като че ли няма нужда от такава длъжност. Жоро доведе една много добра програмистка – Цвета, но тя остана малко време, защото замина да работи и живее в Англия. От 1992 г. към екипа се присъедини Маргарита Стефанова в продуцентския отдел.



Тогава на първо място трябваше да се създадат правила за филмовото продуцентство и професия продуцент, които се създаваха в движение. Реално започнахме от нулата. Бяхме написали проект за правилник за продуцентската дейност и успоредно с това пишехме още един документ – правилник за устройството и дейността на НФЦ. За писането на тези два нормативни акта се допитвахме до много колеги, и през октомври 1991 г. бяха приети Правилник за продуцентската дейност и Правилник за устройството и дейността на НФЦ.

В правилника бяха залегнали постановления, които после влязоха в Закона за филмовата индустрия. Например продуцент може да бъде търговец по смисъла на Търговския закон, който да бъде регистриран във Филмовия център. От самото създаване на НФЦ съществува единен публичен регистър, който е актуален и в момента. Това условие се отнася за продуценти, които кандидатстват за субсидия от НФЦ. Ако сам финансираш филма си, можеш да си продуцент, без да се регистрираш в НФЦ, но не можеш да очакваш субсидия. Общо взето почти всички, и тези, които направиха частни филми, се регистрираха. Някои от по-възрастните колеги гледаха с насмешка, че това са предишните директори на продукции, но ние разяснявахме, че продуцентът е нова фигура от решаващо значение, с големи отговорности като предприемач – инициатива за намиране на средства, организация на целия процес, снимки, постпродукция, грижа за разпространение на този

продукт, за продажбата му. Още от самото начало търсехме начини българските продуценти да се свържат със западните си колеги. Точно по това време във Франция бе създаден един специален фонд, който съществува до началото на XXI век. Фонд ЕКО – Фонд, който беше за страни от Централна и Източна Европа, които са се освободили от държавния монопол. Финансираха се филми от Чехия, Унгария, Румъния, дори Русия участваше в този Фонд. Например филмът на Никита Михалков *Урга* е създаден с пари от този фонд. Този фонд беше един от първите чуждестранни източници на средства за българското кино. Пламен Масларов, който беше продуцент на филма *Граница* получи субсидия от този фонд, както и Рангел Вълчанов за *Фатална нежност*, Людмил Тодоров за *Любовното лято на един лъохман* и др.

От самото начало на промените в българското кино, се постави въпросът за създаване на Фонд „Българско кино“. Тази идея е от самото създаване на Филмовия център и тя се възобновява периодично. Искяхме паралелно с гарантираното финансиране на филмови проекти от държавата, да има и фонд, който да акумулира средства от различни източници. Отчисления от продадени билети от чуждестранни филми, най-вече американски, отчисления от реклами по телевизията, средства от телевизионните оператори с национален обхват, от лотарията, от тотото. До началото на този век при първите договори с продуценти имаше клауза да връщат пет процента от получената субсидия. Тези средства трябваше да се вложат в следващи филми. Дори искахме, но не се случи – продуцент, който е върнал пари, да ги ползва с предимство за следващ свой проект, да може да получи и тези немного пари.

Но основната идея беше фонд, който да се генерира не от държавата, а да съществува паралелно със системата, при която Филмовия център получава ежегодно пари от държавния бюджет. Още тогава Министерство на финансите ни спря, както го прави непрекъснато през годините, въпреки аргументите, че филмопроизводството е специфично и парите често не могат да се изхарчат до края на календарната година. Но те са категорични и мисля, че и сега трудно ще се преодолее съпротивата на Министерство на финансите. Въпросът стои открит. Във Франция например имат отчисления от билетите, които се добавят към държавната субсидия на техния Филмов център. И в други страни съществува тази практика, но това е дълъг и отделен разговор. Още през 1991 г. се свързахме с Фонда ЕВРОИМАЖ. Той е

създаден през 1989 г. Тогава негов президент беше италианец – Гаетано Адинолфи. Аз ходих при него, той идва в България и ни подкрепиха в желанието да се включим в ЕВРОИМАЖ. През 1992 г. правителството беше на СДС. Министър на културата беше Елка Константинова. Тя положи много усилия за киното и за Филмовия център. Имаше ни доверие и я убедихме, че България трябва да стане член на ЕВРОИМАЖ, но имаше една голяма пречка: България не беше член на Съвета на Европа, говореше се, че трябва да стане, но де факто до края на 1991 г. не бяхме членове. Елка Константинова успя да убеди министър-председателя Филип Димитров, Министерски Съвет и Външно министерство да ускорят процедурата България да се присъедини към Съвета на Европа. Мисля, че, в някаква степен, и ние от киното сме подтикнали държавата да стане част от Съвета на Европа, което се случи през 92 г. Петнайсет години преди да станем членове на Европейския съюз. Уговори се една неголяма вноска на държавата, мисля и досега, че нашата вноска в ЕВРОИМАЖ не е голяма, а ползите са огромни. От 01.01.1993 г. станахме членове на организацията. Още от самото начало доста проекти кандидатстваха в ЕВРОИМАЖ. За съжаление нямаме точна статистика за техния брой, затова Гергана Даковска ще се обърне към ЕВРОИМАЖ да ни дадат списък с филмите, подкрепени от тях през всичките години, откакто членуваме в организацията.

Още от 91 г. започнахме да пишем Закон за българското кино. Вариантите периодично се променяха, обновяваха се през следващите няколко години. В кинообщността не сме спирали да се борим да имаме отделен закон, защото през 90-те години парите за кино бяха малко, трябва да се каже, че и държавата беше значително по-бедна. С големи усилия успяхме да правим по два – три филма годишно. Бях директор от юни 91 г. до края на 99 г. Върнах се от 01.01.2002 г. до края на 2003 г. До края на 90-те години Филмовия център е финансирал около 35 филма, като някои бяха в производство от преди 90-та. Но по-голямата част бяха нови филми. Тогава бяха живи някои от класиците на българското кино – Едуард Захариев („Закъсняло пълнолуние“), Христо Христов („Суламит“), който изключително помагаше на Филмовия център с авторитета си пред Министерство на културата, Рангел Вълчанов („Фатална нежност“ и „А сега накъде“). Всяка година започнаха да се провеждат редовни конкурсни сесии. Идеята беше, както е и досега, два пъти в годината да има сесии за различните видове кино, в които на конкурсен принцип да кандидатстват продуценти с проекти.

Характерно за 90-те г. беше, че съставът на комисиите беше по-различен от сегашния. Комисиите са състояха от девет члена и нямаше отделна финансова комисия, една комисия решаваше дали и колко средства да се отпуснат на даден проект. С приемане на Закона за киното се въведе ограничението в комисиите да не влизат хора, които не са директно свързани с филмопроизводството. Моят възглед, който и досега не се е променил е, че е по-добре да има и хора от други сфери – писатели, журналисти, историци. Воден от това разбиране, съм канил Станислав Стратиев, Вера Мутафчиева, Иван Радоев, Андрей Пантев, Кирил Ананиев – финансист, министър е бил член на наша комисия за игрално кино. Той има отношение и към киното. Мисля, че неучастието на известни български, да ги нарека интелектуалци, обеднява оценката за филмовите проекти. През втората половина на 90-те години финансовата комисия се отдели и след одобрение на проектите от художествената комисия, тя решава с каква сума да бъде подкрепен бюджета на филма.

Като се върнем назад към онези години, трябва де се подчертае, че киното е единствената реформирана област в българската култура. Единственото изкуство, където е въведен конкурсен принцип и не се дават пари за заплати, а за производство. През 90-те години примерът на Филмовия център беше толкова заразителен, че когато Ивайло Знеполски стана министър през 93 г., той поощри и другите изкуства да създадат свои автономни центрове. Беше създаден Център за театъра, Център за музиката и танца, Център за книгата. Без да анализирам задълбочено дейността им, ще кажа само, че те изчезнаха. В Министерство на културата съществува много силна центробежна сила – да ръководи нещата изкъсо. Не изключвам и поведението на хората, които работеха в тези центрове, защото допуснаха да ги закрият и всичко да се върне под шапката на Министерството в различни дирекции. Това ги прави зависими, а тази дейност трябва да се осъществява автономно. Това беше една от моите каузи. Министрите постоянно се сменяха. Имаше голям натиск Филмовия център да се върне към министерство на културата, но и аз, и хората от киното, които ме подкрепяха, се борихме НФЦ да остане автономно звено. За нас беше ясно, че това може да се гарантира само с приемането на Закон. Христо Христов неведнъж е настоявал в министерството, че Филмовият център трябва да работи като автономна организация. По същото време работих за присъединяване на България към Аудиовизуална Еврика. Организация с идеална цел, сключила договор с Европейската комисия да помага на Източноевропейски страни, които още не са членове на Европейския съюз.

Това продължи до влизането ни в програма Медиа. Бяхме започнали преговори в края на 90-те години, които продължи Мая Няголова – добър директор на Филмовия център, когато мен ме отстраниха по обвинение, че съм сключил договор в ущърб на Филмовия център за филма „Версенжеторикс“. Спечелих делото в съда и се върнах от 01.01.2002 г. като директор и успях да договоря България да влезе преди Полша в програма Медиа на ЕК – пет години преди да влезем в Европейския съюз. Беше голям успех. Тогава се създаде бюро Медиа в България и хората започнаха да кандидатстват активно, защото програма Медиа подпомага дейности във филмопроизводството преди снимки и след готовия филм. Сега Медиа е подпрограма на „Творческа Европа“.



Докато бях директор, важен приоритет бе приемането на Закон за филмовата индустрия. Няма друго изкуство или културна дейност в България, които да имат отделен закон. Непрекъснато са правят опити за закони за театъра, за сценичните изкуства, за книгите и т.н., но както виждаме, и досега не е приет нито един закон, освен Закона за филмовата индустрия. През годините сме писали различни варианти с фонд, без фонд. Докато бях във Филмовия център, съм поддържал връзка с Народното събрание, а това беше особено важно, защото то трябваше да приеме Закона за киното. През 2002 г. се създаде особено благоприятна обстановка.

По време на управлението на НДСВ председател на Комисията по култура беше Стефан Данаилов, членове на тази комисия бяха Коста Цонев и Явор Милушев. В началото на 2003 г. започнаха заседания, съвети, имаше и разправии по комисиите и неотстъпчивост от някои хора, че този закон не бива да се приема без фонд Българско кино, но Министерство на финансите не допускаше това и Законът беше приет без фонд Българско кино, но с достатъчно гарантирана подкрепа от страна на държавата за българското кино. Беше записан един уникален член 17, в който бюджетът за всяка година се изчислява на базата на среднотатистическите бюджети от предходната година. Според тази формула парите за кино трябва да нарастват всяка година, да се увеличават, което, така да се каже, си беше победа. Законът в основните си параметри най-общо повтаряше правилникът, който бяхме написали за устройството и дейността на Филмовия център. Не беше приет лесно. Истината е, че някои хора от киното дейно работеха върху това въобще да не бъде приет. През ноември 2003 г. Закона за киното излезе в Държавен вестник и на 2 декември влезе в сила. В него е записано съществуването на НФЦ като отделно юридическо лице, което влиза в разширената структура на Министерство на културата. С конкурс министърът на културата назначава изпълнителен директор и съобразно новото административно право НФЦ стана Изпълнителна агенция. Реално всичко се прави във Филмовия център и отговорност за това носи изпълнителният директор. И още нещо важно – с приемането на Закона за филмовата индустрия парите за кино ежегодно се записват на отделен ред в бюджета, те са в тоталния бюджет на Министерство на културата, но винаги са разписани по Закона за държавния бюджет на отделен ред, което значи че са определени и не могат да се пипат за други неща, като например за заплати на артистите, които са най-голямото перо в бюджета на министерството, а и в българската култура. През годините се увеличи броят на филмите, които трябва да се финансират и искам да подчертая, че така, както е записан, чрез този член в Закона се дават много пари за кино и този Закон трябва да се изпълнява, но все пак е подчинен на Закона за държавния бюджет.

Има две становища от различни министри на финансите. И там се казва, че съобразно възможностите на държавата за годината се отпускат и парите за кино. На практика излиза, че винаги са ни давали по-малко от парите, залежали в бюджета. Група дейни хора от киноголдията сезираха Върховния съд и той отмени решението на Народното събрание за този член. Така че той пак е в сила, но не се изпълнява в пълния му обем.

Връщането на пари в края на годината в бюджета зависи от управлението на Филмовия център. С последните промени от 2021 г. даването на субсидия е вид държавна помощ и в цяла Европа има много стриктни правила за това. Фактически ние харчим тези пари след разрешение на Брюксел. Имаше години, през които различни директори на Филмовия център не направиха това съгласуване, не подписаха Нотификацията и се загубиха пари по тази причина. Ние да ги имаме, но да не са ни разрешени по европейския регламент, за да можем да ги изхарчим. Сега това се случва по други причини и няма в какво да се упреква държавата. Проблемите са във филмовата общност.

В момента проблем е огромното противоречие в преработения, написан почти наново правилник за приложение на Закона на филмовата индустрия. През 2021 г. бяха добавени новите форми на субсидиране. Едната е за телевизионни сериали, а другата – за финансови стимули за чуждестранни продукции, които се снимат в България. Знаех, че ще стане скандал и работих това финансиране да бъде към Министерство на икономиката. Да няма нищо общо с Филмовия център, защото за мен това е чисто икономическа схема за подпомагане – икономическа и финансова мярка. Това в никакъв случай не означава, както някои се опитваха да внушат, че ще се вземат от парите за киното. То и сега е отделено. В бюджета за годината се знае съобразно Закона, колко са парите за българско кино, които се разделят по проценти за игрално, документално и анимационно. Това е задължение на изпълнителния директор на НФЦ, преди календарната година да излезе с решение – заповед съответно колко пари има за всеки вид кино и съответно колко пари има за всяка сесия.

Разбира се, има какво още да се желае и има още много, което може да направи Филмовият център в тази посока.

** Текстът е част от проекта на сп. КИНО „Развитие на българския продуцентски модел през годините. Пресечна точка на филмово производство и филмово творчество. Трамплин за утвърждаване на българското кино на световен екран“, който се реализира с подкрепата на Национален Фонд „Култура“.*





САНДРА ХЮЛЕР: ВСЕКИ ИЗБОР Е ПОЛИТИЧЕСКИ

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

На 9-ти декември на церемония в Берлин бяха връчени наградите на Европейската филмова академия. В отделните категории се усети предвидимост и инертност в гласуването, а филмът „Анатомия на едно падане“ на режисьорката Жюстин Трие се оказа безспорният победител, спечелил наградите за най-добър монтаж, най-добър сценарий, най-добра режисура, най-добра главна актриса и най-добър филм.

Германката Сандра Хюлер бе номинирана в категорията за най-добра актриса с две свои роли – в „Анатомия на едно падане“ (Златна палма, Кан 23) и „Зона на интерес“ (Голяма награда на журито, Кан 23) – и нейното заслужено отличие бе предопределено.

Сандра Хюлер е забележителна актриса – вглъбена, умна, рационална, но и чувствителна, с деликатно чувство за хумор и ирония, и със забележително умение да достига до същината на своите персонажи.

Родена е на 30 април 1978 г. в малък град в Източна Германия, мести се в Берлин, за да учи актьорско майсторство в Академията за драматични изкуства на името на Ернст Буш и оттогава работи активно в театъра.

Първият ѝ голям пробив с главна роля в киното е във филма на Ханс-Кристиан Шмид „Реквием“ (2006), за която печели Сребърна мечка за най-добра актриса на Берлинале. Огромен международен успех ѝ носи ролята на Инес във фината и ексцентрична комедия „Тони Ердман“ на Марен Аде (2016), с която печели първата си награда от Европейската филмова академия. Досега има шест номинации за Германската филмова награда и я печели три пъти.

Хюлер бе номинирана за наградата Golden Globe в категорията за драматична актриса за ролята на Сандра Войтер във филма на Жюстин Трие, а преди броени дни получи наградата за най-добра актриса на The National Society of Film Critics за „Анатомия на едно падане“ и „Зона на интерес“ на церемония в Лос Анджелис.



РЕКВИЕМ (2006, РЕЖИСЬОР ХАНС-КРИСТИАН ШМИД)

„Анатомия на едно падане“ има брилянтен сценарий и решението да се остави финалът отворен дава възможност на всеки зрител да проектира своя собствен семеен живот в историята, а гледната точка, през която се търси истината, непрекъснато се отменя.

След една прожекция получих въпроса дали това е филм за жена, обвинена в убийството на мъжа си или за дете, чиято майка е обвинена в убийството на баща му. Перспективата е много важна. Жюстин не искаше да губи гледната точка на момчето, който също не знае отговора със сигурност и казва: „ако трябва да си представя, че майка ми го е направила – не бих могъл; ако трябва да си представя баща ми – бих могъл“. Отговори няма, филмът достига до границите на възможността на въображението; границите на онова, което си способен да мислиш и в което можеш да повярваш.



ТОНИ ЕРДМАН (2016, РЕЖИСЬОР МАРЕН АДЕ)

Как работихте по образа, без да имате категоричен отговор за вината на персонажа?

Моята лична вътрешна борба с този въпрос щеше да се отрази върху лицето на Сандра. Затова Жюстин ми каза да играя, сякаш съм невинна.

Съпротивлявах се вътрешно няколко дни, след което се концентрирах върху това да изкажа всяко изречение така, че да бъде вярно и да може да му бъде повярвано. Понякога не можеш да мислиш единствено за персонажа си, трябва да мислиш за целия разказ. Защото ние всъщност разказвахме за намирането на истината и дали това е възможно.



АНАТОМИЯ НА ЕДНО ПАДАНЕ (2023, РЕЖИСЬОР ЖЮСТИН ТРИЕ)

Сандра Войтер получава упреци и морално осъждане в хода на делото, заради сексуалната си ориентация, заради освободеното си поведение, заради увереността си и успеха, който е постигнала.

Това е истински, истински феминистки филм. Той показва нормалното поведение, което хората биха имали в дадената ситуация, и това вече е послание. Имаме нужда от филми, които рискуват, и имаме нужда от хора, които имат силен глас и които се осмеляват да артикулират смели теми. Имах удоволствието да разговарям с Агнешка Холанд и тя ми каза, че в момента се нуждаем от по-дръзки филми, смели филми. Филми с послание.

Това ли търсите, когато избирате ролите си – филми, които имат какво да кажат отвъд художествените си качества?

Мисля, че всеки избор на роля е политически. Дори и да кажа, че сега не искам да се занимавам с политика, защото просто имам нужда от почивка и имам нужда да правя нещо, което не е трудно за мен – това също е политическо решение.



АНАТОМИЯ НА ЕДНО ПАДАНЕ (2023, РЕЖИСЬОР ЖЮСТИН ТРИЕ)

Има ли посока, която усещате, че не сте опитала все още, а бихте искала?

Винаги съм любопитна какво ме очаква и никога не съм си поставяла някаква конкретна насока. Ако го направя, по-скоро бих го възприела като ограничаване. Когато приемаш роля, това в голяма степен е интуитивно решение. И когато приемам е абсолютно, и няма нищо, което да ме задържи. Но пътят до това решение често е неравен. Понякога просто усещам, че ролята ми предлага, в метафоричен смисъл, възможност да отида на място, което ми е интересно. Понякога е и политическо решение – в какъв филм искам да участвам. Понякога това е режисьор, когото наистина искам да опозная. Понякога е партньор, с когото искам да играя. Мисля, че в повечето случаи, когато тръгвам към нещо, то е, защото ме насочва към проблем или тема, за която не съм мислила преди през подобна призма, или пък е история, която истински ме изненадва.



АНАТОМИЯ НА ЕДНО ПАДАНЕ (2023, РЕЖИСЬОР ЖЮСТИН ТРИЕ)

Как работихте на терен с Жюстин Трие?

Тя дава много свобода в създаването и дава много възможности да опитваш. Но никога не би казала: „Това е лошо, нека го направим отново“. Има режисьори, които го правят, но то не дава на актьора усещането, че трябва да покаже нещо повече и не е никак окуражаващо. Жюстин иска да намери пътя в историята с всеки един от актьорите. Тя казва: „Това е и това, но и това, и всеки трябва да мине по този път“. Попътното на филма, на персонажите, тя го взима и след това в монтажната преценява какво ще прави с него. За актьор като мен, това е много освобождаващо, защото мога да правя всичко, което се отразява върху персонажа ми и го изгражда по възможно най-богатия начин.

Жюстин Трие казва за съвместната ви работа, че подходът ви е бил да доближавате образа възможно най-много до себе си. От друга страна, за работата ви по филма на Джонатан Глейзър, самата вие казвате, че сте била максимално дистанцирана от персонажа.

Така е, трябваше да намеря различен подход към образа на Хедвиг Хьос, без да изпитвам емпатия към нея, за да мога да участвам в този проект, без всъщност да играя. Така че използвах всички налични допълнителни външни елементи – невероятната коса, костюмите, дизайна на цялата къща, които повлияха на присъствието ми в този експеримент. Мисля, че в случая

работих с това, което исках да покажа, а обикновено работя с това, което искам да преживея.

Да банализираме поведението на тези герои е това, което искахме да се получи като резултат. Постоянният въпрос в съзнанието ни, докато играехме, беше: „Как е възможно да е така?“. Не чувахме невероятния звуков дизайн на Джони Бърн, но въпреки това знаехме къде сме, особено като германци. Знаехме какво означава да сме там. Бях много трогната от приветствените жестове на всички от участващия полски екип.



ЗОНА НА ИНТЕРЕС (2023, РЕЖИСЬОР ДЖОНАТАН ГЛЕЙЗЪР)

Признавате, че изборът да играете г-жа Хьос е бил много труден. Но вероятно подходът на Джонатан Глейзър, радикално различен от традиционния прочит на темата за Холокоста, ви е предизвикал.

Беше много честен, но не ме накара да се чувствам спокойна. Той беше наясно с факта, че изобщо няма да има „спокоен момент“ през този период на снимане. Никога. И дори сега. Но този филм е важен, тъкмо защото кара хората наистина да почувстват ужаса и да видят колко лесно е да си на мястото на семейство Хьос – просто да затвориш очите си за всичко, което се случва в съседство или на европейските граници.

Виждате цялата политика във всяка държава. В моята страна също. Ние правим много неща за удобство и за тези неща говорихме постоянно в подготвителния период. Уважавах много гледната точка на Глейзър и художествените му решения. Той показва най-скучния, елементарен, банален

живот, който можете да си представите – хора, които просто искат малко повече, да имат хубавата градина и спокойствие, хора, които не се интересуват какво се случва в съседство. Има толкова много невежество в обществото ни, склонни сме да гледаме настрана, за да живеем удобен и спокоен живот.



ЗОНА НА ИНТЕРЕС (2023, РЕЖИСЬОР ДЖОНАТАН ГЛЕЙЗЪР)

Лесно е да съчувстваш на жертвата, но този филм се интересува от това, дали зрителят може да се идентифицира с извършителя.

Глейзер искаше да покаже колко тънка е границата между нас и тях. Той не се вълнуваше толкова от чувствата на тези хора, а искаше да покаже колко общо имаме с тях. Така че, когато погледнем какво извършват те, какво е тяхното поведение, какви са техните приоритети, да направим връзка със себе си. Има много зрители, които реагират по този начин, и в това е смисълът. Когато гледам филма на Агнешка Холанд „Зелена граница“, си казвам, че за това трябва да мислим всеки ден. Говорила съм с хора, които почувстваха вина, когато си дадох сметка за усилията, които полагат ежедневно, за да обръщат поглед встрани от страданието около тях.



АНАТОМИЯ НА ЕДНО ПАДАНЕ (2023, РЕЖИСЬОР ЖЮСТИН ТРИЕ)

Какви вътрешни връзки направихте между тези персонажи, какво научихте от тях?

Този период на работа беше дълъг и започна със „Зона на интерес“, после се снимах в немския филм – „Сиси и аз“, и чак след това дойде „Анатомия на едно падане“. Беше ми наистина необходимо да направя вътрешна връзка между трите филма или поне да си поставя собствена задача, иначе нямаше да е възможно. От проект, който се занимава с фашизма, преминах през филм в епоха, който разказва за една напълно свободна жена, която не съди, която би почувствала всичко и би казала всичко, което ѝ идва на ум...



СИСИ И АЗ (2023, РЕЖИСЬОР ФРАНК ФИНСТЕРВАЛДЕР)

След това преминах към завършена и зряла жена, която поема отговорност за всичко, което прави и чувства. Сандра Войтер е жена, която не се извинява за нищо – защото мисля, че тя е обвинена, без да е направила нещо лошо.

Научих много от Сандра Войтер. Бих се радвала да имам смелостта да правя нещата по начина, по който тя ги прави.

А що се отнася до Хедвиг Хьос – научих нещо за нея. Имахме много разговори с Джонатан за този тип човек, който може да приеме смъртта на милиони хора в съседство. Могат ли наистина да обичат децата си, градината си или кучето си? Мисля, че не могат. Не може да обичаш една част от човечеството, докато желаш смърт на другата част, това просто не е съвместимо. Това научих.



САНДРА ХЮЛЕР НА ЦЕРЕМОНИЯТА ПО ВРЪЧВАНЕТО НА НАГРАДИ НА ЕФА, БЕРЛИН 2023

„Анатомия на едно падане“ и „Зона на интерес“ са изключително важни за мен – лично, артистично, професионално. Заведоха ме на места, на които никога не съм предполагала, че ще мога да отида. Имам страхотен късмет, че успяхме да направим тези два филма, толкова различни един от друг, а и двата толкова сериозни.





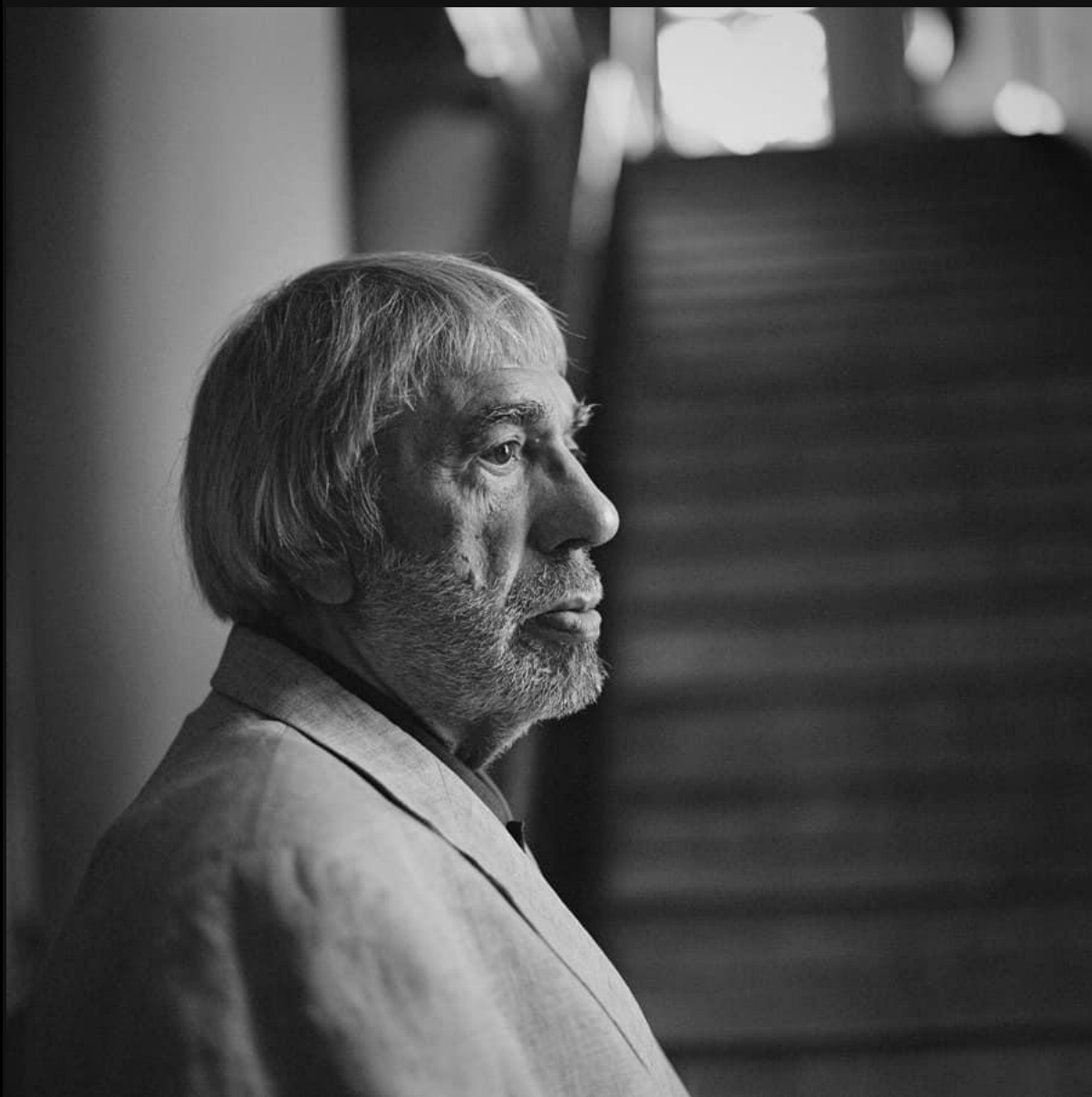
ИСТИНА И СКУКА ВЪВ ФИЛМА „СТАЛКЕР“

ВЛАДИМИР РАДЕНКОВ

„Душата жадува за хармония, докато животът, от друга страна, е дисхармония.“

Андрей Тарковски

На 29 декември 2023 г. се навършиха трийсет и осем година от ранната кончина на Андрей Тарковски. Списание КИНО се връща към един от емблематичните му филми – „Сталкер“.



ЕДУАРД АРТЕМИЕВ, КОМПОЗИТОРЪТ НА ТАРКОВСКИ, ПОЧИНАЛ НА СЪЩАТА ДАТА – 29 ДЕКЕМВРИ

В началото на филма за зоната е известно, че е пространство на чудото, на едно онтологическо извънредно положение, в което са суспендирани разсъдъчните закони, и че в този смисъл там присъства трансцендентното или Бог. Сталкерът е посредник между нормалния свят (света на здравия разсъдък) и зоната. Той съществува на границата между нормалното и извънредното положение, но, за разлика от суверена на Томас Хобс и Карл Шмит, прекосява въпросната граница (строго охранявана във филма), нарушава закона (и в онтологически, и в юридически смисъл) противозаконно.



ТАЛИН КАТО ДЕКОР НА ФИЛМА СТАЛКЕР И ДНЕС

В съзвучие с тази негова същност е назоваващата го дума „сталкер“, чието първоначално значение е „браконьер“. Същностната за сталкера трансгресия се окачествява двукратно в съответствие с двойствения статут на зоната, напомнящ на типичното за предетическото религиозно мислене неразличаване на свещеното и нечистото – той е едновременно „блажен“, свят и из-род, не-нормален. Битийният му чин, призиванието му се състои по-конкретно в това, да бъде нелегален водач, лоцман на желаещите да посетят зоната. Двойственият статут на тази иманентна трансцендентност се дължи на следното: от една страна, тя е пространство на чудото, според мълвата в нея има стая, в която се изпълняват желания; от друга страна, тя е едно хераклитовско пространство на непрекъсната промяна, където нищо не устоява същото и в този смисъл онова, което допреди малко е било път, може да се окаже смъртоносен капан. Зоната се случва по специфичен начин за всеки един, характерът ѝ се определя от неговата нагласа.



СНИМАЧНИЯТ ЕКИП НА СТАЛКЕР (В СРЕДАТА АНДРЕЙ ТАРКОВСКИ)

Това не означава обаче, че тя облагодетелства добрите и наказва злите – тя се намира отвъд доброто и злото, допуска в себе си само нещастните, загубилите и сетната надежда (но, както ще видим, не и вяра).

Клиенти на сталкера във филмовото действие са Професорът и Писателят. Първият е по-безинтересният и онтологически по-нискоразрядният образ.

Той репрезентира естествените науки и същността за тях стремеж към подсигуряване на съществуването. Един детайл, който онагледява тази тяхна същност: Професорът парадоксално поема риска да се върне по същия път, за да вземе раницата си, без чието инструментално съдържимо не се чувства сигурен. Същевременно в този образ присъства и обратната страна на позитивистичната, експериментално-научната нагласа, а именно това, че доколкото нейните истини са констатации на факти и закономерности, които не се докосват до същността и взаимовръзките на нещата, тези истини могат да съжителстват с всякакви ирационалности и суеверия, обслужващи оставената от тях ниша.



СНИМАЧНИЯТ ЕКИП НА ФИЛМА (НА ЗЕМЯТА – АКТЬОРЪТ АЛЕКСАНДЪР КАЙДАНОВСКИ В РОЛЯТА НА СТАЛКЕРА, НАД НЕГО С ЦИГАРА В УСТА Е ОПЕРАТОРЪТ АЛЕКСАНДЪР КНЯЖИНСКИ)

Така Професорът пребивава в „епохе“ (въздържа се от съждение) по отношение на възможността стаята наистина да изпълнява желания, и когато спътниците достигат до нея, разкрива като своя мисия нейното унищожение в името на това, да предотврати използването ѝ във вреда на

човечеството, т.е. развива хитовите за съвремието ни конспиративни теории за скрити сили, въздействащи гибелно върху политиката, екологията или здравето.

Писателят е далеч по-интересният типаж, стоящ по-близо до истината според разбирането на някои течения в модерното мислене, и същевременно препраща към парадигмални образи като Иван Карамазов. От една страна, той се надсмива над истината на експерименталните науки, която, както би казал Хайдегер, няма нищо общо с изначалното значение на това понятие – разкриване на нещо в неговата същност. Писателят нарича Професора невежа, и тук няма как да не се сетим за Хайдегеровото „науката не мисли“ – тя не разбира и не тълкува смисъла на нещата, а се опитва да ги овладее в една формално-логическа рационалност, която е свойствена и за конститутивно лишените от съзнание и самосъзнание машини. Не му убягва и вече споменатото, комплементарно на научната рационалност суеверие – когато при отправянето им към зоната ученият го възпира поради фатализъм да се върне в кръчмата, за да си купи цигари, той му казва: „варватے във всякакви щуротии“.



АНРЕЙ ТАРКОВСКИ И АНАТОЛИЙ СОЛОНИЦИН ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА ФИЛМА

Писателят отхвърля и същностно съпринадлежащото си с модерната наука схващане за субекта като автономен в смисъла на абсолютно прозрачен за себе си център на съзнателни актове. Той непрекъснато подкопава тази фикция, изхождайки от разбирането, че изборите на човека са мотивирани от несъзнаваната, природна страна на неговото съществуване, че човекът не

е чисто съзнание и чиста спонтанност, а марионетка на своите несъзнавани желания. В този смисъл Писателят разобличава общочовешката цел на Професора – една абстракция, която не може да се желае – като алиби на желанието му да се отличи, получавайки нобелова награда. Или изпада в безкрайни спекулации по въпроса как да е сигурен, че наистина иска това, което иска, или че всъщност не иска това, което иска. От друга страна, макар да настоява, че човешкото съществуване не е изцяло, дори по-скоро не е рационално, той, за разлика от учения, не оставя място за никакво чудо.



АНДРЕЙ ТАРКОВСКИ В „СТАЯТА С ДЮНИТЕ“ – РАБОТЕН МОМЕНТ

При все че е нещо неуловимо в понятия, неопредметимо, несъзнаваното не е трансцендентно, а иманентно – една природа, която има своите закони, механизми, били те и непреодолимо скрити. Отричайки по този начин трансцендентното в смисъла на намиращо се отвъд закономерностите и изцяло активния субект, Писателят се показва парадоксално като отстояващ по-последователно от Професора позицията на рационалността и контрола.

Но за него тази позиция не е кауза, а той се озовава в нея по силата на собствената си психологическа теория. Писателят е типичната нарцистична личност или естетическа екзистенция, за която несъзнаваното е демонично, защото тя се бои или не иска да напусне квазибожествената позиция на абсолютна активност и власт, приемайки да бъде пасивна и подчинена в понасянето на граници и откази, и по този начин не успява да опосреди, да хармонизира несъзнаваното си със закона на света. Героят се оплаква непрестанно от скуката и безизлазността на един изцяло закономерен, иманентен свят, но същевременно дискредитира зоната, смятана за пространство на чудото и трансцендирането, като едно коварно и пошло несъзнавано, за да не му се налага да изпада в страдателна позиция, да „напуска зоната си на комфорт“, в която „бъдещето е само продължение на настоящето, а промените просветват някъде там, зад хоризонта“.



ТАРКОВСКИ С НИКОЛАЙ ГРИНКО (ПРОФЕСОРА) И АНАТОЛИЙ СОЛЕНИЦИН (ПИСАТЕЛЯ), ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИ

Но той не предприема тази тактика съзнателно, а е напълно и неподправено отчаян, лишен от надежда. Обяснението защо зоната е най-гостоприемна именно към него и по тази причина стalkerът го праща да проправя пътя, може да се търси както в тоталната му резигнация, така и в това, че за него зоната се случва във версията на невъзможността на чудото. Макар обаче да се съмнява, че в стаята наистина се изпълняват желания, щом разбира, че става въпрос за най-съкровено желание на всеки един, Писателят отказва

да влезе в нея, тъй като в неговите очи тази съкровеност е тъждествена на едно демонически скрито и коварно несъзнавано.

За Сталкера зоната е пространство на една истинска екстатичност в смисъла на пребиваване отвъд нарцистичния и контролиращ Аз, което същевременно не е в плен на някаква демонична природа. Той разбира тази екстатичност като своя същност: за него зоната е дом, а светът, т.е. пространството на устояващото и установеното – затвор. Екстатичността на сталкера предполага пасивност, страдателност, или както се изразява той – слабост, безпомощност. С други думи, екстатичността е възможна единствено като приемане на ситуираността, захвърлеността в неподвластни и неподсигурени възможности. Именно тази изпреварваща съзнанието ситуираност е несъзнаваното, и нейното поемане не отвежда към иманентното, а напротив, представлява трансцендиране на наличното. Отричането ѝ от транситуативния, стоящ в квазибожествен вакуум нарцистичен Аз води до демонизирането, втвърдяването до природа на собственото му несъзнавано. За сталкера, цитиращ Апокалипсиса на Йоан, зоната е пространство на един постоянен апокалипсис в двойното значение на катастрофа за профанните очаквания и откриване на същностния телос. Той сравнява своите спътници със силните, които предпочитат да бъдат затрупани от скали, нежели да бъдат лицезрени в истинската им същност от Спасителя. Иначе казано, те предпочитат да съществуват в безизлазността на предопределените възможности, на диктаторските очаквания, пред това, да се срещнат с едно непроектирано от тях и навярно не толкова бляскаво Себе-си. Сталкерът нарича надежда очакването да се сбъдне една предопределена възможност, а вяра – оставянето, осланянето на една неразполагаема и негарантирана възможност.



АКТРИСАТА АЛИСА ФРЕЙНДЛИХ ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИ НА ФИЛМА СТАЛКЕР

Професорът се надява и не вярва, а Писателят не се надява, но и не вярва. В края на филма сталкерът споделя с жена си своето дълбоко разочарование от тях, от „интелигенцията“ със следните думи: „Всяка минута мислят как да не се минат! Да се продадат по-скъпо! Да им се плати всяко душевно движение! И знаят, че „не са родени напразно“, че са „призвани“! Нали живеят „само веднъж“! Нима такива могат да вярват в нещо?!“. А жена му споделя с нас, зрителите, че мъката, страданието и срама на живота с него, за които е знаела още преди брака, са аспектите на една ситуираност, чието подемане е била единствената ѝ възможност за щастие.

Накратко, Професорът и Писателят не са способни да се отдадат на неподсигурени възможности за самите себе си и да се предоставят на друг човек, без калкулация на ползите и загубите.



АНДРЕЙ ТАРКОВСКИ СРЕД ДЕКОР ОТ ФИЛМА

Но ако отидем отвъд филма, бихме могли да припишем на Писателя и познанието за истината на Сталкера. Тогава той би стоял в позицията на меланхолията – да признава, че по-истинният начин на съществуване е този на екстатичната ситуираност, но същевременно да не иска или да не може да го приеме екзистенциално. Но бихме могли да отидем и по-далеч, ако допуснем, че структурата на автентичната екзистенция е един вид онтологически закон, който е „чугунен“ подобно на естествонаучните, стои като уред на детска площадка, на който всеки може да изиграе конкретното съдържание на неповторимото си съществуване, и в този смисъл разкритостта на тази структура, снизходила до журнални формули като „трябва да излезеш от зоната си на комфорт“, довежда до безизлазност скуката, измъчваща Писателя.





ОТ СОФИЯ ДО АНЕСИ, ОТ АНЕСИ ДО СОФИЯ

АНАСТАСИЯ СТОЕВА

АНИМАЦИЯТА КАТО ОБЩНОСТ

Изкуството на анимацията е способно в рамките на минути да ни пренесе от уличките на Венеция, над които маскирани лица трептят с трелите на „La Notte“ на Антонио Вивалди, до училищата в Иран, където облеклото не е въпрос на избор; от изпълнена със сюрреалистични персонажи пустош, до сивата реалност на жилищните блокове в крайните квартали. Примигване на екрана: отново се транспортираме от драматични и болезнени истини за това какво е да бъдеш човешко същество, до цветни съновидения, които ни карат да свием рамене и с почуда и да възкликнем „What the f*ck?“.



Забележителната програма на Международния фестивал за анимационно кино в Анеси гради мостове между познати и непознати светове. През последните месеци обаче, благодарение на „Компот Колектив“ и инициативата Sofia Animation Lab, тези анимационни селения изгряха на голям екран и в София. По случай Световния ден на анимацията освен гостуването на две специални програми от фестивала в Анеси – „WTF“ и „Best of Annecy“, културният живот на столицата закипя от разнообразни тематични събития и прожекции в присъствието на гости и участници от България, Франция и Грузия.



Паралелно с анимационните програми се проведе и второто издание на майсторския клас за представяне (пичинг) на анимационни проекти „Annecy-Bulgaria Pitching Workshop“ под ръководството на Оливие Катрин. За втора поредна година шестима талантиви режисьори на анимационни филми бяха селектирани да развият проектите си по време на 5-дневното обучение, напътствани от отличения с награда „Сезар“ френски продуцент. Уъркшопът приключи с представяне на проектите в галерия „Прегърни ме“, като презентациите бяха заснети и впоследствие оценени от жури в състав Гала Фрекон, Мариам Канделаки, Марта Жалажас и Саша Бах. Двамата победители по традиция получиха награди, предоставени от CEE Animation и Международния фестивал в Анеси: участие в CEE Animation Forum 2024 и Акредитация за Annecy / MIFA 2024. Тази година бяха отличени „Bloom“ на Елена Георгиева и „2 Bodies, No Body“ на Таня Божинова.



ПЪРВИ СЪПКИ И СМЕЛО НАПРЕД

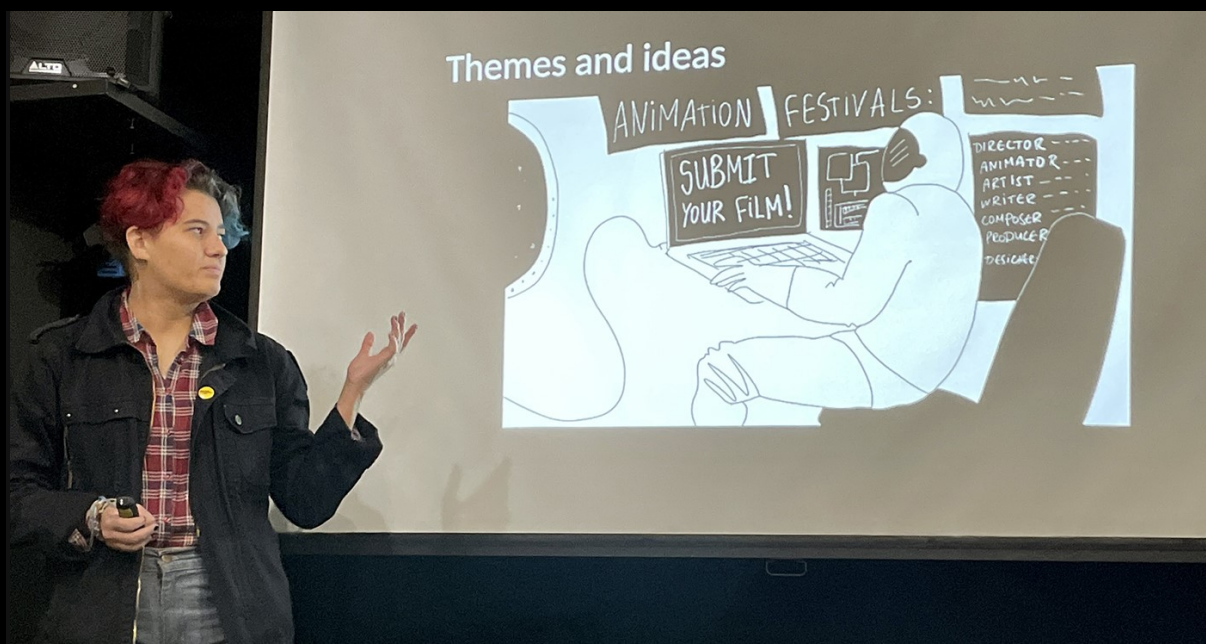
Според Весела Данчева от „Компот Колектив“, режисьор, продуцент и организатор на инициативата Sofia Animation Lab, без значение от наградите, самото участие в майсторския клас с Оливие Катрин е огромен тласък в развитието на избраните филмови проекти. *„Идеята за подобна инициатива, насочена специално към българската професионална анимационна общност, беше нещо, което исках да организирам отдавна. За мен е много важно да окуражаваме таланта на българските аниматори. Това правим за втора поредна година в рамките на „Аппесу-Вулгария Pitching Workshop“. Реших да организирам подобна инициатива, като заех структурата на обучението от Мариам Канделаки, режисьор и продуцент от Грузия, базирана в Берлин през последните години. Откакто тя основа грузинската версия на тренинга преди девет години, забелязвам, че грузинското кино получава все повече международни признания. Сърдечно и искрено се надявам да постигнем същото и за българските таланти.“*



Йони, един от тазгодишните участници, споделя: „Много от критиката, която обикновено получавам, не ми върши работа, защото човекът, който ми я дава, не разбира идеята ми достатъчно добре и не вниква в моите виждания. Оливие Катрин обаче успява да осмисли това, което си представям, дори когато усещам, че не мога да го изразя достатъчно добре. Благодарение на него напреднах доста. По време на „Sofia Animation Lab“ уъркшопа репетирахме пичинга на филмите си всеки ден и вече това не ми се струва толкова страшно, колкото беше в началото. Първият пичинг беше много стресиращ – но всеки следващ път успяхме да придобием увереност едновременно за нас като режисьори и за своите истории, проекти и презентационни умения“.



Таня Божинова е една от победителките в настоящото издание на обучението. С представянето на новия си проект „2 Bodies, No Body“ тя печели акредитация за фестивала в Анеси и MIFA Projects – селекция от проекти от цял свят в различни категории, които се презентират пред голяма аудитория от експерти по време на престижния фестивал. Това е второто участие на Таня в „Annecy-Bulgaria Pitching Workshop“, като миналогодишният ѝ филм „Dear You“ вече е в продукция. *„Обичам да планирам и когато видях, че се движа по график, започнах да подготвям следващия проект. Въпреки че не ми беше първото участие в уъркшопа, го усетих именно така. За разлика от миналата година, „2 Bodies, No Body“ няма дори сценарий – след като се справя с неговото написване, нямам притеснения за бъдещето на филма. Все още не знам какво ще разкажа извън посланието, което искам да предам. Описанието на идея в зародиш със сигурност беше предизвикателство.“*



Подобни притеснения споделя и един от миналогодишните отличени в Sofia Animation Lab, Ива Токмакчиева. „За мен беше предизвикателство да се отпусна, да презентирам пред публика. Една от причините е, че проектът беше в начален етап на развитие и нямах увереност в сценария. Въпреки това Оливие ми помогна да утвърдя за себе си основната идея на филма и ми вдъхна кураж за самата презентация.“

Сценарната работа се оказва един от най-стръмните върхове, които младите аниматори трябва да преодолеят, но с правилните насоки и добиването на повече смелост и желание за експериментиране се оказва, че никой връх не е непреодолим. През последните пет месеца фокусът на Таня е насочен предимно към „Dear You“ и филмът е почти готов. Ива от своя страна работи усилено по дебютния си филм, а нейният „Date With Myself“, с който участва в „Sofia Animation Lab“ през 2022, е следващ на опашката.

Програмата на Sofia Animation Lab се простира и отвъд обучителния си характер. В зала „Славейков“ на Френския културен институт Катрин и Весела Данчева представиха десет от най-добрите френски късометражни анимационни филма, както и няколко пълнометражни фестивални фаворити.



За Йони достъпът до авторско анимационно кино е изключително важен, особено когато има възможност за среща с фестивалните програматори или създателите на филмите. „Реално няма къде да видим тези филми, освен като ходим на фестивали. А е важно да ги гледаме и после да ги обсъждаме с хората, особено с тези, които са ги направили.“ Но друг важен елемент е обменът на опит с близки по интереси автори: „Аз вече имам доста връзки с други аниматори от цяла Европа, които също са студенти или наскоро завършили. Сближава ни това, че всички искаме да правим филми и споделяме подобни трудности и предизвикателства. Много от нас все още работят по своя дебют и по този начин формираме общност от хора на един и същ етап от кариерата си, които разбират колко е трудно да направиш завършен филм“.

ОТ АНЕСИ ДО СОФИЯ: СВЕТЪТ НА КИНОТО В ЕДНА ЗАЛА

Досегът до анимационно кино на световно ниво без съмнение е ключов за развитието и израстването на проходящите български аниматори, но тук не става въпрос само за гледане и обсъждане на филми. Изграждането на контакти, запознанството с фестивални селекционери, продуценти и режисьори поставя основите на една все по-глобална анимационна общност, отвъд всякакви граници – било то географски, културни или социални.

Фестивалът в Анеси е партньор както на инициативата на Мариам Канделаки, така и на Sofia Animation Lab и гостуващите прожекции са съвсем естествена следваща стъпка. През 2023 г. Весела Данчева присъства на премиерата на „WTF“ в Анеси и имаше възможност да се срещне със селекционерите на програмата – Себастиен Сперер и Гала Фрекон, което ѝ дава импулса да покани точно тази по-нестандартна и смела програма. Гала Фрекон пък си припомня, че още при запознанството си с Весела на фестивала „Анибар“ в Косово двете откриват споделена страст към късометражната анимация и продуцирането на филми на млади режисьори. Това става и повод за поканата към Гала за журиране на презентирания проект в рамките на уъркшопа.



Да се насладим на експерименталната природа на лентите, събрани в тематичната „WTF“ прожекция, в присъствието на организаторите, Фрекон и Сперер, не просто запознава зрителите със съвременните тенденции на

анимацията, но и сякаш ги пренася в характерната атмосфера на Анеси. В кратките мигове на тъмнина между всеки от подбраните филми, в залата се разнася особен звук на пукане с устни – традиция от фестивала, особено характерна за прожекцията „WTF“. *„Направи ми впечатление, че в Анеси публиката е много ентусиазирана и реактивна. Преди да започне прожекцията, в залата летят хартиени самолети, чува се пукане с уста и други подобни звуци. Мисля, че и по време на прожекцията в Дома на киното се усети духа на фестивала в Анеси“*, казва Ива Токмакчиева. Нейният проект беше селектиран за акредитация в рамките на фестивала и MIFA Projects през 2023 г.



Обратно, в Дома на киното над публиката се носят балони, а закачливото въведение на Фрекон и Сперер наистина допринася за едно доста по-различно кинопреживяване, в което тишината в залата не е препоръчителна, а свободата на изразяване е както на екрана, така и за зрителите в залата. Възможността да разговаряме с програматорите на експерименталния блок и да научим за принципа им на подбор на филмите разкрива иначе рядко достъпен поглед зад кулисите. Разбира се, това важи за всяка фестивална селекция, но е още по-любопитно, когато се отнася за подобен тип нестандартно кино, до голяма степен непознато за широката публика у нас.



„Когато кажа, че правя анимация, обикновено хората си представят съдържание за деца, най-често пълнометражен филм в стила на Дисни“, коментира Йони. „Според мен няма достатъчно прожекции на късометражни филми като цяло и хората често се затрудняват да разберат идеята за късометражно анимационно кино. Не осъзнават, че съществуват и анимационни филми с продължителност от само няколко минути и са изкуство, средство за себеизразяване. Искане ми се да има повече късометражни прожекции, затова оценявам, че Весела Данчева организира тези гостуващи програми. По този начин анимацията става по-достъпна за непрофесионалисти и ще има все повече хора, които разбират изкуството ни или какво изобщо правим и защо.“



SELECTED PROJECTS

for 2ND ANNECY – BULGARIA
ANIMATION PITCHING WORKSHOP
30 Oct – 3 Nov 2023

OUT OF
19 SUBMITTED PROJECTS,
THE JURY SELECTED
6 PARTICIPANTS

SELECTION JURY:
Olivier Catherin (France)
Mariam Kandelaki (Georgia, Germany)



Наистина, достъпът до фестивална, авторска анимация изпъква като важен компонент от разбирането на това изкуство. Именно затова е ключово, че събитията на Sofia Animation Lab протичат пред пълни зали, а публиката е разнородна: от студенти и специалисти до любители на киното и зрители, за които тази област е напълно непозната. Подобни инициативи поставят поредната тухла в процеса на изграждане на едно анимационно общество. Не бива да пропускаме, че в анимацията се наблюдава тенденция за определена автобиографичност на творбите, не толкова от гледна точка на разказаните истории, колкото в чисто емоционален план. Ако разгледаме акцентите от състезателната програма на Анеси за 2023 г. например откриваме подобна незавоалирана интимност в „Mano“ на Токе Мадсен, „Our Uniform“ на Йегане Мохадан и „27“ на Флора Анна Буда. Личната гледна точка, личните конфликти и преживявания превръщат всеки филм в своеобразна карта на вътрешния свят на автора.

В качеството си на жури на Sofia Animation Lab Гала Фрекон съветва младите автори: *„Да отделят време на бъдещите си проекти. Да поискат съвет. Да се насочат към истории, които познават и които ги вълнуват. Понякога младите режисьори са склонни да избират теми, които смятат за модерни, без тези сюжети да имат някаква връзка с тяхната лична история. Винаги ги насърчавам да говорят за собствените си преживявания“.*

Въпреки искрената природа на лентите, разгледаните проблеми остават разбираеми за по-широк кръг от зрители, независимо от културно-географския контекст и произход на техните създатели.

ОТ СОФИЯ ДО АНЕСИ: БЪЛГАРСКО КИНО В ГЛОБАЛЕН КОНТЕКСТ

Таня с нетърпение се готви за заминаването си за Анеси през 2024 г. „Анеси е фестивал в нечовешки мащаб. Не очаквам едно посещение да ми донесе каквато и да е облага. Личното наблюдение, че този свят на анимацията съществува в такива размери, е извор на вдъхновение. Доста по-лесно е да повярваш в идеите и страстта си, когато видиш магията на Анеси.“

Според Ива: „Ще запомня посещението си в Анеси най-вече с компанията, с която бях, и много други хора, които срещнахме там. За първи път бях на анимационен фестивал с такъв мащаб и толкова много акредитирани гости. Изненадах се от големия интерес към анимацията и вълнението, с което е зареден градът по време на фестивала“.



Весела Данчева вярва, че в България работят много млади таланти, но на повечето от тях им липсва самочувствие. За да успеят да преодолеят притесненията си, те трябва да приемат един по-отворен светоглед, да посещават международни фестивали, форуми и събития, да общуват с колеги от други страни и да вярват на чувството, че принадлежат към световното анимационно семейство. „Отказът на много колеги да посещават фестивали, дори когато филмите им попадат в селекция, за мен е непонятен. Всеки фестивал е празник на филмите, които са направени през последната година. Освен шанса да ги видиш на голям екран, много често в компанията на техните създатели, фестивалите са място, където споделяш, създаваш приятелства и професионални

контакти. За мен би било задушаващо, ако не посещавам поне няколко фестивала годишно.“



Според Гала Фрекон е очевидна нуждата от среща на стилове и вселени, създадени от артисти от цял свят. „Всяка страна има своя собствена история и артистична индустрия, затова колаборациите често довеждат до чудесни, солидни проекти.“ По време на международните форуми, фестивали и други подобни събития всеки творец може да открие артистични партньори, да привлече вниманието на спонсори и продуценти, както и да обогати палитрата си от знания по време на многобройните майсторски класове и работилници. „Мисля, че в момента много се набляга на това студентите да посещават фестивали, докато са все още студенти и са в началото на кариерите си. Има такъв предразсъдък, че трябва първо да направиш филм и чак тогава да отидеш на фестивал. Това не е вярно! Всеки може да отиде на фестивал и те са сравнително достъпни днес. Когато посещавам международни фестивали, аз лично не усещам никакво пренебрежение към хората, които все още не са създали първия си филм.“

Така с все по-размиващите се граници между различните общества, държави и социални прослойки се създава чудесна среда за все по-голяма видимост на българските анимационни проекти. Нужен е обаче начален тласък и желание от страна на родните анимационни екипи и Весела

Данчева цели именно това с дейността на „Компот Колектив“: „Много колеги също работят в малки екипи и не споделят процеса, не представят филмите си по международни форуми и рядко посещават фестивали. Това прави нашата общност несподеляща и без усещане за принадлежност, поне в момента. Още със създаването на „Компот Колектив“ ние се опитваме да генерираме общност и приемственост, както и да създаваме филми в колаборация и по възможност като европейски копродукции. Повечето от нашите филми са представяни на международни и европейски форуми още в процес на развитие, а това е особено важно за младите режисьори.

Може би по-нестандартните филми, тези, които търсят нов език на изразяване чрез анимация, ще привличат вниманието в бъдеще. Анимацията дава толкова много свобода, че е грехота да не ни изненадва.“





ОТТУК НАКЪДЕ?

Весела Данчева се надява инициативата Sofia Animation Lab да продължи и занапред, да се появят и филмите, стартирали като участници в майсторския клас с Оливие Катрин. Досега реализирането на тази инициатива е финансирано от Национален фонд „Култура“.

„Следващата година замисляме да направим по-мощно събитие, което да включва няколко страни – България, Грузия, Румъния, Украйна и Турция или така наречените „Black sea countries“ (без Русия).

В момента преговаряме и с фестивала в Анеси да направи специален фокус на филмите от тези страни, но всичко е още в процес. За мен е важно, че вече две поредни години успяваме да организираме Sofia Animation Lab и общо дванайсет проекта са имали възможността да доразвият идеите си с помощта на Оливие. Тази инициатива дава видимост на българското анимационно кино!“





ЗА ДЖЕРЪМИ АЙРЪНС И СЛОЖНАТА ЧОВЕШКА ПРИРОДА

ЯНА СТЕФАНОВА

По думите на организаторите на Киномания, това е онова време всеки ноември, когато се докосваш до многото лица на киното. Сред тях, за съжаление, е и с непрежалимата загуба на Владимир Трифонов. За поредна година фестивалът представи някои от най-новите филми на повече или по-малко известни световни автори, както и селекция от вечни кинокласики. Началото бе отбелязано с „Уроците на Блага“ на Стефан Командарев, а серията панорами не само показаха най-доброто от изминалата година в световното кино, но и отбелязаха със специални прожекции годишнините на знаменити артисти.

Една от панорамите честваше 75 години от рождението на Джеръми Айрънс с прожекция на филма „М. Бътерфлай“ (1993) на Дейвид Кронънбърг. Филмът не е сред най-популярните заглавия с участието на английския актьор, но предлага различен поглед към богатата му и изпълнена с интересни роли филмова кариера.

Джеръми Айрънс е едно от класическите лица на британското кино и е един от носителите на „Тройна корона“. Работил е като сценичен работник, чистач по домовете, уличен музикант и градинар. Ездата е негова страст от дете и дори пише предговора към книга, посветена на темата: *„Излезте на открито... гледайте как сенките на облаците се движат по лицето на*

нашата Земя. Може би мирът ще се прокрадне в душата ви. Да бъдеш едно с животното може да бъде началото на единство с всичко останало“.



М. БЪТЕРФЛАЙ (1993, РЕЖИСЬОР ДЕЙВИД КРОНЪНБЪРГ)

Започва кариерата си в театъра и трупа опит с репертоар във всякакви направления – от Шекспир до съвременни драми. Ролята, с която привлича голямо внимание върху себе си, е на Чарлс Райдър от „Завръщане в Брайдсхед“ (1981). Така започва една стабилна артистична кариера. Познат с елегантния си и очарователен образ и дълбок глас, Джеръми Айрънс успява да изиграе много и различни роли. Може да бъде видян в образите на математик, психопат, аристократ и сексуален маниак. Гласът му също има своя кариера – озвучава Скар в „Цар лъв“ (1994), има признание и за записа си на поезията на Т. С. Елиът за BBC Radio 4. След обстойно проучване, Айрънс е избран да чете и англоезичната версия на аудиогида за Уестминстърското абатство в Лондон.

Във филма „М. Бътерфлай“ за втори път Джеръми Айрънс работи с Дейвид Кроненбърг, след психологическия трилър „Смъртоносна връзка“ (1988). „М. Бътерфлай“ разказва истинска история за връзката между френския дипломат Рене Галимар (Джеръми Айрънс) и дивата на пекинската опера Сонг Лилинг (Джон Лоун). Мистерия и жестоки предателства са в основата на сюжета, който повдига редица въпроси за персонажите, залегнали дълбоко в обществените възприятия и илюзиите, на които човек е способен да се поддаде. Видимо историята е свързана с операта на Пучини, и е част от разказа. А „М“-то в заглавието се оказва плаващо, за да стане видно, че пеперудата претърпява трансформация. Сюжетът се движи от идеализирана представа, до отричане на дълбоката същност на едно човешко същество. Деконструирайки колониалните представи в съчетание с влечението на

Кроненбърг към теми като репресия, мизогиния и трансформация на плътта, филмът залага на митологизирания образ, който хората от Запада имат за Изтока. Сонг създава мит за себе си и провокира Галимар, казвайки му, че е съблазнен от историята за „покорна ориенталска жена и жесток бял мъж“. Галимар не вижда очевидното и така истинската история на двамата продължава повече от двайсет години. Независимо от пола, Галимар не обича човека пред себе си. Пленен от собствената си перверзия, той е вкопчен в ориенталската илюзия. „М. Бътерфлай“ задава въпроси и разбива на пух и прах западната колониална идеология. Далеч от романтиката, филмът показва не само трансформацията на Сонг, но и тази на Галимар. С могъща енергия и с дълбоко психологическо изпълнение, Джеръми Айрънс успява да внуши маниакалността, която кара персонажа му да се фиксира върху Сонг. Последната сцена от филма показва трансформацията на Галимар, когато той разказва историята си пред публика. С тиха, но мощна сила Айрънс показва как героят му сам се превръща в илюзорен обект на собствените си желания.

Разбира се, няма как да бъдат подминати заглавия като „Лолита“ (1997), „Къщата на духовете“ (1993), „Обрат на съдбата“ (1990), „Инланд Емпайър“ (2006) и редица други, в които Джеръми Айрънс повече от успешно гради многопластови образи, доказвайки, че скритата психологическа енергия е движещата сила на екранните персонажи.



НОЩЕН ВЛАК ЗА ЛИСАБОН (2013, РЕЖИСЬОР БИЛЕ АГУСТ)

„Нощен влак за Лисабон“ (2013) на Биле Аугуст по романа на Паскал Мерсие, с участието на Джеръми Айрънс, е филм, който рядко се споменава. С Биле Аугуст Джеръми Айрънс работи и в „Къщата на духовете“. В „Нощен влак за Лисабон“ той е в ролята на застаряващия професор по древни езици Реймунд Грегориус, пред когото се появява неочаквано пътуване. В един ден, който започва като всички останали професор Грегориус ще срещне непозната жена и случайно ще открие книга, написана от португалския доктор Амадео Прадо. Тези две, макар и на пръв поглед несвързани, събития ще го отведат както в Лисабон, така и надълбоко в миналото на Прадо. Минало, което не само ще разкрие неподозирани истини за доктора, но и ще покаже на Грегориус какво е липсвало досега в живота му. Джек Хюстън е в ролята на Амадео Прадо и очертава образа на една измъчена душа – доктор, революционер, писател, мечтаещ да трансформира езика и мъж, раздвоен между лоялността и морала. Вървейки по познат маршрут, непознат дотогава импулс изтръгва Грегориус от действителността – среща жена, която е на ръба на мост и произнася енигматичната дума Portuguese. Дума, която за професора се оказва движещата сила напред. А книгата на Амадео Прадо е билетът към нощния влак за Лисабон. Но тази книга не е единствено билет към града и миналото на обичания от всички доктор. Тя е пътят, който Грегориус извървява, за да намери отговор на въпроса на Прадо: *„Ако приемем, че изживяваме само една малка част от живота, който е вътре в нас, какво става с останалото от него?“*.

Сред красивите кадри от Лисабон и разказите за миналото на Прадо, героят на Джеръми Айрънс започва да гледа по различен начин на собствените си преживявания. Напускайки Лисабон, Реймунд разбира, че „... оставяме по нещо от себе си, когато напускаме дадено място, оставаме там, макар и да си тръгваме. И има в нас неща, които можем да преоткрием, единствено ако се върнем там“.



НОЩЕН ВЛАК ЗА ЛИСАБОН (2013, РЕЖИСЬОР БИЛЕ АУГУСТ)

В този филм, преплитащ романтика, история и мистерия Джеръми Айрънс изгражда класически образ. С чувственото си, но същевременно мрачно изпълнение нито за миг не позволява на публиката да се запита как един човек изведнъж би проявил така нехарактерно за себе си поведение. Нещо повече, тихата метаморфоза на персонажа е повече от видима.

Благодарение на философските разсъждения на Паскал Мерсие, намерили място в екранизацията, се изгражда картина на спомените, репресията, съпротивата и нуждата от споделеност. Тази картина се допълва и от останалите актьори във филма: Бруно Ганц, Кристофър Лий, Шарлот Рамплинг и други.

Подхождайки прецизно към актьорската професия, Джеръми Айрънс обръща внимание на всеки детайл – от използването на гласа до малките физически жестове. Със завладяващо присъствие изгражда дълбоки, сложни и нюансирани персонажи, като постоянно разширява актьорския си диапазон, а вродената му изтънченост добавя още един щрих към тази богата палитра.

За една от ролите си Джеръми Айрънс споделя: „Искам това да бъде противоречив образ, за който в един момент да кажете: „Господи, това е ужасно!“, а в друг да си мислите: „Той е чудесен“. Искам да пресъздам някой, който е нито черен, нито бял, като всеки от нас“. Именно такива са образите, които провокират и предизвикват размисъл у зрителя за сложната човешка природа. А изкуството на актьорската професия, съчетано с обаятелното и талантливо присъствие на Джеръми Айрънс, и магията на екрана са идеалният проводник за това.





КУЛТУРЕН АФИШ: ЯНУАРИ 2024

АНАСТАС ПУНЕВ

Януари започва с ледената красота на „Анатомия на едно падане“ на Жюстин Трие, който междувременно обра всевъзможни награди (последно Европейските филмови през декември) и се очертава окончателно като голямото европейско заглавие за 2023 г. Утешително е, че дори в спорния живот на филмовите отличия има ленти, които са твърде убедителни, за да не бъдат забелязани.

„Анатомия на едно падане“ може да служи на най-различни цели и в това се крие консенсуса около него. За жанрово ориентирани хора това е напрегната съдебна драма, която разиграва възможно най-сложния емоционално сценарий: дали съпруга (Сандра Хюлер) не е убила собствения си съпруг (Самюел Тейс). За любителите на човешките отношения разпадът на техния брак реже живо месо и може да има буквално терапевтични цели. Има дори и пространство за феминизъм предвид явния двоен стандарт, когато смела жена застава пред съда и трябва да се брани, докато вадят неудобни истини за нея пред гладната публика. Има и съспенс, и фини диалози, и кадри, които дишат студ право в лицето ни. Но истински впечатляващото е, че филмът работи на всички тези нива, без да губи лекотата и убедителността си. Неговата амбиция не е грандоманска, а по-скоро интелигентна, защото изглежда, сякаш финалният му вариант е предвидил всеки възможен драматургичен ход, всяка потенциална критика, и я е адресирал предварително, така че да извади най-доброто от историята и да раздипли до шокираща дълбочина един сравнително елементарен сюжет.



АНАТОМИЯ НА ЕДНО ПАДАНЕ (2023, РЕЖИСЬОР ЖЮСТИН ТРИЕ)

Не по-малко висш пилотаж е как „Анатомия на едно падане“ удържа докрай двусмислеността като морална позиция, въпреки че изкушението да се лашка в една или друга посока се удря в предвидимите обвинения, че филмът едва ли не оправдава дадени постъпки. Може би най-високото ниво на емпатия е приемането, че нашите действия никога няма как да са напълно правилни и Жюстин Трие категорично доказва това – без прекален цинизъм и чрез очевидността на поставения казус, но с перфекционизма да представи наистина всички гледни точки и да даде глас на дискурси, които бихме отrekli с лека ръка. Всеки зрител има нужда от подобен курс по изличаване на предразсъдъци, доколкото няма човек, който дори неусетно да не реагира на предпоставката на филма с два еднакво примитивни въпроса: Сандра ли е убийцата и кой от двамата е по-виновен за разпада на брака.

Трие не избягва отговорите, а показва тяхното безсмислие: в театрализирания затворен свят на съдебния процес делото за убийство е още едно потвърждение, че съдебното решение не може да бъде източник на истина, а точно обратното; в „истинския“ свят на отношенията между Сандра и Самюел и двамата са еднакво виновни именно защото са се нахвърляли с обвинения един към друг, без да се опитат да разберат, а и без да имат полезен ход в една навярно обречена ситуация. Звучи разочароващо и песимистично, но всъщност няма нищо по-освежаващо от разбирането – „Анатомия на едно падане“ се отнася към други уж подобни филми (включително скорошния „Сен Омер“), както екзистенциалното усещане, че си схванал живота, към красивите пледоарии, на които ставаме свидетели във филма.



АНАТОМИЯ НА ЕДНО ПАДАНЕ (2023, РЕЖИСЬОР ЖЮСТИН ТРИЕ)

Януари е също така време за наваксване със сериали, а едно от най-странните творения, което ще излезе окончателно в средата на месеца, е „Проклятието“ на Бени Сафди и Нейтън Фийлдър. Докато Сафди, заедно с брат си Джош, е известен с инфарктните си нощни изповеди за симпатични, но крайно наивни протагонисти, Фийлдър е един от най-опасно осъзнатите артисти, който съчетава в работата си комедия с все по-явно размиване между фикция и реалност. Трудно може да си представим как тези два ярки и самобитни подхода могат да работят, но крайният резултат е... съчетание от двете, без нито крачка назад. „Проклятието“ е буквално това, което се получава, след като Сафди развива obsесия с телевизионни предавания за ремонти на къщи, докато Фийлдър става „жертва“ на проклятие от случаен просяк на улицата, защото нямал пари в брой. Високооктанов и свръхнаситен с идеи, „Проклятието“ няма как да не бъде и уморителен, но в рамките на общо десетте епизода започва да се свиква с темпото, защото зад изобилието има преди всичко една почти романтична крехкост и безстрашие да прегърнеш така наречения „криндж“.



ПРОКЛЯТИЕТО (2023, СЕРИАЛ, РЕЖИСЬОРИ БЕНИ САФДИ И НЕЙТЪН ФИЙЛДЪР)

Във вселената на сериала Фийлдър заедно с Ема Стоун играят наскоро оженените Уитни и Ашер, които продуцират телевизионно шоу за „освежаване“ на стари домове и предоставянето им на местното население в Ню Мексико. Разбира се, тази фабула е само формален повод за серия от дисфункционални епизоди, в които Уитни и Ашер са направени да изглеждат възможно най-противно и всеки техен недостатък е разкрит прецизно. Тази противност е почти нетърпима за гледане, докато не мине известно време, за да се разкрие по-общия контекст и не се развие особена симпатия към тези сбъркани хора.

Неудобството от гледането на „Проклятието“ идва от неговата собствена атмосфера на параноя. През по-голямата част от времето камерата воайорски наблюдава Уитни и Ашер, на дистанция, на която те са принудени да усещат, че нещо неприятно ги следи, без да могат да се скрият от него. Това ги прави по един трагикомичен начин твърде истински, но и лесна мишена, защото си личи колко много мислят за себе си през погледа на другите и естественото им място е зад своеобразната широкоъгълна витрина на филма. Наред с това контрастът с действията им има важна роля за цялостната атмосфера на мистериозност, сякаш винаги нещо се изплъзва и героите няма да достигнат постоянно отдалечаващата се цел, независимо дали тя е да направят успешно шоу или да заченат дете. В тази невротичност „проклятието“, което би трябвало да изглежда като суеверие, се превръща в свръхестествена сила.



ПРОКЛЯТИЕТО (2023, СЕРИАЛ, РЕЖИСЬОРИ БЕНИ САФДИ И НЕЙТЪН ФИЙЛДЪР)

Но неудобство произтича и от съмненията какво изобщо се случва и накъде отива целият сериал: очевидно е, че двойката е достоен за мразене пример за богати и надути хора, които си мислят, че правят добро за другите, докато са изцяло погълнати от себе си. Но мимоходом в епизодите се коментират и проблемите в брака им, джентрификацията и отношението към коренното население, съвременното изкуство, а и любимата тема на Фийлдър за сложните му отношения с еврейската религия. Макар че някои от тези идеи не са докрай развити, изплъзването отново работи като реторичен ход – сериалът подклажда очаквания и ги разваля по детски, но същевременно изглежда дяволски сериозен, защото привидно играе по правилата. Тези правила обаче изглеждат толкова условни, че тръпката да не бъдеш „прецакан“ и всичко да рухне отведнъж постоянно вдига кръвното. Такова е филмовото преживяване от ново поколение.

„Анатомия на едно падане“ може да бъде гледан на 7 януари от 17:00 ч. в Дом на киното.

„Проклятието“ може да бъде гледан по Netflix.



ОТ АРХИВА: „КИНОИЗКУСТВО“ БРОЙ 1/1974

Във връзка с 90-тата годишнина на Съюза на българските филмови дейци списание КИНО стартира нова рубрика. Във всеки брой ще публикуваме PDF на някои от архивните броеве на „Кино и фото“, „Кино“ или „Киноизкуство“. В този брой Биляна Николова предлага на читателите първи брой на „Киноизкуство“ от 1974 година.

За да прочетете архивния брой, кликнете върху корицата. ↓

киноизкуство



СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: МИГРАЦИЯТА НА ПАЛАМУДА

В рубриката „Сценарни ескизи“ публикуваме сценария на филма *Миграцията на паламуда* с режисьор и сценарист Людмил Тодоров.

За да прочетете сценария, кликнете върху заглавната страница. ↓



ГАЛЕРИЯ: МИГРАЦИЯТА НА ПАЛАМУДА

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ СНИМКИТЕ НА ФИЛМА
МИГРАЦИЯТА НА ПАЛАМУДА НА РЕЖИСЬОРА ЛЮДМИЛ ТОДОРОВ.



















списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване