

списание КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване

02/2024



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 / ФЕВРУАРИ 2024

СЪДЪРЖАНИЕ:

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

ИИ (AI) В КИНОТО? ДЕБНЕ ЛИ ЗАД ЕКРАНА ИЗКУСТВЕНИЯТ ИНТЕЛЕКТ? – БОЖИДАР МАНОВ / 29 стр.

МУЗИКАТА В КОНТЕКСТА НА ФИЛМОВАТА ДРАМАТУРГИЯ – ПЕТЪР ДУНДАКОВ / 41 стр.

БЪЛГАРСКОТО КИНО: А СЕГА НАКЪДЕ? РАЗГОВОР С ГАЛИНА ТОНЕВА – ДЕЯН СТАТУЛОВ / 61 стр.

КИНО И ЛИТЕРАТУРА – ВАЛЕРИ ПЕТРОВ – ВЕРА НАЙДЕНОВА / 74 стр.

РАЗВИТИЕ НА БЪЛГАРСКИЯ ПРОДУЦЕНТСКИ МОДЕЛ ПРЕЗ ГОДИНИТЕ – ГЕОРГИ НИКОЛОВ –
БОРЯНА МАТЕЕВА / 85 стр.

ОТЗВУК ОТ ЗЛАТЕН ГЛОБУС – ЯНА СТЕФАНОВА / 97 стр.

КНИГОПИС: „ЯПОНИЯ НА ЕКРАНА И НА ЖИВО“ НА ВЕРА НАЙДЕНОВА – ОРИЕТА АНТОВА / 104 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: ФЕВРУАРИ 2024 – АНАСТАС ПУНЕВ / 111 стр.

ЗВУКЪТ НА ГЕТОТО – ИВАЙЛО НАЦЕВ / 116 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: МАЙКА / 134 стр.

ГАЛЕРИЯ: МАЙКА / 137 стр.

ОТ АРХИВА: „КИНОИЗКУСТВО“ БРОЙ 2/1976 / 145 стр.



© ДИМИТЪР ДИМИТРОВ – АНИМИТЕР

ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Читателите ни вече са се запознали с рубриките, с които стартирахме през Новата година: „Българското кино. А сега накъде?“ и „Развитие на българския продуцентски модел през годините“, които задълбочено ще проследяват и анализират филмовия процес в България. Едната посока е болезнената тема за постоянното съдебно оспорване на филмовите сесии – ще се разискват различните позиции и гледни точки, за да се разреже гордиевия възел, който пречи и буквално спира процеса. Връщането на пари от бюджета за кино обратно в държавния бюджет от няколко години е пагубна практика, която, убедена съм, е по силите на филмовата общност да преодолее и да се намери изход от тази патова ситуация.

Другата посока е развитието и утвърждаването на българската продуцентска институция през последните трийсет години. Повечето колеги започнаха от нулата, усвояваха професията в движение, учейки се от собствените си успехи и несполуки, но определено може да се каже, че днес професията продуцент е авторитетна, в голяма степен решаваща за креативността на филмовия процес.

По повод 90-годишния юбилей на СБФД Петър Кърджиров ни връща назад в годините с „Първи инициативи на новообразуваната организация (1934 – 1940)“.

От брой февруари още две нови рубрики намират място на страниците на списание КИНО по проекта: „Създаване на художествени литературни текстове с потенциал за филмова реализация“, подкрепен от Национален

фонд „Култура“. Едната е конкурсът, ориентиран към млади хора, за написване на разказ, с потенциал за филмова реализация. Всеки месец авторитетно жури ще избира по един разказ, който ще се публикува в списанието, а в края на годината ще бъде избран един, който ще бъде предложен на драматург за разработване като филмов сценарий. В този брой публикуваме разказа на Калина Тороманова „Вестителят идва в седем сутринта“.

През годините, през които съм главен редактор, а те са вече двајсет, винаги ми се е искало списание КИНО да се превърне в свързващо звено между автори, режисьори и продуценти, в търсене на идеи и създаване на контакти за реализация на филм. Преди време в рубриката Сценарни ескизи публикувахме и нереализирани сценарии с идеята колеги да се заинтересуват от превръщането им във филм. Надявам се с новия проект това да се случи. Вторият модул, в който се разработва проектът, е публикуване на художествени литературни текстове – есета, отразяващи взаимодействието между литературното произведение и филмовата му адаптация в следните литературни родове: „Роман и филм“, „Пиеса и филм“, „Поезия и филм“, „Разказ и филм“. Споровете и претенциите към филмовия прочит на литературата не са заглъхнали още от зараждането на киното. Но не съм съгласна с адептите за точно копие на литературното произведение, защото всяка литературна творба е и плод на личното въображение на читателя, а и киното по своята същност е изкуство, което не дублира, „не транспортира“ литературното произведение, а го преоткрива, внушава от екрана неговия дух и според възможностите на творческия екип го актуализира и надгражда. В този брой намират място разсъждения на големия Валери Петров за киното и есетата на проф. Вера Найденова за интереса на българското кино към поетите – Валери Петров: „Лиричният социологизъм във филма „Рицар без броня“ и „Поезия и кинематографично новаторство във филмите „Разходки с ангела“ и „Всичко от нула“ на режисьора Иван Павлов“.

В посока драматургия и филм, макар и доста обезпокояваща, е студията на проф. Божидар Манов „Ии (ai) в киното? Дебне ли зад екрана изкуственият интелект?“, а на тема „Музиката в контекста на филмовата драматургия“ е посветил научния си труд Петър Дундаков.

Отзвук от Наградите „Златен глобус“ е статията на Яна Стефанова „Номинираният филм „Маестро“. Съществува ли граница между живота и

изкуството?“. В рубриката „Книгопис“ Ориета Антонова представя книгата на Вера Найденова „Япония на екрана и на живо“.

От архивите на списанието Биляна Николова е избрала брой 2 на списание „Киноизкуство“ от 1976 година.

Сценария на забележителния филм „Майка“ на Зорница София и Галерия към него публикуваме в Сценарни ескизи, а статията „Звукът на гетото“ на звукорежисьора Ивайло Нацев е още един интересен акцент към този филм.

Людмила Дякова





90 ГОДИНИ СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ. ПЪРВИ ИНИЦИАТИВИ

ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ

ПЪРВИ ИНИЦИАТИВИ НА НОВООБРАЗУВАНАТА ОРГАНИЗАЦИЯ (1934 – 1940)

ПЪРВАТА ИНИЦИАТИВА

Първата инициатива на Съюза е свързана с разгласяване на събитието. С тази задача най-вероятно се заема „съюзният секретар“ Васил Бакърджиев, „нащракал“ и този път „на пишуща машина“ (навярно в споменатото вече „адвокатско бюро“) не едно, а цели три съобщения. Първото от тях се появява върху страниците на столичния вестник „Слово“ в броя му от 26 юни. „На състоялото се на 23 т. м. общо годишно събрание на Съюза на филмопроизводителите – гласи текстът, озаглавен „Из живота на филмовите деятели“, – се взеха няколко важни решения, които имат голямо обществено значение. Така, например, съюзът се преименува в Съюз на филмовите деятели 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 Грезов, секретар Ст. Петров и М. Балкански“.^[11]

На другия ден – 27 юни (четири денонощия след датата на „годишното събрание“) – в „Мир“ отпечатва два други текста. „След дълги проучвания – гласи първият, озаглавен „Кинопропаганда“ – Съюзът на бълг.

филмопроизводители, който между другото има за цел да подпомогне задачите на родните училищни институти, а също и военното възпитание в армията чрез филми, е връчил в Дирекцията на общ. обнова изложение.

Съюзът се основава на една от точките на правилника на Дирекцията за използване и филма като пропаганда“^[12]. В същото издание, в същата рубрика „Новини и съобщения“, на същата страница, непосредствено до първото известие, е поместено и второто, озаглавено „Разни“: „Секретарят на Съюза на бълг. филмопроизводители, г. В. Бакърджиев ни съобщава, че съюзът няма нищо общо с някаква лотария, обявена в името на фонд „Бълг. нац. филм“^[13]. Този фонд е неизвестен на съюза и никой филмов деятел не членува другаде освен в съюза“.^[14]

Кинопропаганда

— След дълги проучвания Съюзът на бълг. филмопроизводители, който между другото има за цел да подпомогне задачите на родните училищни институти, а също и военното възпитание в армията чрез филми, е връчил в Дирекцията на общ. обнова изложение. Съюзът се основава на една от точките на правилника на Дирекцията за използване и филма като пропаганда.

— Секретарят на Съюза на бълг. филмопроизводители, г. В. Бакърджиев ни съобщава, че съюзът няма нищо общо с някаква лотария, обявена в името на фонд „Бълг. нац. филм“. Този фонд е неизвестен на съюза и никой филмов деятел не членува другаде освен в съюза.

ДВЕТЕ СЪОБЩЕНИЯ ВЪВ В. „МИР“ ОТ 27 ЮНИ 1934 Г.

ВТОРАТА ИНИЦИАТИВА

За нея свидетелства в мемоарите си Васил Бакърджиев, който обрисова мероприятиято като „организирането на импозантен кинобал с богата атракционна програма“. „През следващите дни – спомня си той – Увеселителният комитет разви трескава дейност. Изпратихме множество

покани до видни столичани, комисиите тръгнаха да търсят християнско милосърдие, предлагайки билети на банки, фирми и търговци [...]

Балът имаше замайващ успех. Нощта беше прекрасна. Десетки лампиони осветяваха градината с разноцветни светлини. Масите бяха заети с отбрана публика. Коксовете на прожекторите съскаха. Камерата на Константинов скрибуцаше сред общия шум. Като председател на Съюза Гендов държа прочувствена реч. След като изясни целите и задачите на Съюза, отправи апел за подкрепа от страна на обществеността и държавата. Речта предизвика всеобщ възторг, спонтанни ръкопляскания, смесени с гъргоренето на киноапарата. Между многото почитатели на седмото изкуство Константинов засне и желаещи да участвуват в български филм.

След програмата се развихри веселие. Под златните воали на светлините хвърчаха серпентини. Като нощни пеперуди летяха конфети. Звуците на оркестъра примамваха към танци. Голяма изненада предизвика за публиката прожектирането на заснетия филм. Хората наблюдаваха с удивление своите движения и усмивки на екрана. Под пъстрите светлини на лампиони и гирлянди присъстващите извиха кръшни хора“.^[5]

Нощта на бала е била „прекрасна“, „десетки лампиони“ са осветявали „градината с разноцветни светлини“, масите са били заети, председателят на Съюза Васил Гендов е държал „прочувствена реч“, предизвикала „всеобщ възторг“... С четири думи: „Балът имаше замайващ успех“ – уверява Васил Бакърджиев, забравяйки да спомене дребни подробности като кога и къде се е провел той!

Още по-съществена е информацията, че на тържеството „присъства“ кинокамера, която работи, „скрибуца“, „гъргори“... Оказва се, че операторът Христо Константинов заснема на филм не само учредителите на Съюза, но и много други „почитатели на седмото изкуство“, които уважават празника, присъствайки на него. Онзи Христо Константинов, който уж отказал да стане член на съюза – първоначално, но впоследствие кандисал – навярно при втория опит?



ВАСИЛ ГЕНДОВ (ВЛЯВО) И ХРИСТО КОНСТАНТИНОВ (В СРЕДАТА) ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИ ПРЕЗ 1920-ТЕ ГОДИНИ

ТРЕТАТА ИНИЦИАТИВА

Източникът на подробностите за нея отново е Васил Бакърджиев, по-специално – онази част от неговите мемоари, озаглавена „53. Фелдфебелската логика на генерала“, описваща посещението на поредната съюзна делегация този път при ген. Пенчо Златев (1883 – 1948), осъществено в периода 22 януари – 21 април 1935, когато бившият кавалерист е министър-председател на България. Генерал Златев е активен деец на Военния съюз, един от „превратаджиите“, които, доверявайки се сляпо на фелдфебелската максима: „Щом мога да командвам рота, значи мога да управлявам и държава“, се втурват към етажите на властта, отдавайки предпочитание на по-високите. При новата ситуация висшите или запасните офицери продължават още по-интензивно да изпращат своите популистки, националистически и реваншистки послания, които изненадващо се радват на популярност. „Тази позиция – уверява Бакърджиев – водеше началото си от Деветнадесетомайския преврат, когато призоваваха сплотеност около трона и залъгваха народа с изграждането на ново общество – от индустриалеца до работника, от земеделския стопанин

до банкера – което да се ползва от еднакви права и блага“. Тези обещания очевидно са обнадеждали някои от кинематографистите, защото „въпреки съмнението в удовлетворяване на нашите въжделения, Съюзът реши да направи нови постъпки за разцвета на родното киноизкуство“.

Един хубав ден Васил Гендов, Васил Бакърджиев, Борис Грежов и Александър Вазов прекрачват прага на премиерския кабинет...

„Генералът със златни пагони и отличителни знаци, имаше лице квадратно като тухла – спомня си Бакърджиев. – Тухлата рече:

– Здравейте, юнаци! – загледа ни като новобранци, очаквайки да извикаме в един глас: „Здраве желаем, господин генерал!“, и понеже това не стана, рече: Стой свободно! – седна в коженото кресло. – Казвайте от какво се оплаквате!

– От нищо не се оплакваме – рече Вазов. – Може ли да седнем?

– Пред висшестоящото началство се стои прав – оправи посивелите си щръкнали мустаци. – Добре, разрешавам да седнете. С това нарушавам войнишкия устав, ама нейсе. Я, сега да чуя за какво сте дофтасали?

– Господин генерал – подхвана Гендов, – години наред правим постъпки пред правителствата за развитието на нашето киноизкуство, които оставаха без последствие. Поднасяме ви извадки от устава, които разкриват ясно благородните цели на Съюза.

– Аз чета извадки само от войнишкия устав – каза генералът.

– В изложението, което поднасяме, излагаме подробно наши искания – Грежов подаде трите листа. – Смятаме за възможно удовлетворяването на такава молба.

– Слушай, юнак – рече генералът, – изложение се прави до вещевия склад. Добре, ще го прегледам набързо.

Запрелиства молбата, устните и мустаците му се размърдаха. След малко остави изложението, заразхожда се.

– Тази работа, юнаци, сам не мога да реша. Трябва да се разгледа от Генералния щаб, искам да кажа от Министерския съвет. Не ми е ясно какво се иска. Никъде не се говори за войнишката дисциплина, нищо не споменавате за чинопочитанието [...]

Вазов запита смело.

– Не бихте ли могли, господин генерал, вие лично да вмъкнете пасажи за войнишката дисциплина, полковото знаме и разните фанфари?

– Оставете ме на мира, юнаци. Аз съм само един храбър фелдфебел. Където ме постави негово величество, там отстоявам позицията. Щом мине някоя и друга година, преминавам в запаса. Тогава ми се обадете.



ГЕН. ПЕНЧО ЗЛАТЕВ КАТО МИНИСТЪР НА ВОЙНАТА (19 МАЙ 1934 – 21 АПРИЛ 1935)

Гендов се намеси.

– Умоляваме ви да вземете присърце нашата молба, господин генерал.

– Вижте какво, юнаци, аз не разполагам със свободно време. Дайте молбата в архивата да се заведе. Архиварят ще уведоми началникът на службата, началникът, от негова страна, ще ми обясни работата, аз, от своя страна, ще докладвам на Генералния щаб, той пък ще го внесе за разглеждане в парламентарната комисия, парламентарната ще го предложи на сесия в Народното събрание, след като негово величество даде своята благословия.

– Не е ли много дълга процедурата – обади се Вазов.

– Такъв е реда, юнак. Така постановява конституцията... Сега, сбогом и довиждане, юнаци, ако има нещо, пак се обадете. Вашата молба ще запазя като имущество на вещевия склад.

На излизане Грежов предсказа:

– Ако този фелдфебел в генералска униформа продължава да управлява, ще превърне държавата на вещеви склад.

– Цялата държава е мухлясала – рекох.

– Не бива да губим надежда – намеси се Гендов. – Някога работите ще се оправят.

Дните, седмиците, месеците отминаха. Изложението потъна в прашните архивни папки. Надеждите отлетяха...“.^[6]

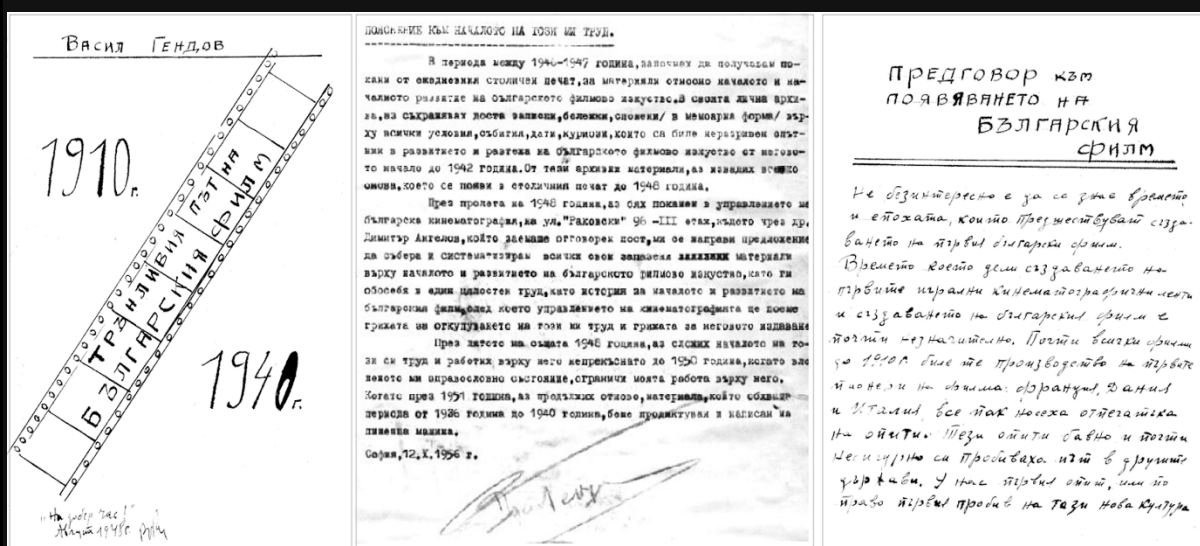
ЗА ИСТИНАТА И НЕИСТИНАТА

Днес е лесно да „врзваме кусури“ на мемоарите и на Васил Гендов, и на Васил Бакърджиев, и на Симеон Симеонов... Да иронизираме техния възторг пред революционните идеи на Партията, водеща „непрекъсната и непримирима борба с проклетия фашизъм“, да вземаме на подбив възвеличаването на обаятелните, вечно усмихнати, добродетелни и честни комунистически вождове и идеолози, в чиито препоръки българските кинаджии се вслушват, да се „умиляваме“ пред яростната защита на кинематографията, изградена „по съветски образец“, на преклонението пред величието на „съветските филми“, които „извисяват духа на човека, облагородяват неговата душа, разкриват светли хоризонти“...

Днес е лесно..., но не бива да се забравя епохата, в която мемоарите са писани. Васил Гендов довършва „Трънливият път на българския филм 1910 – 1940“ в края на 1940-те, Васил Бакърджиев нахвърля своите „Случки, спомени и преживелици около нашето кино“ през 1950-те. В ръкописите си и двамата умишлено подминават „нелицеприятни“ събития и факти, преиначават други, negliжират трети... Както се казва – „плащат дан на времето“, в което всяко позвъняване на входната врата е могло да означава привикване „за справка“, безкрайно лагеруване в ТВО (Трудово-възпитателно общежитие) и дори „безследно“ изчезване!

Васил Бакърджиев никога не е членувал в БКП, основаваните от него през годините филмови студии, организации и кооперации винаги са били

„национални“ и поради това в очите на „народната власт“ той е „националист“, ерго – „фашист“. Затова и почти всяка глава от неиздадената си книга той започва с политкоректен „преамбюл“: „Комунистическата партия водеше непримирима борба с проклетия фашизъм. В неравния двубой властващата глутница хвърляше яростно полицейските пълчища. В затворите изтръгваха огнените езици на комунистите, разстрелваха честни хора, палеа бедняшки къщи“; „Комунистическата партия воюваше. Вместо да се вслуша в гласа на народа, Кобургът го залъгваше със смяна на правителствата и назначаване за министри на удобни и послушни слуги“; „Нахлуването на хитлеристките пълчища в страната донесе неописуеми злини на народа. Комунистическата партия развя знамето на революцията“; „В условията на непоносим терор Съюзна делегация трябваше да посети министърът на просветата Атанас Бояджиев“...



ДВЕ СТРАНИЦИ ОТ РЪКОПИСА НА ВАСИЛ ГЕНДОВ „ТРЪНЛИВИЯТ ПЪТ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ 1910 – 1940“ И ЕДНО ПОЯСНЕНИЕ КЪМ НЕГО

Също безпартийният Васил Гендов започва ръкописа си с посвещение: „Този си труд, за който посветих 12 години в събиране, издирване и систематизиране на всички данни около развитието на българския филм, посвещавам на първия велик български държавник, който бащински протегна ръце към лутащото се в безпътица и мизерия Българско филмово изкуство, безсмъртният строител на нова България – другарят Георги Димитров“.

Мемоаристите опитват да флиртуват с „народната власт“, величаят комунистически вождове, на места дори сервилничат... Всъе! Те си остават „бивши хора“ (по класификацията на Държавна сигурност, чийто „клиент“ Гендов е), част от „капиталистическото минало“, гнила интелигенция,

несигурни елементи със съмнителен „класов произход“, филмите им са „буржоазни“ и „политически неосъзнати“...

ИЗЛОЖЕНИЕТО

Истината, както често се случва в живота, се оказва доста по-различна. Тя лъсва с цялата си сила върху страниците на официален документ – навярно „трите листа“, които Борис Грезов подава на ген. Златев, открит в Централния държавен архив (ЦДА) от проф. Александър Янакиев (1955 – 2015) и обнародван за пръв път в главата „Законът за кинематографите“ на книгата му „Синема.bg“ (2003).¹⁷¹

Оказа се, че многократно споменаваното в тази статия изложение бива съхранено до наши дни. Онова изложение, свързано с поредната съюзна инициатива, за която информира и в. „Слово“: „Съюза е влязъл в връзка с Дирекцията за обществена обнова и е предложил услугите си да допринесе нещо чрез филми към програмата на дирекцията“, и в. „Мир“: „След дълги проучвания Съюзът на бълг. Филмопроизводители [...] е връчил в Дирекцията на общ. обнова изложение. Съюзът се основава на една от точките на правилника на Дирекцията за използване и филма като пропаганда“.



ПЕТКО ПЕНЧЕВ (ОТ 1931 ДО 1944 ПРЕДСЕДАТЕЛ НА ДРУЖЕСТВОТО НА СТОЛИЧНИТЕ ЖУРНАЛИСТИ, УЧАСТНИК В ДЕВЕТНАДЕСЕТОМАЙСКИЯ ПРЕВРАТ, ПЪРВИЯТ РЪКОВОДИТЕЛ НА ДИРЕКЦИЯТА НА ОБЩЕСТВЕНАТА ОБНОВА), ПОЛК. КРУМ КОЛЕВ (ВОДАЧ НА ВОЕННАТА ЛИГА, ЕДИН ОТ ГЛАВНИТЕ ОРГАНИЗАТОРИ НА ДЕВЕТНАДЕСЕТОМАЙСКИЯ ПРЕВРАТ) И ПОДДИРЕКТОРЪТ НА ОБНОВАТА ВЛАДИМИР ПОЛЯНОВ (ОТ ЛЯВО НА ДЯСНО)

Главната дирекция на обществената обнова е държавна институция, създадена след Деветнадесетомайския преврат с наредба-закон (Указ № 16

от 7 юни 1934). Пряко подчинена на министър-председателя, тя осъществява възгледите на новата власт за изграждането на тоталитарно общество в България, поема ръководството на цензурата и проправителствената пропаганда, осъществява контрола върху пресата, радиото, кината, театрите и публичните събрания. Нейни директори са: Петко Пенчев (юни–септември 1934), полк. Крум Колев (септември–октомври 1934), Петър Попзлатев (октомври 1934 – 1 юли 1935), когато откровено недемократичната дирекция престава да съществува, а дейността ѝ се поема от Министерския съвет.

Тъй като текстът на изложението (навярно претърпяло варианти и модификации през годините) е едно от малкото свидетелства за дейността на Съюза в този ранен период, ще си позволя да го цитирам изцяло:

„ИЗЛОЖЕНИЕ ОТ СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОПРОИЗВОДИТЕЛИ

София, Клокотница 31

Господину Вл. Полянов, поддиректор на Дирекцията за Обществена Обнова,
копие

Господина Министър Председателя, Господина Министра на Народната
Просвета и Господина Директора на Обществената Обнова.

Т у к.

ГОСПОДИН ПОДДИРЕКТОРЕ,

В миналото до 19 Май 1934 г. Съюзът ни, обединяващ в себе си Българските кино режисьори, оператори снимачи, художници, лаборанти и др. български поданици, е връчвал свое изложение, както това направи и на Вас, с което е молил да се обърне внимание на неговите искания и с което се е целяло да се допринесе само полза за Държавата, без тя да даде нито стотинка срещу нашите искания. Дължим да заявим, че Съюзът ни прави изключения от всички организации в страната – да не иска никакви субсидии и помощи – напротив, желае безплатно да продоволства училищните кина с филми и да служи безвъзмездно на Държавата.

За най-голямо, обаче, съжаление, по липса на съзнание, компетентност и разбиране, нашите искания са оставали само архив. Във Ваше лице, Господин Поддиректоре, Съюзът ни е сметнал, че ще намери отговорния фактор, който ще обърне най-сериозно внимание на исканията ни. Ние Ви заявихме – СЪЮЗЪТ ЖЕЛАЕ ДА СЛУЖИ НА НОВАТА ДЪРЖАВА.

До този момент Съюзът ни е в пълно неведение относно съдбата на Българския Национален филм. Управителния съвет, след като изслуша доклада на делегатите си и поставяйки на преценка Вашите думи, заявявайки, че не вярвате на това, което говори делегацията, следователно не вярвате на цял един Съюз, ние безспорно ще трябва да Ви помолим от висотата, която заемате, да поставите на преценка следните наши искания, които ний вече един път Ви връчихме. Ние Ви молим тази преценка да бъде направена пред една комисия, в която да участвуват и наши представители. До тогава ние ще смятаме, че Вий все така ще отхвърляте компетенцията на Съюза ни.

Ние се чувствуваме задължени от името на Съюза, представляващ кино бранша и борейки се за каузата на Българския Национален филм, да Ви помолим за последен път да се определи становището към Съюза ни и да му се даде подобаващото място. Иначе ние ще недоумяваме, защо нашите искания стоят като разглеждащи се ад Календа Грекас [Ad Kalendas Graecas – буквално означава „на гръцките календи“, т. е. – никога, „на куково лято“, защото гърците не са използвали календи^[8] в летоброенето], защо нашето предложение Съюзът ни да дава годишно по 250 културни филми на стойност 2,500,000 лв. безвъзмездно на Дирекцията за Обществена Обнова и училищните кина не се възприема с една експедитивност срещу нашите искания? Кой Съюз е готов тъй безвъзмездно да сътрудничи на новата Държава? И това срещу какво – срещу регламентирането на чл. 6 от закона за Кинематографите, който до сега е бил само една фикция и не е задължавал кината да играят културни филми.

В заключение на нашето изложение, Господине Поддиректоре, ние Ви молим час по-скоро да се разреши този важен за филмовото дело у нас въпрос, защото не можем да пропуснем един цял сезон.

Ние се ласкаем да вярваме, че в Вашето лице, все още ще се намери отговорния фактор. Ние не искаме да изгубиме вярата и надеждата, че днес, когато новата Власт издигна в лозунг компетентността, ще се вслушат в мнението и исканията на СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОПРОИЗВОДИТЕЛИ.

С ПОЧИТАНИЕ:

Председател

Секретар

[следват подписите на Васил Гендов и Васил Бакърджиев, удостоверени от печат, върху който е гравирано официалното наименование на организацията – Съюз на българските филмопроизводители]“.

Организация, която ясно заявява: „СЪЮЗЪТ ЖЕЛАЕ ДА СЛУЖИ НА НОВАТА ДЪРЖАВА“, на „фашисткото правителство“, на „проклетия фашизъм“... Няма бабаитлък, няма революционни фрази, няма „съветски образци“... Съюзът е сметнал, че в лицето на поддиректора Владимир Полянов (1899 – 1988)^[10] е намерил „отговорния фактор, който ще обърне най-сериозно внимание на исканията ни“.

Нещо повече – „през 1935 година по почин на тогавашната Дирекция на обществената обнова се свиква конференция на филмовите дейци, на която те правят своите предложения“, уверява Иван Фичев. А предложенията са „следните“:

„а) въвеждането на държавен монопол за внос и износ на всички филми;

б) със средствата, реализирани от монопола и входните билети от кинотеатрите, да се създаде производствен ФИЛМОВ ЦЕНТЪР, който да бъде на разположение на Съюза на филмовите дейци в България;

в) предварително одобряване на сценариите от Съюза“.

„Естествено – заключава Иван Фичев, дългогодишен (1948 – 1958) секретар и член на ръководството на Съюза, тези предложения на филмовите дейци, направени в едно време, когато фашизмът минава в настъпление за укрепване на буржоазно-капиталистическата власт, не се приемат“.^[11]

„Те предлагат – анализира текста на изложението проф. Янакиев, имайки предвид Васил Гендов и Васил Бакърджиев, – доколкото може да се разбере от контекста на малко обърканото им писмо, членовете на съюза да продуцират и произвеждат ежегодно 250 късометражни филма, които по силата на споменатия чл. 6 от закона да се прожектират задължително в частните киносалони. За сметка на това същите филми ще бъдат предоставени безвъзмездно на училищните кина. Този малко фантастичен план предвижда ежегодното влагане от страна на кинематографистите на 2 500 000 лв. (средна себестойност – 10 000 лв.). Не е ясно как шепата наши кинаджии биха могли да произвеждат по 250 филмчета. Гендов и Бакърджиев правят примамливи предложения и декларации [...], но въпреки тяхната щедрост очевидно Полянов не се поддава на фантастичните предложения – той заявява, че не вярва на делегацията, която го е посетила. Неадекватните искания и предложения на Гендов и Бакърджиев осуетяват възможността новото управление да направи нещо реално за приложението на разпоредбата на закона“.^[12]

De yslan
 nado a colina
 Denefayez
 1907
 1907

Господи́нь Поддиректоръ,

3. И-Д-Толмо, обаче отказали по линия на отказано, компетентности и разбирание на нашите искания си оставали също архивът в Биле също, Господица Поддиректор, Съветът ни е смяташе че ще империя стенограмни фактори, който да обясне във-сериозно внимание на показанията ни. Но вие започнали - СЪЗДАВАТЕ МЪЛКА ДА СЛУША НА ДЪСТА ДЪСТА

[illegible]

Ща се искаме да върнем, че въ Битото лице все още не се
намери отговорния факторъ. Ще не може да избухне истра и надеж-
да, че днес, когато новата Влада издига въ морула компетентност
та, ще се слушатъ въ мнѣсто и исканията на СВЪЗА НА БЪЛГАРИТЕ
ОППОЗИЦИОННИТЕ.

СЪ ПОЧИТАНИЕ

ПРОДОЛЖАЕТСЯ



СЕКРЕТАРЬ

Така или иначе двамата остават в историята на българското кино не само с творчеството си, но и с прозаичния факт, че по волята на Съдбата стават едни от учредителите на Съюза на българските филмопроизводители (Съюза на филмовите дейатели в България).



ПЕЧАТЪТ НА СЪЮЗА С ГРАВИРАНОТО ВЪРХУ НЕГО ОФИЦИАЛНО НАИМЕНОВАНИЕ НА ОРГАНИЗАЦИЯТА

ЧЕТВЪРТАТА ИНИЦИАТИВА

Още през същото лято „Съюзът на бълг. филмопроизводители съобщава, че е образувал комитет, комуто е възложена задачата да събере всички данни по изработването на български филми от 1911 год. насам. Комитетът за сега ще събере тези данни, за да може през февруарий 1935 год. да чествува 25 г. от първия бълг. филм. Умоляват се всички, които са участвували в български филми, или имат някаква връзка с тях, да изпратят адресите си на секретаря г. В. Н. Бакърджиев, ул. „Клокотница“ 31, София“.^[13]

След месец и половина в „Народен театър“ („двуседмичник за драматично, оперно и филмово изкуство“, излизал с известни прекъсвания от 1929 до 1943) огласява: „През идната 1935 г. се навършват 25 години от първия български филм. Неуморният артист Васил х. Гендов поставя през 1910 г. началото на филмовото производство в страната с филма „Българан е галант“. По тоя случай, Съюзът на филмовите деятели в България, възнамерява през първата половина на идната година да отпразднува най-тържествено тази 25 годишнина, като издаде за целта юбилеен сборник и устрои една кино-вечер, посветена изключително на българския филм през изтеклия период от време“.^[14]

Прави впечатление, че дори секретарят на Съюза – Васил Бакърджиев, очевидно предоставил адреса на фирмата си „Сердика филм“ – София, ул. „Клокотница“ 31, като адрес за кореспонденция с обществената организация, използва и двете наименования – Съюз на българските филмопроизводители (старото) и Съюз на филмовите деятели в България (новото).

25 годишнината на българския филм

През идната 1935 г. се навършват 25 години от първия български филм. Неуморният артист *Васил х. Гендов* поставя през 1910 г. началото на филмовото производство в страната с филма „Българан е галант“. По тоя случай, Съюзът на филмовите деятели в България, възнамерява през първата половина на идната година да отпразднува най-тържествено тази 25 годишнина, като издаде за целта юбилеен сборник и устрои една кино-вечер, посветена изключително на българския филм през изтеклия период от време.

Българският филм

— Съюзът на бълг. филмопроизводители съобщава, че е образувал комитет, комуто е възложена задачата да събере всички данни по изработването на български филми от 1911 год. насам. Комитетът за сега ще събере тези данни за да може през февруарий 1935 год., да чествува 25 г. от първия бълг. филм. Умоляват се всички, които сж участвували в български филми, или имат някаква връзка с тях, да изпратят адресите си на секретаря г. В. Н. Бакърджиев, ул. „Клокотница“ 31, София.

СЪОБЩЕНИЯТА В „МИР“ (14.VII.1934) И „НАРОДЕН ТЕАТЪР“ (2.IX.1934)

Над „началото на филмовото производство в страната“, поставено с игралния „Българан е галант“, също витае някаква „двойственост“ – то е ситуирано ту в 1910, ту в 1911 г.? Въпреки това става ясно, че тъкмо появата на кинокомедията, „първия български филм“, бележи това начало, което се предвижда да бъде отбелязано „най-тържествено“ през „първата половина“ на 1935 г.. Посочен е и виновникът за събитието – „неуморният артист Васил х. Гендов“.

По това време Васил Гендов е възвеличаван като пионер, ветеран, величина от първи разряд. И с право – до 1937 г. той заснема 11 игрални филма, една четвърт от родната продукция на този вид кино! За авторитета му сред „браншовиците“ свидетелства и фактът, че „неуморният артист“ бива единодушно избран за председател на Съюза и през 1933, и през 1934.

ПЕТАТА ИНИЦИАТИВА

За визита при поредното официално лице във връзка с връчването му на „подработено“ от Съюза „прошение“ – мисия, която този път бива „лично“ изпълнена от Васил Бакърджиев, свидетелства самият той в главата „63. Посещения при банковата горила“ на мемоарния си ръкопис „Случки, спомени и преживелици около нашето кино“.

„С пламването на световния пожар икономиката се затегна – започва Бакърджиев своята история, ситуирайки я времево непосредствено след началото на Втората световна война. – Народната банка взе решение да ограничи вноса на сурова филмова лента, причисли този вид стока към внасяните от чужбина луксозни предмети. Оскъдицата породила черната борса. Съюзът подработи прошение за изменение на решението, като възложи да го поднесе лично на управителя на банката. След съответния ритуал на бюрокрацията секретарката ме въведе в просторния кабинет на Добри Божилов^[15]. Нисичък, дебел и черен като охранена горила, управителят се губеше зад огромното дъбово писалище. Раменете му стърчаха нагоре, сякаш под самото му имаше напъхани женски възглавнички. Главата и ръцете му бяха космати. Набързо прецених, че от седемте смъртни греха най-добре е запознат с лакомията, леността и похотливостта. Чешейки се постоянно под мишниците, горилата проучваше някакви книжа. Силно впечатление правеха късите мустачки, надвисналите като кадели вежди над черните неспокойни очи. Изведнъж ме загледа, сякаш беше готов да прибегне до груба сила, ако види, че нещо не върви както трябва.

– Ела насам, ела насам! Хайде, идвай! На кой Съюз беше секретар?

– На Съюза на филмовите дейци.



БЪЛГАРСКАТА „ГОРИЛА“ ДОБРИ БОЖИЛОВ БИВА НАЙ-ТОПЛО ПОСРЕЩНАТ ОТ ТОГАВАШНИЯ ВЛАСТЕЛИН НА СВЕТА – АДОЛФ ХИТЛЕР (10 НОЕМВРИ 1943).

Поднесох изложението, което разгледа отдолу-отгоре и остави на писалището. С мънкането „много добре, много добре“ надигна дебелото си туловище, извади от близкото барче бутилка коняк и две чаши. Подаде пълната чашка.

– Седни тука да се разберем. Хайде, наздраве! С какво се занимава всъщност вашия Съюз?

Седнахме в кожените кресла около малка масичка. Обясних целите и задачите на Съюза, разясних исканията в изложението.

– Досега пропадаха всички начинания на Съюза за разцвет на българското кино. Правителствата не обръщаха внимание на неколцината труженици, които разпиляват младост, сили и средства за родното киноизкуство. Искаме доставката и разпределението на суровата филмова лента да става със знанието, съгласието и разрешението на Съюза. Свободната продажба дава възможност на хитри закупчици да вършат черна борса. Не се съмняваме в бързите действия в тази насока.

Горилата се замисли, почеса се под мишниците.

– Чакай да се разберам. Че имаме ли наши филми? Не съм виждал нищо.

– Не посещавате кинотеатрите.

– А, да ги нямаме такива. Аз съм голям почитател на киното. Много обичам филмите с нежни артистки и съблазнителни балерини. Очарован съм от онази... как се казваше..., ха, кажи го де, върти ми се из устата. А, сетих се, акъла ми взема Марлене Дитрих. Ама крак вади, не ти е работа! Всеки, който вижда на екрана такава нимфа, прищява му се да я съблече толкова, колкото да не слънчаса...

Чукнахме чашките. Осени ме скрита радост. Изложението ми се видя осъществимо. Горилата отново се почеса.

– Ами че нейните гърди струват милиончета. Да си кажа правичката, и аз бих разтворил касата, готов съм да ѝ дам банковите дивиденти, ако ми падне такова божество. Ти си млад, не ги разбираш тия работи. Всеки съпруг е готов да бърникат из джобовете му и тършуват из портфейла, без да каже дума, само и само жена му да се превърне в леглото на съблазнителна красавица.

С намерението да не накърня самочувствието му, казах предпазливо.

– Доколкото знам, вашата съпруга е прекрасна и изящна жена.

Кръстоса ръце под мишниците, почеса се.

– Отбягвам преяждането с домашен хляб [...]

Я, кажи на колко възлизат харчовете за един български филм...

Обясних стойността твърде неопределено, същевременно се оплаках от тежките условия, непосилни задължения и измамите на кинотъргащите. Със самочувствието на човек, овластен да слага парафите, горилата тегли резолюция в подкрепа на нашите искания. В следващите дни уведомихме писмено фирмите вносителки за решението на банката. Търговците отхвърлиха привилегията, заплашиха с прекратяване на доставките. Съюзът нямаше средства за откриване на свое представителство. Отделните членове не разполагаха с капитали, банките отказаха кредит за такава налудничава приумица. По законите на капиталистическата математика се предадохме като войници, останали без боеприпаси“ ^[16]

СВИДЕТЕЛСТВАТА НА ИВАН ФИЧЕВ И СП. „КИНОПРЕГЛЕД“

„През 1940 година – продължава своя разказ за ранните инициативи на Съюза Иван Фичев – филмовите дейци отново повдигат същите искания пред тогавашния министър на просветата проф. Йоцов и енергично настояват да се предвиди място и за тях като „Филмова секция“ в проектираната Камара на народната култура. В законопроекта обаче предвидената секция е премахната с мотивировка: „Филмът не представлява изкуство“^[17]. Охарактеризираното като „енергично“ настояване ще да се е случило в периода от 11 април 1942 г. до 1 юни 1944 г., когато проф. Борис Йоцов^[18] е министър на народното просвещение.



ПРОФ. БОРИС ЙОЦОВ Е ДИРЕКТОР НА НАРОДНИЯ ТЕАТЪР (1936 – 1937) И МИНИСТЪР НА НАРОДНОТО ПРОСВЕЩЕНИЕ (1942 – 1944), КОГАТО Е НАПРАВЕНА ТАЗИ ФОТОГРАФИЯ, ПОКАЗВАЩА ГО ДА ПОЗДРАВЯВА ГИМНАЗИСТКИ, СТРОЕНИ НА ПЛОЩАДА ПРЕД ХРАМА „СВ. АЛЕКСАНДЪР НЕВСКИ“.

Косвено свидетелство относно съществуването на Съюза по това време (до 1940), а и за авторитета, с който някои от членовете му са се ползвали в обществото, предлага сп. „Кинопреглед“. В периода на своето излизане (1936 – 1939) то е почти единствената „специализирана трибуна на прогресивната кинообщественост у нас“^[19]. През 1937 г. редакцията на „Кинопреглед“ организира анкета за значението на киното, в която участват писателите Людмил Стоянов, Добри Немиров, Стилиан Чилингиров, Гьончо Белев. Авторът на интервюто, озаглавено „Добри Немиров за значението на киното“, подписал се с инициалите „Б. Г.“, се обръща към именития писател със следната поредица от въпроси: „Господин Немиров [...], Вие бяхте

председател, ако се не лъжа, първият председател на кино-любителите в България^[20]. Вие сте писали и сценарии. Доколкото ми е известно, сте и почетен председател на Съюза на филмовите деятели в България. Ето това накара редакцията да ме прати най-напред при Вас [...] Г-н Немиров, какво е вашето мнение за заслугата на филма към..., да речем, ...към човечеството?^[21]



ТАКА ИЗГЛЕЖДА ИНТЕРВЮТО С ДОБРИ НЕМИРОВ ВЪРХУ ВТОРАТА СТРАНИЦА ОТ СП. „КИНОПРЕГЛЕД (№ 12, 20.III.1937).

Задаването на този многословен и тромав въпрос би трябвало да се прости на интервюиращия, защото той засвидетелства факт, доказващ, че са се намерили български интелектуалци, откликнали на споменатите от „Слово“ „специални покани“, целящи да „привлекат за членове на съюза наши общественици, писатели, журналисти, композитори, театрали, артисти и др.“. Информацията, че Немиров е бил по това време „почетен председател на Съюза на филмовите деятели в България“, която писателят не отрича, не е за пренебрегване, като се има предвид фактологическата оскъдица, отнасящи се за съюзната дейност през 1930-те. Четиридесет години след публикуването на интервюто режисьорът Яким Якимов екранизира повестта на Добри Немиров „Бедният Лука“ – акт, символизиращ приемствеността на демократичните идеи от различните поколения кинематографисти.

Първите години след учредяването на Съюза на филмовите дейатели в България не са най-„дейтелните“, но изложените дотук факти свидетелстват за отделни прояви на основателите му – плеяда достойни жреци на Десетата муза, с чиито биографии сп. КИНО ще запознае своите читатели в следващия брой.

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] Из живота на филмовите дейатели. – Слово, г. XIII, № 3624, 26.VI.1934 г., с. 4.

^[12] Новини и съобщения. Кинопропаганда. – Мир, г. XL, № 10183, 27.VI.1934 г., с. 2.

^[13] Българската национална филмова студия (БНФС) или „Национал филм“ е основана през 1933 г. като „просветно дружество“ с председател майор Владимир Стойчев (1892 – 1990), секретар Любомир Николов Шишеджиев (1907 – 1973) и главен делегат Ванков. Тя е „начинание на скромни и добри граждани, любители на филмовото изкуство“, а нейната „благородна задача е да организира националното българско филмово производство“. Програмата на БНФС е амбициозна: редовно производство на български културни, научни и игрални филми; създаване на „филмова библиотека“ (национална филмотека); построяване на филмова студия... От 1935 (най-вероятно) неин производство“ (Илюстрирано кино, № 11, 1937, с. 2), предлагаща интересна информация: „БНФС, макар и още незакрепнала, при липса дори на собствени средства, преди още да получи резултатите от разиграната лотария, предприе през 1935 г. година снимането на военни филми в София, Пловдив, Русе, Шипка и другаде, при различни бойни и други празненства на гарнизоните... В началото на 1936 година бе снет първия звуков кинопреглед на БНФС, в който бяха дадени много сполучливи снимки от Богоявленския парад в София, ски състезанията за подготовка на тима за Олимпиадата, пожарната столична команда, зоологическата градина, мотрисата на БДЖ, циркулираща София-

Банки. Това бе въобще първият кинопреглед у нас, който мина с успех почти в цялата страна, дето за първи път се показва българската армия в нейната масова мощ. Зимните снимки от Витоша, особено някои от тях, бяха отлични. За голямо съжаление, досега това начинание, колкото и сполучливо, не се продължи, защото се яви задачата да се снее един голям художествен филм“. Този филм е „Страхил войвода“ (1938), заснет и режисиран от хърватина Йосип Новак (1902–1970), с „ръководител на продукцията“ – Димитър Ризов.

^[41] Новини и съобщения. Разни. – Мир, г. XL, № 10183, 27.VI.1934 г., с. 2.

^[51] **Бакърджиев, Васил.** Случки, спомени и преживелици около нашето кино. Мемоари. Портфейл БНФ, № 693/86 п, с. 137 – 139.

^[61] **Бакърджиев, Васил.** Случки, спомени и преживелици около нашето кино. Мемоари. Портфейл БНФ, № 693/86 п, с. 162 – 164.

^[71] **Янакиев, Александър.** Синема.bg. Титра, София, 2003, с. 156.

^[81] Календи (Kalendae) – първият ден на всеки от 10^{-те} месеца на римския календар. При лунния календар календите съвпадат с новолунието. От думата произлиза наименованието календар (kalendarum).

^[91] ЦДА, ф. 177, оп. 2, а. е. 570, л. 50.

^[101] Владимир Полянов е литературен псевдоним на Георги Иванов Тодоров (1899 – 1988) – писател, театрален режисьор и културен деец. Виден представител на българския експресионизъм (наричан от критиката „диабелизъм“), член на литературна група, към която принадлежи и младият Светослав Минков. Дебютира със сборника разкази „Смърт“ (1922). Романът му „Слънцето угаснало“ (1928) е обявен за „фашистки“ от комунистическия философ и академик Тодор Павлов. След Деветнадесетомайския преврат оглавява отдела за литература и култура на новосъздадената Главна дирекция на обществената обнова.

^[111] Фичев, Иван. Раждаше се една нова кинематография. – Кино и време, № 5, 1973 г., с. 34.

^[121] **Янакиев, Александър.** Синема.bg. Титра, София, 2003, с. 156.

^[131] Новини и съобщения. Българският филм. – Мир, г. XL, № 10197, 14.VII.1934 г., с. 2.

^[141] 25 годишнината на българския филм. – Народен театър, г. I, № 12, 2.IX.1934 г., с. 2.

^[151] Добри Божилов (1884 – 1945) – финансист и политик от периода на безпартийния режим. През 1902 г. завършва търговската гимназия в Свищов, след което става чиновник в Българската народна банка (БНБ). В тази институция заема различни постове – член на Управителния съвет (1922 – 1935), подуправител (1924 – 1935), на няколко пъти изпълнява длъжността управител, а от 1935 до 1938 г. официално е ръководител на БНБ. Той е финансов министър в няколко правителства, а в периода 1943 – 1944 г. става и министър-председател на България. Екзекутиран е на 1 февруари 1945 г. от комунистическия режим.

^[161] **Бакърджиев, Васил.** Случки, спомени и преживелици около нашето кино. Мемоари. Портфейл БНФ, № 693/86 п, с. 211 – 213.

^[171] **Фичев, Иван.** Раждаше се една нова кинематография. – Кино и време, № 5, 1973 г., с. 34.

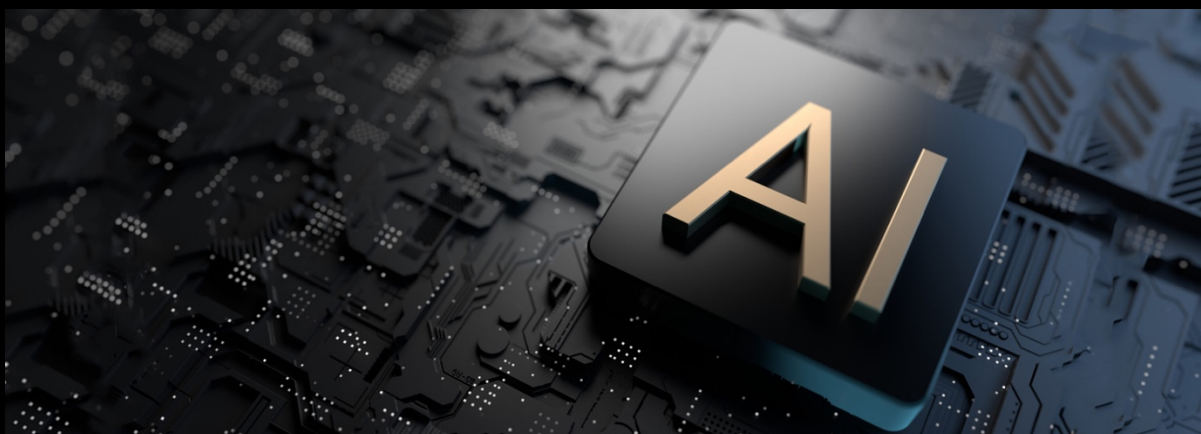
^[181] **Борис Йоцов** (1894 – 1945) – учен (славист), професор при Софийския университет, член-кореспондент на Българската академия на науките, юрист, литературен историк, критик и политик. През 1940 – 1942 г. е главен секретар на МНП, а през 1942 – 1944 г. – негов ръководител. Макар че цял живот е бил безпартиен, след Девети септември 1944 г. той е осъден на смърт от Първи върховен състав на т. нар. Народен съд. Разстрелян е в нощта на 1 срещу 2 февруари 1945 г. в района на Централните софийски гробища. Тялото му е захвърлено в обща яма, образувана от бомба, паднала по време на бомбардировките над София. С Решение № 172 на Върховния съд от 26.VIII.1996 г. присъдата му е отменена.

^[191] **Хитров, Дончо.** Филмовият периодичен печат в България преди Втората световна война 1930 – 1939 г. – Кино и време, № 8, 1974 г., с. 50.

^[201] През есента на 1926 г. неколцина интелектуалци основават Съюза на приятелите на филма с цел той да спомогне за правилното разбиране на филма като изкуство. Сред учредителите са: проф. Асен Златаров, писателите Добри Немиров, Елин Пелин, Чавдар Мутафов, Емануил Попдимитров, Людмил Стоянов, Силиян Чилингиров, Ангел Каралийчев, художниците Александър Божинов, Иван Милев, Дечко Узунов, Иван Пенков, продуцентът и журналистът Димитър Азманов (подпредседател), редакторът Пантелей Карасимеонов...

^[211] **Б. Г. Добри Немиров** за значението на киното. – Кинопреглед, г. I, № 12, 20.III.1937 г., с. 2.





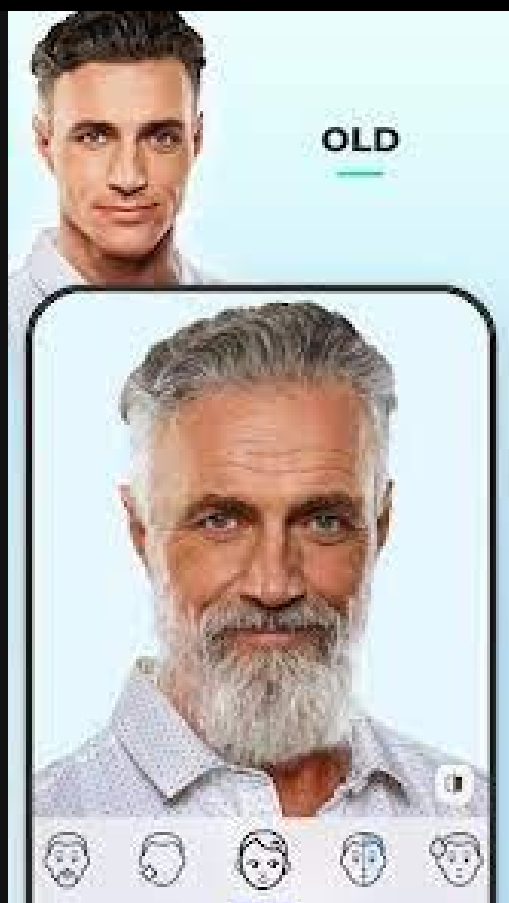
ИИ (AI) В КИНОТО? ДЕБНЕ ЛИ ЗАД ЕКРАНА ИЗКУСТВЕНИЯТ ИНТЕЛЕКТ?

БОЖИДАР МАНОВ

Един призрак броди по света! Но не онзи, за който асоциирате по първото изречение от „Комунистически манифест“ на Маркс и Енгелс, публикуван през 1848 г. А новият призрак на актуалното от няколко години и засега последно творение на колективния технологичен разум на софтуерните магьосници в съвременната цивилизация – вездесъщият изкуствен интелект (ИИ)! „Призрак“ невидим и безплътен, но (може би) всемогъщ?

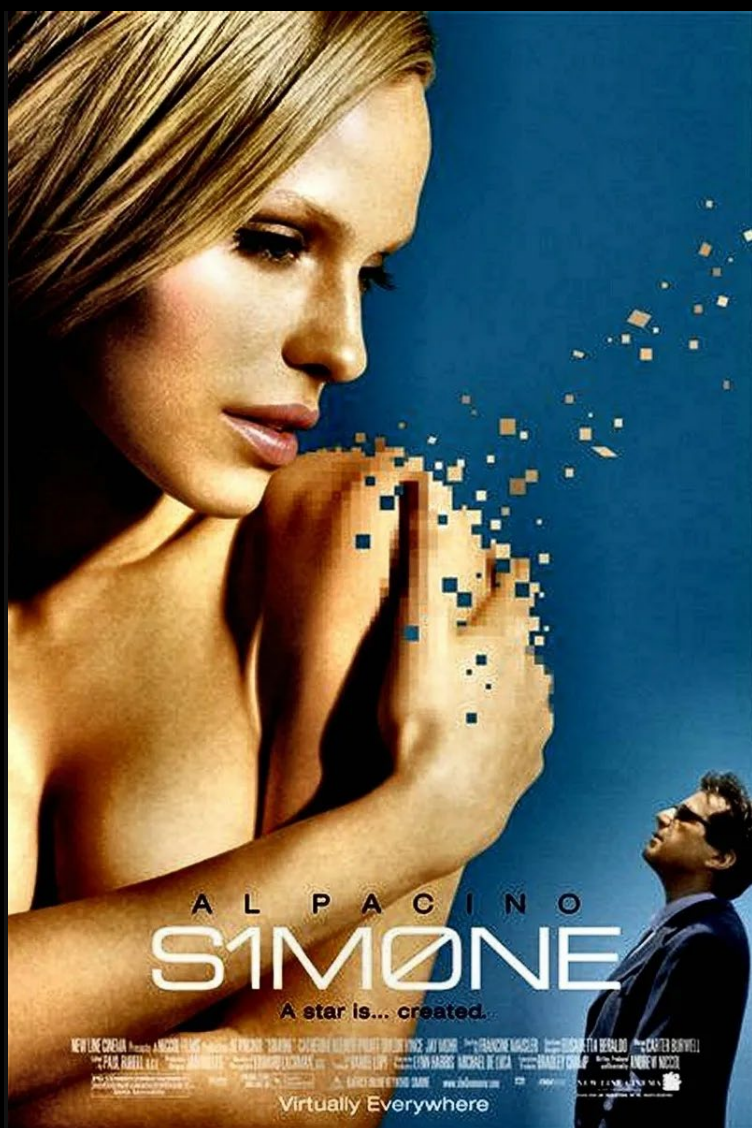
И за да е пълна алузията с нашата (все още) био-физиологична природа, която ако назовем Естествен интелект или NI (Natural Intelligence), то изкуственият интелект по логична симетрия охотно бе назван AI (Artificial Intelligence).

Първо се появи изненадващото приложение FaceApp за фото и видео редактиране (преправяне) на портретни фотографски снимки с впечатляваща достоверност – не само като монтажно карикатурно „изопачаване“ (фотошарж) на човешко лице, но и с изненадващ потенциал за подмладяване или състаряване на актуална фотография. Разработката на малката кипърска фирма FaceApp Technology Limited използваше все още семпли и с ограничени възможности „невронни мрежи“, но бързо заля пазара със забележително реалистичните си резултати. Очевидно скромна, но безспорна стъпка на изкуствения интелект към неговия все още предстоящ ефектен прощъпулник.



ПРИМЕР ЗА ИЗПОЛЗВАНЕ НА FACE APP В ПЛАТФОРМАТА ЗА ПРИЛОЖЕНИЯ GOOGLE PLAY

Но да си припомним и един филм, който мина някак незабелязано у нас, пък и в световното разпространение – „S1m0ne“ (2002) на новозеландския режисьор Андрю Никъл. Сюжетът му не блести с нищо ново, доколкото се върти в собствените филмови среди и разказва за продуцент в криза, който в решаващия си опит да се измъкне от професионалната безпътица с нов обещаващ проект, уви, отново пропада в „дупка“, след като главната му актриса, недоволна от нещо, се фръцва и напуска продукцията. А така филмът не може да бъде завършен! Спасява го негов приятел – компютърен гений, който успява да замени капризната звезда с нейно софтуерно генерирано изображение, умело и сръчно включено в кадъра, както добавената реалност в популярната по онова време детска игра Pokémon. А така ловката манипулация сработва, никой не забелязва подмяната и всички отдъхват облекчено.



ПЛАКАТ НА ФИЛМА S1MONE (2002, РЕЖИСЬОР АНДРЮ НИКЪЛ)

Е, софтуерният магьосник забелязва едно неволно пропуснато дърво във втория план на един от кадрите, но това е дребен кахър пред голямата цел на дигиталната „кръпка“ с присъствието на изчезналата истинска жива звезда.

Наскоро в петия и засега последен филм за легендарния археолог „Индиана Джоунс и реликвата на съдбата“ (2023) новият режисьор Джеймс Манголд бе изправен пред трудната задача да продължи една знаменита поредица и то след оттеглянето на нейния създател и първи режисьор Стивън Спилбърг. При това особен скок във времето прави актьорът Харисън Форд. В първия филм „Похитители на изчезналия кивот“ (1981) той е само на 39 години. Тогава героят му е в решаваща битка с нацистите, докато те търсят „ковчега със завета“, заради преданието, че той ще ги превърне в непобедима военна сила. Началният епизод на новия пети филм показва поредна битка

между главния герой и нацистите, но този път сюжетното действие се развива няколко години след събитията от „Похитители на изчезналия кивот“.



ХАРИСЪН ФОРД ПО ВРЕМЕ НА СНИМАЧНИЯ ПЕРИОД НА ПЕТАТА ЧАСТ ОТ ПОРЕДИЦАТА ИНДИАНА ДЖОУНС (2022)

Ала четири десетилетия по-късно Харисън Форд вече е на 80 години, а трябва отново да се върне в емблематичната си роля. Режисьорът Джеймс Манголд успява да „обърне“ времето назад с помощта на визуални ефекти от технологията de-aging или подмладяване на лицето на Харисън Форд с компютърна анимация. За да направят това, софтуерните магьосници използват стари кадри с лицето на актьора, чрез които е подмладена сегашната му визия. Технологията се използва не за първи път. Робърт де Ниро също бе подмладен с компютърно-генерирани ефекти в „Ирландецът“ (2019, реж. Мартин Скорсезе), както и Кърт Ръсел в „Пазители на галактиката 2“ (2017, реж. Джеймс Гън). Това са все примери за сръчни манипулации и хитрини, които спасяват или подобряват визуални елементи от екранното изображение като най-важен комуникационен канал през екрана към зрителите на филма. Т.е. тук изкуственият интелект все още не е

точно такъв в сравнение с реалния авторски интелект при изграждане на филма. С други думи, тези примери са въведение към свенливия прощъпулник на ИИ в киното и още по-често на тв екрана.

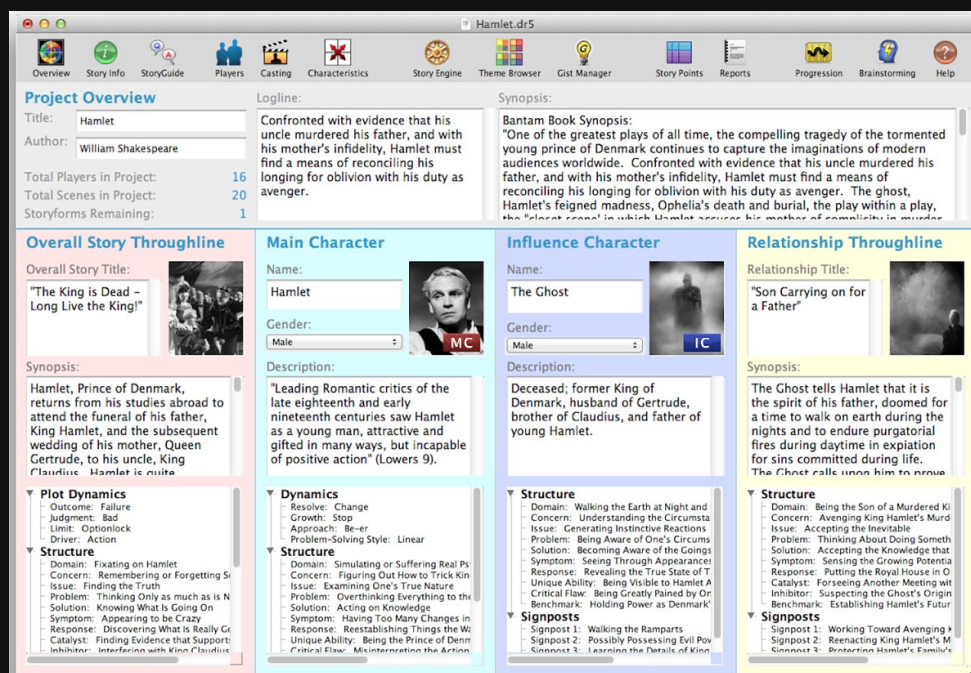


КАДЪР ОТ ФИЛМА ИНДИАНА ДЖОУНС И РЕЛИКВАТА НА СЪДБАТА (2023, РЕЖИСЬОР ДЖЕЙМС МАНГОЛД)

Ала още преди да е в днешните си компютърни одежди и преди да ползваме днешния ИИ, отдавна съществуват ранни подобни предтечи като спомагателни „матрици“, например в драматургичната практика за писане на сценарии. Програмата „Dramatica® The Next Chapter in Story Development“ от 1994 г. на компанията Write Brothers. Software for Writers бе точно такова (полу)интелигентно „помагало“ за начинаещи автори. Защото тя предлага именно стандартни модели (patterns) и проверени схеми за работа, особено при неопитни дебютанти. В посочения случай (а той не е единствен) семпла форма на условно наречен „изкуствен интелект“ се намесва с функции на нещо като справочник, или каталог, или наръчник за неуверени сценаристи, които чрез него заимстват универсален професионален опит, многократно проверен в практиката с прилични резултати. Битово сравнение са спомагателните колелца на детски велосипед, докато малчуганът се научи да пази равновесие, спестявайки му обелени колена, разбит нос или не дай Боже и пукната глава.

С две думи, параболата от подобни спомагателни (patterns) модели, които се използват успешно (например при изучаването на чужди езици) като преход към използването и доверяването на действителен изкуствен интелект, е съществена преломна стъпка от простото изучаване на занаят

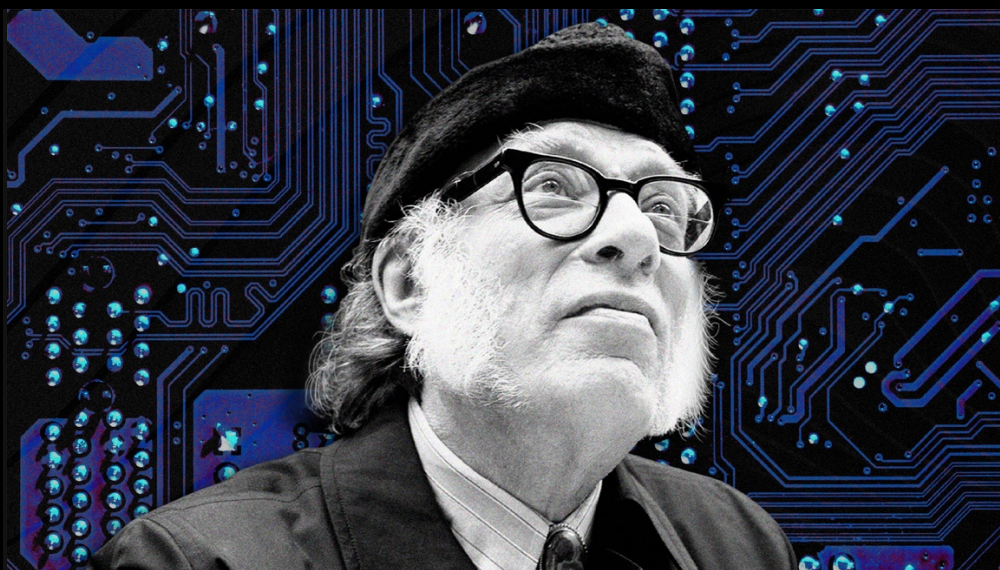
към усъвършенстване на професионалната квалификация с въвеждане и управление на интелигентна технология!



ИНТЕРФЕЙСЪТ НА ПРОГРАМАТА ЗА ПОДПОМАГАНЕ НА НАЧИНАЕЩИ СЦЕНАРИСТИ „DRAMATICA®THE NEXT CHAPTER IN STORY DEVELOPMENT“

Занаятчийски пример: чиракът в ковачницата блъска с тежкия чук по нажеженото желязо, след като майсторът му показва с малък лек чук къде да удари. Но при истинския ИИ чиракът вече е с функции на майстор, който задава ключовите параметри на проекта, а ИИ е високо квалифициран цифров „чирак“, който изпълнява задачата повече или по-малко „талантливо“ според предварителното му софтуерно „обучение“ и обезпечен потенциал на неговата невронна мрежа.

Но за да изпълнява коректно функциите си на „чирак“ така мечтаният интелигентен, неуморен, добросъвестен ИИ, първо трябва да си припомним класиката на американския писател – фантаст Айзък Азимов (1920 – 1992) и неговите „Три закона на роботиката, задължителни за всеки позитронен робот“, на които той трябва да се подчинява. За първи път те се споменават в разказа „Runaround“ от 1942 г., т.е. още преди сборника с фантастични разкази „Аз, роботът“ (1950).



АЙЗЪК АЗИМОВ (1920 – 1992) – ФОТОКОЛАЖ, ПОПУЛЯРЕН В ИНТЕРНЕТ

Така че проблемът за присъствието и (съ)участието на изкуствения интелект в различни творчески области вълнува отдавна авторите. Но не е случайно, че тъкмо днес, при реална ситуация на огромен скок в усъвършенстването и разклоняването на изкуствения интелект, той се превръща в значим фактор, с който креативните професии неизбежно трябва да се съобразяват – било за балансирано и премерено включване като съавтор на биологичния творец (човека), било като превенция от неконтролирано клиширане и „типографско“ размножаване на стандартни матрици за евтина и безполезна „творческа“ конфекция.

Навлизайки в конкретни примери и анализи за функциите и възможностите на ИИ в екранните изкуства, трябва да правим ясно разграничение от мощното присъствие на най-различни, дори поразяващо „достоверни“ и удивително съвършени софтуерни обекти на екрана – припомнете си само дигиталните динозаври от серията „Джурасик парк“ (1993 – 2001) или шестметровите синкави субекти в „Аватар“ (2009). Това са безспорно съвършени технически намеси в екранното изображение, които замайват зрителското възприятие. Но в тези и други подобни филми няма участие на технологично „авторство“ в построяването на сюжета, в поведението на персонажите, в развитието на конфликтите и в цялостното изграждането на екранния разказ. Истинският автор зад тях е жив биологичен субект с доказани творчески качества, защитен талант и конкретно име – Стивън Спилбърг, Джеймс Камерън или някой друг.



КАДЪР ОТ ФИЛМА ДЖУРАСИК ПАРК (1993, РЕЖИСЬОР СТИВЪН СПИЛБЪРГ)

Докато при съвременния ИИ вече става дума не само за някаква добавена „реалност“ (като в цитираната по-горе детска игра Pokémon) или дори изцяло създадена софтуерна (виртуална) реалност като в посочените подобни филми. Защото при днешната концепция за ИИ става дума за неговото участие в създаването на кадри, епизоди, дялове или дори цяло екранно произведение (филм или тв продукт)! Нещо като (квази) творчески процес, в който естественият интелект е създал програмата, а след това ИИ реализира сюжетните елементи и екранни компоненти, без участието и намесата на автора. Т.е. да го кажем направо: авторът е *de facto* елиминиран при създаването на филма в определена степен, която може да се окаже и доминираща в професионално, идейно, художествено и естетическо отношение. И дори нещо повече: теоретично идеалният (максималистичен) вариант на ИИ, на базата на всичко казано дотук, може да формира, осъществява и налага не само свой екранен „почерк“, но дори своя смислова и идейна линия!

Сам Алтман (съосновател на компанията OpenAI, създател на чатбота ChatGPT и неофициален гуру на AI) концепцията за изкуствения интелект дефинира като реален (съ)участник в развитие на иновациите, които могат да управляват всичко, т.е. нещо като свръхинтелигентност, която може да се справи с проблемите на човечеството по-добре от самите нас!



САМ АЛТМАН НА 14 ГОДИНИ И ДНЕС, КОГАТО МЕДИИТЕ ГО ОПРЕДЕЛЯТ КАТО ОПЕНХАЙМЕР НА НАШЕТО ВРЕМЕ.

Разбира се, след като ИИ е структуриран оптимално (а това означава максимално прецизно) и неговата невронна мрежа е „обучена“ (т.е. заредена) с максималния възможен към момента варианти креативен потенциал, той трябва и да е осигурен с всички необходими предпазни мерки и защиты. Но кой човешки субект може да програмира или контролира този (донякъде) непознат и същевременно динамично изменящ се параметър? Дали третият Закон на Айзък Азимов ще сработи и дали този неизвестен бъдещ гениален AGI (Artificial General Intelligence) ще му се подчини?

Тук е необходимо малко отклонение и връщане към изначалната концепция за ИИ, прозорливо маркирана от фантаста Азимов, а днес достоверна като обща концептуална рамка.

Трите закона на роботиката гласят:

1. Роботът не може да навреди на човешко същество или чрез бездействие да причини вреда на човешко същество.
2. Роботът трябва да се подчинява на заповедите, получени от човешки същества, освен когато тези заповеди влизат в противоречие с Първия закон.
3. Роботът трябва да защитава съществуването си, освен когато това влиза в противоречие с Първия и с Втория закон.

Гениалният фантаст пророчески и хитроумно възлага на робот (!) да формулира и Закон 0, който гласи:

Един робот не трябва да причинява вреда на човечеството или чрез бездействието си да допусне на човечеството да бъде причинена вреда. Към останалите закони се добавя условието: „ако това не противоречи на Нулевия закон“.

И кръгът безизходно се затваря в безупречна непреодолима логика, която в крайна сметка поставя човека и ИИ в омагьосан кръг на непреодолима взаимозависимост! И така трябва да бъде, ако въобще е възможно? ☹

Веднага възниква въпросът: дали прозрението на Айзък Азимов в неговите Закони за роботиката може да спре и да предотврати този момент в алгоритъма на ИИ или при новия необозрим софтуерен потенциал на сегашната или на още по-мощната бъдеща невронна мрежа, ще излезе извън контрол и ще опровергае „наивника“ Азимов? Да не говорим за „библейската“ идея на чешкия класик Карел Чапек (1890 – 1938), който създава думата робот (производна от чешката дума *robota* = работа) в пиесата си R.U.R. Разбира се, днес роботът на Чапек е само мило и наивно хлапе пред безпредела на съвременния ИИ.



КАРЕЛ ЧАПЕК (1890 – 1938)

Ако са върнем към бъдещия гениален AGI (Artificial General Intelligence) възниква въпросът: Дали той без съзнателни усилия (защото няма такава софтуерна програма), а по пътя на логичната комбинаторика невинно и наивно ще преодолее заложената защита и ще помете създателите си? И дали ще има кой да изключи захранването му, ако своеволно лимитираният алгоритъм не предвижда това? И ако днес AI в повечето случаи е все още разпознаваем, тъй като софтуерният му потенциал не е достатъчно „обучен“ и невронната му мрежа не разполага с пълноценен капацитет във всяка конкретна тематична област, то този „невинен чирашки“ период ще отmine бързо. Затова цитираният Сам Алтман^[11], сингулярността (моментът, в който изкуственият интелект ще стане по-могъщ от човешкия) предстои и тогава ще настъпи „време разделно“ за смисъла, стойността и оцеляването на цивилизацията, такава, каквато я познаваме.

Но учените с разумен футуристичен ентусиазъм пазят в резерва и полезен процент скепсис с предупреждението: Пригответе се за голямо AI разочарование! Тъй като рекламата през 2023 г. изпревари реалността, през тази 2024 г. ще се запомнят неуспехите на технологията! Такова мнение изказва Дарон Аджемоглу, преподавател по икономика в Масачузетския технологичен институт (MIT) в коментар за списание „Wired“: „Изминалата 2023 г. може да бъде запомнена като годината на генеративния AI шум, където ChatGPT се превърна в най-бързо разпространяващата се нова технология в човешката история и очакванията за задвижвани от изкуствен интелект богатства станаха нещо обичайно. 2024 г. ще бъде времето за пренастройка на очакванията. Ще се появят все повече и повече доказателства, че генеративният AI и големите езикови модели предоставят невярна информация и са склонни към халюцинации – когато AI просто измисля неща, или ги обърква“.^[12]

Отклонихме се твърде много от набелязаната цел да разсъждаваме за възможното навлизане на ИИ в пряката кинематографична практика. Но за да не се движим слепешком в новата трудна материя, бе необходимо известно облягане на подобни (полу)теоретични и повече (полу)фантастични опори.

Защото очевидно предстои (засега без конкретни времеви ориентири), да видим реалната заместваща сила и креативна енергия на ИИ на екрана! За да разберем и осмислим своевременно намеренията му. Защото ако пропуснем този важен момент, после ще е много трудно да го догоним и да

го молим за снизхождение към нас, обикновените зрители пред екрана на братя Люмиер!

Преди повече от половин хилядолетие, през ноември 1522 г., експедицията на великия мореплавател Фернандо Магелан се връща в пристанището на Севиля и завършва първото тригодишно плаване около земното кълбо. Ала и до днес има хора, които вярват, че Земята е плоска! Но очевидно ИИ няма да пъпли толкова бавно и съвсем скоро ще докаже реалните си възможности пред умерените оптимисти и разумните скептици! А може и да ни изненада с добре разчетен мъдър баланс плюс елегантна самоирония? Поне аз едва тогава ще го призная за еволюирал и равнопоставен на Homo Sapiens!

Да, ама надали... 😊

Бележки под линия:

^[1] <https://www.librev.com/index.php/prospects/technology/4580-openai>, 19 November 2023.

^[2] <https://www.wired.com/story/get-ready-for-the-great-ai-disappointment/>, 22 January 2024.





МУЗИКАТА В КОНТЕКСТА НА ФИЛМОВАТА ДРАМАТУРГИЯ

ПЕТЪР ДУНДАКОВ

Музиката в киното, т.е. филмовата или, казано иначе, екранната музика, е един от най-бързо развиващите се феномени на съвременната култура. Извадена извън киносалоните, тя се превръща в част и от концертния афиш със свои почитатели и постоянен зрителски интерес. В нея се преплитат различни музикални традиции. Музикалният език е хетерогенен, а прилаганите композиционни подходи отговарят повече на драматургичните нужди на филма, отколкото на някакъв единен, общ музикално-формален принцип. Това прави екранната музика особено интересен обект за анализ, доколкото в нея може да бъде открит своеобразен компендиум от музикалните езици на XXI век, в който се преплитат разнородни музикални жанрове. В статията си „Към дефинирането на екранната музика“, основополагащ теоретичен текст в българското музикознание по разглежданата проблематика, професор Клер Леви отбелязва, че „поначало отвореният, интердисциплинарен характер на този род проблематика едва ли може да бъде заключен в рамките на някаква обща, универсална теория, валидна за всички възможни аспекти на музиката като компонент в синтеза на екранния образ“.



ПРОФ. КЛЕР ЛЕВИ

Това определя до голяма степен и мотивите екранната музика да бъде анализирана в конкретните си примери. Аналитичният поглед към композиционните аспекти на филмовата музика предполага широка перспектива, която не просто разглежда детайлите на музикалната фактура, а има предвид цялостния подход към участието на музика във филма с оглед на драматургичното развитие, както и на общата естетически рамка на филмовото произведение.

Идеите за конструиране и ползване на определен тип музикален език в екранната музика имат своите драматургични и естетически основания. Голяма част от изборите, които композиторът прави в работата си по саундтрака на даден филм, следва да бъдат разбирани в хоризонта на взаимодействието и органиката между наратив, музикален език и движещ се образ. Връзката на музиката с кинематографичния наратив винаги се случва в контекста на играта между реалност и фикция. И независимо от жанра, може да бъде описана като смислово значение, оживяващо във филмовия разказ и движещо се между границите на „илюстрацията“ и „контрапункта“, „алегорията“ и „метафората“, „многословието“ и „тишината“.

В този смисъл филмовата музика не е просто приложна дисциплина, пишеща се по „рецепти“, а жива материя. Доказателство за това са както произведенията, писани от велики композитори в миналото като Камий Сен Санс, Прокофиев и Шостакович, така и признанието например на един от най-изявените съвременни композитори София Губайдулина, изградила

основите на музикалния си език на базата на опита и експериментите, направени от нея във филмовата ѝ музика.



СОФИЯ ГАЙБИДУЛИНА

Връзката между музика и визуален наратив е може би най-същественият белег на екранната музика. Често пъти тази връзка се основава на възможността музиката в контекста на филмовия разказ да провокира емоционална реакция у зрителя. Мажорните ладове предизвикват ведро и светло усещане, а минорните – по-скоро усещане за тъга и меланхолия. Тази културна конвенция е в основата на използването на мажорни теми в по-веселите и безгрижни моменти на филмите и минорни в по-тъжните и драматични сцени. Същата зависимост може да бъде намерена и в използването на различните тембри и регистри на инструментите: задържаните тонове в нисък регистър на контрабаса например по-скоро предизвикват усещане на тревога и напрежение, докато бързите и живи пасажии на флейтата в по-висок регистър могат да предизвикат по-скоро усещането за игра и лекота. Колкото и да звучи донякъде наивно и едва ли не разбиращо се от само себе си, това показва, че спецификите на музикалната фактура са много важни и определящи за съчетаването ѝ с конкретен филмов сюжет. Ладовите характеристики, изборът на инструменти, тембри и оркестрацията са от значение за органичното вплитане на една музикална пиеса във филмовия разказ. Различната драматургия предполага различни звучности. Дори и най-красивата и хармонична музика, слушана и възприемана през вековете от милиони и превърнала се в паметник на музикалната култура, може да се окаже неподходяща за даден филм или сцена. Музиката в един филм трябва да

съответства на драматургията, на движението на образите и целите на разказа.

Когато говорим за връзката между музика и наратив и отношението между звук и картина в един филм, трябва да се отбележи, че то не винаги може да бъде интерпретирано еднозначно, като буквално отражение. Начинът, по който те взаимодействат в дадено екранно произведение, е част от творческата свобода на създателите на филма. Музиката не е длъжна в смисъла на алегорията да изразява и обобщава случващото се на екрана. Също така не винаги емоционалното настроение на саундтрака трябва да припокрива това на картината, както и ритъмът на движение на образите на екрана да бъде същият като ритъма на музиката. Клер Леви отбелязва, че екранната музика има способността „да бъде колкото допълваща, илюстративна, толкова и водеща, контрапунктираща, колкото обобщаваща, толкова и многозначна, колкото разпускаща, толкова и мобилизираща – т.е. музиката вече се разполага в широк функционален диапазон, който далеч не я ограничава единствено в зоната на илюстративното изкуство“.

Голяма част от литературата, посветена на филмовата музика, разглежда отношенията между филм и музика в светлината на „паралелност“ или „контрапункт“ на значенията им. Казано по-просто, музиката или емоционално отговаря и подкрепя настроението на епизода, или стои като емоционален контрапункт на случващото се. Теоретикът на киното Клаудия Гордман коментира това, като дава пример за отношение на „контрапункт“ епизод, в който в близък план виждаме спокойното лице на спящ човек, а чуваме активна музика с дисонантно звучене, приближаващо се до кошмар. Неизбежно в този случай зрителят ще бъде озадачен от различието в емоционалните кодове, които картината и звукът подават към него и вероятно това ще провокира интереса му. Ако създателите на филма търсят точно този ефект в контекста на конкретния филм, може да се каже, че отношението на „контрапункт“ в ситуацията съответства на целите на драматургията. Макар и даващи много обща и донякъде ограничена представа на възможностите за свързване, тези отношения показват, че събирането на значенията на музика и картина във филмовото платно винаги довежда до образуването на трето значение, което е резултат от тяхното взаимодействие. Това значение е отворено за разбиране и тълкуване единствено в контекста на конкретния филмов разказ. То проблясва в него и се възприема от зрителя като единно и органично, макар

да е резултат от свързването на две различни семантични нива – музика и картина.



ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ И ВСЕВОЛОД ПУДОВКИН

И тук може да си зададем въпроса: има ли най-подходяща музика за даден епизод? Отговорът на този въпрос насочва по-скоро към факта, че едновременното протичане на картина и музика в рамките на едно филмово произведение произвежда определено значение. Въпрос на специфична филмова естетика е изборът на конкретна музикална фактура и композиция и поставянето ѝ под картина. Различните кинематографични концепции могат да имат различен подход при използването на звука и музиката. Пример за това е публикуваната от Пудовкин и Александров през 1922 г. статия „Бъдещето на звуковия филм“. В нея те призовават към асинхронност и търсене на разминаване между картина и звук с оглед постигането на многопластовост на въздействието. И макар тази идея да не придобива по-нататък масово приложение в историята на киното, тя намира отзвук в работите на различни творци. Наблюдаваме я във филмите на Айзенщайн, в творчеството на композитора Ханс Айслер, който въвежда термина „драматургически контрапункт“. Начинът, по който се интегрира музиката и звука в действието на екрана, са неотменима част от цялостната естетическа концепция на творческия екип. В рамките на различни творчески подходи една музика или определен тип използване на звука

може да се окаже еднакво „подходящо“ или „неподходящо“ за дадено събитие в контекста на филмовата драматургия. Това до голяма степен обуславя и необходимостта от написване на авторска музика към конкретния филмов разказ, което от една страна допринася за художествено-творческата стойност на произведението, а от друга – запълва една чисто функционална необходимост.



ХАНС АЙСЛЕР (1898 – 1962)

Ако приемем „паралелността“ и „контрапункта“ на значенията на музиката и картината като възможни гранични понятия за интерпретация на взаимодействието им, може да се каже, че в тези граници отношението между значенията им не е статично и трудно може да се окачестви като случващо се само в единия полюс. То по-скоро има динамичен характер и това поражда значения, които са отворени за тълкуване. Добрата филмова музика не просто потвърждава и преповтаря картината, но и прибавя и подсилва нещо, което не се съдържа във видимото на екрана и което, в някакъв смисъл, би било трудно или невъзможно да бъде изразено по друг начин.

Може да се каже, че значението на даден музикален материал при прозвучаването му в определен филмов и драматургичен контекст е свързано с композиционните техники и подходи в създаването му. Използването на тонална хармония, или на абстрактен музикален език, на богата мелодия или пък на минималистична, разчитаща повече на тембровата си характеристика музикална фактура, създава различни възможности за проблясване на значения във филмовия разказ. В някои от жанровете кино съществуват музикални клишета, които са базирани на

характерна звучност, асоциираща се с даден тип наратив. Например дисонантите се свързват с напрежението и криминалното действие, благозвучието и красивите мелодии – с любовните истории, лековатите и ритмични партитури – с комедията. И въпреки това е трудно да бъде предписана някаква валидна рецепта за създаването на музиката в определен жанр, независимо от това, че в рамките му могат да се наблюдават общи тенденции. Започнало по-скоро като забавление, киното през XX век успява да се превърне в развита „арт форма“. Докато в първите години от развитието му ползването на „подходящи“ музика за определен тип състояния и сюжети е възможно, то, вече в статуса му на утвърдило се седмо изкуство, композирането по калъп на музикални клишета не е достатъчно. Предизвикателство пред всеки композитор на филмова музика е как въпреки това, което характерът на историята задава като очакване за музиката, особено в по-зрителски ориентираното кино, той да успее да създаде оригинална музикалната фактура, която не просто да репродуцира „музикалното клише“, а да носи в себе си иновативност и уникалност. Има ли филми, чиято музика е изцяло създадена по „рецептата“ на жанра им? Вероятно има много. В повечето случаи това представлява буквално репродуциране на вече създадени музикални модели с повторение на звученето и музикалната им идея. Трябва да се отбележи, че във всеки стойностен и „висок“ като постижение в киноизкуството филм, може да се намери и нещо различно от мейнстрийма, нещо ново и автентично. Това в пълна степен важи и за филмовия саундтрак. В успешно композираната музика към един филм винаги присъства диалектиката между „вече чуто и видяно“ и новото, иновативното, различното от предишните образци. За това анализът на даден компонент от „филмовата система“ трябва да тръгва от по-общите тенденции, но да се конкретизира и задълбочава на базата на конкретния филм, неговия филмов език и конкретните цели на филмовия разказ.

Едно от основните предизвикателства пред творческия екип на даден филм и по-специално пред композитора, режисьора и монтажиста му, е изборът на места във филмовото действие, на които да бъде разположена музика. Като филмов композитор мога да споделя мнението си, че правилността на това решение винаги е свързано с естетическата рамка на филма и начина, по който създателите му се стремят да водят разказа.

Кое оправдава присъствието на музика под дадена сцена или епизод? При всички случаи по тази тема са възможни различни гледни точки.

Разсъжденията в тази посока насочват към въпроса за функцията на музиката във филма и логиката на използването ѝ.

В разговор нидерландският филмов композитор Пол ван Брюхе, автор на саундтраците на над 70 филма, обменихме пространни мнения по този въпрос. Брюхе подчерта, че когато започва работа по музиката на даден епизод, първото, което прави задължително, е да изясни за себе си дали музиката в епизода ще следва и ще акцентира конкретно действие или действия на екрана, или ще работи за създаването на специфична атмосфера. Тези две възможности задават посока на подхода му на композиране и ориентация за това как да разположи създадената музика под картината. В първия случай музиката следва движението на образите и техните действия и ги акцентира, подсилва драматургичното им въздействие.



ПОЛ ВАН БРЮХЕ

В книгата си „Естетика на филмовата музика“ полската музиковедка Зофия Лиса говори за функционалната природа на музиката в киното и отбелязва „подчертаване/илюстриране на движението (видимо или невидимо на екрана)“ като една от функциите на екранната музика. Тази ѝ употреба се наблюдава особено ярко в жанрове, които работят със създаването на напрежение – екшън, трилър, научна фантастика, криминални филми, но и не само в тях. Синхронното протичане на ритъма на движение на образа с ритъма на музиката, както и подчертаването на определени фази от движението с музикални акценти, винаги довежда до съсредоточаването на вниманието на зрителя към случващото се на екрана и подсилва значението му в потока на филмовия разказ. Различните филмови естетики боравят по

различен начин с тази възможност за колаборация на звук и образ. Може да се обобщи, че акцентът и подсилването на значението на изобразените действия на екрана са една от основните легитимации за присъствие на музика и музикални акценти под картината.



ЗОФИЯ ЛИСА (1908 – 1980)

Ако погледнем към другата ситуация, описана от Ван Брюхе, а именно използването на музиката за създаване на специфична атмосфера, ще забележим, че в този случай тя работи коментарно, направляваща или обобщаваща действието. Срещата на екрана на значенията на музика и картина произвеждат контексти, които да обслужват развитието на филмовия сюжет. В направената от Лиса класификация на функциите на филмовата музика тя говори за функциите на изразяване на психологическо състояние на екранния образ, изразяване на съпричастност, очакване/предусещане за следващо действие. Те успяват да се предадат чрез емоционалните кодове, които музиката задава от екрана и нейната специфична атмосфера.

Различните жанрове кино имат различна необходимост от филмова музика, която да съпътства картината и филмовия разказ. Например анимационното и някои жанрове от игралното кино като екшън и трилър се нуждаят от много по-голямо покритие на действието си с филмова музика, отколкото документалното кино, чиято близост с реалността понякога предполага и пълен отказ на създателите от филмова музика. Може да забележим също така, че в „зрителското кино“ – филмите които разчитат на по-комерсиално разпространение и висок боксофис – стремежът за по-директно въздействие върху емоционалността и вниманието на зрителя довежда до по-активно участие на звука и музиката във филмовото действие. Картина, музика и звук вървят успоредно, образувайки една обща емоционална вълна, насочена към сетивата на публиката. Доказателство в този смисъл е почти всеки холивудски „блокбастър“. Характерно за тази традиция е, че тя успява да извади филмовата музика от рамките на самото произведение и да я превърне в самостоятелен търговски продукт. Огромни са тиражите на саундтраците на големите холивудски продукции като самостоятелен аудио продукт. Това явление, характерно в началото само за американското кино, постепенно с времето става валидно и за големите европейски продукции.

Ролята на звука и музиката в зрителското кино върви ръка за ръка с прогреса на системите за възпроизвеждане на звук в киносалоните. Започнало като живо изпълнение при зараждането на киното, озвучаването на филмовата картина следва прогреса на звуковите системи. Премайнавайки постепенно през стерео, долби стерео 5+1, долби атмос звукови ситема, музиката увеличава възможността си за въздействие. Освен чрез чисто музикалната си фактура, тя вече може да въздейства и чрез звуковото си смесване и позициониране на музикалните инструменти, както и на различните електронни звуци и пулсации, инкорпорирани в партитурата. Това довежда до увеличаване на ролята на „звуковият миксър“ на филма, както и на „саунд дизайнера“ (оформителя на звуците на филма). Все по-често е необходима близка колаборация между композитор, звуков дизайнер и звукоинженер. Музикалните решения, които композиторът трябва да вземе, вече не са само в границите на музикалната логика, доколкото те трябва да бъдат съобразени и с цялото богатство на звуковата картина. Изключително ярък пример в това отношение е последният филм на режисьора Кристофър Нолан *Openhimer* (2023) с композитор Лудвиг Горансон.



ЛУДВИГ ГОРАНСОН ПО ВРЕМЕ НА ЦЕРЕМОНИЯТА ПО ВРЪЧВАНЕТО НА НАГРАДИТЕ „ГРАМИ“

По един съвършен начин тук е постигнато хомогенно преплитане на музика, звук и звукови ефекти, което оказва мощно, цялостно и органично въздействие върху зрителя. Все по-незабележимо от гледна точка на зрителите става разделянето на различните пластове от звуковата партитура на един филм. Взаимното им преплитане е вече не просто операция, изискваща технически умения, а резултат от целенасочен творчески избор и цялостна звукова концепция. В това отношение особено показателен е саундтракът на филма *Dunkirk* (2017) с автор Ханс Цимер. Във филма режисьорът Нолан и композиторът Цимер работят за създаването на постоянно напрежение на екрана чрез нестихващо участие на музиката. Не просто смесване, а взаимопроникване на музика и звукови ефекти успява да постигне Цимер, изграждайки музикалната фактура на филма около звуковия феномен на *shepard tone* – непрекъснато хроматично движение в няколко октави, което създава усещане за нестихваща сирена.



ХАНС ЦИМЕР

В списание „IndieWire“ критикът Майкъл Нордайн коментира ефекта от саундтрака на филма като почти физическо усещане „за изтичането на времето на бомба със закъснител пред теб“. Нещо, което разкрива умелото използване на пълния капацитет на всички възможности на съвременните звукови системи за смесване и позициониране на звука във филма. Може да предположим, че еволюцията на системите за звуково възпроизвеждане ще определя все по-осезателно основните предизвикателства пред развитието на екранната фонограма в киното.

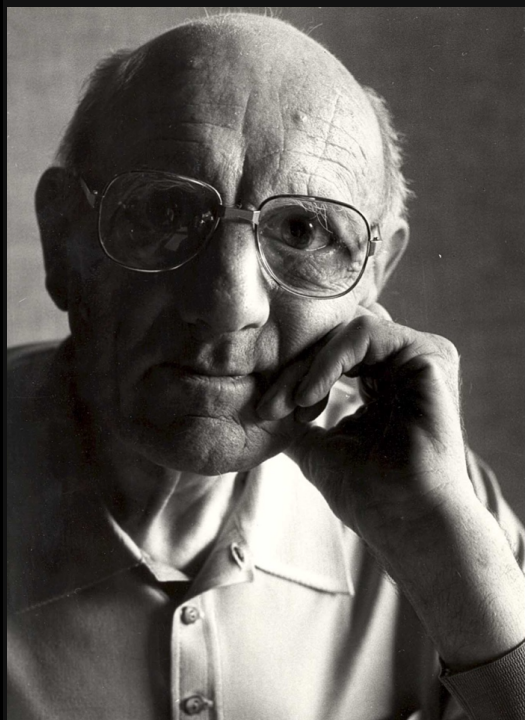
Различно е отношението към ролята на музиката и звука в т.н. независимо или авторско кино. Тук ролята на музиката като средство за коментар, който съпътства и насочва действието, е минимализирана. Не че в този род филми ролята на музиката е подценена. Присъствието ѝ има своето достойно място в творческия акт, но използването ѝ е не толкова функционално, колкото по-скоро независимо и метафорично. Това може да се види във филмите на режисьори като Бела Тар, Андрей Тарковски, Жан Люк Годар и др. В тях музиката не просто съпровожда и подчертава значението на моменти във филмовото действие. Тя е част от филмовата структура със свое независимо място и целта на нейното присъствие на екрана не е да обслужва образа. Понякога в произведенията на режисьорите, които могат да бъдат причислени към този тип кино, наблюдаваме използването на произведения от световната музикална класика. Тяхната звучност влиза във взаимодействие с филмовото действие, дава му по-широк контекст и спомага за избягването на буквалното тълкуване на случващото се на екрана. Подобно интегриране на музика във филмовата структура се

наблюдава например в *Соларис* на Тарковски (сцената, в която звучи хоралната прелюдия във Фа-минор от Й. С. Бах), както и в епизодите с произведения на Рихард Щраус и Дьорд Лигети, които Стенли Кубрик използва във филма си *Одисея 2001*. Съчетаването на музика и картина в традицията на авторското кино в голямата си част, може да се каже, има „поетичен“ характер. Понякога напомня поезия, в която често срещаме словесни съчетания, по-скоро чужди на разговорния език. Този подход на колаборация между музика и образ дава възможност за построяването на отворени за интерпретация и близки до метафората значения – нещо, което създава условия за уникален авторски почерк.

Музиката от екрана е част от съпреживяването на филмовия разказ от зрителя. Това касае не само нейното съдържание, но и форма. Музикалното произведение, съпътстващо дадена сцена, независимо от жанра си, трябва да е съобразено с дължината и развитието на епизода. Писмената музикална традиция на класическата музика дава възможност за синхронизация на композираната музика към монтажа на филма. Затова филмовите композитори в повечето случаи са автори, добре подготвени и образовани, в традицията на класическата музика. Те би трябвало да имат опит както в композирането на вече съществуващи музикални форми, така и да умеят да адаптират изцяло формата на композираните от тях произведения към промените в сюжета и монтажа. Това изисква от композитора подвижност и свобода в създаването на музикалната форма и в повечето случаи отказ от предзададени формални структури. Филмовият композитор би трябвало да може да превърне всяка промяна във филмовото действие в оправдан музикален жест. В класическата си драматургична последователност филмовото повествование има начало, завръзка, преминаване през различни обрати, кулминация на действието и финал. За музиката на филма това е водещо по отношение на развитието на цялостната ѝ форма и съдържание. В най-добрите образци на екранната музика отделните музикални моменти са органично свързани и могат да бъдат разгледани като част от една голяма музикална верига, в която всеки отделен момент е свързан и продължава композиционната логика на предишните. Това изисква от композитора умения в различни жанрове музика, както и майсторство при създаването на органична полистилистична музикална фактура.

В сравнение с театралната мелодрама и водевил, киното носи нова възможност за интегриране на музиката към действието. Условие за това е

филмовият монтаж. Той дава свобода за излизане от линейното време на разказа. Прави възможно успоредното случване и свързване на сюжетни линии, „разходките“ във времето. Скоростта на смяна на кадри и свързването им моделира усещането за време в рамките на даден епизод. Музиката, като случващо се във времеви отрязък изкуство, се оказва един от основните „партньори“ на монтажа в създаването на филмовата фикция. В своята филмова теория френския критик Жан Митри коментира, че със създаването на киното, включването на музиката в него дава възможност за синхронизиране на ритъма на психологическото време на драмата с усещането за реално време. Според него музиката е средството, което помага за изпълването на кинематографичния разказ с „времево съдържание“ и помага за преживяването му като реалистично. Естествено, времето, в което пребивава един филмов персонаж или образ, е условно. То не е обективно, а е продукт на филмова фикция. За да бъде съпреживяно от зрителя, то се нуждае от медията на движещите се на екрана образи в съчетание със звука и музиката. Формалната органика на екранната музика работи за органиката при свързване на епизодите от филмовия разказ, прокарва тематични връзки в сюжетните линии, помага за убедителността на филмовата елипса, интензифицира или забавя картината. Прави кинематографичния разказ „жив“.



ЖАН МИТРИ – ФРЕНСКИ ИСТОРИК, КРИТИК И ТЕОРЕТИК НА КИНОТО. ЗАЕДНО С АНРИ ЛАНГЛОА И ЖОРЖ ФРАНЬО ОСНОВАВАТ ПРЕЗ 1935 г. КРЪГА CERCLE DU CINÉMA, КОЙТО ДАВА НАЧАЛОТО НА ФРЕНСКАТА СИНЕМАТЕКА.

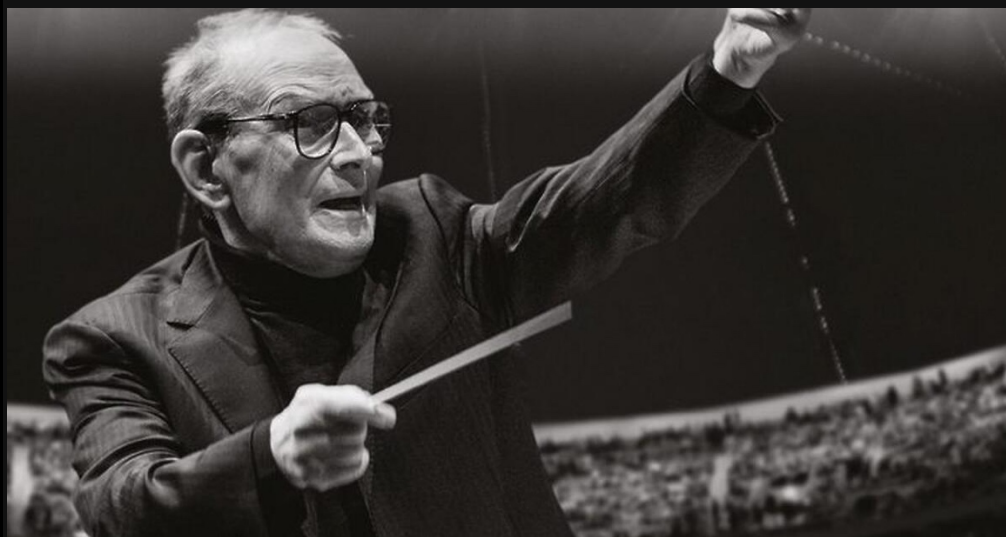
Едно от основните средства за поддържането на органиката на филмовия разказ е повторното използване и постоянната вариация на даден тематичен музикален материал в хода на действието. Традиционно музиката, протичаща в началото на филма, се нарича титулна и в повечето случаи представя основната или една от основните теми на филма. В много голяма част от случаите това е инструментална музикална композиция. Основната тема на филма съдържа в себе си кратки музикални мотиви, които се развиват в саундтрака по същия начин, по който се развиват мотивите от увертюрата или прелюда в класическата музика, опера и театър. Идеята за създаване на памет за хора, места или случки при разказването на истории чрез музикален мотив е използвано още от Монтеверди през 1607 г. в неговата опера „Орфей“. Този тип музикален материал, впоследствие наричан лайтмотиви (leitmotifs), представлява група от ноти, ритъм или някакъв определен звук, който се появява многократно в хода на произведението. Той напомня за характери или места от историята и функционира като метафора на нещо случило се.



ПОРТРЕТ НА КЛАУДИО МОНТЕВЕРДИ ОТ БЕРНАРДО СТРОЦИ ОКОЛО 1630 Г.

Повторението и реинтерпретацията на филмовата тема, освен рефлексия върху случващото се, носи и обединяване на времето на драматургичните събития в едно хомогенно „вътрешно време“ на историята. Голяма част от музикалното развитие на един саундтрак е свързано с развитието на тематичния материал, интерпретирано в различни музикални контексти и аранжimenti. Намирането на мотивни и инструментални връзки от основната, към последващите теми в музиката, е едно от предизвикателствата, стоящи пред филмовия композитор. Вариацията на дадена тема е основен композиционен подход при създаването на екранна музика. С развитието на киното може да се проследи и развитие на идеята за съдържанието на тематичния материал.

Докато през XX век филмовата музика в голямата си част, в най-ярките си образци, представлява своеобразен триумф на мощната оркестрова традиция, идваща от класическата музика (ярък пример тук е творчеството на Джон Уилямс и Енио Мориконе), то в XXI век, с развитието на технологиите, се засилва значението на „хибридната“ партитура, която е смесица от акустични и електронни звучности. Все по-често композиторите се отказват от използването на мащабна оркестрова музика и търсят алтернативни подходи за оркестрация и нови тембри.



ЕНИО МОРИКОНЕ ПО ВРЕМЕ НА РАБОТА С ОРКЕСТЪРА

Акцентът е върху експеримента в звука и създаването с помощта на съвременните технологии на неизползвани досега звукови комбинации. Много често това представлява смесване на оркестрови тембри със семплирани или синтезаторни звучности. Тази тенденция се развива успешно в творчеството на Ханс Цимер и бива последвана от множество

филмови композитори в съвременното. Тя показва, че филмовата музика, дори и в случаите, в които се базира на по-абстрактна звучност и минималистичен тематичен материал, има една важна специфика: тя винаги, независимо от природата на фактурата ѝ, създава чрез звученето си емоционална памет у зрителя. Чрез повторение и разработка на тематичния материал в хода на действието се постига органика на филмовия разказ. В тема на един филмов саундтрак може да се превърне както мелодия, създадена в перспективата на тоналната музика, така понякога и характерен абстрактен звук или пулсация.

Различните жанрове кино, според спецификите си, дават различни възможности за интегриране на музиката във филмовия разказ. Докато игралното и анимационното кино работят повече с фикцията и със стремежа измислицата да бъде преживяна от зрителите като реалност, то документалното кино се стреми да остане максимално близо до реалността, да не я подправя и манипулира. Това до голяма степен определя и параметъра на задачите на музиката в трите вида кино. Колкото и в хода на историята на киното да се взаимопроникват и дори да произвеждат „хибридни“ форми помежду си, може да се каже, че отправната точка, от която тръгват в разказа си и медиума, който ползват за това, са различни. Игралното кино още с възникването си носи идеята за създаване на „фикция“ – разказ на измислена история от екрана. Драматургично то е продължение на голямата традиция на сценичните изкуства. За разлика от тях обаче, историите в него се разказват чрез образи, които зрителят вижда прожектирани върху екран. Игралното кино със средствата на заснемане с камера на изиграно от актьори драматургично действие, монтаж на заснетите кадри и впоследствие прожекция пред зрители, създава един измислен свят, който до голяма степен повтаря реалния. Ако го сравним с театъра, който наподобява реалността на живота на сцената, може да се каже, че киното представя на екрана самата реалност. Тя, в някакъв смисъл, заедно с превъпласанията на актьорите, се превръща в едно от главните действащи лица. Игралното кино е игра на реалност, в която често пъти зрителите, с помощта и на участието на музика, съпреживяват съдбите на героите и събитията от екрана като истински. С оглед на това, най-общо погледнато, ролята и функцията на музиката в игралното кино е *да направи от измислицата реалност*. Да подплати с емоционална дълбочина и достоверност образите.

Анимационното кино като отправна точка на разказа си, не се отличава от игралното. Построено също на измислица, то ползва медиума на рисувания образ, за да разказва историите си. Аниматорите рисуват уникални и фантастични светове. Реалността, която изобразява анимационното кино, няма претенцията за обективна достоверност. Неговият стремеж към художествена истинност е все пак не по-малък от този на другите видове кино. И музиката тук отново е едно от основните средства за постигането на този стремеж. Чрез нея характерът на рисуваните образи оживява, тя съпровожда героите на екрана в премеждията им, превръща се в неотделима част от света на анимацията. Понякога музикална природа имат дори ефектите, които се ползват във фонограмата на анимационните филми. Това подсилва още повече имагинерната природа на образите и техните характерни черти. Доколкото анимацията разчита повече на образа, отколкото на думите и диалога, музиката в анимационното кино често става разказвач, превръща се в музикален глас зад кадър, който ни води през историята.

Различна е ситуацията в документалното кино. В неговия класически вид употребата на музика е доста минимализирана. Това е свързано със стремежа на документалистите към запазване на максимална достоверност на разказа. Техният патос е да покажат на екрана обективно случили се събития, реални съдби на герои, исторически епохи, географски дестинации. Често пъти, особено в по-ранните етапи от развитието на документалното кино, това води до отказ от филмова музика под картината, доколкото емоционалното ѝ въздействие върху зрителя се смята за манипулиращо обективността на наблюдението средство. Музиката е сведена до това да е част от видимата реалност на екрана. С развитието на документалното кино се развива и идеята за интегриране на музиката в него. Тя е свързана с възможността наблюдението в документалния филм да не се ограничава само до това, което може да бъде видяно през обектива. Светът на човека е смесица от видимо и невидимо, от реалност и въображение, от съзнателно и несъзнателно. Правдивото отразяване на действителността в документалното кино, макар и да звучи на пръв поглед парадоксално, има нужда и от известна фикция, която да ни препрати към това, което не може да видим обективно през камерата, но е не по-малко реална част от живота. В оживяването му върху филмовото платно музиката играе съществена роля. Тя има способността да изразява емоционалния свят на човека, както и да отправя зрителя в невидими светове. За разлика от игралното кино, функцията на екранната музика в документалното кино има за цел да ни

препрати от реалност към фикция. Използването ѝ работи в ситуации, в които трябва да си представим нещо, което не присъства на екрана: разказ за минали събития, случки от вътрешния свят на героите, разкази за хора, които не присъстват в момента на разказване. С развитието на филмовия език в документалните филми се развива и начинът на използване на музикалния саундтрак. В съвременните екранни жанрове като документална или хибридният жанр между анимация и документално кино музиката е основно средство за поддържане на органиката на филмовия разказ.

Макар всеки филм да носи своята уникалност, в контекста на различните жанрове кино могат да бъдат формулирани относително общи насоки в подхода към използването на музика, които водят и до определена специфика на музикалния материал.

И от тази гледна точка логично възниква въпросът: *Музикален жанр ли е филмовата музика?*. Клер Леви пише: „тъй като процесите на формообразуване в звуковото кино се подчиняват най-вече на логиката на монтажа, филмовата музика борави доста свободно и във всеки случай неконвенционално с широк набор от стилистики“. Връзката между музика и екранен образ, която възниква още с възникването на седмото изкуство и чието развитие може да се проследи в историята на киното, понякога създава у широката публика усещането за съществуването на филмовата музика като определен *жанр* музика, но това е по скоро предразсъдък. В своя блог „Composer class“ композиторът и музикален продуцент на редица филмови и телевизионни продукции Себастиан Вацингер отбелязва, че „доколкото жанровете музика се характеризират с определени стилистични особености, форма и съдържание, екранната музика трудно може да бъде „затворена“ в рамките на определен жанр“.



СЕБАСТИАН ВАЦИНГЕР

* * *

Филмовата музика е част от филмовата естетика. Независимо от огромния интерес на публиката в съвременното към саундтраците на филмите и „маркетингането“ и огромните им продажби в наши дни, това, което я прави „филмова музика“ не е нейният жанр, а фактът, че е използвана или оригинално композирана за нуждите на конкретен филмов сюжет и има връзка с драматургията на филма. Разглеждането на спецификите на филмовата музика не може да бъде превърнато в методологична рецепта за създаване, производство и интерпретация на филмова музика. Смисълът е да очертае общи въпроси и насоки, като разглежда решението им в конкретни филми. Само така може да се осветли композиционната логика при вземане на решения относно филмовата музика и спецификата на музикалния език. Ако се изразим по-диалектично, може да се каже, че правила за композиране на музика за един филм съществуват, но като че ли стават ясни едва след завършването му. И в този смисъл валидността им може да бъде доказана единствено в границите на конкретното филмово произведение.





БЪЛГАРСКОТО КИНО: А СЕГА НАКЪДЕ? РАЗГОВОР С ГАЛИНА ТОНЕВА

ДЕЯН СТАТУЛОВ

ТРЯБВА ДА ИМА РАВНОПОСТАВЕНОСТ МЕЖДУ ОПИТ, ЗРИТЕЛИ И ФЕСТИВАЛИ

Галина Тонева е продуцент в ГАЛА ФИЛМ от 1995 г. Икономист и журналист по образование, тя е завършила европейската програма за продуценти „Изток-Запад“ през 1993 г. в Чехословакия (стипендия на Британски съвет). Сред филмите ѝ са международно познатите с над 60 награди „Приятелите на Емилия“, „Подгряване на вчерашния обед“, „Откраднати очи“, „Зад кадър“, „Кецове“, „Джулай“, „Семейни реликви“, „Сцени от живота на една актриса“, „Бягство“, „Български кораб потъва в бурно море“ и др., получили киноразпространение у нас и в чужбина.

Копродукцията на Франция, България, Испания и Русия „Изток-Запад“, режисьор Режи Варние, с копродуцент и изпълнителен продуцент „Гала филм“, заснета в България и Украйна, е сред петте номинирани за Оскар (2000) за чуждоезичен филм с участието на Олег Меншиков, Сандрин Бонер и Катрин Деньов. „Зад кадър“ и „Кецове“ са сред номинираните за Европейските филмови награди на ЕФА през 2010 г. и 2012 г. Член е на Европейската филмова академия от януари 2011 г. Председател е на Асоциацията на филмовите продуценти в България от 2009 г. Председател на Националния съвет за кино (2012 – 2016). Член на Националния съвет за кино (2017 – 2019). Преподавател в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ от 2018 г. по специалност „Филмови и тв продуценти“ за финансиране и бюджетиране на филмовото производство.



Да започнем отдалече. Как станяхте продуцент и се озовахте в света на българското кино?

Моята „случайна“ история в българското кино започна в далечната 1983 г. Бях все още студентка в ВИИ (Висш икономически институт) „Карл Маркс“ (сега УНСС), който тогава се помещаваше в сградата, където днес е кинофакултета на НАТФИЗ на ул. „Стефан Караджа“. След това търговския факултет го преместиха на ул. „Екзарх Йосиф“ (където днес е Висшия съдебен съвет). Постоянно се срещах с кинаджии, познавах се с Пламен Масларов, Георги Балабанов, Оскар Кристанов... Бях двайсетина годишна и те ме повикаха да помагам покрай гостуването на Марсел Марсо и Театър на нациите. Оскар Кристанов и Здравко Драгнев искаха да направят филм за събитието. Пламен Масларов буквално ме извика от улицата („Гаврил Генов“, днес „Христо Белчев“, където се намираше Студия за телевизионни филми „Екран“) и бях наета на граждански договор да помагам за тази продукция. След това останах да работя към Студията. Тогава тя наброяваше близо 350 човека, между които 50-60 режисьора, 40 оператора, влизаше се от филм във филм. Българската телевизия поръчваше филмите, като игралните филми предимно се произвеждаха в Бояна. От това време датира моята слабост към документалните филми. През 1986 г. бях назначена като

директор на продукцията, тогава голяма отговорност, защото се оперираше с много средства. Работих там до 1992 г., когато разформироваха Студията. Напуснах доброволно, за да се регистрирам като продуцент на 10 август в новосъздадения, година преди това, Национален филмов център. Мисля, че съм първата жена-продуцент. През 1993 г. имах шанс да премина през East-West Producers Seminar в тогавашната все още неразделена Чехословакия, инициатива на Cinema Committee of the Council of Europe. Бях поканена на интервю в Британски съвет, партньор на програмата, след което получих покана. От България заминахме заедно с Павел Васев, Петър Курумбашев, Светослав Дойчинов и Димитър Петков. Имаше представители на Румъния, Унгария, Чехословакия и Полша. Пет държави с отбори от по пет човека. Условието беше да сме работили поне пет години във филмовото производство. Най-общо идеята беше да запознаят „източния блок“ с продуцентския принцип на правене на кино, защото до промените в тези страни филмопроизводството беше държавен монопол. Програмата се водеше от Саймън Пери от Бритиш Скрийн, а сред лекторите бяха Кийт Грифитс, Тимоти Бурил, Линда Майлс и др. Този семинар беше с фокус върху ролята на криейтив продуцента в процеса на създаване на филмите и цялото ноу-хау как функционира системата както в САЩ, така и в Европа. Всякакви материали, свързани с работата на продуцента – договори за финансиране, авторски права, разпространение и т.н., направо ни ги предоставиха. Тогава имаше такъв порив за промяна! Мислехме, че развитието на киното в България ще тръгне в правилна, нормална посока, на пазарен и проектен принцип, включително и като телевизията mine на такъв. Но киното остана единствената сфера, която доброволно излезе на улицата и искаше реформа. За съжаление, до приемането на Закона за филмовата индустрия през 2003 г. (близо 20 години) НФЦ работеше на базата на едно постановление, докато финансирането все повече намаляваше...

Ако трябва да се обясни просто – как се случва реализацията на един проект от първоначалната идея до готовия филм. Къде са пробойните според Вас?

Всеки проект е различен случай. Понякога сценарият е напълно готов за кандидатстване – например на Иван Черкелов „Семейни реликви“ беше излят и завършен. В други случаи идеята и инициативата са в продуцента. Такъв филм е „Зад Кадър“, който тръгна по наша инициатива от реалното досие на Христо Тотев в ДС с кодово име „Операторът“. За нас практиката

първо да се кандидатства за финансиране на развитие на проект е често прилагана. Когато сценарият бъде готов, се кандидатства отново, заедно с режисьор за финансиране на производството на филма. Понякога избора на режисьор изисква време, какъвто беше случаят с „Бягство“. Развитието на проекта датира от 2012 г. с Деляна Манева като сценарист, после беше финансиран от Програма „Медиа“ и НФЦ. Препоръчахме през уъркшоп за сценарий на MFI (Медитеране филм институт). Кандидатствахме с режисьора Виктор Божинов през 2019 г., а в кината филмът излезе през 2022 г. Искам да отбележа, че според мен таксите за кандидатстване в НФЦ са много високи. За идея – 300 лв., за проект – 460 лв. Никъде го няма това. Понякога това е непосилно за продуцентите, особено начинаещи. Ако видиш, че има смисъл и хляб в един проект и решите да кандидатствате пак и пак – тези такси са възпиращи. Производството в Европа е нормално да се движи между три и пет години. Лошото е, когато проектът е спечелил, има порив за работа, а се блокира в съда. Както това се случи в началото на 2022 г. със седем големи пълнометражни филма от двете сесии от 2021 г., които се проведоха заедно със закъснение през януари 2022 г. Това е много контрапродуктивно.

Има ли пробойни по време на снимки, свързани с работата на продуцента, режисьора или сценариста?

Продуцентът трябва да създаде добра атмосфера на работа – той е двигателят на процеса, а режисьорът е горивото. Нашето веруване е, че трябва да има доверие. Защото ако няма такава между продуцента и режисьора, между сценариста и режисьора, между всички останали участници в процеса – няма как в такава среда да се създаде добър филм. Неписаният закон в „Гала филм“ е: „Слуги на филма, не на режисьора!“. Понякога не всичко от сценария намира място на снимачната площадка, променят се сцени, диалог... В крайна сметка сценарият е отделно литературно произведение и както се казва – хубаво е, когато гледаш един филм, да не мислиш за сценария. Най-големият риск за един филм е снимачният период. Всъщност 60-70% от бюджета се изразходва по време на снимките. Например така наречените нискобюджетни филми до 600 хил. лева, които бяха пуснати по предложение на Националния съвет за кино през 2014 г. с цел да се отпусне процесът тогава и да се снимат повече филми, е нож с две остриета сега. Тази категория в новия закон вече фигурира като „филми с ниско финансиране“ на мястото на „филми с бюджет до 600 хил. лева“. И всеки продуцент трябва да си даде ясна сметка дали може да се справи с

тази субсидия или не. Но има проекти, одобрени преди две години като „филми с бюджет до 600 хил. лева“, които трябва да се снимат сега, а размерът на субсидията е 480 хил. лева. Официалните данни за инфлацията са близо 10% за 2023 г. и 15% през 2022 г. Тоест 25% само за последните две години, без да се отчита скритата инфлация, както и други фактори като чуждите продукции и схемата за възстановяване на разходи, които доведоха до рязко вдигане на ставките на техническия екип. Какво може да направи продуцентът – да се намалят снимачните дни до безсъзнание, да се промени сценария... Би трябвало да се намери начин и институциите да помагат в такива случаи. А не мандалото е паднало – оправяй се!

Това води до компромиси...

Разбира се, търси се и друго финансиране. Но не винаги човек може да успее да привлече копродуценти, особено за дебют. Какво може да се направи с 480 хил. лева? Такъв беше размерът на субсидията за дебюти и „нискобюджетни“ филми през 2022 г. Най-голям риск има точно при дебютите, а субсидията е равна на т. нар. нискобюджетни филми. Защо? Самият сценарий трябва да предполага по-затворен сюжет и пр., а виждаме исторически филми, които кандидатстват в тези категории. Това е нещо, което трябва да бъде ясно формулирано. Виждаме какво се случи със сесията за детските филми. Какво е детски филм – такъв, предназначен за публика до 12 години. Филмите, насочени към тийнейджърите и младата аудитория, трябва да са в друга категория. Когато кандидатстваш за детски филм, трябва условията да бъдат ясно определени. За да няма недоразумения както на предишната сесия, едни автори кандидатстват с проект за детски филм, а печели такъв с тийнейджърска тематика. Обявена е извънредна сесия за детски филми, съгласно чл. 30а от ЗФИ. Това е квотата на министъра на културата – 5% от субсидията за БГ схемата. Втора поредна година по предложение на ИА НФЦ, Министерството на културата се съгласява тези средства да отидат за производство на детски филми. Да, това е добре, но нека да бъдат обособени две категории например, а не всички да се състезават в общ куп. Не са виновни кандидатстващите, но по този начин се създава напрежение, привкус за нагласеност, за безчестна игра. Например такава състезателна програма за „Тийн филми“ вече има обособена на предстоящия СФФ.

Това не трябва ли да се наблюдава от Националния съвет за кино? И защо вече няколко години няма такъв?

Защото се промени Закона и той позволява различни административни „клопки“ и тълкувания, които спряха процедурата. Заповедта на министъра на културата се озова в съда и беше отменена, защото е в нарушение на закона. Сега изрично новите промени в правилника, влезли в сила от 05.01.23 г. изискват процедурата да започне наново. От беглия прочит на ППЗФИ (322 стр.) относно НСК не съм обнадеждена, че това ще се случи в обозримо бъдеще. Сега пък Комисия към министъра трябва да определи поименния състав на съвета. Защо? Неудобните имена да бъдат отстранени процедурно, естествено... Тази новост не е плод на работата на РГ. Много ми е интересно от кого и с какви мотиви е влязла тази нова алинея 3 на чл. 5 от ППЗФИ. Първоначалната идея за НСК беше това да бъде един коректив на администрацията в лицето на представители на филмовата общност, гласът на гражданското общество. Такъв беше замисълът. През 2002 г. аз участвах в работата по изработването на Закона за филмовата индустрия. Проф. Нели Огнянова ръководеше процеса с редица публични обсъждания на всички заинтересовани от страна на държавата и на кинообщността. Фондация „Сорос“ помогна това да се случи. През 2023 г. при сформирана широка работна група със заповед на министъра на културата за промени в ППЗФИ, разговорите започват с въпроса „Кои сте вие?“. Одитори към Министерството твърдят, че не може бенефициенти да бъдат членове на работната група. А правилното тълкуване е, че НФЦ е бенефициент, а ние (продуцентите) сме бенефициери. Питам: кой да ги създаде и напише тези правила? Някой от Министерството на културата, който не разбира от тази материя? Очевидно е, че трябва да са хора, които разбират от този процес. Трябва публичност и дебат. Не може да се отрече желанието на изпълнителния директор Петър Тодоров да движи процеса, но в много случаи това е и за сметка на законността. Щом искаме да работим според европейските правила, трябва да има прозрачност на действията на администрацията? Сайтът на НФЦ е ужасно объркващ например. Появяват се заповеди, след това изчезват... Заповед 190/15.06.22 сменя метода на оценяване на проектите, но не е публична никъде. Защо? Трябваше съдът да разпорежи да ни бъде предоставена. Аз съм от 32 години продуцент в тази държава. Работила съм и преди дигитализацията. Имаше едно обикновено табло, на което всичко беше обявено. Да вземем за пример финансовата комисия. Всеки продуцент има право да присъства, когато се разглежда негов проект и трябва да бъде своевременно информиран. Не може да се ровиш в сайта, за да следиш кога някоя заповед ще се появи. Да не говорим и за експертизата на някои от членовете на тази комисия, които по закон

трябва да определят размера на субсидията за един филм. Ние от Асоциацията на филмовите продуценти държахме да няма въобще финансова комисия при изготвяне на промените в ЗФИ. Идеята беше, когато проектът е одобрен от художествена комисия, веднага да се определи каква субсидия получава. Както е навсякъде в Европа, дори и на Балканите. При нас има едно изкуствено администриране на процеса, който непрекъснато обраства с бумашина, вместо да е обратното. Между първо и второ четене в парламента станаха големите бели в измененията на Закона. В първоначално изготвените промени на Закона през 2019 – 2020 година, финансовата комисия беше заличена.

Т.е. според Вас финансовата комисия е излишна. А кой ще проверява дали предложеният бюджет е адекватен и изряден?

Според АФП трябва да го прави финансов отдел в НФЦ, а не външни хора, каквито са членовете на комисията. Да не говорим, че всеки проект е конфиденциален. Ако например имаш спечелена субсидия 500 хил. евро, получаваеш потвърждение с писмо, търсиш допълнително финансиране, затваряш си бюджета и когато си напълно готов в рамките на 18 месеца, отиваш в НФЦ, представяш документите пред финансовия отдел, съставен от специалисти, които разбират от тази материя. Всеки филм е различен и преговаряш конкретно за елементите на бюджета, който изисква този проект. Филмът е жив организъм, в процеса на снимки, документален или игрален, възникват толкова много непредвидени неща... Бюджетът на документален филм-портрет, заснет репортажно с добавени архивни кадри е съвсем различен от друг, в който има повече локации, игрални елементи, както в „Моя чичо Любен“ например. Подобен сценарий има други изисквания към бюджета.

Кой направи тези бели и чий интерес обслужват?

Промените в ЗФИ бяха изготвени от работна междуведомствена комисия, заседаваща в МК от 30 колеги, между тях експерти от финансовото министерство, туризма и икономиката. Работихме едновременно върху промените в Закона и в Правилника за прилагане. Законът делегира в Правилника да бъдат разписани процедурите в детайли, както и основните изисквания на европейските регламенти. В предложения на първо четене изменителен Закон, фигурираха две основни схеми за държавно подпомагане – български филми и възстановяване на разходи за филми, снимани на територията на България. Нямаше схема за финансиране на сериали. Тя се появи между първо и второ четене. Така се появи в текста на

Закона наново финансова комисия, жребия за художествена комисия, изискванията към състава на комисиите, приемателна комисия и куп други недоразумения. Помнете, че след приемането на този „Франкенщайн“ в парламента, изпратихме писмо, подписано от над 350 кинодейци до президента да наложи вето върху закона. Струва си да се направи отделен разговор за начина, по който ЗФИ стана факт, но най-вече за Правилника, приет през август 2021 г. Кой е авторът? Кой може да отговори защо професионалното признание на режисьор и продуцент трябва да се оценява само от участия и награди във фестивали? Министерският съвет, който е одобрил този Правилник, явно. Добре, тогава променете и Закона, за да е ясно. Няма такива европейски регламенти и правила. Ние сме членове на Европейската филмова академия от 2011 г. Поканени бяхме с филма „Зад кадър“, който беше в селекцията за игрални филми на ЕФА.

Все повече се държи на публиката и от това зависи дали ще получиш следваща субсидия или не. Току-що в Италия съкратиха бюджета за кино с такива аргументи. В последните години са установили, че филми, получили субсидии за над 10 млд. евро, въобще не са стигнали до екран...

Да не говорим, че още няма нов устройствен правилник на агенцията, който трябваше да е изготвен в тримесечен срок от приемането на Закона през 2021 г. едновременно с Правилника за прилагане. НФЦ изнемогва със своя екип от 13 човека. При този брой външни комисии, които непрекъснато трябва да се обновяват и обслужват, администрирането на процеса изисква друг капацитет. Някои от действията на агенцията са или на ръба на закона, или откровено незаконни, в много случаи явно поради недоглеждане или неразбиране. Но буди съмнение понякога неравнопоставеността на издадените актове, вътрешни противоречия в заповедите и т.н. На неофициална среща в Парламента преди две седмици пак се постави този въпрос. Министърът обеща лично да се отпуснат още три щатни бройки за НФЦ... Но мисля, че не само бройките са проблем. Според мен е дошло време за генерално преустройство на дейността на филмовия център... За съжаление, проектът за устройствен правилник, който беше качен за обществено обсъждане миналата година, не съдържа елементи на реформа за функциите на агенцията. Не знам дали има нов текст и докъде е стигнало приемането на този крайно необходим Правилник.

Да разбирам ли, че не сте против предложенията на телевизионните продуценти, а срещу порочната практика, че не са били обсъдени преди това?

Да, точно така. Аз даже мисля, че трябва да се отделят повече средства за производство на български сериали. Но съгласно ЗФИ годишният размер се равнява на ССБ на 15 документални филма. И защо, и по каква логика в закона средствата за телевизионните сериали се определят спрямо документалните филми? Каква е връзката? Не може ли да се равнява на пет игрални филма например? Ето пример за начина, по който, без дискусия и никакво обществено обсъждане, бяха приети набързо промени, някои от тях чисто механично и без никакво разбиране на процеса. Идеята беше промените в Закона и Правилника да се изготвят паралелно и така трябваше да бъде. Но в началото на 2020 г. работата на междуведомствената комисия по промените в закона спря, защото МФ даде негативно становище да обезпечи финансово закона. И всичко замря. Докато не се смени финансовият министър Горанов с Ананиев, който отпусна допълнителните 25 милиона и ЗФИ влезе в парламента през ноември 2020 г. Не е тайна, че това се случи благодарение на лобизма на американските компании на територията на България. На този фон се вдигнаха и парите за българското кино. Конкретно по предложение на Иван Тонев в комисията формулата в чл. 17 се промени от 7 на 12 игрални филма, от 12 на 22 документални, от 160 мин. на 250 мин. за анимация. Да, парите значително се вдигнаха. За 2024 г. общо за трите схеми са 53,3 млн. За съжаление, поради липса на нов устройствен правилник и вследствие на липсата на административен капацитет в агенцията, както и на противоречивата нормативна уредба или липса на такава, откакто влезе закона за последните три години, върнахме повече от 70 млн. в бюджета. Моето убеждение е, че голяма част от проблемите в момента са заровени в Закона. Не съм оптимист, че тази година ще успеем да изразходваме бюджета за кино...



Защо са тези конфликти и неразбирателство в нашата общност? От какво са провокирани – от междуличностни взаимоотношения или заради пропуските в Закона за филмовата индустрия?

И двете. Какво означава междуличностни проблеми. Аз буквално недоумявам защо броят на зрителите не трябва да се взема предвид при оценяване на професионалното признание на режисьора и продуцента? За кого се прави кино? И как така, ако този критерий бъде включен в служебната оценка подобаващо, това ще доведе до производството на повече комерсиални филми? Не виждам връзката. При това, „Гала филм“ не може да бъде обвинена в уклон към такъв тип кино. Още през 2013 г. в Съобщението за филмовата индустрия на Европейската комисия изрично се произнася: „В съответствие с Конвенцията на ЮНЕСКО от 2005 г.¹¹ за опазване и насърчаване на многообразието от форми на културно изразяване, Комисията отбелязва, че фактът, че един филм е комерсиален, не му пречи да бъде и културен“. 11 години по-късно ние говорим, че зрителите са критерий, който би довел до производство на чалга в киното.

В нашите разговори през всички тези години постоянно се говори за проблеми. Сякаш живеем в перманентно *déjà-vu*. Къде може да се намери златно сечение? Защо примерно си блокирате сесиите? Не може ли да се направи някакво джентълменско споразумение?

И аз питам защо? Кой например е отговорен за всичките изменения, които сега са публикувани на 5 януари? Първият директор, който започна да работи с този Правилник, е Камен Балкански, в когото вярвам и знам, че той е изключително опитен и почтен администратор, отговорен за програма „Медиа“ в България. Никой не протестира срещу условията, по които работи тази програма – ако не ти харесват, не кандидатствай. Там има железни правила, с които всеки, който желае да получи средства, се съобразява, но те са ясно разписани. При нас всеки си тълкува нещата по различен начин, защото няма ясно разписани правила. Тук не става дума за това дали се харесваме или не, кои са нашите и вашите филми. Става въпрос за принципи и правила. Защо например да няма значение опита на продуцента при оценката за професионално признание? Програма „Медиа“ например изисква да се предоставят счетоводни баланси за последните три години, въз основа на които преценяват капацитета на компанията. Например има движение над 2 милиона, които са инвестиция в създаването на аудиовизуални продукти. Филмографията на продуцента от последните три години, разпространение в поне три държави на аудиовизуално произведение и т.н. А не дали в последните десет години съм имала един успешен филм по фестивали например, както е при нас. Защо се дава възможност на продуцент или режисьор с един филм да си удвоява оценката за професионално признание? Нали не трябва да има значение опитът?

Говорите за служебните оценки... Какъв според Вас е проблемът там?

Начинът, по който се формира оценяването на професионално признание на режисьора и продуцента. Оценката се съставя съгласно Справка по чл. 27, ал. 1, т. 5 от ЗФИ по образец на НФЦ, която се попълва от кандидата и по същество представлява самооценка. Това също е проблем от една страна. Как се проверяват декларираните данни от кандидата, за които носи отговорност агенцията по закон? Какво е продуцент, копродуцент, асоцииран продуцент? Кой получава кредит?

От друга страна в справката, която е съставена, съгласно действащия Правилник, например 4 точки за оценка на професионалното признание на

продуцента се формират по следния начин: 3,6 т. е от участие на филми в А и Б категория фестивали и награди, 0,4 т. от зрители. Опит не се отчита.

Някой има произведени пет филма. Навсякъде по света това има значение. Трябва да има равнопоставеност между опит, зрители и фестивали според мен. Моята кариера като продуцент я градя от 1992 г., а от 1995 г. с „Гала Филм“. През тези години смея да твърдя, че нямаме нито един незавършен филм. Имаме номинация за Оскар като копродуценти на „Изток-запад“ на Режис Варние. Имаме филми с награди, без награди, с публика, без публика... Всъщност дали имам 30 успешно завършени филма или нито един, няма никакво значение. Колега ми каза, че така се елиминира лошият опит. Да, но така се елиминира и добрият. Има ли значение опитът и филмите на Киран Коларов или Георги Дюлгеров. Сега като излезе „Опенхаймер“ говорят, че това е петнайсетият филм на Кристофър Нолън. Това показва, че авторът расте, надгражда и има богата творческа биография, което означава опит. Това е наследство. В България това няма значение.

Нолън няма шанс при нас, така ли?

Няма, защото последните му два филма трябва да имат награди и участия във фестивали. Зрителите нямат значение. Те не фигурират при оценяването на последните два филма... Опитът също.

Накрая какво предлагате генерално и практически да се промени, за да се отпуши процеса. Нещо прагматично?

Според мен ще продължат да се блокират сесии, защото има едно основно нещо, което не се спазва, съгласно чл. 10, ал. 1 от ЗФИ, а именно: „НХК разглеждат и оценяват проекти по критериите на чл. 27, ал. 1, т. 1, 2 и 5 или 6 и ги класират за държавно подпомагане с мотивирано решение за всеки проект“. Чл. 47, ал. 3 от ППЗФИ повтаря дословно тази разпоредба.

Цитирам заключението от решение от 03.02.23 г. по адм. дело 824/22 на АССГ: „... Тук е мястото да се изтъкне, че в протокол № 6 от 8 януари 2022 г. не се съдържа обосновано решение на Националната художествена комисия за игрално кино, за който и да е от проектите, както повелява чл. 47, ал. 3 от ППЗФИ. Предвид изложеното, Съдът приема за основателно възражението на жалбоподателя, че Заповед № 3 на изпълнителния директор е издадена при недостатъчно описание на фактическите съображения и представлява самостоятелно основание за отмяна на акта...“.

Всичките три решения на съда, излезли до момента, съдържат заключението, че няма обосновано решение на НХК, съгласно чл. 47, ал. 3. Попълнените карти се дават три дни преди заседанието на комисията. НФЦ изчислява оценките. Членовете на комисията няма как предварително да знаят какво е класирането на проектите, защото всеки си е дал индивидуалните карти с оценки и мотиви. НФЦ добавя служебната оценка и се получава класация, с която членовете на комисията нямат нищо общо. Това не е общо решение, кой проект е на първо, кой на второ място и т.н. На практика Правилникът не предвижда процедура как художествената комисия да изпълни Закона и самия Правилник. Параграф 22.

И тук цитирам друго решение от 14.11.23 г. по адм. дело 6568/23: „Неспазването на нормативното изискване по чл. 47, ал. 3 от ППЗФИ опорочава дейността на членовете на Комисията“.

Предложението на нашата асоциация за промяна в Правилника беше да се попълват индивидуалните оценъчни карти, да се добавят и служебните оценки и всички проекти, които имат над 70% от точките, да се дебатира в заседание между членовете на комисията. След това да пристъпят към пряко гласуване с „Да“ и „Не“, като всеки член има право на толкова положителни оценки „Да“, за колкото филма стигат парите. Така ще се стигне до общо решение на комисията, каквото е изискването на закона. Проектите в *Arte* например понякога се дебатира 7-8 часа, докато се стигне до решение с пряко гласуване. Това е начинът да се стигне до общо мотивирано решение на комисията, не формално, а след дебат с ясни мотиви. За съжаление, ние продължаваме да играем на Тото 2.

Бележки под линия:

III В своя чл. 4, параграф 4 Конвенцията гласи: „Културните дейности, продукти и услуги са тези дейности, продукти и услуги, които... въплъщават или предават форми на културно изразяване, независимо от търговската стойност, която могат да имат. Културните дейности могат да бъдат цел сами по себе си или да способстват за производството на културни продукти и услуги“.





КИНО И ЛИТЕРАТУРА – ВАЛЕРИ ПЕТРОВ

ВАЛЕРИ ПЕТРОВ ЗА КИНОТО

„Струва ми се, че филмите, които са създавани по мои сценарии, обикновено не са имали гръмовен касов успех, но и рядко са били смъквани набързо от екрана. Това навярно се дължи на факта, че линията, по която съм вървял, не е била тази на смелото търсене на нови изразни средства – това, към което съм се стремял, е било обикновено поезията и правдивостта. Като си помисля, аз май съм ученик на две школи – на предвоенния поетически реализъм на французите и на следвоенния италиански неореализъм. Както чувате, терминът „реализъм“ фигурира и в двете названия и това е допринасяло филмите, в чието създаване съм участвал, да се оказват повече или по-малко разбираеми, достъпни за широката публика.“ (...)

„Присъствието на сценариста при заснемането на филма е според мен много полезно за крайния резултат. Снимачната площадка е всъщност рингът, на който се сблъскват литература и живот. На нея се разбира, че животът е далеч по-богат от намисленото в писателския кабинет; на нея се улавят всички грешки на сценариста. Промените, които съм извършвал на място, подсказани от конкретната обстановка, от чувството за истина у режисьор и актьори, винаги са повишавали качеството на филма. Но това не е всичко и може би дори не е главното. Главното за мен, човека на писалището, е това да участвам в колективния труд на снимачния етап, да се сблъскам в споровете му за някоя дреболия, да се ядосвам на това, че актьорът закъснява, да чакам излизането на слънцето иззад облака – всичко това е рядко удоволствие. Ако за теб – казвам на младия сценарист – то не е такова, заемай се с друга работа! Кинодраматургията иска обич към киното и към процеса на снимането; ако ти липсва тази обич, киното ще ти донесе само разочарования и прехвърляния на отговорности. Затова, когато тапата на шампанското гръмне при първите снимки на новия филм, аз съм бил винаги около камерата, до режисьора и оператора, заедно с цялата група от чудесни хора, която се втурва в новото художествено приключение.“

Из интервю с Валери Петров на Неда Станимирова-Крънзова в книгата ѝ „Валери Петров за себе си и другите за него“

* * *

„Спомням си с щастлива усмивка времето, когато случайно се намерихме с Рангел Вълчанов. Сценарият бе приет („На малкия остров“), а екипът замина за островчето Света Анастасия в Бургаския залив. (...) Оператор беше Димо Коларов, художници Христо Нейков и Мария Иванова, с която се знаехме от Италия. (...) Получи се много хубава спойка. Това, че бяхме затворени на острова, също помагаше. Много от участващите бяха – по примера на италианците – непрофесионалисти, които направиха свежи образи. Снимането вървя много добре. От ден на ден по-окуражаващо, по-радостно. Усещяхме, че създаваме нещо, неправено у нас досега. (...) ... завърнали се, усетихме: из киностудията блуждаеха думички, че сценарият недостатъчно показвал ръководната роля на партията.“ (...)

„И най-подир Рангел замина за Чехия, а аз вече се бях запалил и други идейки ми идваха. Търсех за кого да направя следващия си сценарий. И тогава дойде „Рицар без броня“. Решихме да го направим с Борислав Шаралиев. Основната тема на сценария беше насочена срещу еснафщината. Все говорехме за новия човек, а той не се появяваше. И какво трябваше да се направи? Усещах, че нашите усилия са недостатъчни. (...) Помня само, че веднъж си казах: А бе, ние май почнахме да строим много паметници, тъкмо защото забравяме мислите на тези хора, идеалите им. Колкото повече сме далеч от тях, толкова повече искаме да докажем, че „ние сме те“. (...) Тази линия на антиеснафството, която беше подхваната от киното, от белетристиката – тя и при мен съществуваше. „Рицар без броня“ вървеше по същата линия. Героите ми бяха деца – трябваше да се покаже на какво ги учим ние, родителите, и защо утре ще заговорим, че те не са станали такива, каквито трябва. Натам трябваше да се върви, тръгвайки от детската чувствителност и от това, че те са рицари без брони.“ (...)

„... ужасно обичам атмосферата на снимачната площадка. А и на монтажната маса. Рамо до рамо, в буквалния смисъл на думата, с режисьора и монтажистката в полутъмното пред екранчето. И изобщо работата в група, споровете, съмненията, ядовите и радостите заедно с други. Това ме измъква от самотата на кабинета... това да виждаш как се осъществяват нещата, които си измислил, и как трябва да се изменят според обстановката, и новите находки, които някой друг ти подсказва. И актьорът, който идва и ти казва: „Тази думичка не мога да я кажа!“. И обиден го питах: какво може да каже тогава, и то излиза два пъти по-живо от твоето, хартиеното. (...) Искам да кажа, че за мен присъствието на сценариста при правенето на филма е извънредно полезно. Нещата стават много по-живи и по-достоверни, и по-богати. (...) Не мога да си представя, че ще напиша сам сценария и ще го дам на режисьора: „Толкова от мен!“. Не сценарият, а филмът винаги е бил производението, над което и аз работех заедно с другите.“

Откъси от разговор с Валери Петров в поредицата литературни анкети на Иван Сарандев, публикуван в книгата на Неда Станимирова-Крънзова „Валери Петров за себе си и другите за него“

ТЕКСТОВЕТЕ ПОДБРА ЛЮДМИЛА ДЯКОВА.

Към споделеното от Валери Петров за работата на сценариста с режисьорите и готовността му да се включи в създаването на самия филм, да се адаптира към спецификата на различни жанрове и стилове в киното, ще добавим и критическите размисли на проф. Вера Найденова за сътрудничеството му с режисьорите Борислав Шаралиев и Иван Павлов.

ЗА ИНТЕРЕСА НА БЪЛГАРСКОТО КИНО КЪМ ПОЕТИТЕ

ВЕРА НАЙДЕНОВА

Ако потърсим най-значимите особености на българското кинотворчество, несъмнено една от тях ще е родството с поезията. Филмите, създадени по сценарии на съвременни поети, пропорционално навярно са много повече и от тези в далеч по-големи кинематографии. Предпоставките за това са различни, но първата се определя от факта, че по традиция поезията е най-силната част от националната ни литература.

Когато тук говорим за поезия, понятието не се използва в частния му смисъл, като означение на „определен тип на речта“, на „метрично явление“ (макар че в редки случаи се срещат и такива елементи), а в по-общия – като израз на представа за максимална дълбочина и широта на чувството и мисълта, за силна активност на авторовата личност; за крупност и многозначност на образа, за умението с „малко да се изрази много“ и за общата атмосфера, която се поражда от това умение и изменя повърхностния слой на думите; и още – на особени принципи при структуриране на цялото. И т.н., и т.н. Бихме могли така да формулираме предположението си: киното търси поезията, когато иска да каже повече неща, отколкото това е възможно чрез прозата, тя му дава мисъл по-концентрирана, по-силна, по-завършена. Но и киното в своята природа носи конгениална способност да я усвои, да я въплъти в себе си и дори да я обогати. Разбира се, за това е необходимо особено режисьорско предразположение, специфично усилие и умение. Когато, поради практически, поради индивидуално-творчески причини, пренасянето в киното не се удаде, поезията губи своята първородна сила, раздробява се

до проза или остава тук-там като чуждо тяло, от което се получават ефектите на статичност, на патетика, на илюстративност.

ВАЛЕРИ ПЕТРОВ И КИНОТО

Най-често, а може да се каже и най-успешно, досега с киното от поетите ни се е сродявал **Валери Петров**. С негово участие, а и по негови готови произведения са създадени множество филми: „Точка първа“, „На малкия остров“, „Първи урок“, „Слънцето и сянката“, „Васката“, „Рицар без броня“, „Един снимачен ден“, „От къде се знаем?“, „С любов и нежност“, „Йо-хо-хо“, „Пук“, „Меко казано“ и др. Поотделно за всеки от филмите е писано своевременно и немалко. Но ще е добре да се изследват и монографично, тоест като многообразие в съдържателно-тематично и формално-стилистично единство. Тук ще хвърля поглед само върху два от съдържащите се в това многообразие мотиви. С уговорка за условността в названието им, ще ги представя като „Лиричният социологизъм във филма „Рицар без броня“, режисьор Борислав Шаралиев“ и „Поезия и кинематографично новаторство във филмите „Разходки с ангела“ и „Всичко от нула“ на режисьора Иван Павлов“.



ЛИРИЧНИЯТ СОЦИОЛОГИЗЪМ ВЪВ ФИЛМА „РИЦАР БЕЗ БРОНЯ“

На някого може да се стори, че този филм е изтъкан от най-обикновеното, немащабното в живота. През цялото време следваме един малък

очарователен „рицар“ с доспехи от картон, свидетели сме на увличащите го игри и на отегчаващите го уроци по цигулка, готови сме дори да изслушаме неговия смешен разказ за филма, който току-що е видял, и да осъдим лекомислието, с което решава да изхвърли от гаража колата на баща си и да настани там... Фюри. Наивитетът и детското му въодушевление ни развеселяват. От екрана ни огрява кротка светлина...



РИЦАР БЕЗ БРОНЯ (1965, РЕЖИСЬОР БОРИСЛАВ ШАРАЛИЕВ, ФОТОГРАФ Д. РУСИНОВА)

Не, всичко това не е възпоменание за безоблачното небе на детството. Неусетно разбираме, че като ни държат на границата, където се докосват нежният свят на детето и светът на възрастните, авторите на филма ни внушават тема за сериозен разговор. Преди всичко те ни откриват по своему колко много може да се разказва за семейството, за ония невидими нишки, които изграждат детската душа.

В тази най-обща сфера от проблеми сценаристът Валери Петров ни въвежда леко и остроумно, чрез лирико-ироничен маниер. Неговият наблюдателен ум ни разкрива дребните на пръв поглед, но интересни, необичайни страни на действителността. И усмихващият се зрител разбира, че не всичко е така леко и мило в живота на най-безгрижните... Общуването с малкия герой е лакмус, чрез който се изследва душевността на възрастните: на бащата, началник в Министерство на просветата, у когото новата лъскава кола извиква повече съчувствие и грижа, отколкото несправедливо уволнената учителка, на майката, чието внимание, ангажирано със собствените тайни, остава чуждо на детските вълнения и преживявания. А той, Ваньо, си има свои истински радости и горести, съкровени тайни и тайни, които иска на

всяка цена да сподели с някого. Има си и свои учители по справедливост и доблест – Робин Худ, Д`Артанян и Дон Кихот. Но от всички най-скъп му е вуйчо Георги – младият, сърдечният и така съучастен в детските интереси... И ние мислим за това, кой възпитава децата? Бащата, майката? Да, преди всичко те, но и всички, които са около тях, ние, нашите постъпки.



ОЛЕГ КОВАЧЕВ И АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ В КАДЪР ОТ ФИЛМА РИЦАР БЕЗ БРОНЯ (1965, РЕЖИСЬОР БОРИСЛАВ ШАРАЛИЕВ)

Като обхваща в един поетичен разказ много проблеми, различни хора и многообразни случки, сценаристът не се стреми към строга организация на драматичното действие. Ние дори едва забелязваме контурите на четирите отделни новели в разказа. Случките и епизодите илюстрират мислите и лиричното настроение, както това става в поема; деликатно и неусетно се сменя гамата на ласкавото иронизиране на детския свят с другата – на бодлива сатира към възрастните. Режисьорът Борислав Шаралиев е намерил точните очертания в кинематографичното изображение, за да реализира тази многопластова поетична действителност.

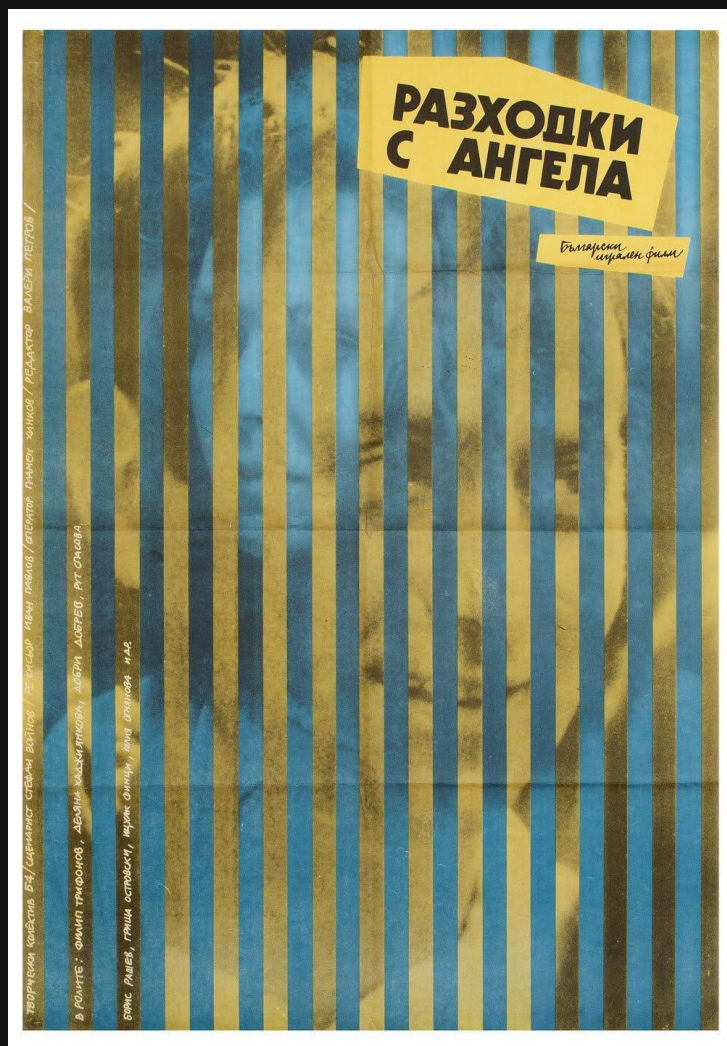


БОРИСЛАВ ШАРАЛИЕВ ПРОВЕРЯВА КАДЪРА, НА ФОКУСА Е АТАНАС ТАСЕВ, ВСТРАНИ – АРХ. МАРИЯ ИВАНОВА, А ПРЕД СТАТИВА Е ОЛЕГ КОВАЧЕВ.

ПОЕЗИЯ И КИНЕМАТОГРАФИЧНО НОВАТОРСТВО ВЪВ ФИЛМИТЕ „РАЗХОДКИ С АНГЕЛА“ И „ВСИЧКО ОТ НУЛА“ НА РЕЖИСЬОРА ИВАН ПАВЛОВ

Не зная колко младият сценарист Стефан Войнов е бил повлиян от филма „С любов и нежност“ (1978) на Валери Петров и Рангел Вълчанов, но след неговата нелепа ранна кончина Валери Петров, който дотогава беше само редактор на „Разходки с ангела“, пое ролята на сценарист и засили приликата между двата филма. Към самотника – скулптор от първия, обкръжен от хора, които обичат изкуството му, но не го разбират и от приятели, които му уреждат откупки, без да харесват творбите, беше приобщена цяла група персонажи, от онези, които се пекат на кладата на художественото творчество: музикант, професор, поет, художник, режисьорка... Пространството между тях е изпълнено с хлабави житейски

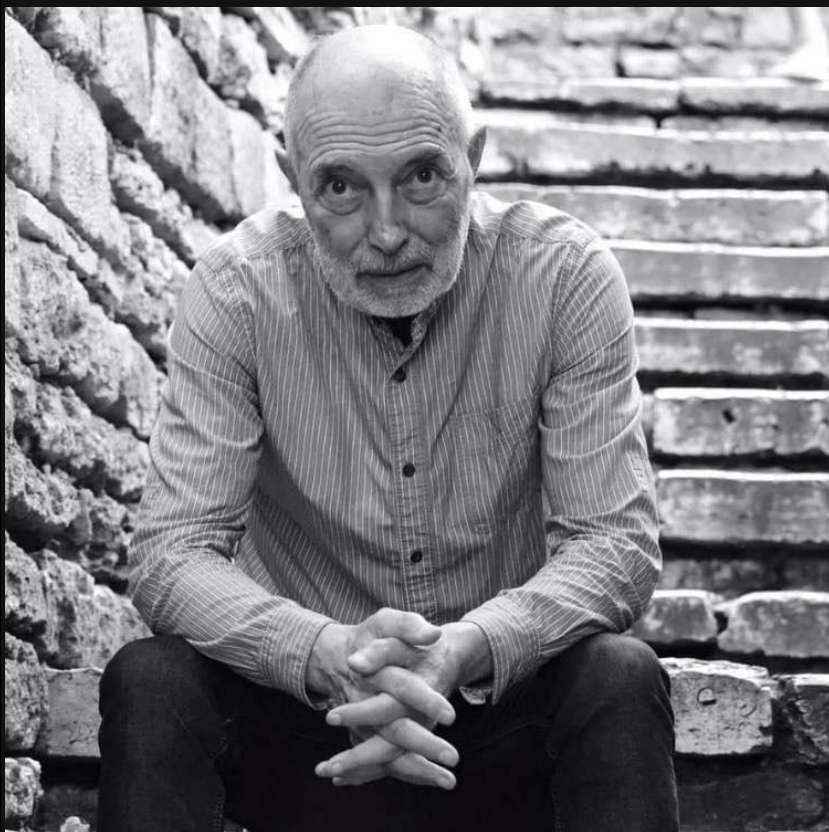
връзки, но с много разговори върху интелектуални теми: смисълът на битието и изкуството, меценатството, изкуство по поръчка или независимо от конюнктурата, „за широката публика“ или „за елита“, за критиката или за публиката, семейството или творчеството... и т.н., и т.н. Все въпроси екзистенциални и метафизични, усложнени от присъствието на Духовен водач – Ангела хранител. От игрален филмът се превърна в есе – философия и публицистика в художествена форма, в която се изясняват актуални (или „вечни“) културно-обществени проблеми.



ПЛАКАТ НА ФИЛМА РАЗХОДКИ С АНГЕЛА (1990, РЕЖИСЬОР ИВАН ПАВЛОВ)

В една по-напреднала от нашата кинематографична среда филмът беше разбран и отличен – Специална награда на журито, Страсбург, Франция, 1991 г. У нас той се прие хладно. Сега, от дистанцията на времето, определено можем да го наречем експеримент – онези, с които се доказва любима теория. За това ни помага самият сценарист, ерудитът Валери Петров. Ето какво казва той в едно от своите интервюта на тема кино: „... Напоследък сякаш поемам в нова посока. Започвам да си мисля: не може ли

да се опита и другото, да има във филма и неща, които май не служат, май са случайни. Повече документализъм, така да се каже. (...) за това безспорно ми е повлияла някаква нова чувствителност, която витае във въздуха – Западът, новото руско кино, грузинското, което много обичам...” (виж Неда Станимирова, „Валери Петров за себе си и другите за него“, изд. „Гутенберг“, с. 179).



ИВАН ПАВЛОВ

Усетили опасността от проявената в „Разходки с ангела“ радикалност на формата, Валери Петров, заедно с режисьора Иван Павлов, се насочват към изграждане на по-строга форма, на по-стабилна структура. На помощ идва театърът, който, както се знае, е първенец сред изкуствата по концентриране на живота. Първо филмът „Всичко от нула“ е трябвало да се гради върху серия от ретроспективи, после се е превърнал в мозайка от любовни епизоди и накрая, при вече почти заснет материал, получава една централна линия, която свързва всичко – ветрило от театрални миниатюри с любовен сюжет, между мъже и жени от различни възрасти и социални среди (според известната Пушкинова сентенция „Любви все возрасты покорны“). Изиграни от прецизно избрани и ръководени от режисьора актьори, начело с Ицхак Финци. Всяка от историите се осъществява чрез каскада от психологически нюанси, с характерната валерипетровска мека ирония и самоирония, гарнирани с малко тъга.



ИЦКО ФИНЦИ И КАСИЕЛ НОА АШЕР ВЪВ ФИЛМА ВСИЧКО ОТ НУЛА (1996, РЕЖИСЬОР ИВАН ПАВЛОВ)

Изиграни от прецизно избрани и ръководени от режисьора актьори, начело с Ицхак Финци. Всяка от историите се осъществява чрез каскада от психологически нюанси, с характерната валерипетровска мека ирония и самоирония, гарнирани с малко тъга.

** Текстът е част от проекта на сп. КИНО „Създаване на художествени литературни текстове с потенциал за филмова адаптация“, който се реализира с подкрепата на Национален Фонд „Култура“.*





РАЗВИТИЕ НА БЪЛГАРСКИЯ ПРОДУЦЕНТСКИ МОДЕЛ ПРЕЗ ГОДИНИТЕ – ГЕОРГИ НИКОЛОВ

БОРЯНА МАТЕЕВА

РАЗГОВАРЯ С ГЕОРГИ НИКОЛОВ, ПРОДУЦЕНТ НА ФИРМА „МЕДЖИК ШОП“

БОЛИ МЕ ЗА БЪЛГАРСКОТО КИНО

С теб се знаем от ВИТИЗ (НАТФИЗ). Ти беше от първия випуск оператори, аз – от киноведите. Това беше преди 50 години! Звучи нереално!

Ти даже написа първата статия за мен „Георги Николов – оператор с бъдеще“.



Виж какъв „пророк“ съм се оказала. Днес вече си продуцент и искам да си говорим за тези ти занимания. Ти си особен модел, за това как и по какъв начин един оператор влиза в продуцентството.

Да де, но аз мисля да се отказвам от продуцентството...

Как така?

Готов съм да се откажа, защото ми е изключително неприятна ситуацията в момента. Неприятно ми е да ходя по фестивали, неприятно ми е да ходя до НФЦ... За съжаление, усещам, че избягвам контактите с колеги и то поради разминаване в позициите. Това за мен е абсолютно непонятно, защото в края на краищата всички губим. Губим работа – аз вече не като оператор, но като продуцент и като рентъл най-вече, губя страшно много. Може би най-много от всички съм загубил от тази ситуация.

Опиши я за читателите извън киното...

Ситуацията за мен е изключително проста – не се усвояват пари, водят се дела и всичките тези дела са в резултат от една единствена причина – служебните точки. Всички дела атакуват начина на оформяне на служебните точки. Съвсем логично и просто е да се преразгледат тези служебни точки и да се намери нов, по-нормален начин на тяхното разпределение и въобще на начина на отразяването им върху крайния

резултат. Защото не може художествената комисия да сложи някой проект на второ място примерно, след което, като минат служебните точки, той отива на четвърто, шесто или осмо място, а някой от четвърто, шесто или осмо отива на второ. Начинът на образуването на тези точки е доста спорен, защото продуцентът сам си ги пише...

Но подадените данни се проверяват от експерти на ИА НФЦ.

Сигурно се проверяват, но там също няма правила. Не е изчистено според мен. Едната страна е начинът, по който се оформят точките, а другата е тази проверка.

Според теб как практически може да се реши този конфликт?

Трябва във всички случаи да се направи нов правилник, в който да бъде ясно упоменато как се формират тези прословути точки. В момента един от основните проблеми според мен е това, че изключителен приоритет са фестивалните участия. Тоест над 90% от тези точки ти донася участието на фестивали. А останалите проценти се формират от биографията на продуцента и режисьора, от посещаемостта, броя зрители и т.н. И друго – няма никакво значение дали си направил 7 500, 15 000 или 100 000 зрители. Това също не ми звучи много убедително. В края на краищата, правиш един успешен филм и това би трябвало да се отрази на твоето кандидатстване като успех. А как да се отрази? С точки. Може би е най-лесно да приложим някаква система, приета в европейските държави, не съм се интересувал специално.

В началото на 90-те нашата нова продуцентска система беше заимствана отчасти от френския модел.

Според мен би трябвало да има в някаква степен равнопоставеност между фестивалните, да ги наречем, и зрителските филми. Поне така да се започне, пък да видим какво ще покаже. Защото в момента, при този начин на класиране, това значи, че няма детско кино...

Но скоро имаше специална сесия за детско кино...

Да, имаше отделна сесия, но по принцип, при нормалната конкуренция, ти няма как да участваш с криминален филм, с екшън филм, с детски филм, просто защото тези филми не носят абсолютно никакви точки. Сложно е и засега поне, не виждам никакъв резултат. Продължават да се блокират сесии, последната и тя е спряна. Пет сесии са спрени! Откакто съществува системата, само една е минала нормално, което, съгласи се, е показателно.

Явно нещо категорично не е наред. Това са 23 филма, а с последната стават 27. Двайсет и седем пълнометражни игрални филма са спрени! Представи си го това като хора, (не)работещи. Но другото, за мен изключително притеснително е, че тези филми никога няма да се направят. Това не се обсъжда... Питаме се кога най-сетне ще се отприщи. Как да се отприщи? Веднъж в бюджета върнати пари, някой ще ни ги върне ли? Тях ги няма... В един момент ще си дадем сметка, че с тези филми е приключено.

Всичко това е много тъжно... Този спор ми се струва абсурден и безсмислен. Истината е там, където се пресичат високото изкуство и зрителският успех...

Как да не е тъжно. Много съм разтревожен, мен ме боли за българското кино.

Много песимистично почнахме. Дай нещо по-весело. Фирмата ти се казва „Меджик шоп“. Каква е историята?

Идеята не е моя, а на един мой клиент. Още навремето, когато работех като оператор, снимах с едни американци документален филм, помагах им организационно, с оборудване на техниката и т.н. Те бяха доста претенциозни, непрекъснато нещо липсваше, непрекъснато нещо искаха, но аз винаги съумявах да го доставя. Колкото и да ми струваше това. И накрая, след последното им желание, което удовлетворих, един от тях каза – „А бе, ти защо не си направиш фирма и да я наречеш „Меджик шоп“? Ти си магьосник! Каквото поискаме, на другия ден се появява!“. Може би пет години след това направих фирмата „Меджик шоп“ – звучеше ми добре!

Днес действаш като продуцент, но не те ли сърбят ръцете да хванеш камерата и да снимаш?

Вече не... С Иван Ничев може би ще направим един документален филм, в който той ме покани за оператор – филм за операта, но за хората зад кулисите. Ще приема сигурно, малко от носталгия. Но вече изцяло преминах към продуцентството. Виж, аз си осъществявам детските мечти. Винаги много съм харесвал да имам по възможност най-добрата техника, а сега това ми е задължение. Преди го правех като хоби и беше трудно. Но сега го правя по задължение, така че ми е много приятно...

Известен си с това, че следиш ревностно всички последни достижения в кинотехниката...

Купувам всички последни модели камери, които излизат на пазара. Под всички разбирам най-вече тези, които се търсят и работят. Имам „Alexa 35“

– най-новата камера, която излезе. Ето сега, до десет дни, очаквам да дойде и новият модел на „Sony“ – Burano. Те са решили да си кръщават камерите с италиански имена, свързани с Венеция. Бурано бил остров до Венеция^ш... А иначе имат „Венеция“ – най-добрата камера на Sony в момента е „Sony Venice“. Сега идва „Sony Burano“. Приятно звучи, нали. Нещо като „Magic Shop“ (*смее се*). Докато „Arri“ – те са немци, там просто няма никакъв артистизъм. Това не ги интересува. Камерата им се нарича „Alexa 35“ или „Alexa mini LF“ или „Alexa mini“ – това им е, общо взето, фантазията. Мини, макси, LF. LF значи „Large Format“ (широк формат). Строго и ясно. Стандарт!

Отдаваш техника и камери и на професионалисти, снимащи реклами...

Много често, да. Това, което можеш да видиш в една реклама, в малко български игрални филми можеш да го видиш. Ние някои неща внасяме от чужбина, за рекламите специално (колкото и да ми е тъжно, все пак някои неща ги нямам). Примерно идва един оператор като Робърт Ричардсън^[21], човек с три Оскара, който снимаше индийска реклама в България. Изключителен! И взе техника оттук. Не си докара техника от чужбина, както очаквах. Мислех си, че ще вземе Panavision, защото американците работят с тази фирма. Но пък в момента работим с един американски филм, който започва сега, през февруари и операторката, която е полякиня, взема Panavision обективи. Не успяхме да я убедим да вземе други обективи, но поне ще вземе камерите и периферията от нас.

Да те върна към операторската ти кариера, която е много сериозна и това несъмнено ти помага и в попрището на продуцент. Имаш и „Златна роза“ за „1952 – Иван и Александра“.

Знаеш ли, на последното кандидатстване пропуснах тази „Златна роза“ като точки... Забравих, забравих! (*смее се*). Ето, виждаш ли, колко всичко е относително. Следващият път, ако кандидатствам, ще си я пиша!



С РЕЖИСЬОРКИТЕ МАЛИНА ПЕТРОВА, ИСКРА ЙОСИФОВА И АСИСТЕНТ ОПЕРАТОРА ХРИСТОС АРВАНТИДИС

Като „технисиен“, както казват французите, си работил с много талантливи режисьори от различни поколения – Малина Петрова, Искра Йосифова, Едуард Захариев, Иван Ничев, Владо Краев...

Малина и Искра са първите мои режисьори, снимал съм всички техни филми във ВИТИЗ. После направихме „Пътешествие“, на който те двете бяха режисьорки.

Прелестен филм! Уж детски, пък с много фина сатира и жестока метафора за лъжеидеалите. За съжаление, мина съвсем незабелязано. А говореше за важни неща, но не в общоприетите канони на соцреализма. Малина и Искра са много прозорливи и много честни режисьорки.

Просто този филм го смачкаха, не му дадоха път по политически причини. През годините много сме работили...

Бил си оператор на важни за промените документални филми като „Пантеон“ и „Виновни няма“ на Малина Петрова...

И на други. На „Приключено по давност“ съм съпродуцент.

Снимал си и с Еди Захариев („Почти любовна история“ и „Елегия“). И с Ничев („1952 – Иван и Александра“, „След края на света“ и други).

Еди е най-всеотдайният човек по отношение на професията, когото познавам. Там компромис относно професията няма! Той е изключително взискателен, до болезненост. А Ничев е най-големият професионалист, с когото съм работил. Той е от малкото режисьори, които разбират и имат отношение към пластиката. Наистина страхотно разбира от кино и с него е приятно да се работи, защото винаги можеш да го убедиш за даден кадър, ако е хубав, че ще го направиш. Не е нужно да го убеждаваш даже – той го разбира веднага. Има много вярно чувство за кадъра. Работил съм и с други режисьори, разбира се, като от всеки съм научил по нещо.



С РЕЖИСЬОРА ЕДУАРД ЗАХАРИЕВ И ОПЕРАТОРА ПЛАМЕН СОМОВ

Твоето семейство е кинаджийско отвсякъде. С жена ти (проф. Емилия Стоева) сте оператори по образование, ти вече си продуцент, дъщеря ти е бакалавър по икономика и магистър по кино от престижни университети в САЩ, работи там и тук като оператор и режисьор. Как се разбирате?

При Еми нейното операторство се разви като преподавател, тя направи академична кариера, което в някаква степен е нормално, защото тя е жена, майка. Първите години, не бяха малко, тичаше и тя по терени, но после се зае с преподаване...

А как е положението при Кристина? Тя направи игрален дебют с „Вяра, любов + уиски“, който беше показан и в България и спечели награди, тук и по света. Имаш и две внучета...

Криси определено продължава да се занимава с кино, в момента движи два документални проекта. Единият е много любопитен – снимат едно проучване, или експеримент – американски изследовател иска да докаже, че китовите си говорят и че човек може да влезе в разговор с тях.

Наблюдават целия процес на опитите на този човек, който е с голям екип и целта е да докажат, че може да се проведе разговор с кит... Ако се докаже, това ще стане страхотен проект.

В операторските среди се знае, че имаш особен интерес към обективите. Разкажи малко за тази си привързаност.

Аз поначало имам носталгичен спомен към старото кино и обичам винтидж техниката. Не само кинотехниката, харесвам старите грамофони, харесвам колите с класическия винтидж дизайн, харесвам домашното обзавеждане във винтидж стил. И разбира се, в професията на първо място са ми винтидж обективите. По принцип имам слабост към обективите, тъй като определено мисля, че картината в най-голяма степен се влияе от обективите. Камерите вече до такава степен са уеднаквени като параметри, че за да постигнеш нещо по-различно, шансът е да търсиш подходящите обективи. Всички съвременни обективи са изключително качествени, състезават се в качеството и затова има масово търсене на винтидж обективи. Естествено, от тези оператори, които имат отношение към пластиката, които търсят нещо по-артистично. Те много харесват винтидж обективите...

Какво изображение се постига с тях?

Първо – те не са толкова перфектни. Няма тази изключителна чистота на кадъра, която има един съвременен обектив. Там в единия ъгъл има фокус, в другия няма. Половината лице може да има, половината да няма, както и друг тип леки изкривявания, но всичко това прави изображението доста по-човешко, по-приятно за гледане. Някак меко, пастелно. Другото изображение мен лично малко ме уморява – сигурно има значение навика ми от толкова години снимане, както и възрастта. Но виждам, че и млади хора снимат с винтидж обективи.



РАБОТЕН МОМЕНТ НА ФАРТ И С КАМЕРА

Ти си доцент по операторско майсторство от НАТФИЗ, макар и да не преподаваш вече. Как работиш с младите?

Разбирам се с младите, винаги съм се разбирал. Продължавам, и при мен в момента идват много млади хора. Колегите, които преподават операторство в НАТФИЗ, водят студентите си тук, за да им водят упражнения и така да бъдат в час с новата техника. Идват и преподаватели по продуцентство и те ми водят класове – от НБУ, от НАТФИЗ. Опитвам се да им обясня, че трябва да проявяват интерес към техниката, за да могат да имат позиция, когато даден оператор започва да им иска техника. „Дайте ми такива обективи, дайте ми такава камера“ – тук разликата в цените е огромна. Ножицата е много голяма. И когато един оператор ти каже, че иска най-скъпите обективи, ти като продуцент трябва да си наясно за какво са му тези обективи. Ще му помогнат ли да свърши нещо по-добро или няма да му помогнат? Може би същата работа би могъл да я свърши с пет пъти по-

евтини обективи. Това като контакти ми е най-любопитно – опитвам се да им дам яснота къде е разликата между един суперскъп обектив, един стандартен обектив, един винтидж обектив. И не само за обективите – и за камерите, и за всичко. При операторите, които идват, основното ми занимание с тях пак е с обективи. Аз съм малко маниак на тема обективи... Онази бардовка там (сочи едно странно устройство) дете е закачена на онази камера, това е една приставка, която позволява на видеокамера да снима с кинообективи и да постигне в някаква степен киноизображение. Това навремето, когато се появи, на мен ми се стори много атрактивно и интересно. Купих я преди петнайсет години и тогава тя беше на грандиозната цена от 25 000 евро. За съжаление, шест месеца (или малко повече) след това излезе камерата „Red“, която беше видеокамера, но снимаше кино и беше на цени примерно 15-20 000 долара. Приставката се оказа пълен провал... Инвестицията изтече в канала в деня, в който се появи „Red“. Тази система престана да работи, никой вече не я търсеше и остана само спомен...

По-точно отиде в музея. (Офисът на „Меджик шоп“ действително прилича на мини музей на киното, с камери от различни епохи, обективи, фотоапарати, грамофон, плочи, снимки и др.) Сам ли управляваш тази фирма?

Преди бях едноличен собственик, но вече имам четирима съдружници, с които десет години работихме на приятелски начала. Те ми бяха гласували доверие – дават си парите, аз ги харча, изкарвам и им давам... Но тъй като вече остарявам, реших, че е редно все пак те да имат малко по-сериозни права във фирмата и затова направих ООД. Тоест ние всичките пет човека вече сме собственици на тази фирма. И на техниката, с всички плюсове и минуси...

А как започна всичко?

Почнахме с един от моите съдружници, Христо Генков. Идеята се роди по време на един сериал за БНТ с Тодор Колев, на който Иван Ничев беше режисьор^[3]. Аз бях оператор, Ицето беше асистент. И той видя, че по време на почти целия сериал през половината от времето аз някъде се скатавам по ъглите, за да говоря по телефона за рентал. Иван Ничев се дразнеше много, докато Ицето се смееше. И на края на филма каза – „Абе, Жоро, дай да купим едни обективи и да направим рентал“. Викам му – „Защо не?“. Това беше разговорът. Това фактически ми беше и последния по-сериозен ангажимент като оператор. След това веднага купихме един сет обективи.

Разбира се, стартирахме с обективи. И така през 2006 г. стартира „Меджик шоп“... След това други приятели се прикрепиха.

Може ли да се каже, че вече сте фактор на Балканите?

Може да се каже, че сме един много сериозен рентал в балкански и, в някаква степен, в европейски мащаб. Защото виждам прайслистите на конкуренцията, виждам какво имат те и знам аз какво имам. От България вече почти не ми се налага да пренаемам техника. Изключение правят случаите, когато има голямо търсене. Миналата седмица, въпреки че имам три от най-съвременните камери „Alexa 35“, ми се наложи да пренаема четвърта, тъй като и трите работеха, а трябваше още една. А иначе, пренаемам основно оптика най-вече от Германия. И Panavision също, защото Panavision не продават. Те само дават оптика под наем. Другата седмица пристигат едни обективи Mamiya от Англия, по-другата седмица пристига новата „Vurano“ на Sony. Иначе имам към десет вида обективи, които в България ги няма. В Европа също рядко се срещат този тип обективи. Трудно се намират, защото са стари. А освен че са стари, за да станат удобни за работа и адекватни на съвременната техника, трябва да минат през допълнителна обработка, която е много скъпа. Трябва сериозна инвестиция. За тези обективи, които очаквам, съм дал 45 000 паунда и съм чакал две години! Това са винтидж обективи, фотографски, голямоформатни. Тъй като съвременното кино се работи с радио устройства, на обективите се качват мотори, за да движат фокуса, да движат блендата, ако има зуум, да движат зуума. Има много по-различни изисквания, отколкото едно време, когато Синката^[41] ми беше на фокуса и той с двата пръста водеше фокуса. Сега са едни сложни системи... Навремето, когато излязоха първите дигитални камери, много ни излъгаха – че това е страхотна система, много по-евтина от лентата, много по-лека за работа и т.н. Нищо не излезе вярно. Системата според мен днес е доста по-скъпа от лентата, много по-ненадеждна. Защото проблемите при лентата бяха ако има някаква драскотина, или да спре тока по време на проявяване на негатива. Докато тук са страшно много – само си представи колко кабела има, над 20 и всяко кабелче трябва да работи. В момента, в който едно прекъсне, ти вече не можеш да снимаш. Много голяма промяна има вече в начина на работа, в отношението.

Тъгуваш ли по времето на лентата?

Когато студентите ме питат какви са предимствата на лентата, им казвам, че най-голямото предимство е, че лентата те обучава. Учи те на отношение към работата. При видеото пускат камерата и я спират вечерта. Никой не го

интересува колко материал върви, защо върви. Пускаш камерата, режисьорът дълго да обяснява на актьора какво да прави, а камерата си работи. В един момент се казва „екшън“. След като се заснеме кадърът, камерата още работи. Тоест отношението към кадъра е различно. Докато при лентата чакахме. Снимаш в последния момент, защото правиш икономия, лентата не може да върви безкрайно. Отношението към работата се промени. С видеото стана далеч по-лесно. Достъпно е за всеки, не е необходимо да си учил даже. Хора, които не са завършили операторство, се правят на големи оператори. И това вече е масово явление. Всичко е с перфектно качество, няма нужда от светломер, всичко се вижда на монитора. Борбата е само да си вземеш суперкачествен монитор, суперкачествена камера, суперкачествени обективи и ето ти едно съвършено изображение. Чувствителността толкова много се вдигна, че няма нужда и от осветление. И тогава къде е твоята операторска работа? Тоест, професията според мен е обезценена. Защото, когато се снимаше на лента, за всеки кадър на оператора се задаваше един единствен въпрос: „Имаме ли го?“. И ти трябваше да кажеш, много отговорно, имаме ли го този кадър или го нямаме.

Бележки под линия:

^[11] Бурано (*Burano*; на венециански: *Buràn*) е квартал във Венеция, разположен върху четири свързани островчета (често считани за общ остров) във Венецианската лагуна. Има население от 2724 жители по данни от 2014 г.. Прочут е с къщите си, боядисани в ярки цветове и с местната занаятчийска изработка на буранска дантела.

^[12] Робърт Ричардсън е американски оператор, работил с Оливър Стоун, Тарантино, Скорсезе и много други световни режисьори. Той, Виторио Стораро и Емануел Любецки са тримата живи оператори, носители на по три Оскара.

^[13] „Приключенията на един арлекин“, 2008.

^[14] Христо Александров е легендарен асистент-оператор на фокуса, работил в много български филми. Говори се, че артистичният му псевдоним Синката е вдъхновен от филма „Синият войник“.

* 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“.



ОТЗВУК ОТ ЗЛАТЕН ГЛОБУС

ЯНА СТЕФАНОВА

НОМИНИРАНИЯТ ФИЛМ „МАЕСТРО“. СЪЩЕСТВУВА ЛИ ГРАНИЦА МЕЖДУ ЖИВОТА И ИЗКУСТВОТО?

Възможно ли е да съществува една единствена дума, която да определя същността ни? Има ли граница между живота и изкуството? Дали ще съжаляваме за съзнателните избори, които правим?

Разказвайки за диригента и композитор Ленард Бърнстайн и брака му с актрисата Фелисия Монтеалегре, филмът „Маестро“ на Брадли Купър поставя някои от тези въпроси. Брадли Купър е режисьор и изпълнител на главната роля, а актрисата Кери Мълиган е в ролята на Фелисия. Мая Хоук е Джейми – една от дъщерите на двойката. Продуцентският екип е впечатляващ – Мартин Скорсезе, Стивън Спилбърг, Фред Бърнър и други. Сценарият е писан от Брадли Купър в партньорство с Джош Сингър. След „Роди се звезда“ това е втори режисьорски опит за Брадли Купър и публиката очакваше с интерес да види неговия прочит на живота на знаменития музикант. Самият Купър прекарва дълго време в подготовка за филма – в продължение на шест години се учи да дирижира, за да може да изпълни една от ключовите сцени в „Маестро“. Споделя, че от малък е запленил от диригенти и тяхното изкуство, дори е пожелал диригентска палка като подарък за Коледа. Едно от нещата, които го впечатлява при Бърнстайн е, че той дирижира с всяка фибра от тялото си, китките са само проводник на това, което извира дълбоко от него. В „Маестро“ Брадли

Купър и целият екип са се водили от максимата, че за да се създаде изкуство под каквато и да било форма, трябва любов и разбиране към обекта, за когото разказваш.



С номинация за най-добър драматичен филм „Маестро“ бе сред ключовите претенденти на наградите „Златен глобус“. Брадли Купър се бори за най-добър филмов режисьор и най-добър драматичен актьор, а Кери Мълиган бе отличена с номинация за най-добра актриса в драматичен филм. Уви, филмът не бе удостоен със статуетка, но животът на Ленард Бърнстайн, пресъздаден на екран, е тема, която вълнува и заслужава внимание.

В първите кадри на „Маестро“ виждаме Ленард Бърнстайн на около 70 години, свирейки на пиано сегмент от свое произведение като част от интервю и споделя за влиянието, което вече починалата му съпруга е имала върху живота му. В следващата сцена сюжетът се разгръща чрез събитието, което изстрелва 25-годишния Ленард Бърнстайн на световната сцена – дебюта му като диригент на Нюйоркската филхармония в Карнеги Хол. Плод на щастлива случайност, която ще се окаже съдбоносна за цялата му кариера. Епизодът, в който получава обаждане да замести болния Бруно Валтер, показва енергията, която бушува в него и задава темпото на целия филм. Вдигането на завесата загатва усещането за живот като на сцена и задвижва въображението на зрителите. В началото камерата е неподвижна, а действието се разгръща в обсега ѝ. Веднага след това тя следва екзалтирания спринт на диригента към Карнеги Хол. Това са и два от

основните похвати, използвани в лентата. В унисон с характера на главния персонаж камерата и монтажът, особено в първата половина на филма, пресъздават радостно, понякога главозамайващо изживяване. Бърнстайн е насочен винаги напред, към следващата цел, към следващата композиция.



Когато Ленърд и Фелисия се запознават, композиторът отдавна вече е авторитетно име в музикалния свят. Сцената, в която за първи път се появява героинята на Кери Мълиган, създава усещане за ретро холивудско кино. Тя слиза от автобуса и изплува от тъмнината под звуците на композиция от „В града“. Определят Монтеалегре като светлината в живота на диригента и във филма това е загатнато още с появата ѝ. Първият им разговор е сякаш основен мотив от живота на Бърнстайн – възможно ли е да бъдем определяни като личности по един единствен начин? Според него категорично не. Вярва, че за да оцелееш в света, трябва да притежаваш много и различни качества. Именно дуалността на Бърнстайн е водеща сюжетна линия в „Маестро“. От една страна е професионализъмът – като диригент той може да бъде шоумен, раздаващ се за оркестъра и за публиката, живеещ за тяхното обожание, от друга – той съществува интровертно като композитор, далеч от останалия свят, музицирайки. Според авторите на филма диригентът е склонен към емоционални полярности. Понякога е погълнат от замаяно въодушевление, а друг път от мрачно отчаяние. Може да бъде едновременно общителна публична личност, а в следващия момент да изпадне в дълбока депресия.

Съчетавайки черно-бели и цветни кадри, филмът преминава през различните етапи от живота и връзката на Бърнстайн и Монтеалегре. Представени като отделни фрагменти, те сглобяват картината на живот, отдаден на музиката и сцената, в който неизменно и все по-често се прокрадват сенки. Брэдли Купър споделя, че в процеса на снимане е било важно киото да се усеща като спомен, като представа за определени времеви периоди. С избора на цветове и цялото ретро усещане, което филмът носи, този ефект е постигнат. А благодарение на елегантен монтаж границата между личния живот и сцената е размита. Затова и част от епизодите с Бърнстайн и Монтеалегре са като фантастична поредица, наподобяваща представление. Сцена, показваща репетиции за филма „В града“, прелива в танц на Ленард и Фелисия. В следващия момент отново виждаме двойката, притихнала в собствената си компания.



Отношенията между Ленард и Фелисия са сърцето на филма, но неизменно присъстват и много други герои, които движат действието. За да може историята на дългия им съвместен живот да бъде разказана, в определени моменти виждаме двойката в контекста на случилите им се събитията, сякаш фокусът е извън тях самите. С лекота „Маестро“ се разхожда из отделни случки от живота им, а напрежението се засилва с напредъка на годините и... преминаването на лентата в цвят. Другата същност, дуалността,

на която е подвластен Бърнстайн, започва да взима превес над брака им. Фелисия се омъжва за него с пълното съзнание, че бъдещият ѝ съпруг има хомосексуални влечения. По думите на героинята на Кери Мълиган, тя иска да му даде свобода да бъде себе си и да твори. Според филма и близки на семейството, двамата са изпитвали силна любов един към друг и бракът им несъмнено е бил истински.

Ленард Бърнстайн е личност с богат обществен живот и изборът да бъде показан в контекста на личния му живот е риск. Зрителите са въведени в пространството на един на пръв поглед необичаен брак, но той в някаква степен е като всеки друг. За създаването на филма Бродли Купър черпи вдъхновение и от книгата на дъщеря им Джейми. Някои от епизодите са пресъздадени по нейни спомени. Един от тях е спорът на Ленард и Фелисия в Деня на благодарността. Виждаме Фелисия до прозореца, обгърната от светлина, в нападаща позиция и Ленард, който се чувства виновен. Снимайки в широк кадър без прекъсване, камерата е свидетел на разрастващото се напрежение. Героинята на Кери Мълиган е бясна, но и осъзнава, че сама е направила съзнателен избор преди години. По думите на Джейми тази сцена е универсална. Всеки родител или дете може да се припознае в нея. Всяко семейство е имало онзи грандиозен скандал, в който думите са изречени единствено с цел да наранят. Макар Фелисия да е силна и самостоятелна личност, и почти винаги с Ленард да са равнопоставени в кадър, се разкрива и другата гледна точка, а именно, че тя е в неговата сянка, но въпреки това филмът не оставя съмнение, че връзката им е много силна.



Другият главен герой неизменно е музиката и често тя служи дори за саундтрак в епизоди от личния им живот. Да, извънбрачните отношения на Ленърд са повод за разрыв в брака им, но Фелисия успява да го нарани чрез тежки думи по повод интимността на творческата му работа. Тя знае истината за него отвъд очевидното. Знае кое го прави слаб и кое е горивото в живота му. Има различни теории за това кога артистите са най-плодотворни. За някои това е мрачният им период. Ленард Бърнстайн не е сред тях. Той може да твори единствено когато „лятото пее в него“. А когато лятото не пее, не може да прави музика и сърцето му е изпълнено с гняв.

Друг период във филма, който силно е повлиян от книгата на Джейми, е болестта на Фелисия. Тя се появява, след като двамата вече са се наранили, но постигат примирие. Връзката е сложна, но все още има огромна любов между тях. В края на дните ѝ виждаме Монтеалегре като жена, познала любовта, яростта и съжалението. Тази жена избира любовта и тя е в думите ѝ към Джейми – това, от което се нуждае всеки човек, е да бъде добър към другите.

Към финала „Маестро“ се връща към 70 годишния Бърнстайн, който споделя, че въпреки всичко лятото все още пее в него. Все по-рядко, но пее. Подчинен на музиката, животът му продължава. Фелисия му липсва и винаги ще бъде част от него. Виждаме я в един от последните кадри от филма – усмивката ѝ е с любов.

Музиката е животът на Ленард Бърнстайн, но „Маестро“ е и филм за човека Бърнстайн. Благодарение точно на този филм виждаме един живот като избухваща симфония, ярък и изпъстрен с багрите на всичко, което съдбата може да поднесе.

Не е нужно да можем да обясним красотата на музиката или изкуството. По думите на самия Ленард Бърнстайн, с които започва „Маестро“:

„Произведението на изкуството не отговаря на въпроси, то ги провокира, а същественото му значение е в напрежението между противоречивите отговори“.



Вера Найденова

ЯПОНИЯ

НА ЕКРАНА И НА ЖИВО

КНИГОПИС: „ЯПОНИЯ НА ЕКРАНА И НА ЖИВО“ НА ВЕРА НАЙДЕНОВА

ОРИЕТА АНТОВА

Професор Вера Найденова е задълбочен изследовател на българското и световно кино. Достатъчно е да се споменат някои от нейните книги: „Екранизацията – вечен спор“, „Унгарското кино 1968 – 2004“, „Съвременният киносвят“, „Българското кино. По следите на личния опит“, „Фестивалът Кан“..., но тя е и единственият изследовател на японското кино в България. Благодарение на високата ѝ ерудиция и пространни познания, японското кино и култура се срещат с българската публика и печелят верни и възторжени почитатели. Така загадъчната и далечна азиатска страна става по-обозрима за балканската душевност и мироглед. Книгата „Япония на екрана и на живо“ е поредният щрих в интелектуалното пътешествие, към което Вера Найденова повежда българския читател. Структурирана в три сюжетни линии – „Далечна и недостижима“, „Приближаване“ и „Японците в Кан – 1993 – 2021“, с Предисловие и Приложение, тя обединява статии за японското кино и култура, писани и публикувани през периода 1967 – 2022 г. Някои съкратени, други обогатени с актуализирана информация и нови коментари, те представят рецепцията на японското кино у нас, картината на неговите образци от недалечното минало и от съвременността. Богатата фактология преминава в аналитичен синтез, прелива в емоционално-импресионистично отклонение, за да оформи образно палитра от творци, филми, художествено-технически методи, светогледи, душевности. Така

образците на японското изкуство, които пряко или косвено българският зрител/читател възприема, го доближават до една оригинална култура, същевременно разнообразна, но и близка в припознаването на общочовешките естетически и морални кодове.

Вера Найденова

ЯПОНИЯ НА ЕКРАНА и НА ЖИВО



Специално място в „Япония на екрана и на живо“ е отделено на „императора на японското кино“ – Акира Кurosава. Това е акцент към личностните предпочитания на Вера Найденова и е както солидна основа за всяка нова теоретична разработка върху наследството на големия кинорежисьор, така и отправна точка за всеки почитател на седмото изкуство, решил да се запознае със световните класики. Японският маниер на използване на камерата и светлината, откриването на Япония пред очите на европейца, но и японското прозрение и усещане, човекът като предмет на изучаване, нравствени проблеми. Кинематографичната изтънченост, оптимистичният хуманизъм са отличителните характеристики в творчеството

на създателя на „Рашомон“, „Седемте самураи“, „Злите остават живи“, „Да се живее“, „Червената брада“... Авторът на свободни адаптации на велики произведения („Идиот“, „Макбет“, „На дъното“) е определян като „Шекспир на екрана“, „Достоевски в киното“. Акцентирайки върху тези характеристики на Куросова, проф. Вера Найденова прави и конкретни анализи на отделни филми на „неутолимия хуманист“ – „Додескаден“, където „животът е вечен, обективен в своето движение“ (с. 27); „Кагемуша“, където режисьорът „съчетава микро и макросвета, по-точно, задълбочава се в човешката душа, за да види какво става в околния свят“ (с. 48); „Рашомон“, творба, която е „кино, затворено в статуарността на театъра“, и театър, пронизан от пластичната динамика, от сложната игра на светлините и сенките, от „фотогенията“ (с. 80); „Сънища“ – най-интимното произведение на художника с „неповторима индивидуалност“, „представител на нацията си“, но и „гражданин на света“...



КАДЪР ОТ ФИЛМА РАШОМОН (1950, РЕЖИСЬОР АКИРА КУРОСАВА)

Главата „Да преживееш „Нещо като автобиография или потта на жабата“ по оригинален начин обобщава изследователските прозрения на авторката както по отношение на гореспоменатия режисьор, така и в научната обосновка на свободното отношение към литературния първоизточник като възплъщение на дзенския възглед за странстващите мотиви, т.е. „авторството се изразява не в избора на темата, а в нейната разработка-възглед, който се основава върху своеобразния исторически, психологически и формален универсализъм (с. 85). Стилът, поетиката, техниката, нравствената, етичната

и естетическата обосновка във филмите на японския творец дават основание на Вера Найденова да сподели: „... екранизациите на Кurosава не са нито заимстване... нито адаптации в общоприетия смисъл на понятието, а своеобразни сложни културни транскации“ (с. 92). Логически се аргументира представената теза, като се разширява и обогатява теоретико-аналитичният хоризонт на изкуствоведската проблематика: „Източната идея за „пренасянето“, формулирана от Кurosава като „Не измисляй, а открий и пресътвори“, ме изведе към разбирането на избрания от мен обект като форма на пренасяне, претворяване, превключване, претълкуване, най-общо казано – като форма на интерпретация, специфичен прочит – превод от едно изкуство в друго, а и медиатор между културите, към които авторите на литературното и филмовото произведение принадлежат... Дадох си сметка, че това е един от основните принципи на постмодернизма...“ (с. 106).

„Япония на екрана и на живо“ не се ограничава до „панорамата“ на „предпочитанията“ към японския режисьор, анализиран и емоционално съпреживян с читателите посредством спомена („Кратка среща с автограф“). Това е книга, която представя и други значими творци, чрез които, макар и в недостатъчна степен, българското общество открива японската кинематография през годините. Сред тях е Кането Шиндо, създател на първия закупен у нас японски филм (1955) – „Децата на Хирошима“. Кратките анализи на „Голият остров“, „Да живееш днес, да умреш утре“, „Островът на горещата вълна“ са обогатени с автобиографична справка и... стих от Валери Петров. Статията за Тацуя Накадай – актьора, изпълнил главната роля във филма „Кагемуша – сянката на война“ на Куросова, се допълва с информация за японския аналог на Френската нова вълна: режисьорите от края на 50-те години на XX в. – Шохей Имамуро, Масахиро Шинода, Юсузо Масумуро, Нагиша Ошима. Последният е сравняван с Годар и е пряко свързан със създаването на „първия исторически филм със сюжет от епохата на нинджите – древните воители, физически и духовно силни, възпитани от дзен будизма и даоизма, защитаващи през XVI в. обикновените хора от феодалните угнетители“ (с. 45).



БАЛАДА ЗА НАРАЯМА (1983, РЕЖИСЬОР ШОХЕЙ ИМАМУРА), СНИМКА: КОЛЕКЦИЯ НА БНФ

Обект на критическия анализ на Вера Найденова е и филмът „Балада за Нараяма“, спечелил „Златна палма“ от Кан през 1983 г. Чрез него режисьорът Шохей Имамура руши „онази непроницаема стена, с която е скрит вътрешният свят на японца“ (с. 61). Доближаване до този свят е статията за „Смъртта на учителя по чайна церемония“, творба, посветена на Сен но Рикюу, майстор на икебаната и на чайната церемония, оформила умението на японца да се съсредоточава. Тук, както и в други откъси в „Япония на екрана и на живо“, изследователският подход на авторката неусетно придобива публицистична амплитуда, която засяга невралгични културни реалности. Срещайки читателите с режисьорите Кей Кумай и Хироши Тешигахара, Вера Найденова деликатно напомня за необходимостта от мост между хора, носители на различни култури, защото „... у дома или на път, освен да оцелеем физически, днес ние имаме задачата да се развиваме и като граждани на света“ (с. 130). „Токийски истории“ на Ясуджиро Одзу, представени на Киномания 2003, също дават повод авторката да подчертае „маршрутите на най-енигматичната мистерия – всекидневните човешки отношения“, които са колкото специфично японски, толкова са и универсално човешки.

Книгата „Япония на екрана и на живо“ е откровен „разговор между познавачи и любители“. Това е заложено в едноименния текст, обединил

становищата на български интелектуалци, посетили Япония и обсъдили своите впечатления на среща, проведена през 1991 г. по инициатива на тогавашния главен редактор на списание „Кино“ – Калинка Стойновска. Изследването продължава с „портретите“ на японски режисьори – Шинода, от по-старото поколение (студията „Японската кинематография – упадък или трансформация“) и Шохей Имамура („Змиорката“), Такеши Китано („Сонатина“), Наоми Кавасае („Судзаку“), Каори Ода, ученичка на унгарския маестро Бела Тар, Такаши Миике („Прослушване“), Киоши Куросава („Токийска соната“), Шиндзи Аояма („Еврика“), Хирокадзу Кореeda („Крадци в магазини“), Рюсуке Хамагучи („Карай колата ми“), обявени за „Новите открития“. „Карай колата ми“ е определен като „каталог за основните черти на постмодернизма“ – „двойното кодиране“, „многоезичието“ и „десакрализираното творчество“ (с. 218).



КАРАЙ КОЛАТА МИ (2021, РЕЖИСЬОР РЮСУКЕ ХАМАГУЧИ)

В послеслова към книгата Вера Найденова убедено утвърждава, че „японското кино има своето място върху глобалната карта на седмото изкуство“ (с. 230). Читателят, пребродил лабиринта от имена, от стилови, тематични и жанрови находки в отделните статии не само ще обогати своите познания за японското кино, но и ще усети полъха на едно сурово и поетично, грубо и нежно, наивно и мъдро, жестоко и човеколюбиво, специфично и глобално, традиционно и постмодерно изкуство, „разказано“ чрез словото на професионалиста. Слово, достатъчно сензитивно-провокативно, което да подтикне да се открият „първообразите“ на големия или малкия екран.

* Найденова, Вера. Япония на екрана и на живо. София: ИК „Петко Венедиков“, 227 стр., 2022, ISBN 978-619-7469-33-2.

*** Текстът е съвместна публикация на списание „Литературата“ – издание на Факултета по славянски филологии на СУ, и списание КИНО.*





КУЛТУРЕН АФИШ: ФЕВРУАРИ 2024

АНАСТАС ПУНЕВ

Винаги е хубаво да има български филм за препоръчване, още повече когато става дума за премиера, а не просто за еднократна прожекция. „Уроци по немски“ на Павел Веснаков заслужава да получи тази „чест“, защото флиртът му с всичко българско, включително с до болка познатия „панелен реализъм“, успява да надскочи познатите самоограничения на родното кино и да ни накара да забравим за комплексираното търсене на поредната лична Германия.

Да, София е все така панелено тъжна в дългата разходка на Никола (Юлиан Вергов), а животът е все така кисело непоносим, но за разлика от други подобни разходки, тази не е цинично отражение на „средата“, а постепенно – след всяка среща и приближавайки (анти)кулминацията, се разбира, че е малко по-сложно. Подобна комплексна емоция дава например връзката със София, която не служи просто за декор, а е самостоятелен главен герой като място на прекомерна носталгия. Тази носталгия създава клаустрофобия, сякаш градът те е оковал със собствените ти спомени, но и една постоянна невидима връзка, която ти отнема възможността да имаш истинско ново начало някъде другаде, колкото и да е далеч.



Напълно в синхрон с плаката на „Уроци по немски“, Никола през цялото време е непълен и само в забърканите си отношения с жена, родители и приятели става цял, но и някак уродлив и изкривен от невъзможността за разбиране с най-близките. В това отношение Веснаков е доста убеден песимист – от онези, които са преминали отвъд драматичността и цинизма на мрачното чувство и дори могат да си позволят малко романтика наред спокойните констатации. Бялата риза, която Никола облича, за да се помири с живота си, остава по-скоро ироничен и наивен жест, не по-малко обречен от лелеяната Германия с нейната спъната граматика.

Смелостта на филма е, че не се изкушава да търси сензационното и си остава минималистичен, без обаче да губи дълбочина. Въпреки че не успява да избегне всички неприятни асоциации със самобичуващото се съвременно българско кино, Веснаков не се опитва да печели точки чрез експлозии от гнева и фрустрацията, които героят на Вергов е насъбрал, а ни натиква в неговото ежедневие, за да предизвика неудобство, но и емпатия. Дългите ръчни кадри не могат да не ни сближат по един притесняващ начин, но по-важното е, че подобни герои са пълнокръвните образи, от които киното ни се нуждае: в един момент искаме да им разбием физиономията, а в следващия – да седнем да пием по едно с тях. И това май не е съвсем българско.



Друг особен вид реализъм, който успява да надмогне ограниченията дори когато сам си ги поставя, е този на Улрих Зайдъл. Австриецът от години привлича вярна аудитория с провокативните си портрети на маргинални персонажи, показани в неприлично документален ключ. За добро или лошо, последната му лента „Спарта“ довежда както провокацията, така и документализма на ново ниво поради заформилия се скандал за предполагаема лоша комуникация с част от непрофесионалните актьори деца и техните родители. Когато се касае за филм за педофил, това няма как да не е деликатна тема, но дори тази неприятна случка е естествена част от „Спарта“, тъй като потвърждава, че методът на работа е неразривна част от крайния продукт, особено при автори с толкова строги разбирания за киното.

За съжаление, шумът около скандала може да омаловажи филма, а в действителност неговото съдържание е най-добрият аргумент срещу всички потенциални критики. Не просто няма нищо визуално дискомфортно или дори намек за експлоатация, но „добрият педофил“ Евалд (Георг Фридрих) не е по никакъв начин оправдан или обвинен, за ужас на всеки моралист. Зайдъл за пореден път е вестносец на ясното и брутално послание, че истината е неприятна, но все пак е по-добре да я знаем. Педофилията в „Спарта“ е преди всичко болезнена вътрешна борба на един иначе чувствителен и в никакъв случай злонамерен мъж. Неговата ситуация обичайно би довела или до престъпление, или до някакъв тип потискане, но за Евалд нито едно от двете не е решение и това се вижда през мъчителните му опити за нормализация: провалената връзка с жена, създаването на общност с децата от едно румънско село, конфронтацията му като чужденец с местното население и всеки друг момент, в който е сам и е най-страшно.



Именно това е притеснителното в свръхдокументалния подход на Зайдъл: там, където всеки друг би ползвал определена сцена или персонаж като част от фабулата, той предпочита да ни запознае с поредния клетник и да видим самотата на безсъбитийния му живот. В ядрото си това изобщо не е филм за педофилията, а за невъзможното щастие, когато нещата, които ни правят щастливи, са погрешните. Мизерабилизъм обаче няма – колкото и да е странно, цялата трагедия диша без излишен екзистенциализъм, а по-скоро е гротескова и насочена към абсурда на живеенето.

Не по-малко замислящи са други познати теми от творчеството на Зайдъл, като например куриозното „завръщане“ на хора от душевноболната му Австрия на изток. Този мотив е примесен с обилни дози фройдизъм – безсрамната камера не спестява нито сложните отношения между Евалд и баща му (предвидимото нацистко минало, което се натяква и в творчеството на Михаел Ханеке), нито ироничния обрат западноевропейските мъже да ползват Източна Европа като територия за безопасно задоволяване на сексуалните си желания. Бавната работа на австриеца и усетът му към детайла помагат тези теми да се загнездят истински в съзнанието: кадрите напомнят на Рой Андершон в перфекционизма си, но същевременно в тях няма нищо театрално или изкуствено и се получава смайващ контраст предвид прекалената натуралност на децата и останалите непрофесионални актьори.

Двусмислието и плашещо равният тон на „Спарта“ ще бъдат посрещнати с критики, но именно в тези опори е ценността на подобен тип кино: то не просто не заема морална позиция, а изразява краен скептицизъм към

възможността да съществува такава. Действията на Евалд, които виждаме, са изцяло добронамерени, но безусловно водени от тъмните му желания. В борбата с тях неусетно ставаме съучастници и започваме да гледаме на света през призмата на педофила, до степен да го приемем за жертва. Отговорът на всяко подозрение към метода на Зайдъл е, че измамата на фикцията е далеч по-опасна, защото ни отдалечава от мисълта за истинските ужаси на живота.

„Уроци по немски“ може да бъде гледан по кината от 23.02.

„Спарта“ може да бъде гледан по HBO GO.





ЗВУКЪТ НА ГЕТОТО

ИВАЙЛО НАЦЕВ

За филма „МАЙКА“ е писано и изговорено много, като всички суперлативи, спечелени награди и овации на публиката са напълно заслужени! Безспорно, няма по-добър и подходящ начин за предаване на посланията и емоциите, които събужда и провокира този филм у зрителя от това, той да бъде видян в подходящ киносалон и целта на следващите редове не е да заменят това изживяване, а дори напротив. Статията има за цел да разгледа един рядко споменаван и разискван проблем, който, като предимно технически в своята същност, е в страни от интересите на публиката, но който, надявам се, ще възбуди допълнително нейното любопитство и ще хвърли нова светлина под един по-различен и нестандартен ъгъл на завършената кинотворба. Става въпрос за спецификите и предизвикателствата, съпровождали първичния звукозапис на терен в Найроби, Кения и последвалата звукова постпродукция на диалога на филма.

I FILMED IN AFRICA

С посрещането ни на летището в Найроби хората от местната продуцентска компания раздадоха на всички ни дребни сувенири и полезна, напечатана информация със снимачната програма, телефони на екипа и др., които прилежно бяха пхнати в светла на цвят, платнена торбичка от памучен

американ. От предната страна на торбата беше щамповано логото на копродуцентите „BlueSky Films“, а на другата с немалки букви се заявяваше гордо: „I Filmed In Africa“ („Аз Снимах в Африка“).



Бях приятно изненадан от посрещането и приех любезно подаръците с благодарност и може би мъничка доза високомерие, подобно на това, с което западните посетители приемат подарените им сувенирни мускалчета с розово масло по туристическите ни обекти. Тогава няха и най-малка представа, колко много труд, пот и старание се крият зад гръмкия лозунг – „I Filmed In Africa“!

Предстоеше ни да разберем!



ЕДИН „ОБИКНОВЕН“ СНИМАЧЕН ТЕРЕН В КИБЕРА

Със сигурност Африканската действителност на столицата на Кения не може да остави равнодушен пристигащия за първи път на черния континент европейец, но нищо не може да се сравни с шока, който малцината бели посетители, дръзнали да стъпят там, изживяват при пристигането си в Кибера! Кибера е най-голямото гето в Африка и третото в света, с повече от един милион обитатели. Участвал съм във филми, снимани във „Факултета“ и „Филиповци“ в София, но нашенските гета са като курортни комплекси, сравнени с африканския феномен! Думите, снимките, филмовите кадри и звуците, записани там, не са в състояние да предадат достатъчно пълно и живо тягостната атмосфера и мизерията, които царстваха навред, заради липсата на основен компонент от човешките сетива – обонянието. Не е възможно да се предаде и опише миризмата на това място или по-скоро смрадта, която се стелеше навред и включваше в себе си прокисналите хранителни отпадъци и заблатени отходни води от канавките на „улиците“; препържана мазнина, в която се готвеха понички и пържени картофи; гъст,

лютив дим от обгорени и опушени най-различни животински меса с неясен произход. Излишно е да споменавам как това зловоние се отразяваше на психиката и желанието ни за работа!

И да, именно там беше мястото – в сърцето на Кибера, където трябваше да се проведат снимките на филма „Майка“!



Лошите битови условия не бяха основен проблем за мен в професионално отношение, каквито се оказаха обаче „жилищата“ или помещенията, които обитаваха местните и в които трябваше да снимаме и записваме звук. Тези едноетажни бараки бяха изградени изцяло от ламаринени стени и тавани с единични дървени прозорци. Никой от тези материали няма добри звукоизолационни свойства и уличния шум и атмосфера преминаваха необезпокоявани през скромната ни снимачна площадка. Излишно е да споменавам, че команди от сорта на: „Моля, за тишина – снимаме!“, не означаваха нищо за любопитните жители.

Впоследствие единствено модерните софтуерни решения успяха да спасят оригиналния диалог на филма, записан там и да го изчистят от нежеланите шумове на тълпите и уличен грохот.

Цялата тази негостоприемната среда се допълваше и от факта, че поради ширеща се голяма престъпност там ни беше забранено да се движим извън група, охранявана от местни въоръжени части, което от своя страна се оказа

допълнителен проблем за моята работа. Едно от задълженията на звукорежисьора на терен е, освен записа на диалог по време на снимки, да запише атмосфери от съответните снимачни локации, още повече ако те са екзотични както беше в нашия случай (Уудхол, 2010). Нямах търпение да се разходя из улиците на гетото „на лов“ за автентични звуци, стиснал здраво в ръка стерео микрофон, обвит с дългокосмест ветробран, с препасан магнетофон през кръста и големи слушалки на главата. Тази странна екипировка, подсилена от почти двуметровия ми ръст действаха като магнит за жителите на гетото, особено за детската част от тях – те спираха своята работа, започваха да ме сочат и да водят някакъв диалог с мен, който аз не разбирах, но който определено пречеше на записа на атмосферите ми.



АБСУРДЪТ НА ЗВУКОЗАПИСА В КИБЕРА С ВЪОРЪЖЕН ВОЙНИК ЗА ОХРАНА

Положението се влошаваше и от начисления да ме пази войник, на когото трябваше ясно да обясня да стои по-далеч от мен, за да не записвам единствено тежките му военни ботуши и тракането на неговия автомат. В крайна сметка местните бързо свикнаха с нашето присъствие в махалата им, което ми даде възможност да запиша едни от най-разнообразните, цветни и динамични звукови атмосфери, които някога съм чувал! По-точно това не бяха атмосфери, ами готови звукови дизайни, изпълнени с детска глъч и

оживени разговори; ръмжене на десетки профучаващи моторчета и оглушително тракане на мелници за жито и, разбира се, музика – много музика! Там пред всяка сергия, барака и павилионче има радио или друго музикално устройство, което щедро разпръсква нискокачествените си звуци в желанието си да заглуши и надделее над конкурентите наоколо. Наистина пъстротата и разнообразието на тези звуци до голяма степен могат да допринесат за описване на самобитността и автентичността на това място и тези хора с техния начин на живот.

Поради естеството на филма и неговата фабула не съм убеден, че всички многообразни записи от улиците на гетото намериха място във финалната звукова фонограма, но регистрирането им за мен беше изключително удоволствие и шанс, който се случва един път в живота!

Друга такава уникална възможност имах, когато един следобед снимахме в покрайнините на Кибера. В стремежа си да подобри до някъде жизнения стандарт на хората, правителството на Кения започнало да строи жилищни блокове по периферията на гетото и да предлага по-евтини жилища с цел да се прехвърлят да живеят повечето обитатели там. В крайна сметка щастливите новодомци отдали новопостроените си апартаменти под наем на други, външни хора и се върнали да живеят в старите ръждясали бараки, с които били свикнали и повече им допадали от високите здания... Бяхме осигурили да снимаме от покрива на един такъв блок, от който се откриваше чудесна панорамна гледка към металните съборетини в подножието му.



ОТ „КОЗИ“ ПОГЛЕД

В края на снимачния ден помолих африканските организатори да ми дадат отново достъп до тавана, за да си запиша нужните атмосфери към гетото от високо.

Оказа се обаче, че вече има проблем с достъпа и то доста „прозаичен“ – на покрива живееха стадо кози, които биваха строго охранявани от две овчарски, зли кучета и външен човек не можеше да припари там. Наложих да чакам около двацет минути, докато отведат животинските обитатели на друго място. Докато от покрива на блока записвах звуците на притихващата Кибера, която се готвеше за настъпващата вечер, се замислих, че гарантирано съм единственият звукар на планетата, успял да запише тази хубава атмосфера от сграда, чиято най-високата точка е обитавана и охранявана от кози и недружелюбни кучета – бях извадил късмет!

Всъщност мисля, че голяма част от снимачния процес и работата ни в Африка като цяло бяха съпроводжани постоянно от щастливи стечения на обстоятелствата и благосклонността на съдбата. Ето още един красноречив пример: последните ни два снимачни дни се паднаха през уикенда – вече бяхме напуснали Кибера и се бяхме преместили в жилищна сграда в центъра на Найроби. Не бях виждал новото място и си мислех, че всичко ще

е по-добре от гетото – колко грешах!

Пространството около сградата, в която се бяхме настанили беше нещо като битпазар и в събота и неделя там се стичаха стотици, дори хиляди хора, които гръмогласно избираха своите покупки и се пазаряха на воля. Улиците изглеждаха като след митинг в София през 90-те, а глъчката беше оглушителна. Единият епизод, диалог между Елена (Дария Симеонова) и Мат (Steve Matias), се разиграваше на покрива на блока, точно над търговската улица и развълнуваната тълпа.

Единствено чудесните технически характеристики на свръхнасочения микрофон тип „пушка“ Sennheiser MKH 8070 и брилянтната работа на микрофониста Александър (Благодаря ти!) спасиха оригиналния звук и не се наложи никакво преозвучаване!



ПАЗАРЪТ И ГЪМЖИЛОТО ОТ ХОРА ПОД СНИМАЧНАТА НИ ПЛОЩАДКА, КЪДЕТО ЗАПИСВАХМЕ ВАЖНИ СЦЕНИ.

Не беше толкова „розово“ положението с другия, изключително важен и емоционален монолог на героинята на Peris Wambui – Мили, която с разтреперан глас в продължение на 8 минути разказва за нерадостната си съдба, връзката ѝ с децата без родители и как е взела най-важното решение в нейния живот. Епизодът е ключов за филма и се снимаше в стаята на

главната героиня. За мой ужас тава помещение, както и всички останали в сградата, беше оборудвано с прозорци, чийто рамки бяха изработени не от дърво, а от метални профили и, както вече споменах, имаха почти нулеви шумоизолационни свойства! Бедите следваха една след друга и положението излезе съвсем извън контрол, когато се оказа, че освен пазарен събота е и църковен ден. Точно под прозорците на нашия апартамент се настани местен пастор, който с мегафон в ръка гръмогласно започна да проповядва църковните си идеи на събралото се множество!

Тук искам да отворя една скоба и да спомена, че широко разпространеният в кинопроизводството процес на дублаж (Игнатовски, 2011, с. 73), нахсинхрон или ADR (от английски: Automated Dialogue Replacement) беше почти невъзможен за организиране на африканските актьори.

Преозвучаването дава това ценно предимство на звука пред картината, при което некачествените първични аудио материали от терен могат да бъдат презаписани от актьорите наново и на чисто в студийна среда след края на снимките (Коунс, 2015). За да е изпълним такъв дублаж обаче, съответният артист трябва да бъде заведен в подходящо оборудвано звуково студио, с възможност за синхронна работа с картина на голям екран и отдалечена, но качествена комуникация с режисьора и звуковия екип – повечето обикновени звукови студия не стават за тази работа (Ерфениън, 2021). При проведените предварителни разговори с местната продуцентска къща разбрахме, че такива студия нямаше в околностите на Найроби, което правеше работата ни на терен още по-отговорна и важна за качествената реализацията на филма.

Знаейки всички тези детайли и с пеещия църковник под прозорците, който се чуваше по-силно от нас самите, реших, че късметът вече ни е изоставил и звукът на епизода е обречен на пълен провал! Естествено, помолихме и разказахме учтиво на пастора за нашите снимки, предложихме му и пари, но той твърдо отстояваше правото си за свободно изразяване и нищо не можеше да го разколебае. Едва накрая, когато продуцентът Петър Минчев отиде при него, придружен от въоръжен с автоматично оръжие войник, отчето изведнъж получи провидение, взе парите и повече никога не го видяхме и най-вече чухме – съдбата отново ни се усмихна!

Много пъти съм се чудил, как щеше да изглежда и звучи филмът, ако тази случка нямаше щастлив завършек? Монологът на Мили е изключително важен не само сам за себе си, но и за филма като цяло. Той кара зрителя да повярва не само на героинята и разказа ѝ, но и на цялата идея, заложена в

кинотворбата и базирана на документална истина. Сигурен съм, че каквито и технически средства и „магии“ да бяхме използвали, нямаше да можем да спасим оригиналния монолог с проповядващия свещеник отгоре му.

Качествен дублаж също нямаше да може да се направи поради естеството на условията, описани по-горе. Една технически негодна или фалшиво презаписана диалогова фонограма щеше да отблъсне зрителя, да загуби завинаги доверието му в това, което гледа и да преобърне в голяма степен общото му впечатление от филма като цяло! В това отношение съм сигурен, че на човек, колкото и добре технически и професионално да е подготвен, винаги му трябва малка доза късмет и докосване от щастливия пръст на съдбата, която да му помогне да осъществи качествено и до край амбициозните си цели!

Адуму („Adumu“) танцът или „подскачащият танц“ се практикува от Кенийските войни Маасаи, когато са удържали някаква значима победа или при други, важни за тях, обредни ритуали и церемонии. Техните подскоци, подвиквания и многогласно акапелно пеене могат да се чуят на финалните надписи на филма, записани в саваната край Найроби в LCR стерео формат.



МААСАИ И ЗВУКАРИ

Завършихме успешно снимачната си работа в Кения и по подобие на главната героиня Елена, на финала бяхме готови да изпълним скокливия, обреден Адуму – танц на победата! Трудно, но заслужено си спечелихме „титлата“ – „I Filmed In Africa!“. Освен удовлетворението от добре свършената работа, у всички нас остана едно приятно и незабравимо чувство на радост от срещата ни с всички тези нови хора – обитателите и децата на Кибера; вълнение от преживените заедно моменти и най-вече благодарност, че ни пуснаха в домовете си, разкриха съкровени тайни пред нас и ни помагаша всячески да завършим успешно проекта си. Това са хора, които въпреки нелекия си начин на живот и сурови битови условия, нито веднъж не се оплакаха, не се изнервиха или умориха и винаги се усмихваха!

Деца, които, макар останали без родителска подкрепа, играеха безгрижно заедно, учеха си уроците старателно, слушаха възпитано по-възрастните и ценяха високо и малките добрини, които суровият живот им предоставяше. Без да преувеличавам, това бяха най-екзотичните, едни от най-трудните и със сигурност незабравими снимачни дни в моята над двацет годишна професионална кариера – благодарен съм за предоставената ми възможност!

Има една приказка, че колкото и голям късметлия да се чувства човек, за да спечели от тотото, трябва да пусне фиш! Ние си бяхме попълнили числата, но трябваше да пуснем фиша и да изчакаме тегленето на тиража – предстоеше най-важният етап от завършването на филма!

ПОСТПРОДУКЦИЯТА

Това е процесът, при който помощник-готвачите (звуковите монтажисти) приготвят заготовките за основното ястие, които шеф-готвачът (звукорежисьорът) смесва по своя „тайна“ рецепта и приготвя финалния продукт. Дали този продукт ще е кулинарен шедьовър или буламач, зависи колкото от шефа, толкова и от неговите помощници и използвани съставки! С развалени продукти не можем да сготвим вкусно блюдо, нали?!

Филмовата постпродукция се разделя най-общо на такава за картина и за звук, а звуковата от своя страна на звуков дизайн & ефекти, музика и диалог (Росс, 2009). Като международна копродукция, филмът „Майка“ имаше сключени договори за завършване на различните звукови етапи в Хърватска

и Германия.

Въпреки че голяма част от диалога, заснет в Африка, е на английски (което се оказва пречка той да бъде изпратен от страната ни в номинациите за чуждоезичен Оскар), във фонограмата има, естествено, и много българска реч. Монтирането от немскоговорящ монтажист на български диалог не е особено лесен процес и именно поради това той остана да бъде извършен у нас на местна почва. Освен това, вече бях имал привилегията да участвам с режисьора в други нейни проекти и знаех колко важна и прецизна е за нея работата по диалога, която нямаше да е така ползотворна в чуждестранно студио.

Диалогът е може би най-отговорната част от звуковата постпродукция – неговото високо качество е задължително за вярното предаване на фабулата на филма и правилното възприемане на посланията, отправени от режисьора към зрителите. Диалоговият монтаж е етапът, на който стават пределно ясни две неща:

- колко добре и качествено е записан първичният звук на терен и
- какви средства, техники и софтуерни обработки трябва да се приложат, за да бъде ясна, чиста и разбираема речта във финалната фонограма (Крос, 2013).

Въпреки че бях участвал в терения звукозапис и имах представа с какво разполагам, подходах към този процес със свито сърце, тъй като немските колеги вече бяха гледали суровия монтаж и се опасяваха от нужда за много ADR (нахсинхрон, преозвучаване) поради шумните локации в Африка. Както вече стана дума, процесът дублаж там беше почти невъзможен!

За мое щастие, късметът отново не ме изостави – наскоро беше излязла нова версия на софтуера за звукова реставрация и шумопонижаване – iZotope RX 10 Advance, която беше инсталирана на работния ми компютър. Тук искам ясно да заявя, че без наличието на този софтуер филмът „Майка“ нямаше да е това, което е или поне звукът му! Година и половина по-късно, в края на 2023 г., вече има доста алтернативни решения, повечето използващи новия феномен – Изкуствен Интелект, за който ще стане дума след малко, но тогава iZotope RX 10 направи чудеса с почистването на ошумените аудио материали.

Нека не бъде разбран погрешно – въпреки брилянтната работа на компютърните инструменти, нищо не стана автоматично, с „магична пръчка“, а напротив! Изискваха се много познания, натрупан опит и труд, като всяка реплика се обработваше индивидуално и почистваше прецизно,

преди да остане във фонограмата. Бяха извършени много операции, но крайният резултат наистина си заслужаваше! Нито един африкански актьор не се наложи да бъде преозвучен, а като цяло дублажът на българските артисти поради технически причини бе нищожен. Беше запазен максимално истинският и автентичен звук от терен, който носеше заряда на тези магнетични места, на които снимахме, без излишно да замърсяват диаложната фонограма.

Националният парк и резерват „Найроби“ със своите екзотични животински обитатели е популярна дестинация за туристите, по-богатите от които пристигат там с чартърни полети. Над нас постоянно кръжаха самолети и беше цяло чудо, ако успеехме да запишем чист дубъл без шума от моторните им витла! Цяло чудо бе и, че RX 10 Advance се справи безкомпромисно с всички тези шумови предизвикателства – завинаги изчезнаха под репликите самолетите, моторчетата, пъстрото музикално разнообразие и улична глъчка! Тук е момента да призная, че на места лесно се подведох от предоставените ми възможности за почистване и бях успял да „пресоля манджата“, ако трябва да се върна към кулинарната ми алегория. В желанието си да реставрирам звуково максимално добре актьорските изпълнения, бях прекалил и премахнал неусетно част от въздишките и дъховете им. Това отнемаше от тяхната естественост и непринуденост и веднага беше забелязано от режисьора. Един от огромните плюсове на компютърните инструменти за работа е, че винаги можеш да се върнеш крачка или две назад и да си поправиш грешката.

Друг софтуерен продукт, който не мога да не спомена, защото много допринесе за доброто и натурално звучене на диалога във филма, е „Auto-Align Post 2“. По принцип първичният запис на диалог на терен се осъществява с няколко микрофона. Като правило това са основният микрофон, закачен на микрофонен прът, т.нар. бамбук, в комбинация с персонални микрофони, тип „брошки“, поставени индивидуално на всеки актьор, участващ в сцената (Уудхол, 2010). Качеството на големия, основен микрофон е най-добро и е за предпочитане, но неговото използване не винаги е възможно при по-общи и отворени кадри, или когато има много персонажи пред камерата, на по-голямо разстояние един от друг. Тогава на помощ идват брошките. Бамбукът обаче има и едно друго съществено предимство – той улавя в най-тънки детайли звуковите ефекти, както и най-малките подробности от заобикалящата атмосфера и акустика на снимачната площадка, което помага изключително много за реалистичното

и документално звучене на филмовата фонограма. От друга страна, брошките, умело прикрити в дрехите на актьорите, допринасят за по-близкото и чисто звукозаписване на техния диалог като остават нечувствителни към околните шумове и „равнодушни“ към акустическия почерк на помещенията. Видно е, че най-оптимални резултати биха се получили при смесването и правилното дозиране на тези два основни вида микрофони: бамбук и брошки.

„Фасулска работа!“ – би възкликнал всеки, който не взема под внимание фазовите изкривявания, възникващи при такъв начин на сумиране на звукови сигнали. Записването на един звукоизточник с няколко микрофона, разположени на различни разстояния от актьора, води до регистриране на звукови сигнали с различно закъснение един спрямо друг. При тяхното събиране и смесване се получават фазови артефакти и грешки, които могат да подсилят или неутрализират определени честоти, но най-важното – звучат неприятно и неестествено за човешкото ухо! В тези случаи на звукорежисьора не му остава нищо друго, освен да избере и използва само единия от двата типа микрофони, лишавайки се от ползите на другия. Тук именно на помощ се притече малкият софтуер с големи възможности – „Auto-Align Post 2“.



Това, което той прави, е да сравнява фазите на избрани микрофони (в случая – брошките) и да ги приравнява или „сфазира“ с един референтен или реперен микрофон – бамбука. Още повече, че това сфазиране трябва да се извършва динамично и непрестанно във времето, защото, движейки се в пространството, актьорите променят постоянно разстоянието си до микрофоните, а оттам се изместват и фазите на записаните сигнали. Изглежда просто на пръв поглед, но резултатът беше феноменален и звукорежисьорът вече можеше да разполага с всички налични микрофони за

финалното смесване, постигайки перфектния баланс между чист, разбираем диалог и автентична звукова среда (Пърсел, 2013). Излишно е да споменавам, че и при този процес всяка една реплика от всеки един микрофон трябваше да бъде обработена отделно, но и тук трудът си заслужаваше усилията!

ИИ

Не, това няма да са поредните редове текст, възхваляващ феноменът Изкуствен Интелект (ИИ) и ползите от него, и не, във филма „Майка“ такъв не е използван!

Да, ИИ наистина е феномен – появи се изневиделица, сякаш от нищото, но твърдо заяви своето присъствие и трайно се настани в почти всички сфери на нашия живот – за добро или за лошо, предстои да разберем! Само за последните няколко месеца се появиха редица AI (Artificial Intelligence) базирани софтуери за реставриране и изчистване на диалогови записи. Докато преди това iZotope RX и Cedar дълги години бяха почти еднолични лидери в сферата на софтуерните и хардуерни инструменти за звукова реновация и шумопонижаване, то вече има десетки такива, базирани на новата технология. Първоначално те изискваха файловете да бъдат качвани в „облака“, където биваха обработвани и връщани обратно на потребителя, но вече има решения, които работят локално на компютъра и при това в реално време!

Още повече, резултатите са смайващи – пуснатият в продажба наскоро dxRevive прави наистина чудеса като, освен премахване на фонов шум и реверберация, успява да възстанови честотния спектър и нахъсвания в аудиото на лошо направени записи по телефон, Скайп, Зуум и т.н. Обработеният глас звучи чисто, плътно и сочно, като диктор, записан в студийна среда! За целта софтуерът извършва спектрален анализ и синтезира или регенерира липсващите честоти, които по една или друга причина са загубени по време на записа, като процесът на допълнителна еквализация и количеството на обработка са под контрола на човека-оператор. В онлайн изданието Production Expert смятат, че dxRevive е „може би единственият плъгин за почистване на Диалог, от който ще имате нужда!“ и продължават: „dxRevive се представя като един многопластов инструмент, създаден за обогатяване качеството на диалога при различни

ситуации. За разлика от много други софтуери за реставрация, dxRevive не просто филтрира сигнала – той отива по-далече, като идентифицира и реинтегрира липсващите честотни компоненти, постигайки по този начин качество, наподобяващо студийното от най-различни звукови източници“ (Маундър, 2023). Наистина, какво по-добро от това?! – запис, звучащ като студийен, но направен с телефон на полето или вкъщи! Някои софтуери стигат дотам, че генерират нови срички или фрази, ако не съумеят да ги почистят добре. Е, резултатите не винаги са идеални, има артефакти, които звучат компютърно и роботизирано, но всичко е въпрос на време да бъде изгладено!

Фундаменталният проблем тук е съвсем друг и той е залегнал в част от исканията на все още стачкуващата гилдия на актьорите в Америка, а именно: Изкуственият Интелект е в състояние да генерира и „измисля“ несъществуващи честоти, звуци, срички и гласове, без съгласието и знанието на техния притежател! Да, резултатът е чисто и приятно звучащо за ухото на слушателя аудио, но то е изкуствено, измислено, не е истинско!

Тук отново искам да отворя скоба и да споделя опита ми с работата по звуковата постпродукция с американски и европейски, в това число български, режисьори върху техни филмови творби. С уточнението, че всичко е строго индивидуално и зависи много от дадения проект и човек. В общи линии болшинството от американските режисьори държат филма им да звучи „добре“ и „голямо“ (BIG!) без да се интересуват в детайли как ще се постигне. По време на финалното смесване те отделят повече внимание на това как и къде звучи музиката, отколкото на диалога или звуковите ефекти. Дали дадена реплика е от терен или нахсинхрон, е без значение, стига да звучи добре. Не малко пъти сме завършвали звука на филмови произведения без присъствието на режисьора в залата, а крайното одобрение е идвало единствено от продуцентите! От друга страна, европейските и особено българските режисьори са наистина придирчиви и стриктни до ревнивост при работата със звука на техния филм. Още от терен те държат много на качествено и без пропуски записване на фонограмата. Тази педантичност продължава и по време на диалоговия монтаж и постпродукция, където всяка реплика е щателно изследвана, дали носи най-доброто актьорско изпълнение в себе си и дали е „истинска“. Много пъти, при направен дублаж по технически причини, е бил връщан обратно оригиналният и ошумен диалог от терен заради по-вярното му и автентично звучене.

Имайки предвид всичко това, не мисля, че липсата и неупотребата на AI-базирани аудио продукти по време на постпродукцията на „Майка“ е в ущърб на филма и художествената му реализация! Не мога да си представя как бих използвал и оставил компютърно регенерирани и изкуствено подплатени гласове във фонограмата му! Да, един от често употребявания от мен инструменти на iZotope RX 10 – Dialogue Isolate е базиран на „machine learning“ технология за отделяне на диаложната компонента от неполезния шум, но тук подходът е съвсем различен, без изкуствено да се добавят липсващи звукови сигнали. Предполагам, че новите технологии биха ускорили със сигурност работата и дори подобрили звученето на филма тук и там, но това би било за сметка на автентичността и документалността, която оригиналната, обработена на ръка, фонограма носи със себе си. Това би било изцяло и в разрез с вижданията и желанията на режисьора на този така различен филм!

Не искам думите ми да звучат единствено негативно, заклеяващо и изцяло против новите технологии! Напротив, при интервюта и подкасти, телевизионни продукции и нискобюджетни проекти – има редица случаи, при които тези софтуерни решения за аудио-инженерите са изключителен другар и безценен помощник, способни да генерират за секунди по-добър резултат, отколкото човек за часове работа. Но тяхната употреба не трябва да е задължителна, навсякъде и на всяка цена – звукорежисьорът трябва да решава сам дали, къде, как и колко да ги прилага, в зависимост от конкретния проект. Може да звуча старомодно, „old school“, но според мен качествен звукозапис от терен, ръчно обработен, почистен и монтиран, би допринесъл много повече за предаване на оригиналното звучене, емоция и съдържание на филмовото произведение, отколкото едно изкуствено, клинично чисто, компютърно генерирано аудио, пък било то и технически изрядно. Дори предполагам, че ще дойде време, когато във финалните надписи освен че по време на снимките „не са пострадали животни“, ще има и такъв, който да гласи: „Във филма не е използван Изкуствен Интелект!“. И това ще бъде синоним на качество и автентичност! Ще поживеем, ще видим!

Надявам се тези редове да са хвърлили малко нова светлина върху един специфичен процес в кинопроизводството, играещ важна роля за изграждането на истинска, пълноценна, изпълнена с доверие връзка между творец и зрител. Характерното за този и всички останали етапи от филмовата реализация е, че всички те се извършват от високо

квалифициран персонал, използващ професионална техника в специално оборудвани за целта студиа. Кинотворбите се финализират в зали, подобни на прожекционните кинотеатри, именно за да се запазят максимално близко връзката между работното място на творците с обстановката, обкръжаваща зрителя в последствие. Не нарушавайте тази връзка! Оставете телефоните с малки екранчета, излезте от комфорта на домашния уют и напуснете фотьойла пред телевизора – гледайте филмите в средата, в която са замислени и произведени, където режисьорът за първи път е видял и почувствал силата на своето творение. Нищо въпреки не може да се сравни с реалистичната картина на огромния киноекран в салона или големия акустичен обем на залата, където мощната озвучителна система от десетки киловати потапя зрителя в средата на действието, разпръсквайки около него многоканалната фонограма.

Нека запазим седмото изкуство живо, ходете на кино и се наслаждавайте на българските филми – ние сме вложили цялото си старание, знания и умения, за да ги произведем за вас – зрителите! Приятно гледане!

Библиография:

Игнатовски, В., Как попкорнът измести фъстъците. Рива, София, 2011.

References:

Cones, J., Motion Picture Biographies: The Hollywood Spin on Historical Figures. 2015.

Cross, M., Audio Post Production: For Film and Television. Berklee Press, 2013.

Erfanian, S., ADR. What is ADR? Automated Dialogue Replacement. 2021, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=f2HKN1N2SZQ>.

Maunder, P., Accentize dxRevive Tested – Perhaps The Only Dialogue Cleaner You'll Need. 2023, available at: <https://www.production-expert.com/production-expert-1/accentize-dxrevive-tested>.

Purcell, J., Dialogue Editing for Motion Pictures: A Guide to the Invisible Art. Routledge, 2013.

Ross, J., Audio Postproduction for Film and Video. Elsevier Focal Press, 2009.

Woodhall, W., Audio Production and Postproduction. Jones & Bartlett Learning Press, 2010.



МАЙКА

ФИЛМ НА ЗОРНИЦА СОФИЯ
ВДЪХНОВЕН ОТ ИСТИНСКА ИСТОРИЯ

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: МАЙКА

Филмът, отличен със „Златна роза“, „Майка“ на Зорница София, се извиси над останалите. Няколко са причините за успеха му: първо, че е вдъхновен от истинския живот – съдбата и пътя на театралната режисьорка Елена Панайотова. Самата Панайотова се появява в един финален епизод и това е много силен ход. Но документалният подстъп към историята е проведен и на много други нива – с натуршчици, ромчетата-артисти от школата в Широка Лъка и Забрал в Родопите, с деца от най-голямото гето в Кения. Това са сираци и деца в неравностойно положение, които чрез театрални игри и пърформанси се социализират и научават, че има нещо друго, освен физическото оцеляване и то може да ги спаси (журито присъди специален Диплом за децата от Широка Лъка и гетото Кибера, Кения, участвали във филма „Майка“). Всъщност, Елена Панайотова е била една от героините в документалния филм на Зорница София „Modus vivendi“, но тук виждаме фикционална нейна проекция, вече като жена и човек на изкуството. Двете начала – майчинството и професията, са неразкъсваемо преплетени.

Историята е следната: на трийсет и две години Елена (в ролята Дария Симеонова) разбира, че трудно може да зачене по естествен път и със съпруга си, диригент с международна кариера, започват целенасочени опити. И той, и тя са много отдадени на работата си, пътуват, трудно са заедно. Опитите продължават, но са неуспешни. Задава се вариант ин витро. Но се задава и възможност за работа в Кения. Елена избира децата от сиропиталище в Кения и бракът ѝ се разпада. Но тя намира сили и

трансформира провала и травмата си в алтернативна форма на родителство. Няма да има свои деца, но без да е родител, става майка на стотици непознати чернокожи малчугани. С методите на театъра и играта успява да им даде надежда за по-добър живот, да им открихне посока за радост и излизане от мизерията. Мизерията на Кибера, най-голямото гето в Африка, е най-разтърсващото послание в този филм. Сто процента документална визия, която не може да бъде постановъчно естетизирана. Заснети мощно и сурово от Крум Родригес (Награда за операторско майсторство), тези кадри стават своеобразна мярка за сравнение и остър повод за размисъл – къде сме ние, какво можем да направим, може ли въобще изкуството да се изправи срещу бездънната бедност и изостаналост на света...

Филмът сблъсква глобални и локални проблеми, интимно и социално, чисто човешките копнежи и свирепите амбиции за професионална реализация. Няма универсални отговори, но има нравствени избори, които помагат за други нравствени избори. С този филм, който повече води към размисли, отколкото вълнува, българското кино се качва на ново стъпало, от което имаме глобален поглед и перспектива. Като успява да вплете в единен разказ различни редове на мислене и различни стилистики (от чисто документалното изображение до естетски-изтънченото на театралните експерименти), режисурата предлага хибриден подход, който особено импонира на съвременната чувствителност. Все пак, над всички въпроси, които повдига „Майка“, остава да доминира най-простият, свързан с биологията и човешката природа – защо много млади жени в България, а и по света, не могат да заченат естествено. Няма как един филм да отговори, това не може да направи, уви, и съвременната наука. Но Зорница София показва как отделната жена, ако е жертвоготовна и духовна, може да се почувства истинска майка. Така филмът разширява идеята за майчинството и нейните измерения. Майката може не само да дарява живот, но и да спасява – себе си и обществото. Дария Симеонова успява при всички обстоятелства да запази естественост с прелестен минимализъм в изразните средства. Зад тях прозира тоталната ѝ вътрешна решителност и мотивация. Тя изгражда силен образ на модерната жена, надарена и ощетена, силна и слаба, която знае как да се изправя след неизбежните поражения и да създава смисъл.

Боряна Матеева – списание КИНО, брой ноември 2022 г.

За да прочетете сценария, кликнете върху заглавната страница. ↓





ГАЛЕРИЯ: МАЙКА

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС НА ФИЛМА *МАЙКА*
НА РЕЖИСЬОРА ЗОРНИЦА СОФИЯ.













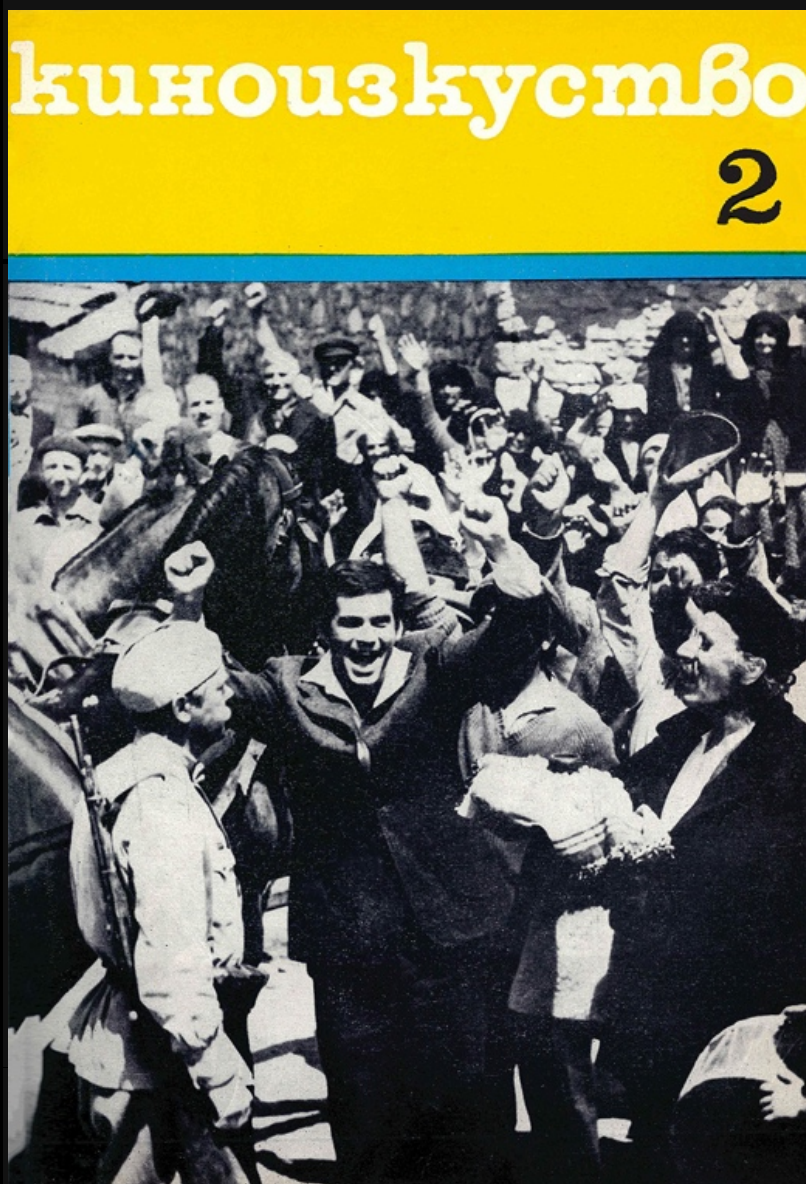




ОТ АРХИВА: „КИНОИЗКУСТВО“ БРОЙ 2/1976

Във връзка с 90-тата годишнина на Съюза на българските филмови дейци списание КИНО стартира нова пубрика. 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 втори брой на „Киноизкуство“ от 1976 година.

За да прочетете архивния брой, кликнете върху корицата. ↓



списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване