КИНО

1800 лв.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

3

1998

- БИНКА ЖЕЛЯЗКОВА
- НОВО СТУДЕНТСКО КИНО
- ЖАН РУШ
- ЗАКОН И МОРАЛ

ДУЕЛИ С ШПАГИ И КАМЕРА

VIDEO target

ПРЕДСТАВЯ

ПРОДУКЦИЯ НА МОСФИЛМ

С УЧАСТИЕТО НА:

АНРЕЙ КУЗНЕЦОВ

и неговите котки

ЛЮДМИЛА АРИНИНА

АЛЕКСЕЙ ВОЙЧУК

ТАТЯНА ГРАУЗ

МАРИЯ И АЛЕКСАНДЪР ПОПОВИ

Котенцето

НОСИТЕЛ НА СПЕЦИАЛНАТА НАГРАДА НА ТРЕТИЯ МЕЖДУНАРОДЕН ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМИ ЗА ДЕЦА И ЮНОШИ "ДЕТСКИ СВЯТ" - ВАРНА

СЦЕНАРИЙ ИВАН ПОПОВ по идея на АЛЕКСАНДЪР МАРИЛОВ

РЕЖИСЬОР ИВАН ПОПОВ

КАМЕРА ВЛАДИМИР ФАСТЕНКО

КОМПОЗИТОР МАРК МИНКОВ

ЗВУК ЕКАТЕРИНА ПОПОВА - ЕВАНС

РЕДАКТОР ВАЛЕРИЯ БЕЛОВА

ДИЗАЙН НА КОСТЮМИТЕ ТАТЯНА ЛИХМАНОВА

ПРОДУЦЕНТ ЕЛЕНА ТСИЦИНА

СТУДИО "КРУГ", МОСФИЛМ

ИЗКЛЮЧИТЕЛЕН ПРЕДСТАВИТЕЛ НА МОСФИЛМ

ЗА БЪЛГАРИЯ: ТАРГЕТ ВИДЕО

ВАРНА 9000, ул. Рали Мавридов 5, ап. 6

тел.: 052/ 603 731

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

Редакционно

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Трагична или щастлива участ в изкуството
Неда Крънзова-Станимирова / 3
Българското кино не бива да бъде за еднократна употреба (Разговор с режисьора Владислав Икономов)
Светлана Терзиева / 6
АКТУАЛНО ИНТЕРВЮ
Да прескочиш страха (Разговор с Георги Балабанов)
Ирина Канушева /9
КИНОСЪБИТИЯ
Музейният маршрут като посвещение в киното (Разговор с френския режисьор Жан Руш)
Боряна Матеева / 12
Отново балканско кино *Георги Ангелов* / 15
Ще правим ли кино, или ще си ходим
Любомир Халачев / 17
СТУДЕНТСКО ТВОРЧЕСТВО
Има талантливи млади хора
Людмила Дякова / 21
„Кал" – ясно човешко послание
Божидар Манов / 23
Как се калява младото българско кино
Ирина Иванова / 24
„Титаник" – кинематографичният символ на века? / 27

СВЕТОВЕН ЕКРАН

ФЕСТИВАЛИ
Тазгодишните „палми" бързо ще увехнат
Вера Найденова /33
КОМЕНТИРАНИ ФИЛМИ И КИНЕМАТОГРАФИИ
Британското кино на 90-те – нова чувствителност от стария Албион
Марияна Лазарова / 35
Жълтата сянка на татко Хич *преведе Соня Александрова* /40
РЕКЛАМА
Таргет видео ви предлага завръщането на руското кино „Ермак" *Искра Божинова* / 41
„Бялото слънце на пустинята"
Дима Димова/ 43
„Иван Василиевич сменя професията си"
Искра Божинова / 45

НОВИТЕ ТЕХНОЛОГИИ В КИНОТО

Нови медии, нови технологии
Станислав Семерджиев /46

НАШАТА ИСТОРИЯ

Закон и Морал *Александър Янакиев* / 56

На корицата–френският актьор Даниел Отьой във филма „Гърбавия". Разпространява „София филм"

Списанието се издава с любезното съдействие на Център за изкуства „Сорос" – София

КИНО

Списание на Съюза на филмовите дейци. Основано през 1946 г. под името „Кино и фото", издание на държавна фондация „Българско дело". От 1951 до1955 г. – „Кино"; от 1955 до1991 г. – „Киноизкуство", от1991 г. – „Кино"

БРОЙ **3** 1998

Р Е Д А К Ц И О Н Н О

При нас ОТНОВО дойдоха европейците. През май и юни се проведоха няколко семинара за българските кинематографисти – автори и продуценти, което и на скептиците би трябвало да подскаже, че НИЕ ПРАВИМ ВСИЧКО, за да станем естествени партньори в европейските структури, занимаващи се с авторските права в аудиовизуалните медии. Сериозно е усилието и на съвременните европейски институции, свързано с подкрепата на филмопроизводството във всички европейски страни, ДА БЪДАТ МАКСИМАЛНО ПОЛЕЗНИ на българските кинематографисти. С други думи, движението е насрещно, но най-малко би могло да се очаква катастрофа. Напротив, заинтересовани сме да бъдем там, където са повечето от нашите бивши, настоящи и бъдещи партньори. Това доказаха срещите с представители на „Аудиовизуална Еврика", „Медиа 2", „ФАР"; проведените симпозиуми, открити и закрити заседания с най-изтъкнатите и влиятелни представителни личности, занимаващи се с проблемите на авторското право в културния департамент на Европейския съюз. В проекта за ХАРТА на авторите е записано, че Европа има всички необходими средства за развитие на аудиовизуалната индустрия, като използва произведения с европейски произход. Звучи обнадеждаващо...

Междувременно под егидата на Националния филмов център се проведе за трети път в София ФЕСТИВАЛ НА ЕВРОПЕЙСКИТЕ КОПРОДУКЦИИ, включващ двадесетина заглавия на филмови творби, демонстриращи амбициите, възможностите, постиженията, а и недостатъците на онази част от европейската филмова продукция, която съчетава творческите усилия на старите и по-млади европейски демокрации светът да гледа и ДРУГО кино.

Ние обаче си имаме нашата българска приказка – едно е да искаш, друго да можеш, трето и четвърто – да го направиш. Първите две условия като че ли са ясни – и искаме, а някои и могат. Нашият проблем май е в НАПРАВАТА. Нужно е държавните институции, от които зависи законодателството, не само да приемат съответните закони, но и да СЛЕДЯТ И КОНТРОЛИРАТ ТЯХНОТО ПРИЛАГАНЕ И ДЕЙСТВИЕ.

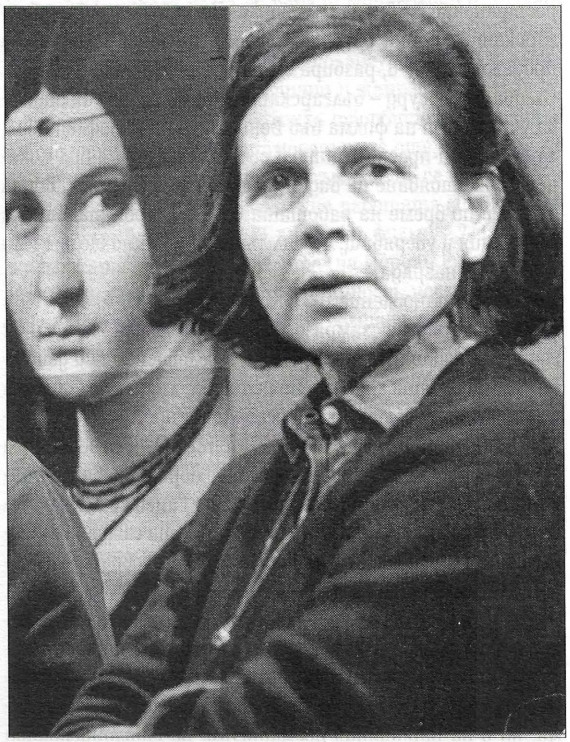
Иначе само ще се срещаме, ще си приказваме и ще се разотиваме – европейците в техните стабилни законови територии, а ние – в нашите си пълни с безредие и хаос. Едва ли обаче от хаоса и безредието може да се роди нещо смислено и ценно!

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

Редакционен съвет: Александър Донев, Божидар Манов, Вера Найденова, Калинка Стойновска (главен редактор), Людмила Дякова
Дизайн Кремена Филчева **Печат** Частна печатница „Болид"
Адрес на редакцията: София 1504, бул. „Дондуков" 67, тел. 946-10-66 За реклами: **946-10-66**
Препечатването е допустимо само с разрешение на редакцията и автора.
Подписаните материали не съвпадат винаги с мнението на редакцията.

ТРАГИЧНА или ЩАСТЛИВА УЧАСТ В ИЗКУСТВОТО?

Днес, когато Бинка Желязкова е пред прага на юбилейна годишнина, пътят ѝ в киното отново привлича и поразява със своята необикновеност и парадоксалност. За нея е писано немалко. Кинокритиката невинаги оценяваше по достойнство онези постижения на режисьорката, които успяваха да стигнат до екрана, въпреки че се стремеше „между редовете" да загатне за заложения в тях богат подтекст. А за спрените ѝ филми дълго бе принудена да мълчи. Или само отчасти да повдига булото около някои от тях, без да може да изрече всичко. Самият този процес на постепенно, затормозено от забраните приближаване към творчеството на Бинка Желязкова е също част от историята на киното и кинознанието ни. Едва след рухването на бариерите, на прага между 80-те и 90-те години, се отприщи възможността да бъде публикувана истината за жестоките гонения, на които бе



Бинка Желязкова по време на снимки

„Последната дума"

подложена тази изключително надарена творческа личност. Ако не бяха тези гонения, отхвърляния на проектите ѝ, спирания на филмите ѝ, тегнещи над нея десетилетия наред в най-хубавата ѝ възраст, Бинка Желязкова без съмнение щеше да бъде едно от най-известните имена в европейското, а защо не и в световното кино. Великолепният ѝ старт с „А бяхме млади" предвещаваше такава известност – след златния медал в Москва '61, голямата награда „Старите обувки" и наградата на кинокритиката на МКФ в Картахена, Колумбия през 1964 г., международната кинематографична общност очакваше с интерес следващите си срещи с нея.

За повече от 12 години режисьорката нямаше публични изяви. Проблеснала като метеор на филмовия хоризонт, тя бе потънала в мълчание. Впрочем това многолетно

мълчание бе нарушено за един кратък звезден миг – с появата на „Привързаният балон" на Експо '67 в Монреал. За този епизод от историята на киното ни вече съм писала, но той е толкова забележителен с абсурдността си и толкова симптоматичен за духа на онова време, че заслужава да бъде напомнен – за онези, които не го познават.

И до ден-днешен да се продаде български игрален филм за разпространение в чужбина е цяло събитие. Колко по-голямо събитие е било навремето, през 1967 г., закупуването в Монреал на „Привързаният балон" с право на разпространение в Европа и Америка! Но най-неочаквано българската страна отзовава филма, анулира договора за продажбата му и, разбира се, плаща неустойка в долари. Следва нов абсурд – българската кинематография отказва участието на филма във Венецианския кинофестивал, един от най-престижните в света. Там той е бил поканен по настояване на виден италиански художник, видял го у нас по време на работата си в българо-италианска продукция и уверяващ, че филмът непременно ще спечели голямата награда.

Следва постановление на ЦК на БКП от 21. 9. 1967 г., с което филмът бе „замразен", както се оказа, за цели 22 години. Всички тези поразяващи с нелепостта си действия имат своята задкулисна история. Тя датира още от фактическия дебют на режисьорката през 1957 г. с филма „Животът си тече тихо"(„Партизани"), разгромен и забранен с партийно постановление поради това, че Бинка Желязкова и сценаристът Христо Ганев се бяха осмелили да изрекат истини за злоупотребата с властта, изглеждащи на тогавашните държавни ръководители кощунствени и обявени за клеветнически, вражески.

Вместо да използват дадената им възможност да се „реабилитират" с „А бяхме млади", двамата автори още повече разяриха управниците – очакваният апотеоз на партията се оказал реквием за жертвите не само на фашизма, но и на партийния догматизъм, на сталинисткото търсене на врага в собствените редици. И за този филм е бил подготвен погром, но само щастлива случайност го отвежда в Москва. А след триумфа там вече е нямало как да го линчуват. Отмъщението обаче намира израз в спирането на всички следващи проекти на режисьорката.

И когато едва след пет години ѝ „разрешават" постановката на „Привързаният балон" по Йордан Радичков, пред нея се издигат всевъзможни бариери – „дано сама се откаже"! Но тя „като булдозер" (според собствения ѝ израз) ги преодолява. Толкова неистов е бил гладът ѝ за работа. Филмът е приет възторжено от художествения съвет на СИФ и това навярно е окуражило ръководството на кинематографията да го изпрати в Монреал. Намират се обаче „доброжелатели", които прошепват на височайшето ухо – по повод кадъра с издигнатото от селяните с викове „Ура" магаре: „Другарю Живков, това магаре сте вие!" Следва уволнението на режисьорката и продължилата още пет години забрана за работа...

Впрочем абсурдите преследват Бинка Желязкова и тогава, когато най-после тя е допусната до нови постановки. Например агитацията, водена от български представители на кинофестивала в Москва '77 срещу награждаването на филма „Басейнът", който в резултат вместо очаквания от всички златен медал получава сребърен.

През 1982 г. са спрени двата документални филма на режисьорката – за жените в Сливенския затвор – „Лице и опако" и „Нани-на". А последните ѝ два игрални филма – „Голямото нощно къпане"(1980) и „Нощем по покривите" (1988) – стигнаха до екрана пак с преодоляване на куп препятствия, съкращаване и премонтиране на епизоди от началниците.

Този тежък, изнурителен път наред с обилието от тръни бе обсипан все пак и с множество рози. Освен споменатите международни отличия Бинка Желязкова бе удостоена с голямата награда „Фемина" на МКФ в Брюксел, Белгия (1976), за „Последната дума". Същият филм бе селекциониран преди това за конкурса в Кан '74, където се състезаваше с филми на Пазолини и Копола, Саура и Фасбиндер и събра възторжени отзиви. Може би само предубежденията към страната ни и липсата на пари за реклама му попречиха да се нареди сред наградените. „Голямото нощно къпане" също стигна до Кан – в програмата „Особен поглед", а „Нощем по покривите" бе удостоен със „Златна ракла" на международния фестивал за тв филми в Пловдив, 1988 г. Това е само част от международните награди, с които бе увенчана Бинка Желязкова, а освен тях ѝ бяха присъдени и голям брой национални. Колкото и да не се нравеше на началниците, нямаше как да се оспори силата на изкуството ѝ. Още повече, че то носеше престиж за страната ни в странство.

Когато най-сетне бариерите на цензурата започнаха да рухват, режисьорката бе споделила на една пресконференция в Берлин през 1989 г., по повод пожънатото огромен успех представяне там на „Привързаният балон", че мечтае да направи филм за детството си. Уви, и този ѝ проект се оказа сред несбъднатите – тъкмо тогава киното ни навлезе в дълбока икономическа криза.

От гледна точка на не докрай осъществените възможности на един голям талант, на съсипаното в непосилната битка здраве творческата участ на Бинка Желязкова ни се представя като изключително драматична, дори трагична.

Но би могло да се погледне и инак: в цялото творчество на режисьорката няма филм, от който днес тя би могла да се срамува – нито един нравствен и граждански компромис, нито един художествен провал. Кой друг от големите ни режисьори би могъл да се похвали, че не е правил и слаби филми? Може да харесваш или не избраната от Бинка Желязкова стилистика, може да попаднеш или не във властта на емоционалната ѝ стихия, но едва ли можеш да оспориш силата на художественото внушение, мощната изразителност на пластичните и звукови образи във филмите ѝ, заразителността на актьорската игра в тях. И главното – трудно би могъл да останеш

непричастен към моралното ѝ безпокойство.
От първата до последната си творба Бинка Желязкова непрекъснато задава тревожни и плашещи властта въпроси: „Как стана тъй, че бивши партизани, заели ръководни постове, забравиха идеите си за социална справедливост и погазиха хуманните принципи? Откъде изпълзя тази задушаваща с пипалата си подозрителност? И защо е това безсмислено убийство на „бялото момиче" в „Привързаният балон", и то не от стражарите, а от своите? Защо се провали осъществяването на идеала, за който толкова мечтатели се бяха пожертвали? Как се стигна до тази безотговорност, криеща се зад „колективната отговорност", до тази апатия, до това духовно разтление, до този цинизъм? Кой ритна камъка?"
В двата си документални филма авторката не обвинява и не оправдава – тя въвлича в потресението си от срещите с жени, извършили убийство, в някои случаи – на собствените си деца. И не престава да задава въпроси, да търси корените на разкрилите ѝ се трагедии, да навлиза в преизподнята на човешкото падение и страдание. Не в гонитба на сензации, както това обикновено става в днешната ни преса, а с безкрайна болка за човека.
Тази болка пронизва и в последния, многоизмерен и проницателен филм на Бинка Желязкова и Христо Ганев – „Нощем по покривите". В него двамата се вглеждаха с изострената си човешка и художническа чувствителност в поредица от духовно разминаващи се герои, всеки от които по своему неудовлетворен и нещастен. И продължават да се терзаят от напиращите неразрешими въпроси. Невъзможността да се намери отговор, безизходността, отчаянието експлодираха във финала и на този филм, както преди това във финала на „Голямото нощно къпане", в трагичния вопъл и на неговата млада героиня.
Именно това, че във филмите на Бинка Желязкова не се предлагат лесни отговори, че финалите им са открити, ги предпазва от морализаторство. Въпреки че целите са пронизани от мъчителните дилеми на нравствения избор, те винаги оставят на зрителя пространство за размисъл и самостоятелни изводи.
Дори още в „Животът си тече тихо", в онези отколешни времена на най-строги схематични предписания, Бинка Желязкова и Христо Ганев си бяха позволили да оставят без пряк отговор въпроса за причините, поради които е морално деградирал придобилият власт герой и поради които всеки от някогашните му бойни другари, разочарован или уплашен, се е затворил в себе си. Позволили си бяха да ни покажат на финала бившите партизани смълчани под дъжда, мрачни, разобщени. Това първо докосване на киното ни до голямата, универсална за нашия век тема за самотата и отчуждението стана в същата онази далечна 1957 г., когато Бергман направи „Поляната с дивите ягоди",И той, и Антониони, и другите големи чуждестранни киномислители не бяха още стигнали до нас с произведенията си на тази тема.
Бинка Желязкова обаче се бе втурнала от самото начало към тази непозната, а впоследствие забранена у нас тематична област. Загребала веднъж пласт от нея, тя продължи – в повечето случаи заедно с Христо Ганев – да разравя все по-дълбоки слоеве, за да стигне до трагични прозрения за нравствения вакуум в духовното битие на съвременника. С това даде тласък за разгръщането на цяло течение, подето осъзнато или не, от най-младото тогава, в края на 80-те, поколение кинорежисьори у нас.
При цялата самота на героите ѝ и при цялата трагика на безответните им питания произведенията на Бинка Желязкова никога не са потопени единствено в мрачно-трагедийна атмосфера. В тях трагичното съжителства с гротесковото, карнавалното, абсурдното. Със сложната амалгама от стилистични и жанрови преливания, с нарочно търсената еклектика творбите ѝ прекрачиха от модерността към постмодернизма още в средата на 60-те, когато за постмодернизъм още не се говореше.
В едно свое изказване по време на работата си над „Привързаният балон" (в сп."Български филми" ,7/1966) режисьорката споделя: „Новелата (на Йордан Радичков) ме привлече именно със своята странност, несходството с какъвто и да било образец. Това обещава, че и създаденият по нея филм ще бъде съвсем различен от другите, защото той ще изисква свой, специфичен стил."
Освен авангардното си виждане за новата, по същество постмодерна стилистика, която Радичков донася и в литературата, и в театъра, и в киното ни и на която тя първа бе станала активна съавторка, Бинка Желязкова бе споделила и пророческото си усещане за проблематиката, която през 70-те години, щеше да се оформи като „антиеснафска тема" в нашето кино: „На мен ми е особено близка преди всичко философската концепция на произведението, неговата идея, която Радичков противопоставя на житейския практицизъм. Той утвърждава човешкия порив към свобода и красота, към органическо разкрепостяване от всякакви еснафски сметки и съображения, от еснафски норми на съществуване." Така, фактически изпреварвайки един голям и значим тематичен цикъл в киното ни, режисьорката започна, а и по-нататък продължи да развива тази тема не в битово-делничните ѝ измерения, а в екзистенциалната ѝ същина и метафорично-поетичното ѝ образно превъплътяване.
Филмите, които бе разрешено на Бинка Желязкова да сътвори, с откривателството си на нови мисловни и художествени територии, с вътрешната си обемност и многопластовост, с необичайния си емоционален и интелектуален заряд представляват богатство, което тепърва ще бъде осмисляно и оценявано.
Впрочем то вече е влязло във филмовата история – доказват го редица публикации в наши и международни издания. Нима това не е въпреки всичко щастлива участ в изкуството?

Неда Крънзова-Станимирова

Българското кино не бива да бъде за еднократна употреба

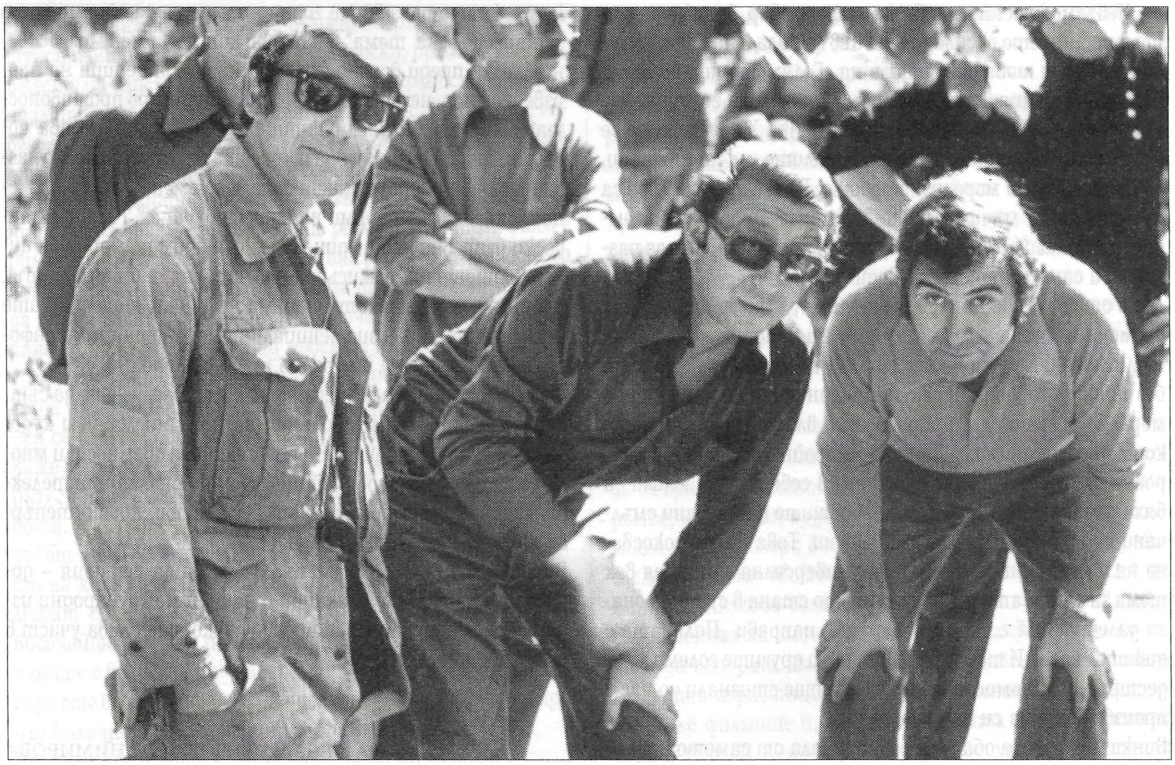
Разговор с режисьора Владислав Икономов

Читателите на списание „Кино“ не се нуждаят от изначална информация за творческия път на кино режисьора Владислав Икономов. Той отдавна е познат на зрителите и на критиката. Скептик, подобно на един от учителите си Анджей Мунк, Икономов знае „в какво се крие грешката на XIX столетие“ (цитат от „24 часа дъжд“). И не само това. Макар че не е чужд на засилено-драматичното чувство от филмите на Йежи Кавалерович и поетико-лиричните си възприятия, навярно дошли от духовното родство с приятеля му Анджей Вайда. Разглеждайки снимки от филмовата му младост, открих прилика с първата полска кинозвезда Збигнев Цибулски. Поне по черните рамки на очилата и шлифера... Във всеки случай чарът му на високоерудирана личност, отзивчиво разбираща незнанието на другите, ме приобщи. Интервюто, което предлагам, осъществих с ясното съзнание, че човекът, който го „режисира“, е Владислав Икономов.

– Господин Икономов, от близо десетина години вие мълчите. Означава ли това, че се намирате в състояние на естетическа самота, или става дума за съзнателен и свободен избор?

Владислав Икономов: Първо ще уточня собственото

Владислав Икономов по време на снимки (с оператора Крум Крумов)



си виждане за филмите, които съм заснел. Много обичам да цитирам Бунюел, който, като го попитали колко филма е направил, отговорил, че са към 5–6. „Ама как така, след като сме гледали много повече?“ – недоумявали отсреща. „Да – казал Буюнел. – Аз знам, че съм направил само 5–6, а другите, извинявайте, но... имах семейство, трябваше да се яде...“ Щом един Буюнел казва така, какво да говорим ние, обикновените редници в киното.

От 1991 г. съм наясно, че държавата, обществото не е в състояние или по-точно не желае да финансира своята национална култура. Основната национална институция, Телевизията е задължена по закон и според практиката на всички европейски държави да финансира национална филмова продукция. А нашата официално не иска да прави филми. През последните няколко години Българската национална телевизия не е произвела и сантиметър художествен продукт. Националният филмов център разполага с много жалки средства, а французите, които първоначално даваха пари, се поотчаяха от резултатите, та и този извор започва да пресъхва. Но някакви филми все пак се правят. Затова неведнъж публично съм заявявал, че в тази ситуация държавата трябва да подпомага изключително и само дебютанти, защото това е единственият начин да влязат в орбитата на общественото мнение. „Ама онова, ама това поколение, ама вие, ама ние...“ Ние каквото сме могли, сме направили! А трагедията не е толкова голяма. Факт е, че хората, за които правенето на изкуство е императив, вътрешна необходимост, болест, лудост, създават изкуство. А останалите седят и плачат, че е унищожено българското кино, че Киноцентърът, който те били построили, пустее. На тях, естествено, им е страшно, защото те никога не са правили изкуство, те са били около изкуството. Но ако човек изпитва необходимост да каже нещо, търси възможности да се изрази.

За мен такава възможност се оказа писането. Най-напред започнах да пиша за себе си, после за приятели и след това част от тези текстове оформиха книгата „За 1 милион долара“, която излезе преди две години. Като всяка проза, и тази има по-дълъг път до своите читатели. Но има предимството, че не е за еднократна употреба. Което впрочем е много сериозна тема. Не само за нашето всекидневие, а и за съдбата на изкуството. Най-вече на киноизкуството в глобален план...

Неотдавна написах и един доста дебел роман „Сняг вали“, който също излезе след люта борба в търсене на средствата за издаването му. И все пак прави чест на българите, че книги действително се купуват, и то качествена литература. А литературата е по-свободна и от тези колективни действия, придружени с огромни средства, от които се нуждае киното, за да се реализира.

– Като имам предвид вашия опит от филмите „Среща на силите“, „Денят на владетелите“ и др., какво е обяснението за липсата на филми с историческа тематика в момента у нас?

Вл. И.: Материалните причини винаги са в основата на нещата, особено когато става въпрос за киното. Но съществуват и два коренно противоположни момента, свързани с историческия жанр в българското кино. От една страна, това е нихилизмът на властимащите по отношение на културата ни. Правенето на исторически филми действа тонизиращо на националното съзнание, а на някои това не се харесва. А другият аспект е разкриването на някаква истина. Някому тя не се харесва, а този „някой“ вероятно е различен от онзи първия. Например истината за такава противоречива личност като Александър Стамболийски може да бъде разкрита единствено чрез възможностите на изкуството. Чрез един роман, чрез голям игрален филм. Романът, аз вярвам, един ден някой ще напише. Големия филм обаче кой ще го направи, кой ще даде пари да възстанови България отпреди 80 години?! Затова сега ние нямаме и, уви, смея да съм сигурен, че още дълго време няма да имаме игрални исторически филми нито за близкото, нито за далечното ни минало.

– Как бихте отговорили на упреците на част от критиката, която като че ли отрича правото ви на собствен стил?

Вл. И.: Всъщност са ме критикували, че се занимавам с различни теми, а не че си сменям стиловите похвати. Да, аз винаги съм търсил различни теми. Макар че и това не може да е основание, тъй като в 2/3 от филмите ми ме е интересувало взаимоотношението личност/история. Независимо дали се отнася за съвременен работник на строежа на „Нефтохим“, както е в „Гибелта на Александър Велики“, или за великия хан Крум от „Денят на владетелите“. А що се отнася до стила на моите филми, доколкото всеки може да претендира за стил, те си приличат в едно: разумно-сдържано-емоционален подход към обекта, който филмирам. С годините се е променял начинът на кадриране, монтажният ритъм. Изобщо режисьорският изказ. И въпреки всичко от първия до последния ми филм има тенденция към дългия кадър, но не описателен, а зареден с вътрешна динамика, с напрежение, към действие – физическо или психологическо.

– Полемичната линия в екранизаторската ви практика („Уони“, „Среща на силите“) достига най-високото си интелектуално рефлективно отношение към литературния първоизточник във филма „24 часа дъжд“ по Йовков...

Вл. И.: Захващайки се със сценария заедно с Кольо Тихолов, не сме мислили предварително за проблемите в екранизаторската практика. Просто Йовков ни даде шанс и трамплин да кажем неща, които са важни. Той говори за вечните проблеми на човека и човешкото, за човечеството, които, естествено, са и ще бъдат вечни проблеми и на нашата нация. Знам, че този филм ще остане, защото се издига над историческата конкретика. Нашата цел не беше да полемизираме със злополучните дотогавашни екранизации по Йовков. Искахме да направим филм за не-

възможността на човешката екзистенция. За това, без което човек не е човек – любовта. Искахме да направим филм и за насилието, за съдбата на българския интелигент. За пречупения гръбнак на българската интелигенция, което така злощастно се отрази на историческата ни съдба. Той се допречупва и в наши дни...

– Нарекоха „24 часа дъжд" „най-сексуалния дъжд в историята на българското кино", а аз усетих, че това е най-тъжният дъжд, който ме е „мокрил" от филмовия екран.

Вл. И.: За сексуален дъжд (румънската критичка Опройо го измисли)... Бога ми, не ми е идвало наум. И не говоря за момента, когато се мъчехме със стотиците тонове вода, които изливахме върху себе си и актьорите. От мъжка гледна точка един такъв дъжд, студен и мокър, може само да пречи, а не да действа сексуално. А колкото до усещането ви, ще си послужа с конкретен случай. Преди няколко месеца младо момче каза: „Много тъжен филм!", а на мен ми се изпълни душата, защото от това разбрах, че филмът е жив!

– А имали ли сте чувството, че създавате европейско кино не само защото сте работили с интернационален състав?

Вл. И.: Абсолютно сте права – не е въпросът, че участват руски, полски, немски актьори и че съм работил с чуждестранни колеги. Въпросът не опира и до това, че киното ни не може да прехвърли българските граници. Отговорът е доста неудобен, но както един интелигентен колега неотдавна каза, обиден от някого: „ Както и да ни ругаят, българското кино се промени, когато ние се върнахме." Да, киното ни се промени след 1964 година, дори след една вълна от не особено сполучливи като отделни произведения филми. Тогава в българското кино дойдоха около дузина хора, учили в Полша, Унгария, Чехия, Франция. Не, ние не сме били по-талантливи от останалите си колеги, просто бяхме научени на определени правила, определен начин на мислене, съобразяване с определени качества, които зрителят притежава. Това е традиция, култура. Това е Европа! Но и българската култура е отгледала един Алеко Константинов, един Симеон Радев, които нямат абсолютно никакви провинциални комплекси. А Гео Милев е точно толкова модерен, колкото са всичките негови съвременници в Мюнхен, Париж, Петербург, Москва, Лондон и Ню Йорк. Значи човек е европеец и прави европейски продукт, когато е вложил усилие и е постигнал едно равнище, което се проявява в неговите произведения. Не се прави филм с предварителното съзнание: „А сега работим по европейски, внимавайте – снимаме европейско кино!" Това не може да го бъде! Човек най-напред трупа информация, преработва я в знания, живее, мъчи се, греши, страда. И това в един момент, ако Господ даде шанс, се връща в творчеството му.

– Разбирам, че сте имали късмет с вашите учители – известни имена от световното кино?

Вл. И.: Това е много важен въпрос за мен. Винаги в живота си съм имал страхотен късмет с хора. Това е незаслужен от мен дар Божи. Аз имах великолепни учители – личности от върховете на европейската култура. Моят ректор, Йежи Теплиц, най-големият историк на световното кино. Моят художествен ръководител – професор Антони Бохдзевич, чиято съдба като творец беше трагична, но като преподавател той беше велик. И после – Анджей Мунк заедно с Вайда, на които се крепеше полското кино. Самият Анджей Вайда не преподаваше, но с гордост мога да твърдя, че цели 30 години, макар и напоследък с по-редки контакти поради разстоянието, сме приятели. И още колко имена: един от първите писатели и кинематографисти на Полша, Тадеуш Конвицки, на когото съм бил асистент. Също и Йежи Кавалерович, Кажимеж Куц (бил съм и негов асистент). Тези хора са ми косвените учители. Но учители са ми били и моите приятели – Ромек Полански, Йежи Сколимовски, Анджей Жулавски. Тази среда дава толкова много, че единственото, което се изисква от теб, е да имаш силата и енергията да я поемеш.

Съдбата продължи да бъде добра към мен, когато се върнах в България, и тук попаднах на хора – Захари Жандов, който беше готов да прегърне целия свят, защото талантът е щедър. Вълo Радев, който толкова ми е помагъл, че безспорно е един от учителите ми. И един непознат за вас човек на име Костакис – жесток човек, но за мен прекрасен. Крум Крумов – голям оператор, велик човек. И ако започна да изброявам всичките си актьори, колеги, мнозина от моите студенти – те всички са мои учители.

– С какво качество на вашите студенти най-много се гордеете?

Вл. И.: Човек си мисли най-различни неща за себе си. Но животът и собствената му съдба най-често го изненадват. Никога не ми е идвало наум, че педагогиката, контактът със студентите ще се превърне в страст, а след това и в съдържание на живота ми. Аз се гордея с моите бивши и все още настоящи студенти с това, че те са преди всичко хора. В тях човешките качества оцеляват, развиват се въпреки превратностите във времето, в обществото, в ситуацията, която е еднакво несправедлива към всички. Но моите студенти не хленчат, никога не съм чул публично да се оплакват. Това, на което държа, са личностните качества на тези хора и тяхното чувство за човешко и професионално достойнство. Затова ги обичам и уважавам.

– Кой е Владислав Икономов на 60 години?

Вл. И.: Най-лесно е да кажа истината. Владислав Икономов е уморен човек. Това съм аз, друго няма.

Все пак, за да разберем кой е Владислав Икономов, трябва да запитаме още и книгите, които е написал, и неговите приятели и студентите му. Да запитаме онези, които са гледали филмите му...

РАЗГОВАРЯ СВЕТЛАНА ТЕРЗИЕВА

Актуално интервю

Да прескочиш страха

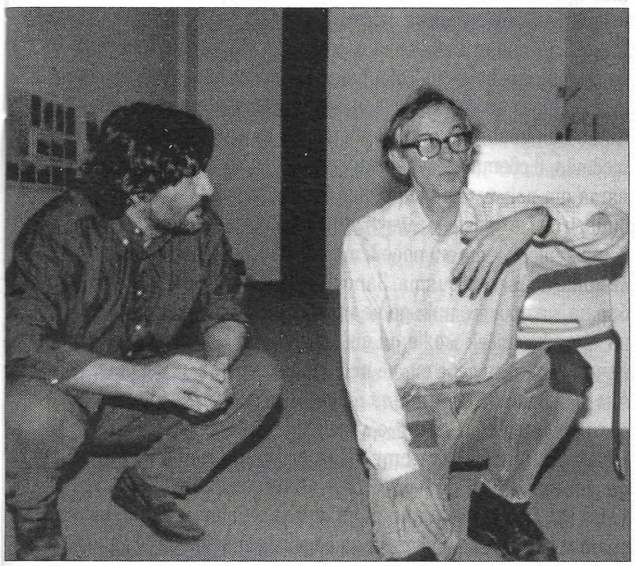
Разговор с Георги Балабанов

Георги Балабанов е роден през 1951 г. Следва театрална режисура във ВИТИЗ „Кр. Сарафов". Завършва в класа на проф. Енчо Халачев. От 1986 г. живее в Париж.
Автор е на документалните филми: „Помен" (1980) – награда за най-добър документален филм в Оберхаузен '81, Венеция '86 и наградата „Базил Райт" '86; „Соло за английски рог" (1984) – специална награда на Прегледа на етнографските филми в Париж '84; „Сянката на ловеца" (1992) – наградата „Нестор Алмендрос" в Ню Йорк '92; „Палата на смеха" (1990) в съавторство с Ваня Барбоза – награда в Бразилия '93.
Последният му филм, в който участват Христо и Анани Явашеви – „Граница на мечтите" (1996), – е номиниран за престижната награда на Сдружението на френските режисьори.

– Защо напусна България?
Г. Б.: Усещах, че вече не мога да издържам на това да правя филмчета, в които все нещо не е точно, все да се разправяме, все да живея с потайния ужас, че другарят едикой си ще ме уволни. И в един момент си казваш: „Или ще трябва да си стана един точен гражданин, или да се махна." Не съм бил някакъв борец за права. Имах няколко филма, които показваха по фестивали, след като бяха леко поприведени във вид, но никога по телевизията: единият бил тъжен, другият цитирал Библията, третият не знам какво... Винаги имаше някакви съображения – за Нова година не може, след това има 1 май, след това 9 септември, Октомврийска революция... И всъщност никога нямаше време за тях. Просто не исках да съм на това място, защото повтарям неща, в които не вярвам, другите повтарят неща, в които не вярват, и всички ентусиазирано се възторгваме.

– Вярно ли е, че изборът бил или да напуснеш страната, или да се самоубиеш?
Г. Б.: Това съм си го мислел, защото исках да се насиля да напусна България. Нямах смелост. Дали съм могъл да го направя, е друг въпрос, но съм си го мислел просто за да радикализирам решението си.
Въпросът не е дали ще заминеш. Въпросът е да надмогнеш себе си, да прескочиш страха. Да заминеш, е по-лесното. Защото, ако тук говориш и правиш това, което искаш, те чакаше затвор. Аз като всеки страхливец бях

Георги Балабанов със своя герой Явашев



избрал по-лесното решение.

– Какво смяташ да правиш оттук нататък?

Г. Б.: Искам да заснема няколко игрални филма, и без това все ме обвиняват, че това, което правя, не е чиста документалистика. Имам един сценарий: историята на италиански цирк по време на революцията и гражданската война в Русия, който беше написан до половината с продуцентска къща АРИАН ФИЛМ, с продуцент Александър Мнушкин. В един период от живота си работех в „Театр дьо солей" в Париж, в трупата на Ариан Мнушкин. На нея един ден бях показал около 10-ина страници. Тя се обади на баща си, възрастния Александър Мнушкин. После пътувах, правих филми в Бразилия. Това беше преди 1989 г. и даже чувах за себе си – защото си идвах два пъти да си продължавам паспорта, – че сигурно съм ченге. Отивам – връщам се – какви са тия работи!

– А ти ченге ли си?

Г. Б.: Не съм ченге и не съм участвал в сътрудничества, не са ме разработвали, нито са искали нещо от мене – може би защото някои мои роднини бяха добре пласирани в системата, съм бил защитен от това. Не го крия... Виждам как хората сега се смущават, опитват да скрият някакви свои минали партийни принадлежности. Те поскоро трябва да скриват своята морална нечистоплътност, трябва да се смущават от това, че са кариеристи. Въпросът е много по-сложен: всички ние живяхме в тая система и всички участвахме в нея. Сега трябва да се гледа кой през тия години е бил мръсник и подлец, а не да се разделяме на партийци и някакви несъществуващи борци за свобода, защото такива нямаше или ако ги е имало, те отдавна са били унищожени. Ние всички бяхме на първомайските манифестации. Истината е, че по-скоро сред редиците на другарите партийци имаше някои, които бяха по-десидентстващи. Да кажем режисьорът Никола Ковачев – чичо Кольо, стар партиен член, на когото трепереха ръцете ей така, никога не успя да направи правилния от партийна гледна точка филм. Присъствал съм на партийно събрание, на което беше дошъл човек от районния комитет, „за да изясним случая с този наш другар – той невменяем ли е – и докога ще трябва да се разправяме с него". И когато гледах ръцете на чичо Кольо, си казах, че не искам един ден моите ръце да треперят по този начин. Ние всички живеехме и участвахме, волю-неволю, във всичко това. Но имаше мръсници, имаше подлеци, имаше завистници – и именно тия човешки качества за мене са определящи. Тях ги има и в момента от двете страни на барикадата, с развени сини и червени байраченца.

Сега всички се докарват, че са се борили и че са не знам какво направили за българското изкуство. Може и да има някои, но именно тези, които се опитаха да направят нещо, са или маргинализирани, или са умрели, или са им се разтреперали много ръцете... Аз съм избрал по-лесното, но то за мен е достойно. Човек се съобразява със собствените си сили.

Не съм имал крайни амбиции – да речем, Холивуд, Меката на киното, даже не съм имал мераци да правя кино, просто исках да се махна. Би ми било криво, ако се окажеше, че не мога да го правя, но това, което тук винаги ме е потискало, е, че не можех да пътувам, да излизам. Чувствах се като прасето на баба ми.

Израснал съм на село. Прасето го затваряха в кочината и от време на време му отваряха, после то само се връщаше и така го угояваха до Нова година, когато му забиваха ножа. Той висеше на стената в обора – голям, стар войнишки нож, с който моят дядо, много здрав селянин от еленските села в Балкана, градинар, слязъл долу към Дунава, му виждаше сметката заедно с двама други юнаци. Прасето започваше страхотно да квичи десетина минути преди те да започнат – то усещаше, че идва краят. И си казвах: „Защо човек трябва да има такава свинска съдба: да живее в кочина, да излиза, когато му отворят, и да се чувства длъжен да се върне в нея. И защо въобще прасето не избяга?" Това бяха моите детски размишления. Исках да избяга преди Коледа и да изчезне. Но не можеше да избяга, защото дивата гора е страшна, защото у дома го чакаше помийката. И тогава разбрах, че всъщност докато зурлата ти е забита в паницата с помията, погледът ти няма шанс да вижда друго освен помия, а пък мислите ти не могат да витаят много подалече от собствените ти лайна. Това е част от едно писмо, което си написах сам в Париж една вечер в момент на голяма криза. Около 8 страници – писмо до самия мен. Там имаше размишления за прасето, спомени от детството ми, нещо за първите ми сексуални наблюдения. Там имаше откритието, че смъртта, която покрай ритуала с убийството на прасето беше влязла в моето детско съзнание, се оказва изведнъж много по-достойно нещо, отколкото любовта, която пък присъстваше само под формата на сексуалните закачки на кучетата.

– Това писмо помага ли ти?

Г. Б.: Сигурно тогава ми е помогнало. От време на време го прочитам наново. Това беше писмото на един самотник в много голям град. Защото си има и такива неща. Като отидеш на Запад, в света на консумативното общество, в света на супермаркетите, в света на измислената от рекламата материя на благоденствието... Тук винаги са ме дразнели лозунгите и плакатите, а там първото нещо, което ми подействa по същия начин, бяха рекламите по телевизията. Започнаха да ме вбесяват. И разбираш, че просто никъде не можеш да избягаш, но в крайна сметка човек може да си докаже, по някакъв свой си начин, всеки за себе си, че не е страхливец или мекотело. Ако има въобще желание за това. И си мисля, че въпросът дали тук или там е много личен.

– Как стигна до Христо? Как го убеди да се съгласи да участва във филма? Познаваше ли го?

Г. Б.: Не. Обадих се на Анани и помолих за телефоните на брат му. Той ме посъветва да се обадя на сина му Владо в

Америка. Аз бях на фестивал в Ню Йорк с филма „Сянката на ловеца". Обадих се на сина му, видяхме се. Казах: „Те там ли са, как да им се обадя?" Той каза: „Просто им се обади." Попитах не е ли по-добре той да им се обади. Той вика: „Не, напротив, ти им се обади и направо им кажи." Така и направих. Първо се обадих на съпругата на Христо, защото тя е на всички телефони, през нея минава информацията. След което се видях с тях, после още няколко пъти – бяха три или повече срещи, на които отивах с диктофон и разпитвах Христо в присъствието на Жан-Клод.

– Имаше ли цензура от тяхна страна?

Г. Б.: Не, никаква.

– Христо как възприема филма?

Г. Б.: Не знам.

– Не го ли е гледал?

Г. Б.: Мисля, че да, защото бях изпратил една касета.

– Май се е получил филм за Анани по повод прочутия му брат.

Г. Б.: Може и така да се каже, но това е филм за човешки същества във времето и пространството и, от друга страна, за човешки същества в един конкретен исторически период на XX век, белязан от двуполюсната система на света, разделен на така нареченото „свободно общество", капиталистическото, и обществото на мрака, комунистическото. Във втората половина живееха обитателите на рая. Тук всъщност беше вид лудница, а от другата страна обществото е вид машина за пари, която те изсмуква.

– Пак лудница...

Г. Б.: Е, друга. Ако ме пита някой, предпочитам я. Тука лудите си имаха разкладка, халатче, за всеки – необходимото.

– От другата страна дори това не ти дават.

Г. Б.: Не, не ти дават разкладката, трябва да се бориш. Това е едно от правилата на това общество, което не е раят на земята, но за тях на земята имането, притежаването е доказателството за това, че си в рая. Тук в твоя рай, нямаше нищо. В другия имаше предмети. И Христо опаковаше предметите на другия рай, а тук е опаковал нищото на твоя рай – във филма разказва как са ходили да разкрасяват гледките по трасето на Ориент-експреса.

– Правено е в още в царска Русия...

Г. Б.: Да, от времето на потьомкинските села, то е стара практика.

Не случайно един от големите проекти на Христо, който е човек, белязан от границите, е „Бягащата ограда" – една граница, която преминава през цял щат и стига до морето, само че от бяла материя, през която преминават хора и животни. Може би това е границата на мечтата, свободната граница, границата, която не е бодлива тел, границата, която не те заплашва, границата, която можеш да минеш както си искаш и която на всичко отгоре е едно естетическо произведение.

– Защо прекръстихте филма?

Г. Б.: Не сме го прекръстили. Аз си мислех за двойния живот на Анани, защото тук всички живеехме един двоен живот. Виждах в него човека, който освен своя живот е живял и живота на брат си, виждах и живота на актьора, който е двоен – от една страна, личният, от друга – ролите, но се оказа, че филмът не е отишъл в тази посока. Използваната от Иван Андонов фраза в един разговор за позволената граница на нашите мечти му пасна по-добре.

– Ще продължиш ли да работиш част от филмите си в България?

Г. Б.: Ако са свързани с неща, които са се случили тук, е съвсем естествено да се правят в България.

– Знам, че снимаш нов филм, отново копродукция с Франция.

Г. Б.: Това е документален филм за двама приятели. Чрез техния живот ще се направи портрет на България днес, портрет и на едно приятелство. Единият е доста популярен сред обществото, другият е просто един провинциален психиатър.

– Който вероятно отново ще „придърпа" интереса към себе си.

Г. Б.: Ами да, в Европа. В Америка никога не можеш да спечелиш симпатиите с герой, който не е победител. В Америка Христо трябва да е героят. В нашия случай се получава, че героят е Анани. Както и ти ми каза, всъщност той е героят на този филм. Христо е голямото пространство, в което се разказва историята на Анани.

– Знам, че филмът е бил по-дълъг. Защо сте го съкращавали?

Г. Б.: По желание на френския ТВ канал ARTE. Отпаднаха символични неща – както казаха те, това било типично за източноевропейското кино: да работи с една отчаяна символика и да забравя простия разказ. И това пречи на възприемането от зрителя.

– Ти обичаш символите.

Г. Б.: Да.

– Но не обичаш жените май, във филмите?

Г. Б.: Във филмите – да, в живота – не. В живота е обратното. Не, напротив, ако гледаш първия ми филм за майка баба, ще видиш, че той е направен с голяма любов към една жена. Така че не е вярно. Освен това в „Соло за английски рог" също има една жена... Може да се каже, че нямам лошо отношение към жените. И друг път съм чувал това нещо – специално във Франция, че съм женомразец и че имам поведение на мачист, дума, която трябва нас, мъжете, много да ни притеснява. Жената, която вечно е била онеправдана, тъпкана от обществото на мъжете и прочие глупости, в които аз не вярвам.

– А игралният филм?

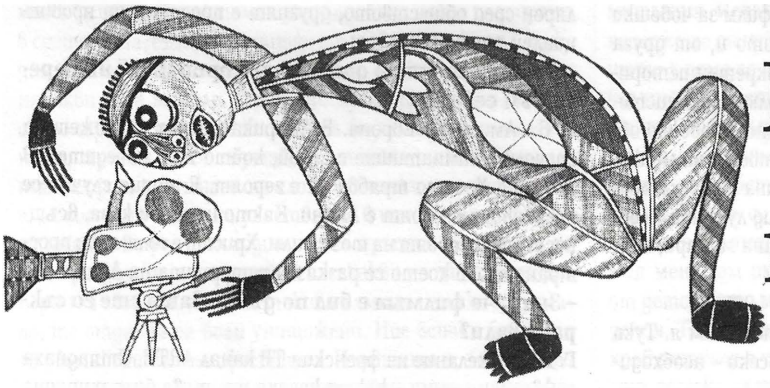
Г. Б.: Това е историята на Фауст и Мефистофел в наши дни в Москва. Двама герои, които повтарят и го осъзнават, взаимоотношенията на Фауст и Мефистофел, на духа на злото, което всъщност не е зло, защото е обрече-

но да прави добро. Образите са много реални – това е светът на мафията, днешната руска мафия.
Жан-Клод Кариер прояви интерес към това, което му разказах, и иска да му дам историята в груби линии, за да почне да мисли върху нея. В някакъв момент ще се съберем, за да уточним какво точно да правим.

– Близък си с Жан-Клод Кариер?

Г. Б.: Виждам се с него от време на време. Запознахме се, когато трябваше да подписвам първия си договор с АРИАН ФИЛМ. Когато заговорихме за възнаграждението и аз казах, че нищо не разбирам, един от продуцентите ме посъветва: „Добре, говорете с някой ваш приятел." Тогава с помощта на Жан Руш се свързах с Жан-Клод Кариер. Междувременно му изпратих историята, за да ми каже какво мисли. Когато след няколко дни продуцентът ме попита: „Говорихте ли с ваши приятели?", казах: „Да." Той попита: „С кого?", и аз казах: „ С Жан-Клод Кариер." Той доби доста кисела физиономия, защото впоследствие се оказа, че това бил най-скъпият френски сценарист, който много добре се борел с продуцентите и отстоявал правата си.
Оттам нататък с него съм имал спорадични контакти и винаги съм му показвал филмите си, за да ми каже какво мисли. За последния ми каза: „Филмът е много хубав, това вие си го знаете, пък сте чели и критиките. Не е нужно аз да ви говоря, да ви обяснявам какво е казано в него и как е направен, но искам да ви кажа, че това, което на мен извън другите неща ми харесва, е, че този филм е построен върху неказаното." На френски „non dit". Всъщност най-важното никога не се казва, то само се подразбира.

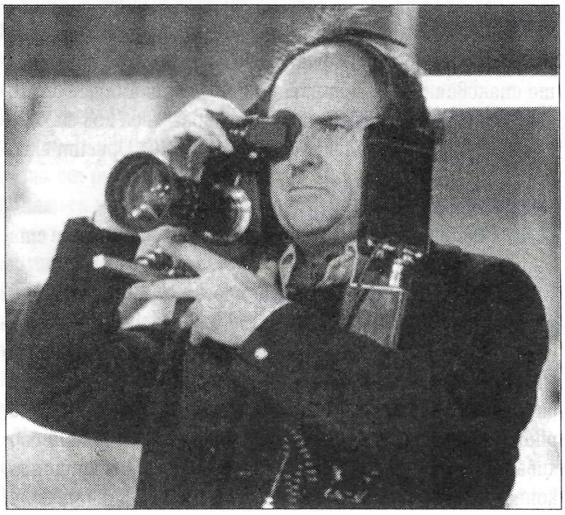
РАЗГОВАРЯ ИРИНА КАНУШЕВА



Музейният маршрут като посвещение в киното

Разговор с френския режисьор Жан Руш

Жан Руш е един от последните живи класици на киното, създател (с Едгар Морен) на „Синема-верите". Филмите му, етнографски и социологически изследвания, заченати на границата между науката и изкуството, проправят пътищата на френската „нова вълна". В световния кинопейзаж той внася „особен поглед" върху истината за хората и техните нрави – пронизващия поглед на талантлив „аматьор", правещ кино единствено по любов.
Творчеството на Жан Руш (близо 120 филма) е детайлно изследвано и анализирано в много статии и монографии. През годините (днес е на 81!) той е дал стотици интервюта, в които обяснява метода на „директното кино" – аналогия с директната предавка на автомобила. По време на гостуването си на Втория фестивал на етнографския филм в София (3–6 април 1998, Дом на киното) Жан Руш показа антологичните си произведения „Аз, един черен" и „Хроника на едно лято", както и „Лудите господари", „Ягуар", „Битка на голямата река", „Туру и Бити", игралната новела „Гара Север" от „Париж, през погледа



на...". Изненадата беше последният му филм „Известие – музей „Анри Ланглоа" – Френската филмотека (8 юли 1997)".

Първоначално исках да направя „интервю-верите" с човека „синема-верите" – да бъде импровизация, без предварителни въпроси, само спонтанни асоциации, родени от филмите. После някак от само себе си (сигурно професионална деформация) насочих разговора към последния му филм за музея „Анри Ланглоа". И изведнъж осъзнах, че „синема-верите" всъщност не съществува. „Верите"-то (от фр. – „verite" – истина) е истината на отделния човек, която може да е обективна, но в началото винаги е плод на субективен избор.

Въпросното „Известие" е полемичен репортаж за музея „Ланглоа", който е и неакадемична разходка в киноисторията. Самият Руш – един кино-Виргилий, ни води из уникално място, замислено и реализирано от най-прочутия киноман – Анри Ланглоа. Кой всъщност е Ланглоа? Митичен персонаж, според Кокто „драконът-пазител на нашите съкровища". Причудливи легенди се носят за маниакалната му страст на колекционер, отричащ йерархиите в киното, за парадоксалните му лекции. Фактите са следните: Ланглоа е съосновател и генерален секретар на френската Синематека (1936), създател на Музей на киното (1973), наставник на гениите от френската „нова вълна". Именно той ги заразява с лудостта си по киното.

И дали защото в България сме на път да стигнем абсолютното дъно в кинопроизводството („еднокартиние"?), нашият поглед съзвучно с Жан Руш се обръща назад. Не с носталгия, а парадоксално – с надежда. Ако днес няма българско кино все пак е имало. Може би и за нас е дошло времето на музея? Тв предаване като „Осем и половина", обрамчващо старите филми, доказва тази необходимост. Е, като сме бедни и не можем да правим кино, ще се разровим в архива и ще ушием нов балтон от старите изискани и класически костюми. Това на шега. Но в действителност с предаване като „Осем и половина" се прави амбициозен опит за визуална история на българското кино – свободно, неакадемично, клипово. Някога Годар имаше такава мечта – за световна история на киното. Но това е друга тема... Поради тази причина ми се прииска да науча нещо повече за съдбата на музея „Ланглоа" и неговия създател...

Днес този музей е реално застрашен – от преместване (а фактически от унищожаване) и с филма си „Известие..." Руш стартира международна акция за спасяването му. В това отношение той има опит – преди 20 години избухва „аферата Ланглоа" и солидарността на кинематографисти от цял свят връща Ланглоа на работа като директор на френската Синематека.

Питам господин Руш за мотивите му да направи последния си филм.

ЖАН РУШ: Вероятно сте прочели, че през 1987 бях избран за почетен президент на Синематеката, а през 1990 ме преизбраха на този пост. Миналата година в Пале дьо Шайо, където се намират Синематеката и музеят „Ланглоа", на горните етажи избухна пожар. Дойдоха пожарникари и изпомпаха Сена, за да потушат пламъците. Слава Богу, в музея нямаше поразии, само подът беше наводнен. Това стана три дни преди да започне опаковането на музейните експонати за транспортирането им в Пале дьо Токио. Тъй като съм категорично против преместването на музея и считам, че това ще го унищожи, реших да направя филм-свидетелство и го нарекох „Известие" (става дума за съобщенията, с които се известява нечия смърт или раждане).

Целта ми беше да изпреваря събитията и да алармирам за една вероятна смърт, тази на музея. Така смятам да направя нещо в полза на спасяването на това уникално място, съвсем различно от познатите ни музеи. В него всичко носи отпечатъка на личността Ланглоа – обиграването на пространството и стените, субективната интерпретация на фактите от историята на киното. В първите години, когато гид е бил самият Ланглоа, музеят е бил нещо като светилище за киноманите. Експонатите са били без обяснителни етикети. Важна е била магичната атмосфера, взаимодействието между предметите, страстното слово. Музейният маршрут, самото посещение е било равнозначно на посвещение в киното...

Разбира се, много са сухарите, които казват, че щом под експонатите няма етикети, музеят не е истински. А идеята на Ланглоа беше посетителите да бъдат очаровани и спечелени чрез емоциите си. Той беше малко луд – когато правеше своя музей, спеше там. Помагаха му безработни приятели-декоратори. Но той сам боядисваше стените – беше нещо невероятно. Бяха му предоставили една празна начупена галерия и никакви средства. И той започна да го прави, без да знае как ще го завърши. Първоначално музеят свършваше с руското кино. Всичко се раждаше от вдъхновение и от огромната му любов към киното. Имах привилегията да участвам в това приключение и да му помагам от време на време.

Спомням си, че веднъж от музея, в който с Ланглоа бяхме организирали и киношкола, изчезна рокля на Мерилин Монро. Ланглоа изобщо не беше разтревожен. Каза ми: „Спокойно, ще я заменим с друга. Когато бях в Холивуд, видях роклите на Мерилин. Повечето са мръсни, защото тя е пиела много червено вино и по тях има петна. Купих 20 от тях." Попитах го какво ще прави, ако откраднат и 20-те. А той ми отговори, че ще поръча на някой голям френски шивач да ушие напълно еднакви и ще ги сложи в музея. Това беше неговата система. Той сам възстанови първите прожекционни апарати, които виждате във филма. Разполагал е само със скици и с помощта на сръчни приятели е направил съоръжение, съвсем като истинс-

които, което работи. Неговата идея е да се правят копия, които да изглеждат като истински, изхождайки от това, че и киното е копие на действителността. Това е страхотна идея, красива идея. Интересното в случая е, че той правеше копия, но с тях копия разказваше истински истории – с манекените, роклите и т. н. Аз смятам да покажа филма си в Монреал, защото всъщност Ланглоа беше получил парите за музея от един университет там като хонорар за лекциите. И хората от Монреал могат да имат законни претенции и да поискат да го приютят. Разбира се, тук аз блъфирам, но правителството на Франция трябва сериозно да се замисли. То иска на мястото на музея „Ланглоа" да разположи музей на архитектурата. Надявам се Франция да не разруши един незаменим шедьовър. Но за тази цел трябваше да се засрамят някои хора. Във филма си аз засрамвам един човек, министъра на културата Жак Ланг, който много ни беше помагал. Бяхме посещавали заедно музея и на излизане аз го накарах да обещае, че няма да допусне преместването му. Когато напусна министерството, още същата сутрин даде интервю за „Монд", казвайки, че ще затворят музея „Ланглоа" и ще го преместят в Пале дьо Токио. Така той ни предаде. Вероятно защото творческата позиция на Ланглоа не му беше близка. Ние искахме музеят да бъде признат за историческо място. Но тук пък изникна конфликт с големите музеи като Лувъра, които очевидно са били повлияни от концепцията на Ланглоа. Само дето там не става въпрос за копия, с изключение на малките копия на Венера Милоска от гипс, които можете да си купите и да си отнесете вкъщи. Всъщност в киномузея предметите като такива нямат никаква стойност. Много от тях са копия, но те са ценни като творческо виждане и стават значими чрез взаимодействието си – едни с други и с филмите, за които говорят. В началото в стените са били вграждани прожекционни апарати и постоянно са се прожектирали филми, свързани с предметите от експозицията. Днес всичко е много лесно, има видео. Но тогава се е искал изобретателски дух, който впрочем е на изчезване във Франция...

– Какви баха личните ви взаимоотношения с Ланглоа?

ЖАН РУШ: Познавам го отдавна, защото така се случи, че бях един от първите членове на Синематеката. Бях влязъл в Инженерния институт и мислех, че ще строя мостове и пътища. Ланглоа изпращаше проспекти на големите училища. В резултат на неговата активност през 1937 г. открих малка заличка на Шан-з-Елизе. Там петък вечер един съвсем млад човек на име Ланглоа прожектираше филми на Чарли Чаплин и филми, които не познавахме. Благодарение на този магьосник открих, че киното, което преди за мен беше само забавление, всъщност е изкуство. В тази заличка ходехме 30-ина човека, все същите физиономии, които можеха да се видят на концерт на Луис Армстронг или Дюк Елингтън. Бяхме тези, които на жаргон се наричаха „the happy fews". Веднъж след прожекцията на някакъв съветски филм дискутирахме на висок глас и един непознат, по-възрастен от нас, се обърна и ни каза: „Момчета, чувам, че говорите за филма. Аз току-що се връщам от СССР. Съветският рай не съществува." По-късно разбрахме, че този господин се казвал Андре Жид... За нас тази информация беше много важна, защото бяхме на по 20 години и бяхме склонни да се включим във всякакви битки. Впоследствие тази малка група от моето поколение се отказа напълно от политическите борби. Думите на Жид ни помогнаха да останем независими. После дойде войната... След нея Синематеката продължи да действа, а ние се преместихме в друг, но все така малък и много лош салон. Ланглоа беше забелязал, че група млади и доста странни хора сядат все на първия ред. Причината беше проста: бяхме сигурни, че никоя глава няма да ни пречи, а при скучен филм можеше да легнем на земята и да поспим до следващия. Веднъж Ланглоа ни попита какви искаме да станем по-късно. Отговорихме, че искаме да правим кино. И тогава той дръпна една незабравима реч: „Ако идвате тук в продължение на една година, ще ви давам храна (използва думата „храна", защото от първия ред сме „изяждали" екрана). Ще ви покажа 300 филма. Тогава може би ще се научите да правите кино." Това беше една много добра школа за тези млади и начетени хора (по-млади от мен), които по-късно се определиха като „нова вълна". Те се казваха Ривет, Трюфо, Годар... Вследствие на общите прожекции, дискусии и преживявания останахме много близки приятели. И когато през февруари 1968 г. правителството на Дьо Гол–Помпуду–Малро изгони Ланглоа от филмотеката , ние го принудихме да отстъпи. Публикувахме телеграми от Чарли Чаплин и Роселини, които първо бяхме огласили в един парижки вестник, а после помолихме авторите им да ги изпратят наистина. И те го направиха! Използвахме един начин на действие, който много обичахме – новината да предшества събитието... Ланглоа беше преизбран за директор с помощта на тези „хулигани". Беше февруари 1968, а няколко месеца по-късно щяхме да започнем отново с май 68-а.

Между другото Ланглоа е от вашия край – роден е в Измир, баща му е работил във френското посолство в Константинопол. Казвал ми е, че първият спомен от детството му е Измир в пламъци след някакъв бунт. После семейството му се установява във Франция. Той е бил лош ученик, но открива киното и му се посвещава. Започва да колекционира филми и през 30-те създава Филмотеката. Говори се, че държал филми и във ваната си, защото това било единственото свободно място в дома му. Истината е, че той не използваше ваната, къпеше се рядко. Но беше наистина много обаятелен човек...

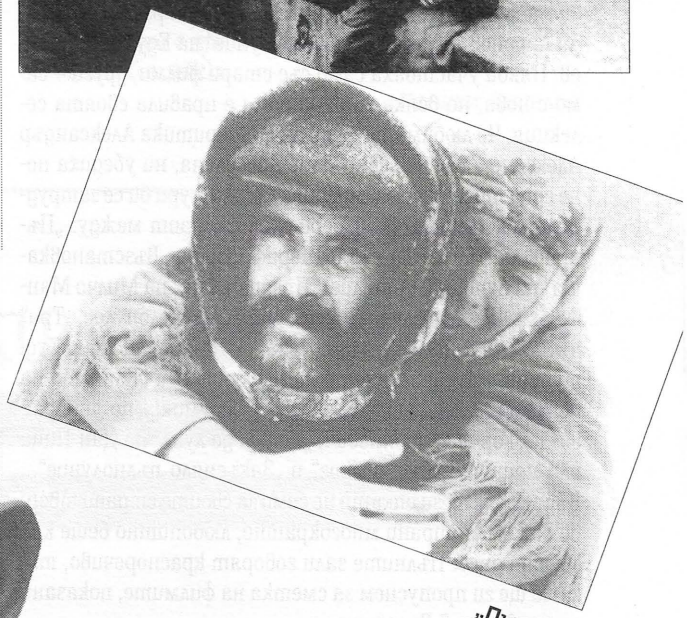
РАЗГОВАРЯ БОРЯНА МАТЕЕВА

Киносъбития

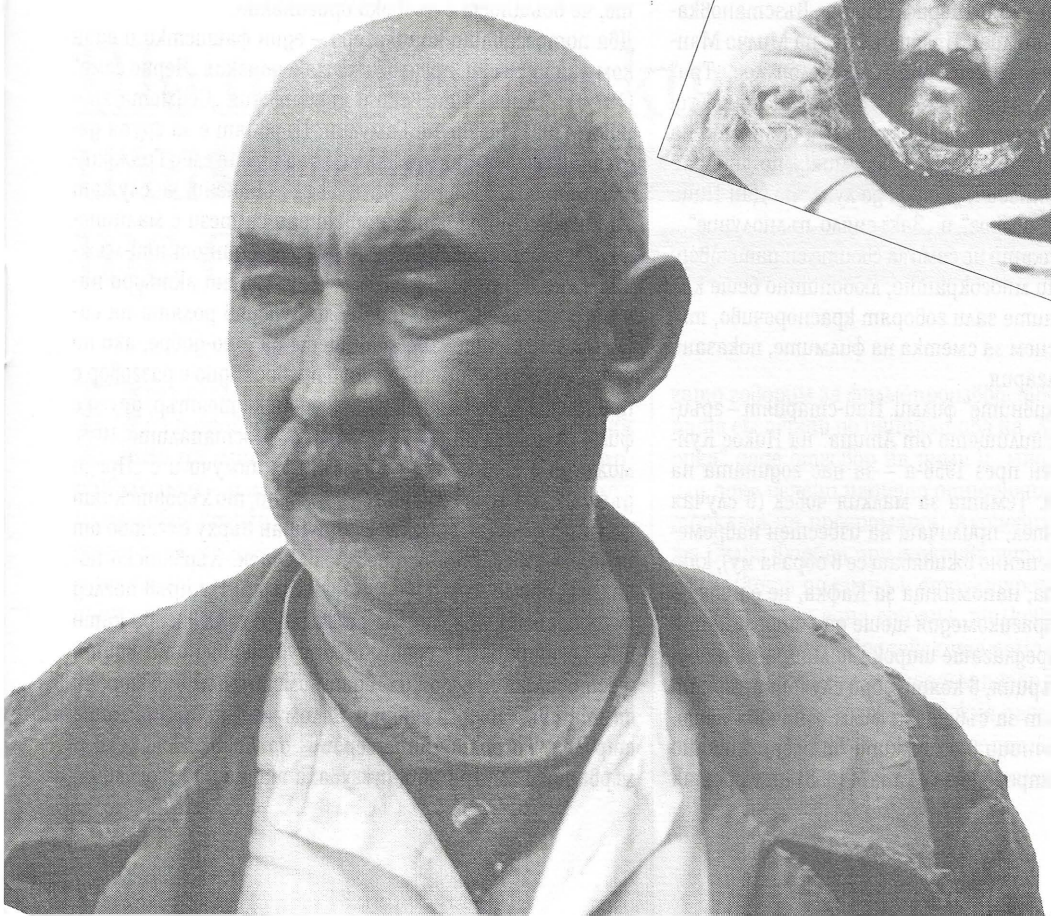
ОТНОВО БАЛКАНСКО КИНО

Сигурно звучи утопично и наивно, че киното ще спре войната, но, мисля си, че ако широката публика в балканските страни можеше да види показаните в София филми, то поне ще се отнася с по-голямо уважение към съседите си, а това вече е нещо. За жалост реалността е друга. Холивудската плява, по-вредна дори от съветския ширпотреб, е завладяла екраните, а телевизията, вместо да бъде алтернатива, върви по същия път. Така че остават фестивалите. Проведеният в Дома на киното от 3 до 9 май „Първи балкански кинофестивал", или „Филмовото изкуство в Югоизточна Европа", премина при невероятен успех. Благодарение на организаторите от „Балканмедия" и „Гьоте институт" входът бе свободен. Наред с киноманите имаше бедни хора, които с години не могат да си позволят да отидат на кино.

„Съвършеният кръг"



„Пътят"



„Бандитът"

Идеята за Балкански филмов фестивал е по-стара, но за пръв път се реализира във Варна през 1965 г. Следват: Мамая (1970), Истанбул (1979), Любляна (1980), Атина (1981) и София (1982). 186-месечното необяснимо прекъсване съвсем не значи, че през това време не се е работило за неговото възстановяване, осуетявано във времето поради съперничество кой да е домакин по политически и икономически причини. Така че в този смисъл фестивалът е Седми. Първи е по новата си формула. Вече е прието условието през година да е в София, а в междинната година да бъде повторен в града, обявен за културна столица на Европа. Той няма конкурсен характер, не е съпроводен с голяма шумотевица и всяка страна сама предлага по един класически и един нов филм. В програмата участват равнопоставено всички балкански страни.

Тази година в програмата бяха представени 25 творби от 13 страни. Като домакини може би най-добре спазихме регламента, показвайки „Козият рог" на Методи Андонов и „Закъсняло пълнолуние" на Едуард Захариев. Някои участваха само със стари филми, други – само с нови, но всяка страна сама е правила своята селекция. Че любимата дума на кинокритика Александър Александров „шедьовър" не е пресилена, ни убедиха поне една трета от заглавията. Всяко жури би се затруднило максимално да избере своя фаворит между: „Пътят" на Илмаз Гюней и Шериф Гюрен, „Възстановката" на Лучиан Пинтилие, „Преди дъжда" на Милчо Манчевски, „Погледът на Одисей", на Тео Ангелопулос, „Три" на Александър Петрович, „Циганско време" на Емир Кустурица, „Изнасилването на Афродита" и „Клането на петела" на Андреас Пандзис, „Предумишлено убийство" на Горчин Стоянович, „Хотел де лукс" на Дан Пица или нашите „Козият рог" и „Закъсняло пълнолуние"... Въпреки че тези етапни не само за своите страни творби са коментирани многократно, любопитно беше как звучат днес. Пълните зали говорят красноречиво, така че ще ги пропуснем за сметка на филмите, показани за пръв път в България.

Да започнем с „архивните" филми. Най-старият – гръцкият филм „Страшилището от Атина" на Никос Кундурас, е произведен през 1956-а – за нас годината на Априлския пленум. Темата за малкия човек (в случая дребен счетоводител, приличащ на известен навремето бандит и постепенно вживяващ се в образа му), както и атмосферата, напомняща за Кафка, не е нова за киното. И тази трагикомедия щеше да е поредният ѝ вариант, ако не предлагаше широка палитра на живота в следвоенна Гърция, в която дори случайно зърнат на стената плакат за съветски филм означава нещо. Във всички справочници в бележките за албанско кино основно място е отредено за „Тана" (1958) на Кристак Дамо. Колективизацията и бригадирското движение, слава Богу, не са поднесени с обичайния за времето схематизъм. Човешките характери открояват и „Братя и другари" (1980) на Димитер Анагности от десетки филми за съпротивата. Узнаваме, че италианските окупатори са построили много неща, осигурявайки работни места, и не случайно днес албанците се стремят главно към Италия. Но, така или иначе, поробителят си е поробител.

Съвсем естествено югославското кино беше преобладаващо. Някои от новообразуваните държави предлагаха и творби от югославския период, а, от друга страна, СР Югославия в случая беше разделена на Сърбия и Черна гора. Гост беше един от най-интересните и самобитни черногорски режисьори Живко Николич. И „Зверове" (1977), и „Изкушенията на дявола" (1990) са великолепни стилистично издържани и отразяват не толкова балканския манталитет, колкото общочовешки ценности. Първият напомня венецианска хроника, а вторият – алпийска екзистенциална драма с еротичен елемент. Другият гост, Андреас Пандзис от Кипър, вече се радва на фенове и у нас. Творчеството му, доскоро смятано за ребус, съчетаващо пътуване във времето и пространството с препратки към древногръцката митология, през руската класика до Ангелопулос и Янчо, макар и не веднага, убеждава опонентите, че всъщност е дълбоко оригинално.

Два потресаващи концлагера – един фашистки и един комунистически, предложиха македонския „Черно семе" (1971) на Кирил Ценевски и хърватския „Седмата хроника" (1991) на Бруно Гамулин. Първият е за група депортирани войници от кралската армия след Гражданската война в Гърция от 1946 г., обвинени, че служат на комунистите, като най-гонени са тези с малцинствен славяно-македонски произход. Един от най-мъжките филми, правени някога, с прекрасни актьори начело с изпълнението на Павле Вуйсичв ролята на садиста-надзирател. Все пак щеше да е по-добре, ако по време на прожекцията имаше превод. Едно е разговор с приятел или гледането на македонски театър, друго е филм, в който си разбрал 90 %, а в останалите 10 % може би е същността му. (Така се получи и с „Преди дъжда"). Ако тук героите са обречени, то хърватският филм „Седмата хроника" е ситуиран върху бягство от печално известния остров Голи Оток. Хърватско показа и „Време за..." (1993) на Оя Кодар. На пръв поглед антисръбски, във финала си филмът се извисява като вик на отрицание срещу братоубийствената война. Фестивалът предложи и един немски филм – „Уморени спътници" (1996) на Зоран Соломун, в който нямаше стрелба, но отчаяните герои – сръбски, босненски и хърватски емигранти, тъгуваха ако не по Югославия,

то по мирното време. Между другото и в салона беше пълно с техни събратя, жадно попиващи всичко на сърбохърватски. Особено топло се прие и словенският „Кармен" (1995). Героите са проститутки, наркоманки, сутеньори, а в основата е една чиста любов, и всичко това се асоциира с испанския мит, разигран на фона на съвременната словенска действителност. Режисьорът на този филм Метод Певец е и главен изпълнител в другия словенски филм – „Сбогом до следващата война" (1980) на Живоин Павлович. А майсторството на най-добрия югославски оператор Томислав Пинтер освен в „Кармен" ни впечатлява и в „Три".

Цяло приключение е било доставянето на „Съвършеният кръг" (1997). Режисьорът е бил в Акапулко, копието – във Франция. Филмът пристигна след невероятни усилия буквално часове преди прожекцията. И, слава Богу, защото творбата на Адемир Кенович предизвика най-големия потрес. Един от майсторите на „Боснафилм" Сараево („Късче душа", „Кудус"), режисьорът остава под обсадата, организирайки прочутата група за документални филми САГА. Знаменитите им шокиращи кадри (изстрел от снайпер размазва човешки мозък, санитар събира разчленени крайници или военнопрестъпник, говорещ с наслада за своите жертви), обиколили света, така и не достигнаха до нашата телевизия. Кенович остава в града дори след като майка му е убита от сърбите, за да създаде може би най-силната творба за войната в Босна. При това поетична, с много хумор и с чудесния Мустафа Надаревич („Баща в командировка"). Впрочем, докато филмите отричаха войната, действителността предлагаше сценария Косово...

Остава ни надеждата, че един ден Балканите ще бъдат наистина Европа. И огромната радост, че Балканският кинофестивал се възроди. Българското участие беше убедително. С творческа, техническа и продуцентска помощ споделихме успеха на творби като „Преди дъжда", „Клането на петела", както и на най-касовия турски филм „Бандитът" (1996) на Явуз Тургул. За музиката на последния филм, дело на Еркан Огюр, се твърди, че е най-добрата напоследък филмова музика в Европа заедно с тази на Збигнев Прайснер от трилогията на Кешловски.

Георги Ангелов

Ще правим ли кино, или ще си ходим

По повод на семинара „Аудиовизуална Еврика"

През последните години особено актуален ста на разговорът не **как да правим кино, а как во да правим с филма, след като го направим, или – а защо въобще правим кино?** И не е ли по-добре всички ние, заети във филмопроизводството, хора с висока квалификация, образование, особени умения, да престанем да измъчваме себе си и държавата и да се заемем с нещо, което има по-голяма перспектива. Тези проблеми опират до един друг фундаментален въпрос – въпроса за **пазара** на филмова продукция у нас. Той е основополагащ и докато не го решим, просто няма да можем да говорим нормално и да си служим с общоприетите понятия, когато говорим за филмопроизводство. Срещата с групата експерти по инициатива на „Аудио-визуална Еврика" даде отговор на този и много други въпроси или поне изясни нашето отношение към тях. Директорката на програмата „Аудиовизуална Еврика" г-жа Силви Форбен при откриването на срещата каза, че „колкото по-силна и структурирана е филмовата икономика на една страна, толкова по-голяма полза би имала тя от европейските помощи". С други думи, докато ние сами не създадем пазар у нас, няма да можем да ползваме и европейския пазар. А това е единственият смисъл на нашето производство въобще!

Струва ми се, че така формулирани, въпросите изда-

ват в достатъчна степен абсурдното положение, в което се намира в момента нашето филмопроизводство. А в глобален смисъл – производството на аудиовизуални продукти у нас. Най-общо бихме могли да систематизираме въпросите в две групи, които в крайна сметка са свързани помежду си: как да става финансирането и как да става разпространението на филмите?

В САЩ филмопроизводството е мощна индустрия. Тя стои на първо място по оборот, наравно с космическата индустрия. Така че въпросът, как се финансира киното в САЩ, има много прост отговор – всеки, който има ум и пари, е готов да финансира това производство. Въпросът е да се намери добър сценарий и добър продуцент. Всичко останало е вече изпробвано и функционира идеално. Въпросът, как се финансира филмопроизводството в Европа, обаче има по-друг характер. Европейското кино по-трудно връща своите инвестиции, но въпреки това стремежът е то да се поддържа и развива. Много европейски страни са успели да постигнат почти идеална ситуация – те произвеждат европейски филми и в същото време успяват да си върнат инвестициите, а дори и да спечелят. Към тази красива цел се стремим и ние.

И така, как се финансира европейското кино според групата експерти. По три начина.

Първо – субсидия за артистично кино. Нарича се така условно, в смисъл, че това е кино, което не се поддава веднага на комерсиално разпространение, носи по-сложни, философски и артистични послания и поначало е предназначено за по-подготвена, по-специализирана аудитория. Необходимостта от подобен род филми е доказана в цял свят, те се произвеждат в много страни. Въпросът е: как да бъдат оценени като такива при условие, че параметрите, на които отговарят, са доста условни, и кой ще даде парите при положение, че тези пари няма да бъдат върнати. За тази цел съществуват т. нар. национални филмови центрове, които получават определена субсидия от Министерствата на културата. Тази субсидия се разпределя от комисии от специалисти, назначени от министъра на културата. При нас това е Националният филмов център, който разпределя държавните субсидии за кино. В този смисъл ние имаме добре организирана, смея да кажа, нормално работеща система за субсидиране на артистично кино. При това, съобщавам го с известна гордост, тъй като съм съпричастен към създаването на тази система, ние бяхме едни от първите от страните на Източна Европа, които успяха да създадат и да задействат този механизъм. Нашите проблеми са на друго място – оказва се, че при малката субсидия (съобразена с възможностите на бюджета) и при голямата професионална безработица критериите за артистично кино, които, макар и размити, в другите страни имат доста ясни граници, у нас се поддават на всякакъв вид, нека да ги наречем „извънхудожествени“ решения. В резултат ние произвеждаме филми, които не само нямат публика, но също така нямат и достатъчно артистично покритие – т. е. нямат признание на критиката, награди от фестивали, не са откупени от специализирани киносалони в чужбина или специализирани телевизионни канали. С малки изключения, разбира се, които не отменят правилото!

Европейският опит в това отношение е подобен, но все пак е поставен на съвсем друга основа. Тези субсидии имат добра традиция навсякъде, те представляват значителна част от парите, с които се прави филмопроизводство, но не **единствената. Друг основен въпрос, който са решили европейските страни, това е телевизионното разпространение на филмовата продукция.** Съществуващите телевизии – държавни, обществени, частни – имат **задължителни** квоти европейска продукция. По този начин те създават **основната**, най-голямата, най-мощната, най-стабилната част от **пазара** на аудио-визуални продукти в една страна. Ние нямаме все още решение на тези въпроси и това унищожава всички добри намерения. Нашите частни телевизии – ефирни и кабелни – имат доста сериозни приходи от такси и от реклами, но те не чувстват задължението да създават собствена продукция – национална или европейска – в смисъла на конвенцията „Телевизия без граници“. Затова и решението тук трябва да бъде изцяло държавническо. Европейските експерти нееднократно подчертаха: трябва да има **политическа** воля, за да се решат тези въпроси.

Между другото въпрос номер едно в конкурсите, които ще се обявяват за новите телевизионни честоти, трябва да бъде именно този: как ще създавате аудио-визуална продукция и **можете** ли да я създавате въобще? Защото въпросът за филмопроизводството не е само въпрос на добро желание, но и на **можене**. Тъй като това е едно много сложно производство и към него не трябва да се пристъпва само с пожелания.

Вторият начин на финансиране е с кредит от банката. В това отношение изключително интересни мисли споделиха испанските експерти. Ще си поз-

воля да ги преразкажа, без да ги цитирам. Испанското кино след войната, в продължение почти на четирийсет години, е било субсидирано така, както и у нас. Но преди десетина години, в периода, когато вече е било невъзможно да се издържа тежестта на едно изцяло губещо производство, а освен това вече е била поставена под съмнение ползата от подобно кино, което почти не се разпространява, е била създадена системата на специализираната банка. Министерството на културата се договаря с една (тогава държавна) Банка за инвестиции и развитие, която да започне постепенно кредитиране на филмопроизводството на основата на чистите банкови отношения. Без намесата на т. нар. „художествени фактори". Банката разработва своята система и решава, че може да започне малко по малко да навлиза в този инвестиционен пазар. Разбира се, с много малка лихва по кредита – 4,5 %, – с много малка печалба, само и само да развие и стабилизира пазара. Започва се тази трудна работа, която постепенно довежда до съвсем нормални финансови резултати. Защото, както каза в заключение представителката на испанската банка, оказва се, че това е много добра инвестиция, **по-добра от корабостроенето и минното дело**, с по-малко рискове (едва 2 % от получените кредити не се връщат!), с по-бърза възвръщаемост. Но тя изисква определени административни и управленчески усилия при навлизане и овладяване на спецификата.

Тук е мястото да вмъкна едно пояснение. Всяко развиващо се производство може да се представи в тристепенна схема, която има формата на везни. От едната страна на везните стоят финансовите институции – обикновено банките, – от другата страна стоят производителите и пазарът. По средата, във формата на балансьор, се намират администрацията, управлението и политическите сили. Когато има политическо решение, много лесно една банка може да бъде посъветвана да се заеме с разработване на система. Когато я разработи, банката вече ще знае как да финансира това производство така, че да печели от него. Веднъж създаден, пазарът няма нужда от подкрепата на политическата воля, той сам се развива и отношенията му с банките са много лесни. Ето тази схема по отношение на филмопроизводството у нас все още не е изработена.

Горепосочената испанска банка до такава степен успява да се утвърди на пазара с тези свои инвестиции, че от няколко години тя вече е 100% частна банка и в момента замисля дали да не се ориентира поплътно към филмопроизводствения бизнес. Разбира се, в случая с испанската банка веднага се подсещаме за огромния латиноамерикански пазар, който е почти необятен. Да, испанците се похвалиха, че в момента правят много копродукции със страните от Латинска Америка. Но те казват, че в тези копродукции Испания, въпреки че не е най-богатата, е най-активната страна. Искам да го подчертая, защото много важно е да се знае: във филмопроизводството парите са средство, а не цел. Интересен детайл подсказа представителката на испанския Филмов център. Тя сподели, че в момента, в който продуцентите са разбрали, че вече няма да има субсидия, а само кредит, който трябва да се връща, те изведнъж са сменили своята сценарна политика. Преди това, каза тя, идваха едни тъжни сценарии... Сега изведнъж започнаха да пишат весели сценарии, хората започнаха да търсят испанското кино... Тази външно опростена художествена оценка издава до голяма степен тайната на успеха.

Кредитите се получават от продуцентите срещу минимална лихва. Започва филмопроизводството. За да се отпусне този кредит, продуцентът трябва да е осигурил пазара на своя филм. Какво ще рече това? Значи той е сключил договор с разпространител, който му гарантира определен приход от киносалоните. След това той го е продал на поне един телевизионен канал. На трето място, това е продажбата на видеокасети. И на четвърто – договори за международно разпространение. Като изключим договорите за международно разпространение, всички останали условия за пазар у нас съществуват. Може да е свит, малък, тромав, но той все пак съществува. Трябва само да се развие. Трябва да се задължат телевизиите – държавни, обществени, частни (ефирни и кабелни) – да купуват или произвеждат българска продукция. Тогава вече въпросът ще се измести на друга плоскост – кои точно проекти, кои точно сценарии биха подкрепили разпространителите. Тогава ние ще се изправим пред един сериозен проблем, който е истински **проблем** за всяко едно производство, дори за американското – липсата на добри сценарии. Но това е друг разговор.

След като филмът бъде произведен, той започва свой собствен живот, което е най-интересното в описаните дотук отношения. Филмът тръгва по света и започва да създава след себе си, като малко паяче, своя собствена мрежа. По нея продуцентът може да се движи цял живот. Това са отношения с чужди продуценти, отношения с разпространители, успешният при-

ход натрупва специални точки, носещи определен кредит за продуцента, който той може да използва при производството на следващия си филм. По този начин се кредитират **успешните** продукции – много важен за нас детайл. Пари се отпускат не на онези, които са нещастни и имат проблеми, а на тези, които са доказали, че успяват. Успяват да завършат филма, успяват да получат добро разпространение, успяват да получат добър приход. Това е извод, на който особено наблягат европейските експерти.

Третият начин на финансиране е получаване на автоматични субсидии не за художествени качества, както е в първия случай, а при постигане на определени икономически резултати от различни по своята форма фондове. Трябва да споменем, че европейският модел за набиране на средства е многообразен и безкомпромисен. Многообразен е по своята форма, а безкомпромисен – по отношение изпълнението на законите. В законите е заложено правото на отчисление от билети, от продажба на касети, от реклами по телевизията, от разпространение на чужди (неевропейски) филми. Това са различни по форма и големина данъчни отстъпки и такси, които биха могли да се дискутират с по-специализирана (финансова и административна) аудитория. Но тяхното съществуване е една от основите на европейското филмопроизводство. И докато у нас не заработи тази именно законова рамка, филмопроизводството ще продължава да скача на куц крак, т. е. да пребивава в детска възраст. Където, както е известно, освен красотата на детската непосредственост присъстват и голям брой глупави постъпки. С други думи, отново опираме до политическата воля, която да задължи финансовите органи да променят отношението си към филмопроизводството. В момента по една или друга причина това отношение е като към бебе – дава му се възможност да диша и да живее, но няма право на собствени решения.

Една от темите в европейския семинар беше : „Укрепване на аудио-визуалната индустрия в Европа – печеливша карта за националната индустрия". Докато у нас не се погледне на аудио-визуалното производство като на **индустрия**, която във всяка една страна има капацитет, значение и параметри на водеща индустрия, дотогава ние ще имаме категорични различия с финансовите органи. **Нужно е преосмисляне на държавната позиция в това отношение**. Такива бяха в най-общ смисъл препоръките на европейските експерти.

Оригинален пример посочиха европейските експерти, когато стана дума как да се привличат външни инвеститори в тази индустрия. Те дадоха за пример Ирландия. Когато ирландците решават да привлекат външни (особено американски) фирми, които да снимат у тях филми, те създават много проста система за финансови облекчения. Тази система е толкова ефикасна, че за няколко години успява да привлече (повтарям – само със силата на данъчните облекчения) голямо количество американски фирми, които възраждат филмопроизводството в Ирландия. Чуждите филмови продукции активизират:

– развитие на техническата база;
– развитие на помощния персонал, който е със специфична квалификация и без който не може да съществува нито едно филмопроизводство;
– намаляване на безработицата;
– навлизане по безболезнен начин в международните форми и норми на филмопроизводство, т. е. безплатно обучение („ноу-хау");
– развитие на връзките между продуценти и разпространители и установяване на онези тайнствени по своята същност форми на личностно доверие, без които не е възможно нито едно филмопроизводство.

Всичкото това в крайна сметка довежда до създаването на копродукции, което е целта на националното производство.

Ето как по един закономерен и финансово издържан начин Ирландия успява да развие своята производствена база, своите пазари и в крайна сметка своето производство. Тук му е мястото да попитаме – а защо ние да не можем?

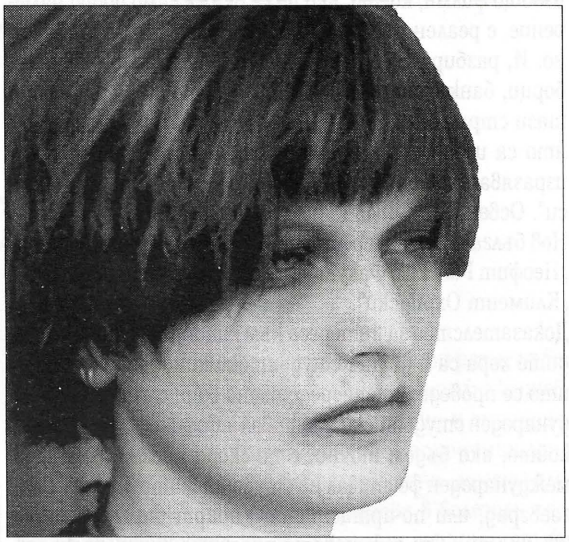
Трябва да кажа, че умереният оптимизъм, с който се опитваха да ни заразят европейските експерти, срещаше нашия закален в административни битки песимизъм, защото все още никой у нас не е отговорил именно на този въпрос: **след като възприемаме всичко, което ни съветват европейските експерти, след като имаме добри специалисти, сравнително добра техническа база, творчески и технически опит, защо не развиваме тази индустрия. Наистина защо?!**

Любомир Халачев,
член на ръководството на Асоциацията
на филмовите продуценти

UNIART Film Fest '98
23-28 may
BLAGOEVGRAD
БЛАГОЕВГРАД
23-28 май
УНИАРТ Филм Фест '98

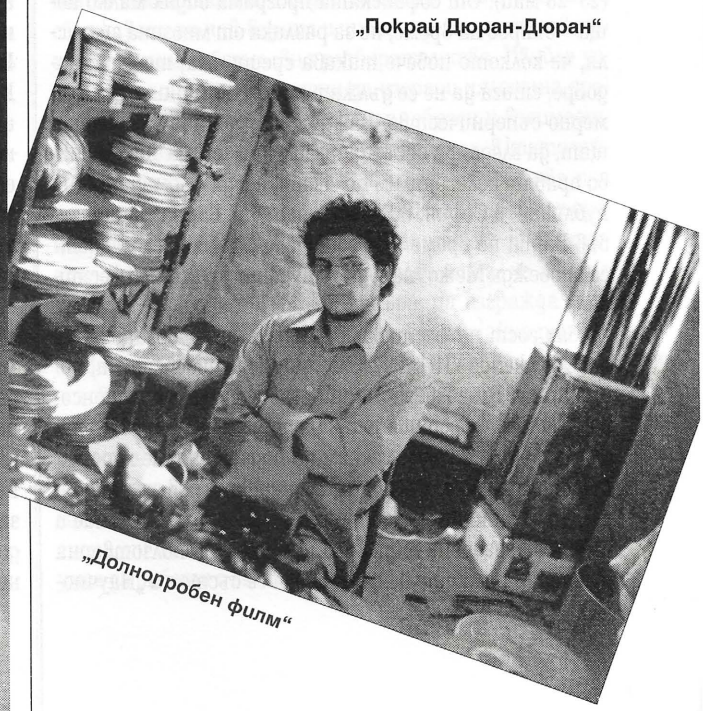
ИМА ТАЛАНТЛИВИ МЛАДИ ХОРА

В мрачния натюрморт на българското кино, мине не мине, пък току проблесне някоя искрица живи телна светлина: премиера на документален филм, който дори може да бъде излъчен по телевизията; спечелена субсидия от някоя от европейските структури – ЕВРОИМАЖ, „Аудио-визуална Еврика" и др. за проект на игрален филм (само за да си блъскат главите продуцент и режисьор откъде да намерят ос-



„Покрай Дюран-Дюран"

„Трипти х"



„Долнопробен филм"

таналите пари, за да реализират филма); симпозиуми с прилежни чиновници от същите тези европейски структури, които въодушевено ни убеждават, че не е невъзможно да се прави кино и в България, стига да има добра воля и прилежност и у нашите чиновници-законотворци да си вършат добре работата; някоя и друга копродукция, за да не запустее Киноцентърът съвсем и за да се убедим за пореден път, че художници, актьори, оператори, гримьори и въобще професионалистите от кинаджийския бранш са върхът, но не са попаднали в подходящия момент на подходящото място (не че е трудно да спретнем един Холивуд на Балканите, но...); телевизионен конкурс за игрални, документални, анимационни сериали, новели, миниатюри – изобщо филми, което, ако не се окаже само добро намерение, е реален път за съживяване на българското кино. И, разбира се, млади хора, които въпреки бордове, борци, банкрути отстояват правото си да живеят в тази страна – да учат и да работят в насоката, която са избрали – киното, което, както „крилато" се изразяват самите те, е „идея да споделят мечтите си". Освен в НАТФИЗ киноспециалности се изучават в Нов български университет, Югазападен университет „Неофит Рилски", Факултета по журналистика към СУ „Климент Охридски".

Доказателство за интереса към кинопрофесиите у младите хора са и двата студентски кинофестивала, които се проведоха непосредствено един след друг. Международен студентски фестивал – София '98 (12–16 май), който, ако бъдем точни, е по-скоро преглед, и Първи международен фестивал на студентските филми – Благоевград, или по-артистично Униарт Филм Фест '98 (23–28 май). От софийската програма видях малко неща – въпрос на време, но за разлика от мнозина си мисля, че колкото повече такива срещи има, толкова по-добре, стига да не се дължат на мегаломания и високомерно съперничество. Важно е студентите да се срещат, да гледат и обсъждат филмите си, да знаят какво правят колегите им по света, а и да формират своя публика – в София, в Благоевград, във Варна, защото и във Варна по време на фестивала „Любовта е лудост" се провежда Международен студентски филмов фестивал.

Аз бях гост на фестивала в Благоевград, организиран от Сдружение УНИАРТ, Югозападния университет, Общината в Благоевград и най-вече достатъчно спонсори, за да бъде фестивалът наистина фестивал. И понеже проявата е първа, искам да подчертая, че хората, които реализираха идеята, се справиха повече от добре. И участници, и гости бяха обградени с внимание и им бяха осигурени оптимални условия за ползотворна работа. В рамките на фестивала се състоя и „Научно-техническа конференция „Актуални проблеми на образованието по кино и телевизия в Европа на прага на новото хилядолетие".

Конкурсната програма включваше филми от България, Германия, Русия, Франция, Австралия, Великобритания и Полша, които се състезаваха в три категории – игрално, документално и анимационно кино. Поради малкия брой анимационни филми – само три, журито си позволи да трансформира Наградата за анимация в още една награда за документален филм. Разбираемо е, защото имаше добри документални филми, но си мисля, че австралийският анимационен филм „Рандеву" трябваше по някакъв начин да бъде отличен. Не само защото неговата авторка Милкана Кирова е българка и филмът идва у нас с няколко престижни награди, а защото наистина е зряла творба, която впечатлява с изящен, деликатен рисунък и пластична реализация.

Безспорният фаворит на фестивала, който получи Голямата награда за документално кино, бе филмът от Германия „Петима московски музиканти" на режисьора Карл Овервег. Авторът му сподели, че би искал да направи филм за всяка от бившите социалистически страни, а за да снима в Русия, цяла година упорито е изучавал руски език. Но не само познаването на езика му е помогнало да направи един толкова проникновен филм. Специалната награда на журито също бе присъдена на филм от Берлинската киношкола „Говори ми за любов", режисьор Филипос Тсисос, чудесен етюд по импровизация, който спечели зрителите с хумор и духовитост. Изключително силна като теми и жанрово разнообразие бе и програмата от ВГИК – Русия. Филмът „Едър план" получи престижна награда на Съюза на българските филмови дейци. Студентите, които бегло познават руското кино и само са чували за школата на ВГИК, а и са недоверчиви към всичко, което идва от Русия, определено бяха изненадани от нивото на своите руски колеги, докато филмите от Великобритания предизвикаха обяснима въздишка на примирение – естествено е най-добрата европейска кинематография за последните 7–8 години да има и добро студентско кино. „Долнопробен филм" – режисьор Джордж Сугас, бе удостоен с Голямата награда за игрален филм. Няма съмнение, че чуждестранните филми провокираха нашите студенти – не чак да се потиснат, но да се замислят и преосмислят какво правят. Бях неволен свидетел на словесна престрелка между студенти и преподавател:

„Защо не ни научите как се прави кино?" „А къде да ви намерим, за да ви научим?" Звучи като виц, но говори за равносметката, която младите хора би трябвало да си дадат. Аз като страничен наблюдател гледам на нещата доста по-оптимистично: българските филми,

ако не равностоен, бяха достоен участник в състезанието. А „Моят дом“ – сценарист и режисьор Никола Симеонов – ЮЗУ, „Peel Mix“ – сценарист и режисьор Валентин Вълчев – НАТФИЗ, „Aspida“ – режисьор Валери Милев – НБУ, до голяма степен се съизмерваха с наградените филми. Не случайно другата Голяма награда за документален филм бе присъдена на „Следващото утро над родината“ – режисьор Иван Трайков – НБУ, условна, но и доста точна тъжно-комична зарисовка на живота в България, такъв, какъвто е бил... и продължава да бъде. За мен, освен изброените, интересни бяха и филмите „Покрай Дюран-Дюран“ – сценарист, оператор и режисьор Дима Делчева – ЮЗУ, „Затвори очи и мисли за Англия“ – режисьор Любомира Кицова – НАТФИЗ, „Тялото“ – режисьор Цветелина Ганчева – НБУ, „Ало, Сузи, имам проблем“ – режисьор Светослав Драганов – НБУ. Трябва да призная, че на мен лично като цяло най-много ми допадна програмата, представена от НБУ. Студентите показват, че умеят да водят разказ, имат усещане за динамика и ритъм, впускат се в жанрови експерименти и онова, с което са ми особено симпатични филмите им, е свежото им чувство за хумор. Така че в България има талантливи млади хора. По-важно е да има и условия за тяхната реализация.

Людмила Дякова

„Кал“ ясно човешко послание

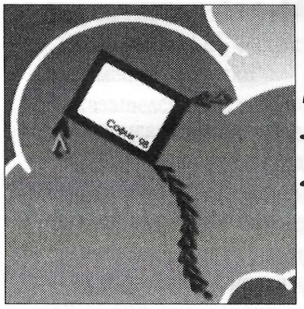
Няколко международни награди за един студентски филм са вече знак за внимание. И за неизбежни въпроси: защо? Как така? С какво този филм печели интерес, внимание и отличия? При това е съвсем обикновен, безхитростен, неизкушен от експерименти. Или може би тъкмо поради това? „Кал“ на режисьора дебютант Ивайло Симидчиев (негова дипломна работа в НАТФИЗ) връща вярата ни, че талантът успява да покълне във всякакви условия и само бъдещето е неговата територия: дали за пълноценно развитие, за колебливо рутиньорство, или за обезсмислени надежди. Позволявам си още в началото тези банални, но нелишени от смисъл думи, защото „Кал“ е добър филм, Ивайло Симидчиев – талантливо момче, а киното – сурова професия. Особено сега и тук. Но радостта от дебюта винаги вдъхва надежди. Впрочем ето един подходящ повод да си припомним известната фраза, че дебютът не е само първи творчески акт, а заявено ново присъствие. Мисля, че Ивайло стори точно това.

Няма формула или дефиниция за режисьорския талант, но съм убеден, че основополагащи качества за тази професия са усетът за драматургия и умението да се разказва. Ивайло още в сценария си се насочва към проста, неусложнена като сюжет и идейна задача история, но затова пък пронизана от безспорна наблюдателност върху човека и чувствителност към вътрешния му свят, към деликатните и невидими размествания в опазената душа въпреки неугледното ѝ ежедневно подмятане в калта на бедната улица и сметището. Ето защо историята за едно непредумишлено убийство (от тези така добре известни „престъпления на съдбата“) неусетно прераства в болезнен разказ за сближаването на две самотни души, при това сближаване по най-верния и чист път на мълчаливото състрадание и безмълвно разбирателство. Ивайло успява в кратките 23 минути да изгради цялостна драматургична ситуация, да оформи образи и взаимоотношения между тях, да създаде атмосфера, в която чувствителността на зрителя не среща съпротива при разчитането на ясното човешко послание. Режисьорското умение се осъществява най-напред на драматургично равнище, за да се убедим след това, че Ивайло умее да разказва и вътре в кадъра, да изгражда монтажната линия на екранния слог. Не случайно подчертавам това толкова азбучно умение, защото то е в основата на всяка по-нататъшна професионална стъпка и е странно как много връстници и колеги на Ивайло недооценяват или пропускат тъкмо тази първа важна стъпка в овладяването на професията. Но като цялостен филм „Кал“ показва на екрана и ред други професионални качества на младия екип. Ивайло Симидчиев умее да работи с актьорите и особено – с малкото неп-

рофесионално циганче. Поведението им в кадъра, пестеливите реплики и достоверните жестове доказват добро познаване на костеливата формула, че житейската освободеност пред камерата не гарантира автоматично екранна достоверност. Но в „Кал" тя е постигната като обща атмосфера благодарение на оператора Антон Бакарски. Черно-бялото изображение диша и вибрира с чувствителността на автора, чиято гледна точка поднася необходимата експресия, без да преминават в маниерност, портретните планове и детайлите акцентират върху добре изградения разказ. Звукът – от тъжните дълбочини на контрабаса до подплашения грак на гаргите, набраздява разказа с допълнителни болезнени драскотини, които просто няма как да не оставят следа в чувствителността на зрителя. И така в крайна сметка усещаме, че филмът е станал...

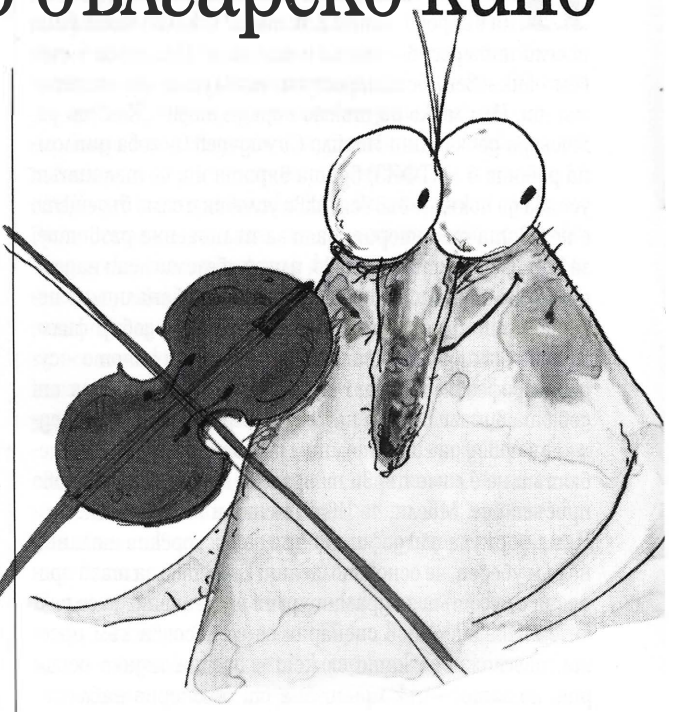
Божидар Манов

Кадър от филма „Кал"



Как се калява младото българско кино

Да пишеш за студентско кино, си е чист риск. Най-вече когато голяма част от авторите срещаш почти всеки ден в КЕВА (знаете питиепродавницата в двора на НАТФИЗ). И което е по-опасното, ще продължаваш да ги срещаш. Затова определено съм решила да си меря думите. И така, Международният студентски филмов фестивал (12–16 май) бе възстановен след десетгодишно прекъсване. В чест на 25-годишнината от създаването на киноспециалностите в НАТФИЗ „Кр. Сарафов", както и на 50-годишния юбилей на самата академия. Любопитната и неочаквано многобройна публика имаше възможност да види около 89 филма от 8 страни – Великобритания, Франция, Русия, Мексико, Япония, Македония, Германия и България. Разбира се, в общия брой включвам и всички филми, произведени в Учебната студия на НАТФИЗ между 1982–1994 г., които бяха показани в т. нар. Ретроспективна програма. Освен това бе почетена и част от родната конкуренция – със свои филми участваха студенти от Нов български университет и Факултета по журна-



„Кацнал бръмбар на трънка"

листика на СУ „Св. Климент Охридски“.
Разбира се, ако се погледнем в очите, трябва да признаем, че „фестивал“ звучи гръмко. Още повече, че успоредно се „лееше“ знойният и истински фестивал в Кан. Няма нужда да се обсъждат проблемите по организацията и финансирането на подобно мероприятие. Като цяло те са ясни на всички, а в подробностите не са ясни и на мен самата. Но тъй като реализаторите на фестивала са предимно млади хора, повечето още студенти, ентусиазмът им е обясним. А напрежението, усилията, нервите по правило са част от ентусиазма. Хареса ми изразът, с който директорът на фестивала, студентът Деян Статулов, формулира тазгодишното му издание: „Настоящият фестивал е една идея. Идея да споделим мечтите си.“
Какви бяха мечтите ни? Трябва да призная, че е трудно да се подведат под някакъв общ знаменател всичките филми. Няма да е честно, пък и няма да е вярно, ако кажа, че ги обединява „дръзновението на младостта“ или нещо подобно. Във филмите наистина нямаше дързост. Не само в българските. Нямаше и кой знае какви експерименти. Не само във френските. Така че колкото и скучно да звучи, нито един филм не носеше бунтарски дух. Общото между всички студентски кинотворби, показани на фестивала, според мен се изразява в усещането за една чаровна грозноватост – невинната, естествена грозота на оформящото се и търсещо себе си лице. Повечето от филмите се люшкат между степента на онова, което даденият автор носи като чувствителност, талант, душевност, и на това, което е получил като познание и опит. Ето защо много често някои курсови (а не дипломни) работи изглеждат някак сковани и притеснени на екрана. Други, обратното, са много „нахакани“. Трети са разсеяни или отвлечени. И всичко това наистина невинаги е интересно. Смущенията, както обикновено, са по трасето. Т. е. проблемът на младите ни режисьори най-често е свързан с драматургичната конструкция (или с липсата на такава), чрез която да ни покажат това, което искат така, че да го разберем. Във всеки случай длъжна съм да отбележа, никой като че ли не е взел за свое творческо кредо да кажем „Търкалящи се камъни“. За щастие.
Сред ретроспективната програма определено изпъква Нейно величество българската анимация. Тук проблеми с драматургията няма. Сигурно защото анимационните филмчета не се свеняг да ни забавляват и разсмиват. И при все това да не забравят защо са направени. Точно те всъщност внасяха настроение в залата. Наистина трябва да откроя „Консервфилм“ (1990) на Златин Радев. Не само заради двете си номинации за „Оскар“. Жалко, че не съществува жанр документална анимация, иначе бих причислила този филм към него. Държа да спомена също така страхотните и като хрумване, и като своеобразни анимационни гегове „Из живота на листните въшки“ (1993) и „Ку-ку“ (1984), съответно на Владимир Шишков и на Велислав Казаков. Както и бликащото от дрезгаво-пикантен хумор „Ам-ам шоу“ (1989) на Господин Неделчев.

„Сгеер“, режисьор Боян Бояновъ

Докато, виж, игралните филми от доброто старо време дълбокомислено мълчаха. Или дълбокомислено говореха. Както в „Двор“ (1993) на Александър Смолянов. Там момче и момиче се разхождат в един двор. Но слушайте нататък, не е само това. Докато разговарят, с думите си сякаш „разкъсват“ своя общ свят на парчета – сънища, мечти и жестока действителност. А ако не можете да се сетите, че правят това, поне очите ви няма да скучаят. Защото филмът и чисто визуално е „разкъсан“ на „парчета“ като видеоклип. По повод на това в кавичките се сетих за доста издраната Деса Красова в „Котки“ – 2“ (1992) на Георги Торнев. Филмът е интересен с опита си под формата на психотрилър да покаже страстта като екзистенционален делириум. Колкото до моя „АнтиОскар“, както се казва в едно „балонно“ ТВ предаване, в групата на „ретро“ филмите той е за „Забравени неща“ (1993). Нещо не успя да ме съсредоточи. Вероятно защото иначе любимият ми Мариус Куркински е стоял зад, а не пред камерата.
И понеже чувствам, че е време да направя някой и друг извод, ще кажа, че общото ми впечатление от тези филми, участващи в извънконкурсната програма, е, че те сякаш отказват да бъдат забелязани. С изключение на

„Котки – 2“, който държи да го забележат. Няма я личната позиция и смелостта, която да я изрази. Затова може би ми липсва като цяло личността, която стои зад всяка една от тези творби. И страстта към опознаването на различните страни от живота. И още нещо много важно, което вече не е въпрос на личен вкус – липсва драматургически ясно фокусираният проблем.

Филмите от последните две години, че дори и от настоящата, до голяма степен наваксват пропуските, които изброих по-горе. Предаването на щафетата между поколенията, доколкото изобщо съществува, се изразява във все по-нарастващото обръщане към проста и ясна фабула, която се стреми да съчетава тъжното и смешното – така, както е в живота. По самите филми личи, че тази тенденция е здравословна. Наистина има желание за промяна, има хъс, има търсене. Понякога това е преекспонирано, друг път е недостатъчно, но важното е, че се правят опити за премахване на „смущенията по трасето“.

В групата на новите студентски филми също имаше един вече официално признат – „Кал“ (1997) на Ивайло Симидчиев, който беше селекциониран в Кан. „Кал“ е едно наистина умно заглавие, понеже те кара да се замислиш. Докато филмът не успява. Става въпрос за приятелството, което се поражда между двама „екстремни“ персонажи в гранична ситуация. Едно циганче съвсем случайно не убива млад мъж – чужденец, след което несъзнателно открива в него огледалния образ на собствената си самота. Като започва да се грижи за мъжа, всъщност лекува себе си. Раните вътре в човека обаче винаги зарастват по-трудно... Проблемът е в това, че чужденецът, чиято самота е някак по-осъзната, накрая умира, а циганчето остава пак само. Но вече е преживяло катарзиса на това да изгубиш приятел. Честно, това е историята. До „Кал“ наистина не мога да го докарам от първо гледане. Подсказаха ми, че имало някакъв визуален ефект и целият филм бил виражиран в жълтеникаво, т. е. цвят на кал. И че всичко това имало някаква връзка с Библията. Възможно е. Обаче циганчето играе добре. Едно от най-искрените актьорски присъствия на фестивала. Разбира се, „Кал“ има всички основополагащи достойнства – история, която не бих обременила с философски недомлъвки, съвсем нелоши актьори и качествена операторска работа. Именно Антон Бакарски, който е оператор и на още един филм, показан тук – „Пътуване към свирещия плаж“, получи наградата на фестивала, осигурена от „Кодак“ – 500 долара под формата на филмова лента. И въпреки че съвсем не мога да претендирам за по-задълбочени познания върху спецификата на операторския труд в киното, позволявам си да кажа – много по-впечатлена в това отношение бях от „Фуете“ (1996) с оператор Георги Богданов (реж. Петър Одажиев). Колкото до „Пътуване към свирещия плаж“ (1997) на Виктор Божинов, сцената с „куфеенето“ в таксито ми е любима.

Смятам, че трябва да се отдели още един филм от „новите“ – „Риъл микс“ (1996) на Валентин Вълчев. Той е участвал в доста фестивали – Мюнхен, Потсдам, Оберхаузен. Определено се откроява с дързостта си да подражава талантливо. На диалога при Тарантино например. И все пак смятам, че преобладаващият американски маниер на моменти дразнеше. Истина е обаче, че ако се огледаме из улиците, ще го разберем – животът ни имитира американското кино. Типовете от „Риъл микс“ са сред нас.

Искам да попитам авторите на един филм– защо „Препрочитайки Чехов“ (1998)? И защо да е съвременна тази версия на „Три сестри“? Хареса ми това, че филмът съвсем съзнателно изглежда като записан с видеокамера купон. Това като че ли ѝ беше съвременното на версията. Е, и това, че действието се развива в столичния квартал „Младост“. Иначе, имаше го „калъфа“, но този калъф беше по-скоро панелен, отколкото чеховски. И друго – актьорите, които играят тук, всъщност са режисьори от II курс, в класа на проф. Георги Дюлгеров. Съвсем не са сбъркали.

А моят любим филм сред всички показани български е „Крийп“ (1998) на Боян Боянов (III курс в класа на проф. Людмил Стайков). Музиката още звучи в ушите ми. И от екрана още ме гледат любопитните и чаровно необиграни очи на Йоана Буковска, която, кой знае защо, ми напомни младата Невена Коканова (обаче само в „Крийп“, а не в рекламата за вафла „Мура“). Бих искала да видя този филм на голям екран.

И последното, което си харесах от новите студентски филми, бе отново една анимация – „Кацнал бръмбар на трънка“ (1997) на Христо Стамболиев, по едноименния, бих казала, фолксценарий.

Иначе... „Холдън и Фийби“ (1997) на Петър Мечков наистина бяха само Холдън и Фийби, без Спасителя в ръжта. А „Въже около шията“ (1998) на Тодор Чапкънов съвсем добросъвестно спази заглавието си. Може би защото, след „Ла донна е мобиле“, като видя сектантски сбирки на екрана, си затварям очите, за да не се върнат кошмарните спомени.

Моят личен фаворит на този фестивал (за съжаление) остана в „чуждия“ лагер. Това е руският филм „Войникът и глупачката“ (1997) на Сергей Зиневич. Съвършено зрял и завършен, едновременно национален и универсален, изработен до най-малките подробности и заради всичко това като че ли не е студентски. А си е. След него очите ти остават сухи, пък ти се плаче. Душата празнува.

За да не ме обвинят в проточена фрагментарност (което си е самата истина), накрая искам само да помоля нещо. Знам, че талантът, освен всичко друго, е и търпение, хъс, здрави нерви. Знам, че никой не е длъжен да дава някому шанс. Ето защо искам само да помоля всички, от които това зависи: дайте поне **право на шанс** на тези млади български режисьори. Киното ни зверски се нуждае от тях.

Ирина Иванова
II курс Кинознание

Студентско творчество

ТИТАНИК

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ СИМВОЛ НА ВЕКА?

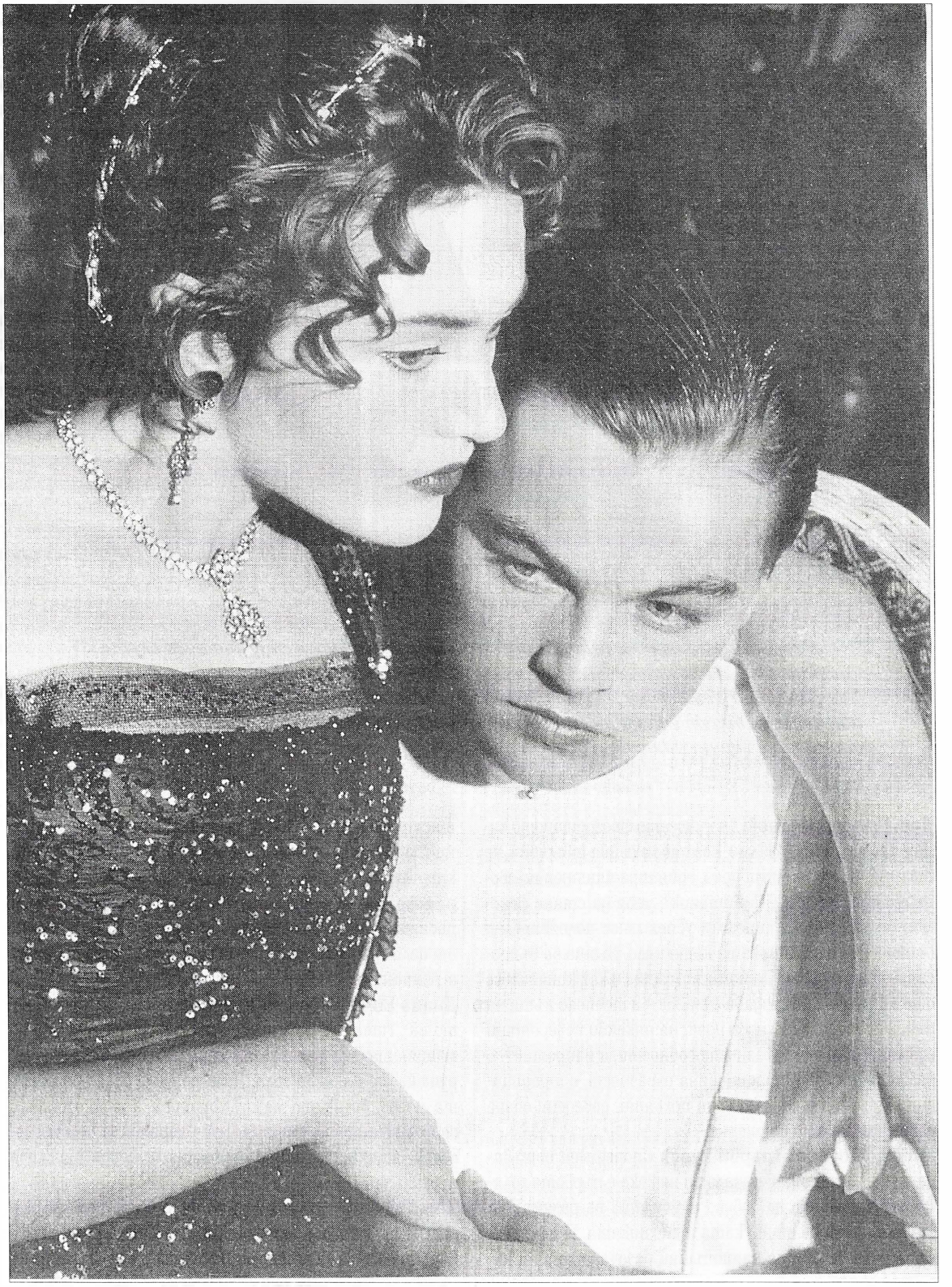
В редакцията на списание „Кино" се състоя разговор на студенти от специалността „Кинознание" - първи и втори курс в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов", за филма на режисьора Джеймс Камерън „Титаник". Младите ни колеги се опитват да видят филма не само като кинематографичен факт, но и като феномен на съвременната масова култура.

Доц. Божидар Манов: Днес, когато стогодишното кино е преситено от филми, когато мнозина твърдят, че то няма нови, значими идеи, един традиционен по своята същност филм – „Титаник", успя да стане феномен: невероятен зрителски успех плюс положително отношение на критиката като цяло. Възниква въпросът – защо е така? Да помислим защо и как киното все още е способно да създава митове – и то не по пътя на някакви неочаквани нови идеи, на някакви невероятни естетически или изразни способности, а напротив – в рамките на една традиционна изразност, с традиционни жанрови и структурни похвати, доведени обаче до впечатляващо внушение.

Христо Тодоров (първи курс): Според мен потъването на „Титаник" в началото на века е първото голямо разочарование на човека от силата на разума, от възможностите на науката и техниката. И то предзнаменува всички по-нататъшни разочарования и катастрофи през XX век. 86 години призракът на „Титаник" преследва човечеството под формата на огромни катаклизми, войни и природни бедствия. И сега, в края на века, човешкият свят се опитва чрез този филм да постигне един своеобразен катарзис, да се пречисти от целия ужас на века и на всичко онова, чийто символ е „Титаник".

Диана Енчева (втори курс): Аз мисля, че потъването на „Титаник" е един огромен символ на гибелта на машината и на техниката, която загива, потъва, разрушена от някаква сила. Докато само силната и чиста любов, връзката между хората е, която остава и според мен точно това вълнува хората. И тъкмо мелодраматичната, сантиментална история привлича публиката.

Яна Спаскова (първи курс): Всъщност този филм е повече за любовта. Любовната история между Джак и Роуз ни помага да разберем „Титаник". Иначе щяхме да



Леонардо ди Каприо и Кейт Уинслет – любовният дует на „Титаник“

казваме: „Да, много драматично, хората са загинали“, но едва когато виждаме любовта на борда, усещаме „Титаник“ близо до нас.

Б.М.: Но много любовни филми са правени и преди „Титаник“ и не са имали този невероятен успех.

Зорница Йончева (втори курс): Аз възприемам „Титаник“ не като кораб, който излиза в открито море и пътува за Новия свят, а може би като един живот, който иска да намери нова посока и да промени нещо. И възприемам хората на борда не като пасажери на кораба „Титаник“, а на живота „Титаник“.

Николай Йорданов (първи курс): Струва ми се, че „Титаник“ е не толкова олицетворение на живота, колкото на човешките постижения, ум, гениалност и т.н. Говоря и за филма, и за кораба! Защото и едното, и другото са забележителни постижения на определен етап в своята област. С потъването на „Титаник“ Джеймс Камерън е искал да каже, че нашите възможности имат граници, нашите предизвикателства към съдбата също трябва да имат граници. Размерът очевидно има значение, защото една иначе обикновена любовна история, която сме срещали в хиляди филми, тук прави страхотно впечатление. А като драматургия тя е съвсем обикновена. Така че мащабът, с който е направен филмът, наистина има значение – потъването е фиксирано почти в реално време – час и 15 минути корабът потъва!

Диана: Не мислиш ли, че сега, в края на века, човечеството има нужда от такива филми като опора срещу всички предсказания за края на света. Хората търсят някакво разбирателство, някаква надежда.

Николай: Човечеството има нужда от митове – и ги създава. Преди 86 години е имало пак такава нужда и е създало кораба. Предполагам, че след още 86 години пак ще има такава нужда и ще създаде нещо друго.

Ирина Иванова (втори курс): Аз съм съгласна с Яна, че човек трудно се трогва директно от големите катастрофи, войни и т. н. Това е все едно да прокараш едно кълбо през иглено ухо – не може да стане, ако първо не прокараш конеца. В този смисъл любовната история прокарва през сърцето трагедията „Титаник“. Мисля, че „Титаник“ е символ на една епоха, т. е. да построиш „Титаник“, е въпрос на време. А любовта е нещо, което е извън времето, любовта е божествен закон. Пред лицето на трагедията човек разбира грешките си и преживява катарзис единствено в любовта. Спасението всъщност е във връщането към любовта.

Христо: Според мен успехът на филма се дължи не само на грандиозните мащаби, въпреки че те имат много голямо значение. Галерията от схематизирани човешки характери не е никак случайна – това е обща схема за целия XIX век. В литературата на XIX век светът е показан именно по тази начин. А тук е изведена само схемата, защото ги няма всичките му противоречия. В изкуството на XIX век много силно присъства разделението на бедни и богати. Също тогава големите постижения на науката създават все по-голямо самочувствие на човека. И не на последно място е сантименталната история, която следва изцяло схемата на сантименталния роман, утвърдил се през миналия век. По този начин Джеймс Камерън набелязва основните конфликти, които е създало обществото на миналия век, и оставя на обществото на настъпващия век да ги разрешава. Имам предвид разрива между класите, залеза на аристокрацията, която ще бъде изместена от новоизлюпилите се богаташи, конфликта човек – природа, както и големия сблъсък между поколенията.

Ирина: Искаш да кажеш, че любовната история е и знак на епохата?

Христо: Да, донякъде.

Б.М.: Искам да намеся и въпроса за жанра като комплекс от условности, от предварително избрани обстоятелства, които работят заедно и подчиняват на себе си цялостното изграждане на една творба. Христо спомена сантименталния роман на XIX век, но много по-обемна е формулата, ако кажем, че става дума за една класическа мелодрама в огромен размер, една „титанична“ мелодрама. Тогава вече жанровите условности не оспорват художествената достоверност, а обратно – искат всичко да им се подчини. В този смисъл „мореплавателната драма“ на „Титаник“ е по-различна от „кинематографичната драма“ на „Титаник“. В едната действат „жанровите канони“ на Северния океан и айсбергите, в другата – жанровите закони на мощната мелодрама и персонажите в нея.

Ива Денчева (първи курс): Не бих могла да търся паралели с XIX век, след като действието се развива през 1912 г., макар че се усеща влиянието му. Преминала е Бел Епок, вече много неща се променят.

Христо: Културологично XIX век свършва през 1914 г., а през 1912 г. Бел Епок още не е свършила. Така че тук още можем да говорим за атмосферата на XIX век.

Ива: Не мислиш ли, че усложняваш посланията на един филм като „Титаник“? Макар и да е три часа и петнайсет минути и да казва много неща, той като жанр изпълнява абсолютно всички свои функции, например задоволява потребностите на масовата публика (аз също съм в нея), но не мога да съпреживявам толкова дълго време. Джеймс Камерън първо уцелва, че ние се страхуваме от смъртта и се опитваме по някакъв начин да живеем по-дълго, да спасяваме някого и да не останем

сами. Другото е любовта, разбира се, която е толкова красиво измислена и всички мечтаем за нея. Но хората, които плачат в салона за тази неосъществена любов между двамата герои, едва ли са способни на това, което правят Джак и Роуз. Какъв е този мит? Митологията обикновено предлага дълготрайни образци. Кой ще обича така за два дни? Кой ще спаси някого за два дни?

Ирина: Според мен хората плачат не заради неосъществената, а заради осъществената любов.

Андроника Мартонова (втори курс): Само че това е любов, осъществена на екрана. За успеха на „Титаник" Камерън залага именно на мелодраматичния жанр, защото знае, че така историята ще се хареса на 90% от масовата публика. Но по отношение на драматургията вече се изисква повече майсторство, за да не звучи тази история толкова банално и изтъркано. Просто на мен тя не ми е интересна. Образите са банални. В драматургичното изграждане по-добри са подчинените сюжетни линии и второстепенните персонажи. Това, което ми е интересно, с което филмът най-много печели, е именно визията. Ако приемем, че истинският кораб „Титаник" е метафора на разочарованието от човешкия разум (едно моментно разочарование от техническия прогрес), то филмовият „Титаник" е, според мен, точно в обратния ключ. Той е много умело, върхово използване на техниката в киното. Всъщност, ако гледам филма на видео вкъщи и изключа звука, на мен ще ми бъде много по-интересно да гледам изображението, защото нещата доста добре са направени. В социокултурен план, „Титаник" се опитва да направи нещо като епос, един Ноев ковчег, в който са затворени много хора, различни народности, различни характери с техните трагедии. За мен точно това е интересното. Мисля, че на това се дължи неговият успех.

Яна: Този филм доказва, че киното не е умряло и няма скоро да умре, защото „Титаник" не можеш да го гледаш вкъщи, няма да е същото в никакъв случай. И като визия, и като общ ефект.

Андроника: На мен не ми хареса и диалогът, много е елементарен, мога да отгатна каква ще е следващата реплика, какво ще се случи. По отношение на сценария филмът борави с ремарки или вмятания като от нямото кино.

Диана: Филмът е създаден за развлечение и затова киното все още е живо, защото е предназначено за много хора. Аз не бих казала, че диалогът е прост – той е разбираем.

Ирина: Изобщо не трябва да се разглеждат отделно любовната история и потъването на „Титаник". Те са две съвършени творения, но докато „Титаник" се оказва реална конструкция, която потъва, то любовната история е изградена като идеална, като мечтата на човека за любовта и затова тя е вечна.

Деница Георгиева (първи курс): Аз приемам, че в „Титаник" работят традиционни схеми и също не видях нещо, което да е непознато. Но визията е поднесена по такъв впечатляващ начин, че се постига безспорна свръхкомуникативност на филма и всеки намира нещо за себе си. Постига се някаква пълна идентификация.

Б. М.: Да отворим една нова тема. Така или иначе, разказът се движи и кълбото се размотава чрез любовната история и в това всички сте единодушни. Двамата герои носят филма на гърба си. Вие сте връстници на Джак и Роуз. Би трябвало да ви е най-близко отъждествяването с тях. Как ги възприемате, как ги усещате? Как чувствате психологическата им мотивация, участието им в този сюжет? Как изживявате тяхната любов и трагичния финал?

Христо: Всички знаехме предварително, че Джак ще умре. Когато той се качва на кораба, аз си казах: Край! Отиваш към своята смърт, защо изобщо се качваш на „Титаник"?!" Но в момента, когато Джак застана на носа на кораба и се провикна: „Аз съм господарят на света!", точно тогава всъщност той откри себе си. Любовта му към Роуз го накара да осъзнае истинския идеал на живота – да жертваш себе си заради другия! Затова в края Джак забрави за себе си, той вече не беше господарят на света, а спасител на един-единствен човек. Неговият дух ще продължи да живее чрез Роуз, тъй като ѝ дава своята жизнена енергия. И затова 86 години по-късно изследователите намират на дъното на „Титаник" не скъпоценната огърлица на милиардера, а картината, нарисувана от Джак.

Мила Войникова (втори курс): В киното е много важно зрителят да се идентифицира с персонажите и Джак и Роуз точно с тази цел са идеално избрани и тяхната любов е идеална. Това помага за по-лесната идентификация с тях.

Андроника: Колкото и да е идеална връзката между тях, за мен лично съществува някакво противоречие. Опитвайки да се съизмервам с Роуз, с нейната независимост и силна индивидуалност, не разбирам как тя изведнъж е омаяна от такъв тип като Джак. Аз се съмнявам, че жена като Роуз, която е близко до Скарлет О 'Хара по своето поведение, ще се впечатли от такова момче като Джак. Това е по-скоро нещо временно, защото иска някой да ѝ обърне внимание.

Христо: Но и Скарлет – тази силна и ексцентрична жена, дълги години е влюбена в един толкова сив и невзрачен мъж като Ашли.

Андроника: Скарлет го е обичала, защото го е идеализирала. А иначе тя не го е познавала. Докато Роуз опоз-

нава Джак, колкото и кратко да са заедно.

Ива: Каква е мотивацията на Джак да се жертва до такава степен? Добре, зная, че това са архитипни образи, зная, че не трябва да търся конкретна психология в тях, нито някакви точни характеристики. Но каква е мотивацията на този човек да пожелае от един поглед Роуз да бъде спасена?

Зорница: Мотивация при любовта не може да има никога! Това е най-силното чудо, когато изпитваш първата любов само за няколко дни и въобще не познаваш човека, защото се доближаваш до него вътре в сърцето си.

Ива: – Това е по-скоро желанието за близост. Тяло с тяло. Какво общо има тук сърцето? Мисля, че има просто физическо привличане.

Зорница: Не е само физическо желание. Роуз е жена, която иска да се спаси от оковите на обществото и да намери своето „аз" и своя смисъл в живота. И това момче е спасение за нея. Тя намира спасението си в живота и го чувства вътре в себе си.

Ива: Много фрагментарно разработено.

Андроника: Аз мисля, че Джак нямаше какво да губи. За него животът е хазарт.

Яна: Защо не погледнем по-иначе: че това е идеалната любов, която всеки иска да изпита! И „Титаник" постига успеха си тъкмо защото е показана такава любов.

Деница: Аз бих припомнила отново условностите на жанра. Не търся някакъв по-дълбок смисъл в образите на Джак и Роуз просто защото няма нужда. Търсенето на някакви по-дълбоки пластове в психологическата им характеристика, според мен е безсмислено, защото те изцяло са подчинени на условностите на жанра-мелодрама. Това е достатъчно.

Николай: Това е така – животът не е мелодрама, филмът е мелодрама. Аз не мога да се оприлича с тези характери, защото те не са реални.

Деница: Аз не говоря за хората въобще, а за образите във филма. Все пак това е кино!

Мила: Джеймс Камерън казва, че за да направи „Титаник" е трябвало да разкаже една любовна история! Но целта му е била всъщност да покаже потъването на „Титаник" и затова е много важно филмът да се разглежда като зрелище! Многото Оскар"-и се вписват в традицията „Оскар"-ите да се дават на подобен тип мащабни филми.

Андроника: –Трябва да си припомним и „Английският пациент" от миналата година, който също не беше нещо особено. Пак доста мащабно, но пак една лимонадена любовна история, пак някаква традиция. Това може би говори за консерватизъм...

Б. М.: Беше ли възможно друга кинематография да направи този филм, а не Холивуд? И защо, според вас, машината за титулуване, наречена Академия „Оскар", дава приоритет на такива филми? Не е първият случай.

Яна: Аз мисля, че такъв тип филми най-лесно постигат пречистващия ефект, който се иска от тях. Европа доста скептично гледа на „Оскар"-ите за подобни мащабни продукции – може би защото не може да направи такъв филм.

Николай: Холивуд, и киното като цяло, е фабрика за мечти. И „Оскар"-ите подхранват тази фабрика. Затова трябва да се дават „Оскар"-и на такива филми.

Б.М.: Днес „Титаник" е абсолютен зрителски феномен. Според вас, колко време ще оцелее? Децата ви, след 25 години, когато са на вашата възраст, ще гледат ли „Титаник"? Колко време живее такъв тип зрелище?

Мила: Според мен филмът няма да оцелее толкова дълго, защото технологиите се развиват много бързо и ще бъде надминат твърде скоро. Любовната история, може би пак ще вълнува, но не чак толкова. Защото има много други като нея.

Диана: Аз смятам и дори се надявам, че някога моите деца ще гледат поне с любопитство филма, най-малкото заради историята на този кораб и заради историята на един отминал век. Навярно технически, филмът ще изгуби част от силата си. Но мисля, че песента и огромната любов, показана във филма, ще кара хората отново да го гледат.

Ирина: Този въпрос всъщност е част от проблема на филма. Ако човек продължи да се интересува само от технологичното зрелище, значи той всъщност не е изживял катарзиса, за който говорим. Може би така се развива човечеството – от катарзис до катарзис.

Анроника: По отношение на техниката не смятам, че нещо би попречило след 25 години ние и новото поколение да гледаме „Титаник". И досега има филми, които са христоматийни примери от историята, дори още от нямото кино, които ние с удоволствие гледаме отново.

Христо: Аз смятам, че „Титаник" няма да има съдбата на филмите-зрелища, които идват и отмират след няколко месеца. Според мен той ще продължи да се гледа с голям интерес. Бих го сравнил с „Отнесени от вихъра", който също е един гигантски филм-катастрофа и, въпреки че е направен преди 60 години, се гледа и сега. За киното това е страшно много време. От потъването на „Титаник" досега са минали 86 години. От гражданската война в Америка до излизането на „Отнесени от вихъра" са минали също толкова – приблизително 80 години. Като че ли през определен период от време, точно тия 80–90 години, човечеството чрез подобни мащабни филмови постановки си спомня за от-

минали епохи, каквато е цивилизацията на стария Юг или Бел Епок, която видяхме как всъщност се самоунищожава в „Титаник". Затова мисля, че „Титаник" ще продължи да се гледа, както се гледа и „Отнесени от вихъра".

Николай: Мисля, че филмът влиза в историята на киното и мястото му е наистина там, защото е филм-емблема за киното в момента.

Б. М.: Защо моделът на този тип филми-гиганти е „катастрофа + мелодрама"!? Катастрофата като мощен сюжетен фон, мелодрамата като конкретна история са обаче от минало време. Дали е възможно да се направи подобен филм със същия зашеметяващ зрителски успех върху една съвременна катастрофа – американската совалка с учителката на борда и учениците ѝ, които наблюдават в реално време взрива; или ужасяващият ядрен апокалипсис – Чернобил, който продължава да дава жертви? Ако си спомняте събитието Хирошима и филма на Ален Рене са отделени с 15-ина години време, но този филм е твърде камерен, той няма такъв търговски успех, той е почти елитарен, студиен филм. Т. е. дали изтеклото време не е обяснението за изключителния зрителски успех на „Титаник"? То поставя някакви омекотяващи филтри, които прецеждат трагедията и я водят до нас вече като мелодрама.

Яна: Наистина времето смекчава трагедията, авторите-съвременници на събитието, не смеят да се докоснат до него по морални причини.

Николай: Подобни трагедии се превръщат в митове, а 80 години е времето на един човешки живот, когато хората вече са преглътнали горчивия хап. И докато потъването на „Титаник" все пак засяга пряко 2000 души и техните близки, то Чернобил засяга милиони.

Андроника: Ако сега се направи една такава мащабна продукция, например за Чернобил като мелодрама, тя по-скоро ще изиграе лоша роля.

Христо: Един филм за Гражданската война в Америка вещаеше края на едно общество, потъването на „Титаник"– края на друго общество, аварията в Чернобил, погледната след 80 години, може да покаже края на комунистическото общество. Дали след 80 години днешното време също ще бъде погледнато по подобен начин – не знам.

Зорница: То е като развитието на човека – в един момент на зрялост се обръщаш назад, поглеждаш миналия живот и правиш някакви изводи за себе си. Затова е необходима дистанция.

Ива: Дистанцията наистина е необходима, за да се преосмислят някои неща. За да се обърнеш към болката трябва да минат много години. Би било мазохистично да посегнеш в момента на трагедията – все едно да си прожектираш всеки ден погребението на майка си. Кой би могъл да издържи на това! Хората, които в момента страдат от Чернобил, да гледат себе си?!

Андроника: И все пак, като говорим за етика и за морал, мисля, че не трябва да правим от трагедията и от болката индустрия. Смятам, че би било по-правилно това да свърши документалното кино, а не игралното, защото от него се вадят много дивиденти.

Зорница: Няма да достигне до широка публика, ако е документално. А трябва повече хора да го гледат и да се вълнуват.

Николай: Киното е и бизнес.

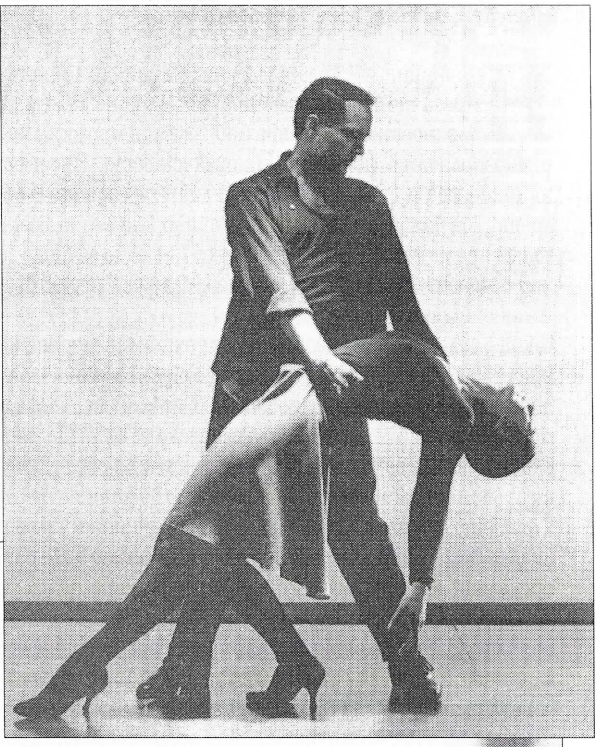
Деница: Аз съм съгласна, че мелодраматичната схема, наложена на която и да било титанична катастрофа, предизвиква вълнение у много хора, но дали киното трябва да чака да мине време, за да бъде готово общественото съзнание да преживее своеобразен катарзис или трябва да го предизвика?!

Б. М.: В разговора се очертаха няколко важни проблеми на киното в края на XX век и на този тип суперпродукции. Те са част от световната киноиндустрия, в която техническите, търговските и художествените цели са равнопоставени, а филми като „Титаник" стават феномен, защото успяват да съчетаят много точно всички тези, а и други аспекти на филмовия бизнес. Произведения като „Титаник" продават не само морал, или естетическа наслада, нито пък само правят пари за сметка на безпардонна експлоатация на някакви първични рефлекси, нито търсят някаква подбрана елитарна аудитория за частни, индивидуални послания. Те постигат нещо, което характеризира феномена „кино" сто години след раждането му като културен продукт и същевременно стока за огромния световен пазар. Кинематографът „Титаник", изглежда, е непотопяем, тъй като е напипал нещо много важно, неизменно и устойчиво в индивидуалната зрителска психология и в колективния рефлекс на аудиторията, а именно комбинацията „зрелище+четливи послания+художествена искреност". Защото, ако в огромната луксозна опаковка на „Титаник" нямаше всички тези елементи, то той щеше да се окаже бързо разпознаваемо „менте". А в това отношение публиката притежава страхотен лакмус и нищо не може да я подведе. И ако онова свръхчудо загина за една нощ, то другото свръхчудо на XX век – кинематографът, както сами се убеждавате, не потъва. Затова здраво стискайте своя билет за борда на вашия „Титаник" и... все пак се оглеждайте за айсберги.

Тазгодишните „палми“ бързо ще увехнат

„Златна палма“ – „Вечността и един ден“, режисьор Тео Ангелопулос (Гърция)
Голяма награда на журито – „Животът е хубав“, режисьор Роберто Бенини (Италия)
Специална награда на журито – „Училище по ски“, режисьор Клод Милер (Франция) и „Семеен празник“, режисьор Томас Витенберг (Дания)
Награда за режисура – на Джон Бурман (Ирландия) за „Генералът“
Награда за мъжка роля – на Питър Мълан за изпълнението му в „Казвам се Джо“, режисьор Кен Лоуч (Англия)
Награда за женска роля – по равно на Елоди Буше и Наташа Рение за изпълнението им в „Мечтаният живот на ангелите“, режисьор Ерик Зонка (Франция)
Награда за най-добър сценарий – „Лудият Хенри“, режисьор Хол Хартли (САЩ)
„Златна камера“ (награда за дебют) – „Тръшване“, режисьор Марк Левин (САЩ)
За особен артистичен принос (награда на председателя на журито Мартин Скорсезе)

„Танго“, режисьор Карлос Саура



„Вечността и един ден“, режисьор Тео Ангелопулос

„Кадифената златна мина“, режисьор Тод Хейнс (Англия)
„Златна палма“ за късометражен филм – „Интервю“, режисьор Ксавиер Жианоли (Франция)
Голямата награда на Висшата техническа комисия – на оператора Виторио Стораро за „Танго“, режисьор Карлос Саура (Испания – Аржентина)
Награди извън „палмите“
Награда на ФИПРЕССИ – „Дупката“, режисьор Тцай Минг-Лианг (Тайван) и „Щастливци“, режисьор Тод Соланц (САЩ)
Награда на програмата „Особен поглед“ – „Платени убийци“, режисьор Дарежан Омирбаев (Казахстан)
Награда на екоменическото жури – „Вечността и един ден“, режисьор Тео Ангелопулос

Не е тайна, че през последно време популярната преса твърде фрагментарно, за да не кажем по върхностно, отразява най-големия многофилмов и многопластов форум на киноизкуството. Предмет на интереса ѝ са най-вече ритуалите, звездите, веселието, клюките и скандалите, които като при всеки голям празник изобилстват и тук. По-малко се пише за най-важното, за онова, което става в „храма“, т. е. в прожекционните зали.

Според селекционерите на Кан, наричани от журналистите папски мисионери, през изтеклата година в света са произведени необикновено голямо количество филми. При това и качествени. Този факт е особено радващ в края на века, който отгледа киното от пелените на панаирджийското забавление до висотите на изкуството, издигна го водещо сред събратята му по социално въздействие. Избраните от тях филми бяха разпределени в традиционно съществуващите раздели: „Особен поглед“ – паралелната на „Официалната селекция“ програма, в която влизат произведения с високи качества, които по една или друга причина не са включени в състезанието (26); „Петнайсетдневката на режисьорите“ (16); Международната десетдневка на критиката (7); почетни прожекции по случай 100 години от рождението на Рене Клер, Сергей Айзенщайн, Кенджи Мидзогучи, Трестън Старджес. Новост тази година бе „Кинофондацията“, представляваща дипломни работи (15), сред които бе и „Кал“ на Ивайло Симидчиев. Редом с тях се осъществи панорама на девет големи кинопродуценти от цял свят.

Както се вижда от приложената скала, тази година своя награда връчи и програма „Особен поглед“. И все пак тя си остава несъстезателна. А фестивалът в Кан, по думите на главния му селекционер Жил Жакоб, е преди всичко конкурс, а не експозиция. Затова „палмирането“ е така важно, чрез него празникът изпълнява основната си роля – да преоткрива киното и да подсказва новите тенденции в развитието му. В целостта си наградите се допълват и доопределят, заедно разкриват климата на фестивала, неговият коефициент на полезно действие. Но върха на пирамидата са все пак „палмите“.

Ще си позволя да отбележа, че винаги ми се е струвало проява на не най-добър тон обсъждането и най-вече критикуването на наградите. Със самия избор на журито, мислила съм си, те стават свещено негово право, проява на суверенния му вкус. Предпазвала съм се и от гадаене за това, какви допълнителни сили, интереси и съображения извън вкусовите са могли да повлияят при определянето им. Тези тайни са достъпни за малцина, а юридическата презумпция „невинен до доказване на противното“ важи и тук. Интелигентните и опитни журналисти на френския в. „Либерасион“ например сега обясниха „съмнителната свежест“ на „палмите“ със стачките на френските въздушни линии, с лошото влияние на многото актриси в журито, с егоцентричните капризи на Тео Ангелопулос и с какво ли още не, но до груби предположения и обвинения не стигнаха. Спазвайки приличието, и аз ще си позволя да изразя повече съжаление, отколкото упреци.

Жалко е, че в навечерието на новия век, когато всички сме вперили очи в търсене на ново мислене и нови екранни форми, седящите в Кан не забелязаха (или поне не отбелязаха) най-дръзко отиващия в бъдещето „Идиоти“ на Ларсфон Трир – една философска, а може да се каже още социологическа, психологическа и пр. игра на тема идиотизъм (външен и вътрешен, физически и духовен). В стремежа си все пак да не пренебрегнат най-интересните в тазгодишната панорама датчани, те решиха да отбележат някак поне единия от двамата, двайсет и осем годишния Томас Витенберг, но смачкаха отличието му чрез подялба със сковано академичния „Училище по ски“ на французина Клод Милер, за когото научихме, че имал зад гърба си вече десет филма, но за пръв път е допуснат в Кан. Наградата за режисура пък отиде при най-приличащия на американец сред ирландските кинематографисти Джон Бурман („Генералът“), загърбвайки удивителното екранно майсторство на Ху Ксяо-Ксиен в „Цветята на Шанхай“. Или, да речем, невероятните трудности, които колумбиецът Виктор Гавириа е срещнал в преодоляване хаоса на реалната улица при осъществяване на потресаващия разказ на бездомните ѝ обитатели („Малката продавачка на рози“). Англичанката Кетрин Кертлидж изпълнява няколко степени по-професионално ролята си в „Клер Долан“ на Лодж Керигън от наградените французойки. Не е за подценяване професионализмът на Тео Ангелопулос, както и мащабната човечност на филма му „Вечността и един ден“. Като единици балкански творци

той прониква в трагиката на полуостровното ни битие – в случая чрез съдбата на албанските деца и скитащи немили-недраги из съседните страни. Изключително силен е и мотивът за „границата". Тази тема е пренесена от „Еднокракият щъркел" и „Погледът на Одисей". „Палмирането" на филма идва само от факта, че той е вариация на по-отдавна положен стил. „Вечността и един ден" е сякаш финал на трилогия (след „Пътуване до Китира" и „Пчеларят"), която, епически измерения разгръща индивидуално човешко битие, намиращо се в гранична ситуация. Не са лишени от основание и твърденията, че Ангелопулос бе по-оригинален и по-силен във филмите си от 80-те години (най-вече „Трупата"), където по несравним начин съчета историческото и митологичното време...

Известно успокоение, че белезите на новото в киното не са останали незабелязани от призваните да съдят, дойдоха от други награди: на първо място тази на Висшата техническа комисия, която отличи Виторио Стораро, постигнал чудо в съединяването на видео (електронната) и кинотехнологията при снимането на „Танго" на Карлос Саура; от наградата на ФИПРЕССИ за „Дупката" на Тцай Минг-Лианг, в която европейският абсурдизъм от 60-те години сякаш се преражда в нов и не по-малко талантлив вариант далеч на Изток (а може би и наново се заражда). Добър знак бе и това, че „от сърцето" на Мартин Скорсезе, по негов собствен израз, се откъсна отличието „за особен принос към артистизма", което отиде при „Кадифената златна мина" на режисьора Тод Хейнс. Филм, който за краткост би могъл да се характеризира така: силен като „Трейспотинг", но по-красив и... музикален. Възкресяващ духа на Оскар Уайлд и аранжиран в стила на английския дендизъм.

В историята на Кан има какви ли не горчиви събития, случвало му се е да преживее и още по-традиционни от сегашните „палми" – като тази на Ролан Жофе за „Мисията" през 1986 г. И все пак далеч по-приятно е да знаеш, че това е фестивал, който е увенчал със слава Фелини или Антониони, Боб Фос, Дейвид Линч или Тарантино, когато единици само са предчувствали значението им за бъдещето. Сега това заслужаваха датчаните. Но за тях по-специално в следващия брой.

Между другото в информацията идваща от дирекцията на фестивала, можеше да се прочете и това, че е обсъждан въпросът за умножаване на „палмите". Стигнало се е все пак до решението броят им да се запази. Едва ли обаче промяната в количеството щеше да се отрази решително върху качеството. Проблемът при тазгодишните награди е в недостига на новаторството и излишъка на традиционализма.

(Следва)

Вера Найденова

БРИТАНСКОТО КИНО НА 90-ТЕ

НОВА ЧУВСТВИТЕЛНОСТ ОТ СТАРИЯ АЛБИОН

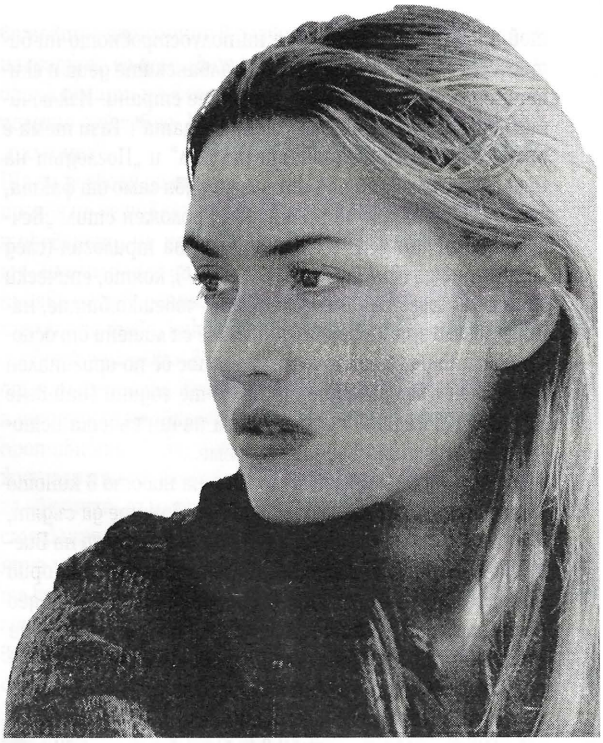
(Продължение от бр. 2)

ТРАДИЦИЯ И ЕМОЦИОНАЛНА ИНТЕЛИГЕНТНОСТ

Моят фаворит на фестивала беше „Джуд" (1996) Смелчагата Майкъл Уинтърботъм не просто „адаптира" романа на Харди, а го променя радикално. Получил се е истински „революшън" филм, който няма много общо с „characters and environment" от прочутия цикъл на писателя. Драматургията на филма борави с характерните за английския класик остра сюжетност и предварително обречени герои, борещи се за убежденията си с крайни средства. Но „неизбежното" морализаторство на Харди е загърбено и акцентът е пренесен (впрочем с деликатна многозначност) върху предизвикателството да съгрешиш от любов. Откакто свят светува, това си е разтърсваща драма между човек и Бог и филмът я пресъздава по твърде суров начин. Успехът му до голяма степен се дължи на съчетаването на „межката" английска литературна традиция с новата чувствителност в очакване на XXI век. Тя отразява неясната тъга от съществуването, двойствеността на желанията, необяснимото привличане в любовната връзка и безпощадната ирационалност на случайността. В нея е затаен задъханият атавистичен страх на човека пред необятността на звездното небе, но и безразсъдната смелост на творчеството като „Божа искра". Така пътят към Бог неизменно минава през пътя към Другия, осеян с болка и съмнения. Мисля, че Харди – известен като рушител на табута, не би се обърнал в гроба от отворения , променен финал и модифицираните персонажи. Уинтърботъм остава верен на духа на творбата и коректно пресъздава нейната вътрешна форма. В този смисъл филмът не е преработка, а продължение и развитие на романа в постмодерен контекст. Необвеяната все още в „титаническа" слава Кейт Уинслет, в ролята на еманципантката Сю Брайдхед, и Кристофър Екълстоун, като Джуд Фоли, са не по-малко саморазрушителни, своенравни и аутсайдери от героите на Дани Бойл, Гари Олдмън или

Дерек Джарман. Независимо от мрачната „каменна“ възстановка на провинциална Англия от XIX в., техните образи претърпяват особена „духовна проекция“ в съвременното пространство. Чрез външно пестеливи изразни средства актьорите успяват да изразят сложни характери, в които социалната характеристика отстъпва по сила и внушение на психоаналитичната.Те са безусловно едни от нас – т. е. хора на Юнг. Някога, много отдавна, Джуд може и да е бил „невзрачен“, но сега усилието му да осмисли живота си чрез любовта и жертвата е направо величествено. Индивидуалистичният му бунт срещу псевдореда и предразсъдъците на филистерите не е стихиен, а роден от гордостта на човек, влюбен в мечтата си. Модерният за нашата потребителска епоха конфликт между идеалисти и прагматици звучи във филма с полифонична страст. Резултатът е: едно на нула за идеалистите. Затова вярвам, че „моят“ Джуд никога, наистина никога няма да се откаже от Сю. Въпреки всичко...

Кенет Брана в „Хамлет“



„Джуд“, режисьор Майкъл Уинтърботъм

Същата линия на приемственост и новаторство се откроява и в „неготическия“ Хамлет на Кенет Брана. Изигран в типичния му стил на „вулканично“ самообладание, този път датският принц ми се стори някак амбициозно замислен и претенциозно осъществен. В сравнение с английския аристократизъм на сър Лоурънс Оливие, Хамлет на Брана е несъмнено по-демократичен и космополитичен. Англия е изгубила монопола си върху Шекспир, в края на столетието той е на всички. Вероятно е важно филмът да се гледа в пълния му 270-минутен вариант. Навярно тогава бих се възхитила безрезервно на визуалната пищност и чисто кинематографична елегантност на стила, на динамичната импровизация в актьорската игра, и на екипа от „звездни“ знаменитости. Съкратената версия остави у мен чувство на недоумение от някои режисьорски решения: един тромав призрак, без следа от езотеричност, доста бледа Гертруда (макар и в изпълнението на Джули Кристи) и твърде много подробности в кадъра. Хамлет е лишен от обичайното си достолепие и е по-близък до Шута, отколкото до Страдалеца.

„Разум и чувства“ „Джуд“

Екзистенциалната драма е карнавализирана. Филмът наподобява постмодерен „колаж“, където необароковото богатство на изображението „се зарежда“ от артистичното смесване на епохи и културна рекомбинация. Брана разочарова всички, които са очаквали да видят „най-великата кримка на всички времена“, или „модерен супертрилър“. Независимо че е смесена суперпродукция (Сащ – Великобритания), филмът му носи белезите на европейска елитарност в пресъздаването на образите и драматическите конфликти. „Изненадата“ за мен бе в неприкрития, даже бих казала, съзнателно демонстриран егоцентризъм в интерпретацията на Хамлет. Той е по-суетен от всякога, истеричен, невротичен, а „разумната“ му лудост сякаш се корени в болестта на нашето време – стреса. За него платоничната любов не е достатъчна. Той я консумира „плътски“ и това прозаично „допълване“ на Шекспировия оригинал не скандализира никого. Циничен в любовта, арогантен в болката си и скептичен към властта, Хамлет на Брана си остава същият „nowhere man“, за когото пеят Бийтълс. Може би е повече сексуален и декадентски, отколкото традицията повелява, но при всички случаи увлича с разрушителния си порив към самопознание.

В сравнение с „Джуд“ и „Хамлет“, които според мен в най-силна степен изразяват стихията на новата чувствителност, „томпсън-филмите“ на фестивала изглеждаха доста по-благоразумни и уравновесени. „Разум и чувства“ (1995) и „Хауърдс енд“ (1992) ни показват „измамно“ различните лица на Ема Томпсън. Критиците я определят като актриса от „поколението на дъщерите и майките“ (сестра ѝ Софи и майка ѝ Фидула Лоу са също актриси) или като феминистка с независим и либерален ум, чийто стил на игра е винаги под контрол. Ема Томпсън отдавна си е извоювала репутацията на интелектуалка сред английските актриси, а тандемът Томпсън – Хопкинс тепърва ще се осмисля от критиката като явление в киното. Все пак това, което придава на актрисата имиджа на характерна изпълнителка, е силната индивидуалност, доминираща независимо от ролята. Различните ѝ превъплъщения дават своя принос към тенденцията на естетизация на индивидуализма, която е симптоматична за съвременното британско кино. Тя е и актриса на привидностите. Въпреки външната си лоялност към изисканата непоклатимост на английската традиция, Ема Томпсън не е „студена“ или прекалено рационална. Без значение дали е независимата Маргарет („Хауърдс енд“), или практичната Елинор („Разум и чувства“), тя се справя със сложни актьорски задачи, благодарение на блестящата си емоционална интелигентност. Ема Томпсън не е феминистка и цялостното ѝ творческо поведение избягва крайностите. Но разностранните ѝ дарби („Оскар“ за сценарна адаптация на „Разум и чувства“), „твърдата“ ѝ женственост и ярката личност разбиват традиционния „свят на бащата“. В изкуството си тя успява да примири чувственото и интелектуалното начало и директно уцелва златното сечение. Мисля, че това донякъде обяснява нейното винаги хармонично и налагащо се присъствие при коренно различни режисьори като Джеймс Айвъри и Анг Лий. От двамата Айвъри е безспорно англичанин до мозъка на костите и истински познавач на Форстър. Екранизацията му поразява с изискан стил и завладяваща поетичност. „Бесовете“ тук са овладени, въпреки драматичния сюжет няма ексцесии или излишна патетика. Прословутото английско самообладание триумфира в съдържанието и формата. Дуото Ема Томпсън – Антъни Хопкинс показва силно развита интуиция в изразяването на многозначен подтекст под външно спокойната маска на социално типологизирани образи.

Анг Лий на свой ред показва отлична за един чужденец адаптивност към английския характер – територия, запазена до скоро единствено за самите англичани. С това митовете за неговата недостъпност и затвореност бяха окончателно сразени. Кастингът, актьорските постижения и пресъздаването на средата са безупречни, въпреки сложно засне-

тите сцени и естествените ограничения, наложени от прозата на Джейн Остин. Като сценаристка Ема Томпсън се оказва „духовна сестра" на писателката и с лекота преодолява нейната сантиментална скрупулозност чрез подчертано съвременно светоусещане. Този филм е „предусещане" и за стремителната кариера на един друг „свободен дух" – Кейт Уинслет. Нейната импулсивна и страстна Мариан е пълна противоположност не само на разсъдъчната си сестра, но и на известния с ледената си непристъпност английски темперамент. Още един развенчан мит. Сценаристката Томпсън с истинско проникновение балансира интуитивния и рационалния подход към творчеството на Джейн Остин и с това успешно „се вписва" във вече наложилата се линия на интелектуализация на британската кинодраматургия. Подобна нагласа личи даже в непретенциозни творби като „Земя на сенките"(1993)– реж. Ричард Атънбъроу.В сравнение с мащабните „Чаплин" (1992) и „Ганди" (1982), познати на българския зрител, този филм на Атънбъроу е по-камерен и следва характерната за киното от Острова наративна линейност на разказа. Любовната история между интровертния стар ерген (А. Хопкинс) и „нахаканата" американка (Дебра Уингър) е „преведена" на езика на киното с усет към деликатния нюанс и чувство за хумор. Наистина, филмът е в много по-голяма степен „традиционен" от изброените до тук творби, без това да обезсмисля силата му на въздействие. Вместо да провокира зрителя чрез скандални сцени, непристойни реплики или експериментален киноезик, Атънбъроу разчита на постепенните емоционални натрупвания в хода на спокойно и плавно действие. Дебра Уингър и Антъни Хопкинс са актьори с опит и стил, което несъмнено им помага да изградят своите герои в духа на наследството на добрия реалистичен английски филм. В „Земя на сенките" смъртта е с човешко лице. Тя като че ли е изходът към „истинския живот". Но колкото и илюзорна да беше „земята на Атънбъроу", аз се влюбих в нейната вътрешна светлина, безбрежни зелени поля и ослепително слънце...

ТРАНСФОРМАЦИИТЕ НА ЛЮБОВТА

В този раздел бих включила филми като „Едуард II", „Свещеник", „Карингтън" и „Циганско лято", обединени от усещането за „залеза на фалократите" и края на мъжкото превъзходство. Те също така изразяват и присъщия за декадентското светоусещане култ към крайния субективизъм.

„Едуард II" (1990г.) на Дерек Джарман ранява „мачизма" право в сърцето. Филмът представя своята версия за ноторно известната „срамна" смърт на монарха, неспособен да превъзмогне неестествената си страст към Гейвстън. И както подхожда на подобна тема, Джарман я развива с необходимата доза безсрамие и хомосексуална влюбеност. Това идеално пасва на непристойната и атеистична драматургия на Кристофър Марлоу, чиято пиеса е в основата на сценария. Подобен подход винаги крие „капани" от изпадане в самоцелен цинизъм или маниерност, но Джарман ги избягва благодарение на уникалния си талант да рисува с камерата. В това отношение той е творец, сроден с Грийнауей, който няма равен на себе си, когато представя западането на бароковата красота. Също като него Джарман „живее" на екрана чрез предизвикателството и нарочно обединява сякаш несъвместими крайности. Филмът му е естетски, едновременно аскетичен и разточителен. Специфичната двойственост на изобразителното решение се дължи на стилизацията, която Джарман използва на различни равнища. Изящно стилизирани са мизансцена и костюмите, дори актьорската игра е сведена до ритуални жестове и знаково присъствие в пространството. Всичко това е „одухотворено" от светлината, сякаш преливаща отвъд неясните сенки на мрака. Този най-изплъзващ се и капризен компонент от кинообраза е „режисиран" с рядък художествен усет. Тук трябва да се спомене и „особеният поглед" на оператора Йън Уилсън, свършил превъзходно работата си в съучастие с Джарман. От това се поражда болезнената трагика и отвлечената философичност на филма, който би бил мъртъв и претенциозен без необикновените си визуални качества. Освен с високата степен на условност,породена от стилизацията, творбата изпъква и с еуфоричната си символика, присъща на съновиденията. Отличава се с онази интензивност и наситеност на формата, отразяващи състеното напрежение на „rapide eye movement" като граница между сън и действителност, миг и вечност.

„Едуард II" е „труден" филм и не вярвам да е допаднал на всеки. Най-малко заради прекалено освободените си и радикални представи за любовта. Именно тя е разпъната на кръст: еднополова, обругана, принизена. Но само любовта си остава единствената алтернатива на маниакалната и фашизоидна власт, чиято уродлива утроба ражда чудовища. Филмът разказва екзалтирано за „monsters" и „lovers", и всичко за самия Джарман – отчаян кинаджия и „паднал ангел", умрял от СПИН през 1992 едва на 52 години.

„Карингтън" (1995 – реж. и сц. Кристофър Хемптън) ни показва типичната за декадентското светоусещане болезнена и обречена любов. „Страстите" на Дора Карингтън и невъзможната ѝ връзка с писателя Литън Стрейчи – педал, пацифист и „откачалка", са предадени с всички пикантни подробности, депресивни аспекти и завиден психологизъм. Заслугата е предимно на умно написания сценарий, изпълнен с цветисти реплики, остроумни каламбури, стряскащи сцени и изтощителна вътрешна динамика. Героите са интелектуалци, ексцентрици и непукисти, представители на артистичната бохема в началото на 30-те. Епохата на джаза с нейната разгулна самозабрава, срив на традиционния морал и преливане на половете. Като автор на отличната драматургия Хемптън, струва ми се, е намерил най-точния ѝ изобразителен еквивалент. Композицията на кадрите, цветовете и организацията на пространството, са съобразени не само с творчеството на художничката Дора Карингтън. По някакъв начин те напомнят за флоралните мотиви и безплътност в картините на Магрит – прозорец към един друг свят, подвластен само на чувствата и фантазията. Към него се е устремила и героинята на Ема Томпсън, която остава вярна на себе си в неистовото усилие да превърне в изкуство собствения си живот. В своята самоубийствена и жертвена любов тя е романтична като някаква постмодерна Жулиета. Друг е въпросът, че Литън Стрейчи

и като спорна личност, и като сексуален обект е антипод на романтичния идеал. Едновременно свръхнадарен и ленив, арогантен и раним, мъдър и инфантилен, този образ отново събира в себе си небивали противореия, така обичани от английските кинематографисти. Джонатан Прайс буквално „влиза в кожата" на този невъзможен човек, като пречупва актьорското си „его" в името на пълното и органично сливане с филмовия герой. Сцените му на партньорство с Ема Томпсън, са еталонни за английската актьорска школа, прочута по света със стила си : „Играй като за последен път". Независимо от безнадеждния си край, филмът оставя светла нишка: цветистия хумор на Стрейчи и ранимата поетичност в картините на Дора Карингтън.

Екстатичен и чувствено-кръвожаден, „Интервю с вампир" (1994) пресъздава странните и мистични образи в сценария на авторката на „черни романи" Ан Райс. Ирландецът Нийл Джордан се проявява като мрачен лирик: цветове, които кървят, глухи звуци, загатната перверзност. Вампиризмът като метафора на вечния живот в смъртта и жестоката любов. Дори скептичните към трагедията на безсмъртните трудно биха устояли на вълнуващата пластическа изразителност на изображението. Като пищна плът, започнала да се разлага.

Накрая само ще спомена „младите надежди": Нанси Меклър – „Циганско лято" (1996) и Антония Бърд – „Свещеник" (1994г). Не мисля, че добавят нещо ново към темата ,въпреки смелостта им да я „забъркат" с инцеста, богослужението и СПИНА. Те не развяват знамето на феминизма, нито парадират с „женски филми". Просто отстояват убежденията си по мъжки и ще продължат да правят добро кино. Поне докато мъжете отново станат силният пол!

КОМЕДИЯТА – НАЧИН НА УПОТРЕБА

> Проблемът за дефинирането на това,
> което се нарича „английски хумор",
> е един от най-сложните и оплетените в
> теорията и практиката на комичното.
>
> Тодор Андрейков

По традиция се счита, че английският хумор е подертано интелектуален и в него винаги присъства тъгата. „Смешка с тъжен поклон" – както е казал самият Шекспир. Не случайно Англия е родината на Големия сред комиците, създал митологизирания от киното архетип на „малкия човек" – Чарли Чаплин. Той пренася през океана характерния за Острова вкус към изкуството на пародията, нонсенса и анархистичната комедия. Всички тези теоретични разсъждения въвеждат в атмосферата на представените на фестивала кино-комедии . Много различни и неравностойни, те не свързват пъпната връв на приемственост с определяното най-често като „спорно" понятие – английски хумор. Най-близо до бурлесковия комизъм и ексцентричността на Чаплин стои „Комикът" (1995) на режисьора Питър Челсъм. Филмът е забележителен с двусмисления си „черен хумор", произтичащ от използването на гротеската с присъщите ѝ двойственост и карикатурна деформация. Характерната за гротеската хипербола присъства както външно – в чисто физическото пресъздаване на герои и среда, така и на драматургично-смислово равнище. Пред очите ни се разгръща истинска клоунада, в която действащите лица са неестествени, налудничави и невъзможни като от филм на Фелини. Но ако Маестрото се интересува повече от трагизма на комедията, Челсъм набляга върху комичното в трагедията, поради което героите му са необуздано и агресивно смешни. Те буквално биха се „разпаднали" на екрана от прекалена доза смешна грозота и фарсовост, но ги спасява виртуозната актьорска игра на Оливър Плат, Джери Люис, Лий Еванс, Лесли Карон. Техниката им включва пълния регистър изразни средства: от типичната невъзмутимост на „каменното лице", ала Бъстър Кийтън, до страстно себеотдаване в миманса. Някак от само себе си се налага мисълта, че киното и циркът си приличат, защото и двете представляват „странстване из собствения живот". Може би затова пластиката на киноизображението в „Комикът" е почти сюрреалистична. Мисля, че в този филм долових ехо от Фелини: „Клоунът е като сянката" и олицетворява „ирационалното, детинското , инстинктивното". Той е наистина шут Божи.

„Свирепи създания" (1997) на Робърт Йънг не се интересува от метафизичните измерения на смеха. Той е поредната динамична и раздвижена комедия в стил „Риба, наречена Уанда". Привнасянето на една вече доказала своя успех печеливша формула в нова история ми се струва не особено сполучливо. Предпочитам оригиналната идея и жизнеутвърждаващ оптимизъм на „Време за мъже" (1997) на Питър Катанео. Той разказва за екстравагантните усилия на група безработни стоманолеяри от Шефийлд да конкурират стриптизьорите от „Чипъндейл". След приключения и изненадващи обрати те определено стигат до края – т. е. оказват се в трудно преводимото положение– „full monty". Отново провинциална Англия, отново средната класа и всичко това предадено с типично английската ирония на изкуството на самоподценяването. Този филм по твърде елегантен начин доказва, че комедията не е само социален отдушник. Ако трябва да го сравня с „Комикът", обединяващ смях и смърт, тук властва Белият клоун – т. е. грация, хармония, яснота. Ненапразно „Време за мъже" се превърна в касов хит, а забележителният му саундтрак продължи да „живее" самостоятелно извън екрана.

След тези силни и нестандартни филми „романтичните комедии" на фестивала се оказаха в доста неизгодно положение. „Четири сватби и едно погребение" (1994 на Майк Нюъл) и „Англичанинът, за когото хълмът стана планина" (1995 на Кристофър Монгър) разчитат главно на наивносладкия чар на вечния джентълмен в английското кино – Хю Грант. Първият филм обръща наопаки и стилно пародира една иначе сериозна житейска ситуация, а вторият доказва, че дори от нелепи до абсурд истории става добро кино, когато попаднат в талантливи ръце. Независимо че единият изразява интелигентски, а другият по-простонароден хумор, двете творби се обединяват от ведро настроение и самоирония. А това е признак за надмогване на националните комплекси и духовно израстване.

Марияна Лазарова

Хич

Жълтата сянка на татко

Родена в Англия, натурализирана американка, Пат рития Хичкок отива в САЩ през 1939 година, кога то баща ѝ – Алфред Хичкок, вече утвърден режисьор в Англия, пристига, за да сътрудничи на Дейвид Селзник, продуцента на „Отнесени от вихъра“.

„Спомням си, че ни се стори като идване в рая – заради чудесния климат. Баща ми веднага се почувства добре в Холивуд.“ Първият американски филм на Хичкок е „Ребека“, последван от „39-те стъпки“, които утвърждават майстора на съспенса. Пет филма са собственост на наследниците и благодарение на интереса на Патрития Хичкок днес те се реставрират.

„От всички снимачни площадки на баща ми най-много ме впечатли тази на „Прозорец с изглед към двора“ (Rear window), 1954, която посещавах доста пъти с моя съпруг. Спомням си студията в „Парамаунт“ и най-вече Грейс Кели. Мисля, че тя беше предпочитаната актриса на баща ми. От актьорите му имах слабост към Джоузеф Котън, но той предпочиташе Джеймс Стюарт и винаги казваше, че никой като него не може да представи „обикновения мъж“. Точно отношенията с актьорите са един от най-противоречивите аспекти в творчеството на Хичкок, починал през 1980 година. Един от най-изучаваните режисьори в историята на киното, неуморим перфекционист с непонятен характер, брилянтен гений, убеден католик, но затворен, обсебен от мрачни импулси за убийство. Дъщерята отхвърля категорично този портрет: „Съжалявам, но ще ви разочаровам, като ви гарантирам, че той беше образец на обичлив баща и съпруг. Детството и семейният ми живот бяха съвсем нормални. Живеехме в голяма къща. Татко винаги работеше в студията, ходех да го виждам, когато можех.“

Далеч от светския живот, къщата на Хичкок е посещавана от големи имена: Кларк Гейбъл, Джеймс Стюарт, Кари Грант, Ингрид Бергман. Заразена от тази атмосфера, дъщерята Пат също се включва в спектакъла. На 13 години участва в шоу на Бродуей, а също и в три филма на баща си.

„Работата беше страстта на баща ми, която го поглъщаше изцяло. Снимаше и през лятото, докато ние с майка ми оставахме в ранчото близо до Сан Франциско. Когато можеше, вземаше самолета и идваше при нас. Имаше великолепно чувство за хумор, както показват прословутите му „камео“ (появяването му във всеки негов филм). Това започна от Лондон, когато нямаше достатъчно епизодици да запълнят сцените и всички, включително режисьорът, се появяваха на екран. После се превърна в нещо като лична шега между Хичкок и милионите му зрители. Освен киното другата му страст беше майка ми. Срещнали се в студиото в Лондон. В началото тя е работила като монтажистка. През цялата му кариера му беше вярна сътрудничка. Някои критици писаха, че неговите филми са плод на четири ръце, макар че тези на майка ми никога не бяха признати. Баща ми няма „Оскар“ (с изключение на този за най-добър филм на „Ребека“, т. е. на продуцента Дейвид Селзник). Съжаляваше, разбира се, но не беше огорчен, приписваше го на завистта, тъй като не можеха да преглътнат изключителния му успех. Срещаше се с много личности, не само от киното – Хемингуей, Томас Ман, Бърнард Шоу. Нямаше слабост към определен автор, обичаше много театъра и в Лондон усърдно го следеше. Обратно на това, което се говори, познаваше филмите на колегите си. Гледаше ги заради актьорите, но и ги харесваше. Ценеше добре направеното развлечение. Сигурна съм, че днес неговият предпочитан филм би бил „Извънземното“, защото е шедьовър на семейното развлечение. Хичкок правеше филмите си със страст, за да задържи изцяло вниманието на широката публика, затова мисля, че съвременният режисьор, който най-много го наподобява, е Спилбърг.“

Преведе
Соня Александрова

таргет видео

ви предлага

ЗАВРЪЩАНЕТО НА РУСКОТО КИНО

Списание „Кино“ открива на своите страници нова рубрика, в която наскоро появилата се на медийния пазар фирма „Таргет видео“ предлага на читателите – зрители нови и по-стари заглавия на руското кино – игрални, документални, анимационни, телевизионни поредици за паметниците на изкуството и др. Директни контакти с фирмата можете да направите чрез предоставените от тях телефон и адрес в гр. Варна, а ние ще ви представяме във всеки брой на списанието нашите авторски коментари за филмите, които можете да видите, стига да поискате!

ЕРМАК

Русия – XIV век. Времето на Иван Грозни. За необятната и приказно богата земя на Сибир се борят каквили не войнствени племена и ханове – татари, монголи, турци и разни неидентифицирани като национална и вяра пълчища. Властват законите на джунглата, а човешкият живот няма почти никаква стойност. Иван Грозни, след като вече вероятно е убил сина си, седи в Москва и чака някой смел мъж да присъедини Сибир към все още не Великая Рус. Този истински мъж се появява в одеждите и с мощта на казашкия атаман Ермак. Така в продължение на пет серии се разгръщат епичните битки на атамана, който се сражава безстрашно не толкова за царя, колкото да защити онеправданите, грабени и убивани сибиряци. Стимулът му не е само патриотичен и човеколюбив, той е и силно емоционален. Любимата Альона (Ирина Алфьорова) е предадена в плен неизвестно къде и на кого. Зрителите обаче виждат как прекрасната и умна девойка буди сред своите похитители само възторг и желание да я притежават. Притежател и съпруг ѝ става страшният и безпощаден хан Кучум (Ходжа Дурди Алиев), най-свирепият враг на Ермак. Боевете между неговата войска и казаците на Ермак са представени по всички правила и тънкости на средновековното бойно изкуство. Азиатската жестокост на татарите и изобретателността им в мъченията на себеподобните е толкова живописно-декоративна, че от време на време се налага човек да притвори очи. Редно е да кажем, че и казаците на атамана не им отстъпват по отмъстителност. Затова Ермак като строг и справедлив съдник ги сдържа от време на време, като им напомня с наказания (доста драстични) и с думи за благородната мисия, която те изпълняват. Благородната цел обаче не пречи и на Ермак понякога да прибягва до максимата „целта оправдава средствата“. За непристойно поведение той обезглавява най-верния си приятел. Но когато посяга да отсече главата на сина на хан Кучум и любимата си Альона, сабята му увисва във въздуха. Тази слабост той заплаща с живота си. Но

Реклама

„Ермак“

нали героите затова са герои, защото жертват живота си за другите...
Историческа сага са създали режисьорите Владимир Краснополски и Валерий Усков. Над нея те са работили почти десет години. Зрелищността и размаха на епическото им кино е извън всякакви съмнения. Някои биха могли да се усъмнят в достоверността на историческата истина. Не мисля, че точно това е филмът, в който трябва да я търсим. Той ни предлага ефектно кинематографично зрелище, от тези, които се правят навсякъде по света, когато има средства и възможности за това. И когато в авторския замисъл е включена патриотична или общочовешка идея. Изгонването на нашествениците от Сибир съвсем не е случайна тема. Тъкмо заради това за съавторите на сценария са привлечени руските писатели Анатолий Иванов и Вадим Трунин, чието многотомно творчество е един непрекъснат разказ за гордите сибирски мъже и жени и тяхната прекрасна земя. А ценителите на подобен тип зрелищни филми винаги ще има.

ИСКРА БОЖИНОВА

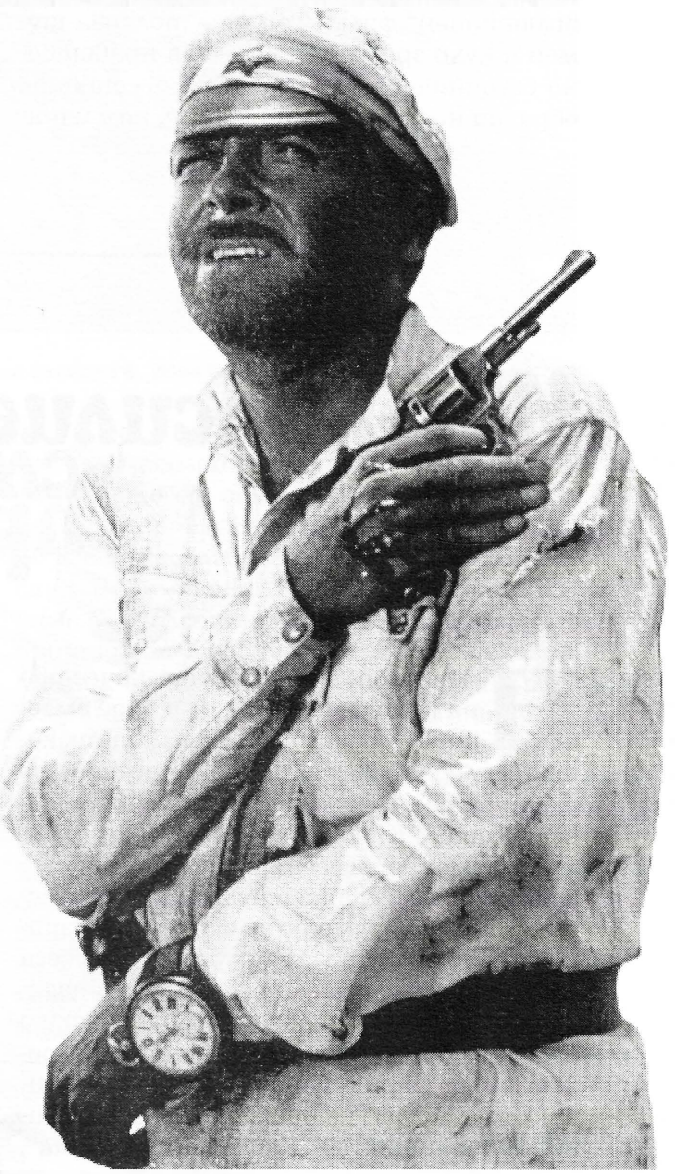
БЯЛОТО СЛЪНЦЕ НА ПУСТИНЯТА

Когато през 1970 г. се появи „Бялото слънце на пустинята“ на Владимир Мотил по сценарий на вече известния Валентин Ежов („Балада за войника“ и др.) и младия Рустам Ибрахимбеков, комуто предстоеше да се превърне в едно от най-интересните имена („В този южен град“, „И тогава аз казах – не“, „Изпепелени от слънцето“ и др.), филмът беше нещо като „бяла врана“ за тогавашното съветско кино. Не само защото като жанр клонеше към утвърдения отвъд океана уестърн, а и защото събитията от времето на революцията и Гражданската война до този момент обикновено се възкресяваха с реалния им исторически и психологически драматизъм откъм героико-епичната им (повече или по-малко патетична) страна, т.е. за тях се говореше сериозно. А ето че в „Бялото слънце...“ Мотил, който беше пробвал по-различна интонация – смесица от усмивка и тъга, осмисляйки съдбата на обикновените фронтоваци по време на Отечествената война в „Женя, Женечка и „катюша“, тук се беше решил да погледне и към онази историческа територия не с обичайната „почтителност“.
... През жарката средноазиатска пустиня, където слънцето е толкова силно, че чак в очите ти става бяло, върви червеноармеецът от Задбайкалския интернационален пролетарски полк Сухов (Анатолий Кузнецов) – боец за свободата на трудовите хора от целия свят. Класовите сражения са приключили, започва новият живот и той бърза към дома си, към Волга. Там го очаква неговата уважаема и не-

нагледна Катерина Матвеевна, към която мислено отпраща кратките си сантиментални, трогателни, простосърдечни писъмца и чиято бяло-розова мощна плът плува подобно на „истински лебед“ сред нежните руски брези. Изкусителен мираж сред знойните пясъци. Затова пък съвсем не мираж се оказва стърчащата сред тях човешка глава – на заровения от бандите Саид, който, спасен от Сухов, ще стане негов верен спътник, но няма да се откаже от възмездие за злодеите. Ето така, реалното и абсурдното се срещат и смесват още в първите епизоди на филма, за да се превърне съчетанието на битовото и въображаемото, драматичното и смешното, трагичното и ироничното, на тишината и изстрелите, покоя и екшъна в основен принцип на този изплетен с невероятна артистична лекота и невидимо вътрешно свежо дихание разказ... Не е мираж и отрядът, който е по петите на опасния бандюга-воин Абдула, обрекъл на гибел харема си само да не попадне в чужди ръце. И тъй като в новото общество „жената също е човек“, при това свободен, „съзнателният боец“ Сухов, изпълнявайки революционния си дълг, сменя посоката, за да поеме по обратния път и да спаси чудноватото женско ято, което се премества из пространството като едно цяло – наивно и беззащитно. Като оставят събитията на реалното историческо време някъде зад кадър, авторите тръгват по пътечките на занимателното приключение, в което има всичко – истина и измислица, рискови ситуации, юмручни схватки, дъжд от куршуми, екзотика...

Ваше благородие, госпожа Удача,
Для кого ты добрая, а кому – иначе,
Девять граммов в сердце, постой, не зови.
Не везет мне в смерти, повезет в любви...

Песента на Булат Окуджава, която си тананика бившият митничар Верешчагин и която след филма се превърна в шлагер, в емоционален и носталгичен знак-изповед на цяло едно поколение, всъщност носи вътрешния „ключ“ на тази печално-смешна приказка-притча. В „Бялото слънце на пустинята“ всичко е в динамика, всичко се обръща в своята противоположност, смислово се самовзривява и отново самосъздава – тъжното и веселото, животът и смъртта, любовта и безчувствието, драмата и щастието. Така Верешчагин, постоянно търсещ смъртта, а тя все го отбягва, я намира неочаквано – нелепо и героично едновременно. Нелепо, защото загива от взрива,



поставен от Сухов и предназначен за Абдула, и героично, тъй като съумява да победи враговете си – контрабандисти. И в любовта му провървява ... след смъртта. Какво по-голямо обяснение в любов и доказателство за тази любов от шашната, излъчваща огромно страдание негова съпруга, която като през пустиня тръгва сама и осиротяла по брега на морето...

Авторите на филма взривяват и кинематографичните клишета – баналните формули на познатия ни класически уестърн, и на традиционния „историко-революционен" филм. Той не е толкова шумен и кухо зрелищен, толкова нравствено безотносителен, колкото десетките образци на чуждоземния жанр, не е и така идеологически стегнат и ограничен, както много от родните произведения на изкуството. Може би и затова сега, след години, остава неизпепелен, незагубил дискретното си и дълбоко очарование.

Вероятно на свикналите да консумират суперзрелищата на съвременната компютъризирана киноиндустрия, с която всекидневно ни залива нашият американизиран кино- и видеорепертоар, филмът може да се стори не твърде ефектен. Но въпреки днешната пренагласа добре е да се види – едни, за да се срещнат с непознат тип кино, други, за да го съпреживеят отново. Защото „Бялото слънце на пустинята" напомня за най-хубавите години на киното в нашия живот...

Дима Димова

Иван Василиевич сменя професията си

Няма спор, най-ценното качество на кинокомедията е да бъде смешна. Да предизвиква смях у тези, които я гледат. Така, както е при парите – най-важното им качество е тяхното количество. Кинокомедията „Иван Василиевич сменя професията си" не е просто смешна. Тя е изобретателно смешна и остроумна. Навремето имаше голям зрителски успех в България. Мисля, че и сега спокойно може да се съревновава на пазара на днешните задокеански, балкански и извънбалкански комедии. Авторът ѝ, режисьорът Леонид Гайдай, е най-успешният комедиограф на бившето съветско кино. „Операция „И", „Кавказка пленница", 12-те стола", „Спорт-лото" и още много други са между заглавията, които могат да развеселят и най-меланхоличния зрител. Спомнете си само комедийната тройка – Вицин – Никулин – Моргунов и ще разберете, че смехът е стихията на всички негови филми...

Авторите на „Иван Василиевич сменя професията си" твърдят, че техният филм е „научно фантастичен, не най-реалистически" и съвсем не строго исторически. Иначе не може и да бъде. Представете си в основата на сценария, написана от сатирика Владлен Бахнев и самия Гайдай, стои забележителната пиеса не на кой да е, а на самия Михаил Булгаков. Гени-

Реклама

Юрий Яковлев в „Иван Василиевич сменя професията си"

ален руски писател, чиято книга „Майстора и Маргарита" тревожи и предизвиква въображението на редица театрални и филмови авангардисти от целия културен свят повече от 60 години. Известно е, че Михаил Булгаков владее виртуозно всякакъв вид и род хумор. От високата философска ирония до бляскавата абсурдна комедия, отнасяща се до ежедневието ни на най-банално битово ниво. Тъкмо тази битово-ексцентрична комедия на големия писател авторите превръщат в безкрайно смешен и забавен филм. Представете си, Иван Василевич всъщност е същият онзи страшен и жесток самодържец Иван Грозни, който обаче по силата на фантастичен експеримент трябва да обитава за известно време квартирата на изобретателя Шурик. Докато Шура търси по магазините такива свръхважни частици, които да помогнат на машината на времето да върне обратно царската особа в нейното си време, а двамата съветски съграждани – в тяхното си, стават неописуеми скандали и недоразумения. Чудесните актьори Юрий Яковлев, Леонид Куравльов, Александър Демяненко, Нона Мордюкова с видимо удоволствие и артистичен блясък притичват от днешна в средновековна Москва и обратно, гонени от настървени опричници, бдителни милиционери, ревниви съпруги, психиатри с усмирителни ризи, преследвачи от всякакъв род и окраска. С една дума – не дай Бог да попаднеш там, където не ти е времето и мястото. Най-малкото, което може да ти се случи, е или да ти отрежат главата, или да попаднеш в лудница. Добре, че гениалният Шура навреме успява да купи повредената част на машината на времето. Иначе представяте ли си какво би станало, ако Иван Василиевич се върнеше на власт в Кремъл?!...

Искра Божинова

НОВИ МЕДИИ НОВИ ТЕХНОЛОГИИ

НОВИТЕ МЕДИИ

(Продължение от бр.2)

Следващите типове *програмирана* комуникация са ***изследовател ската*** и ***редакторската,*** изградени съответно върху *интертекстуалния* и *контекстуалния* принцип. Преди това ще се опитам накратко да формулирам разликата между всички споменавани досега ***принципи***.

Както вече стана ясно, *„диаложните стаи“* в Интернет биха могли да бъдат поставени на върха в йерархическата пирамида на интерактивността. И това е така поради факта, че те единствени са разработени ***хипертекстуално.*** Възможностите, които предоставят на потребителя да създава собствени, ***авторски*** драматургични елементи и динамизирани пространства и заедно с това да контактува чрез обратна връзка с други участници в ***непрестанно променяща се*** среда на действието и време на протичането му, са наистина несравними с тези на другите нови медии. Тоест ако аз в момента „интерактивирам“ в „диаложната стая“ и прекъсна това „интерактивиране“ поради необходимостта да проведа, да речем, несвързан със ситуацията телефонен разговор, след приключването на разговора (***и в зависимост от него!***) неминуемо ще започна да възприемам по нов начин и/или дори ще променя пространственото си движение и/или тематичното развитие на „интерактивното“ си преживяване. (Същото би се случило и ако вътрешен дразнител, намиращ се в самата „диаложна стая“, ме откъсне от преживяването.) Подобна промяна, разбира се, е възможна при всеки вид прекъсната комуникация. Но само в „диаложните стаи“ тази промяна ***никога не би могла да се повтори*** в същия вид. Дори събитието да е записано във файл и всички участници в него да са съгласни да го „преживеят“ отново. ВРЕМЕТО е изтекло! Единствената възможност за някакво приблизително повторение е онзи частен случай, в който бихме напуснали „он-лайн“ системата на Интернет и бихме преиграли ситуацията в създадена от нас, затворена „оф-лайн“ система между собствените ни компютри. Но тогава реално бихме превърнали хипертекстуалната структура в проста, текстуална (най-много: в контекстуална) такава.

Симулацията на времевата непрекъснатост е всъщност онова, което ***интертекстуалните*** конструкции непрекъснато се опитват да постигнат. За жалост обаче и най-обемните от тях, предлагащи N-брой вариации, всъщност са ***ограничени***. Макар *практически* на този етап от човешкото развитие да не съществува потребител, който би могъл да се възползва от целия потенциал на подобна структура, *теоретически,* на един следващ етап, това е постижимо. (Поне досегашният ни опит доказва, че всичко, създадено от човешки мозък, може да бъде и повторено, и надминато. Единствено Природата/Създателят вероятно стои извън границите на тази максима.) В този смисъл интертекстуалността (особено при синематричните и мулти-реалните системи), колкото и да се мъчи, няма как да скрие предопределеността на избора. А в определени случаи (при

експерименталните интерактивни филми, които ще анализирам по-нататък) очебийната претенция за хипертекстуалност даже дразни. Само виртуализираните системи като че стоят на границата. И тъкмо затова мигът, в който параметрите на „стаите“ ***ще се слеят*** с техните параметри, би ознаменувал истинското ***начало*** на триизмерната екранна интерактивност: ***виртуализираната Интернет-„стая“***.

Що се отнася до ***контекстуалните*** структури, там всичко е просто именно защото те не се „срамуват“ да бъдат „несъвършени“ според така предлаганата категоризация. Компютърните игри, електронните енциклопедии/колекции, или телевизионните/Интернет сериали/ поредици не само не крият, а напълно откровено ***подчертават изначалната ограниченост на избора***. И веднъж приел „правилата на играта“, потребителят им се опитва да ги спазва и използва. Тази опростеност на взаимоотношенията е може би в основата на пазарния успех, който контекстуалните продукти преживяват днес. Потребителят, както в цялата история на човечеството ни дотук, като че все още предпочита познатите рамки пред страховитата тайнственост на непознатата свобода. Уви!

ПОТРЕБИТЕЛЯТ КАТО ИЗСЛЕДОВАТЕЛ

2. Виртуализираните системи (Virtual Reality Systems)

Виртуалната реалност е изкуствена среда, стремяща се да наподоби житейската реалност, ***изцяло*** компютърно създадена и управлявана единствено пак чрез компютъра-майка в момента на контакт на потребителя с нея.

Интерфейси:

В момента във виртуализираните системи се използват два основни интерфейса: *„шлем“* (***headset***) и *„пещера“* (***CAVE***).

При *„шлема“* потребителят слага на главата си каска с очила, които напълно ограничават достъпа на външна светлина. В очилата се прожектира изображение, генерирано чрез компютърна графика. Специално устройство, вградено в „шлема“, следи движенията на очите и главата на потребителя и в зависимост от тях почти моментално ***променя*** ракурса и плана на изображението. Освен „шлема“ потребителят си слага и специална ръкавица с устройство, разчитащо определени кодове за движение. Тя замества „мишката“ в традиционния компютърен интерфейс. Например посочването с палец нагоре означава, че потребителят иска да полети, насочването на цялата длан напред активизира скоростта на движението и т. н. Реакцията на компютъра може да бъде предизвикана и от някои специфични движения на тялото като завъртането около оста или накланянето напред, назад и встрани.

В *„пещерата“* потребителят се намира в реално ***физическо*** пространство. Обикновено всички стени, а понякога и таванът, са картографирани в компютърната памет и са под тоталния ѝ контрол. Потребителят може спокойно да се разхожда и да предизвиква рефлективното наместване на пространството спрямо движенията си. В отделни случаи обаче това е малко опасен интерфейс. (Ако не дай Боже! – потребителят се „вживее“ в реалността на средата и забрави, че може да се блъсне в стената или да пропадне от платформата, на която е стъпил.) Като вариант на „пещерата“ е считана ситуацията, при която един потребител слага „шлем“, а други зрители следят на стените онова, което той вижда.

Приложения на виртуалността:

виртуалността намира прагматичното си място, се увеличават. В градоустройственото планиране, ергономичните изследвания, архитектурния дизайн, археологическите реконструкции, озеленяването, топографските изследвания и пр. чрез първоначално виртуално моделиране се осъществяват сложни проекти. В авиационната индустрия и автомобилостроенето освен за прототипиране виртуалната реалност се използва и като възможност за симулативен тренинг на пилотите и шофьорите-изпитатели. Водещите стоматологични клиники отдавна използват виртуализирано структуриране в зъботехническото обслужване: протези, коронки, мостове, дори обикновени кариеси се изграждат първо чрез сканирани компютърни модели и след това като реални металокерамични или други сплавни конструкции. Образованието и медицината обаче направо си оспорват първото място. Именно във връзка с приложението на виртуалната реалност в тях ще разгледам два значими примера:

Проектът „Виртуален океанариум" (Virtual Oceanarium):

На 22 май 1998 г., в Лисабон (Португалия) се откри последното за XX век Световно изложение EXPO '98. Може би най-атрактивното явление в него е огромният павилион „Виртуален океанариум". Той е плод на усилията на стотици специалисти от всички области на науката, медиите и забавната индустрия. Цялостната му разработка се осъществява от *Международната мрежа институции за образование, тренинг, изследвания и развитие на компютърно-графичните технологии, системи и приложения* (***The International Network of Institutions for Advanced Education, Training and R&D in Computer Graphics Technology, Systems and Applications***). Централата на мрежата се намира в Дармщад (Германия), а нейни клонове са открити в Рощок (Германия), Сингапур, Коимбра (Португалия) и Провидънс, Роуд Айлънд (САЩ). Ръководител на проекта за „океанариума", както и на самата мрежа, е международно признатият корифей в областта на виртуализираните системи проф. д. т .н, д-р хонорис кауза на десетки университети, д-р емеритус Жозе Енкарначао.

Преди да бъде открит, няколко презентации на „океанариума" вече бяха направени на конгреси и симпозиуми – за учените и журналистите, и на търговски панаири – за рекламодателите. А след завършването на EXPO'98 той най-вероятно ще се превърне в пътуваща атракция, която ще може да задоволи интереса на милиони хора по света. И така, как изглежда проектът?

В централния павилион на изложението огромен аквариум символизира Световния океан. В ъглите му са разположени по-малки аквариуми, които представят четирите основни океански територии в света. В тях могат да бъдат видени общо над 30 000 живи водни създания от около 300 рода.

В отделна съседна зала се намира „виртуалният океан". Тъй като при него се очаква неспирен поток от хора (над един милион души), очевидно повечето от тях няма да имат възможността да спрат и самостоятелно да гледат с часове. Следователно модел от типа на „пещерите" не е удачен.

Заради това предвиденият метод на „потапяне" във „виртуалния океан" е следният: на определени интервали малки групи специално обучени демонстратори се сменят, слагайки си „шлемове", снабдени с т. нар. „стереопортички", т. е. очила, (струващи 1000 DM), в които компютърът проектира алтернативно изображение за всяко око. Технологично това става, като „портичката" за лявото око се затваря, докато „тече" образът за дясното, и обратното. Посетителите могат на свой ред да си сложат евтини призматични очила (по 1 DM чифта), с които да следят на екранираните стени онова, което демонстраторите провокират.

Суперкомпютър ***SGI Onyx 2 Infinite Reality*** симулира над хиляда животни и растения, както и водната среда около

растения, както и водната среда около тях. Демонстраторите-„водолази“ се движат в този свят и комуникират с обитателите му. Поведението на всяко виртуално същество е изградено върху алгоритмични схеми, извлечени с методите на бихейвиористиката и класическата биология. По този начин персонажите са снабдени с парадигматични модели, покриващи инстинктите, възприятието и типичното им поведение. Дори сложни системи като симбиозния живот, хранителните и образователните животински вериги са изключително удачно портретирани. „Водолазите“ могат не само да наблюдават, но и да симулират движения, например да хранят с ръка акулите, да яздят делфините, да разтварят кораловите рифове и т. н. В добавка „океанариумът“ е снабден с акустична база данни, включваща стотици хиляди звуци, които допълват впечатленията за правдоподобие и създават интригуваща атмосфера.
Ясно е, че подобно внушително представление има за цел да развие една нова територия на развлекателната индустрия, но като че много повече неща ще се изпишат и кажат в бъдеще по повод неговата приложимост в образователните програми. Вярвам, никой не се съмнява, че построена на този принцип, образователна система, било то в областта на географията, историята, биологията, физиката, химията и т.н., ще извърши ***глобална революция в образованието***, и то даже в много по-голяма степен, отколкото във „фабриките за илюзии“. А когато бъде овладяна и вече разискваната „наративност“!...

Проектът „Акрофобия“ (The Acrophobia Project):
Не по-малко значим в областта на медицината обаче е проектът „Акрофобия“, развит в сътрудничество между *Института по технологии* (***The Georgia Institute of Technology***) и *университета „Емъри“* (***Emory University***) – и двата намиращи се в Атланта, Джорджия, САЩ. Основната идея при създаването му е била да се провери дали виртуализираните системи биха могли да заемат мястото на известния метод за лечение на фобии, свързан с принудата, упражнявана върху страхуващия се индивид, да свикне с реалността чрез постепенни увеличаващи се сблъсъци с нея, (независимо дали става въпрос за страх от височини, затворени пространства, тълпи и т. н.). Последните три години, в които новаторският метод се експериментира, неопровержимо доказват, че това е възможно. Над 80 % от подложените на терапия чрез сблъсък с виртуализираната среда, от която се страхуват, напълно или частично преодоляват фобията си. И в този смисъл ***революцията в медицината*** като че малко дори изпреварва тази в образованието.
Но значението на проекта е ***не само прагматично***. Всъщност той доказва, че виртуалната реалност, дори и в несъвършения си днешен вид, вече е преминала от сферата на абстракцията в сферата на конкретиката. Самият факт, че пациентите проявяват същия страх, когато се намират в нея, какъвто проявяват при сблъсък с физическата реалност, доказва наличието на поне относително правдоподобие и значи – съществуване.

Наративност във виртуализираната система:
За съжаление виртуалната реалност все още изглежда твърде ***неправдоподобна.*** Много често се смята, че причината е текстурата на средата, която е създадена чрез компютърна графика. Но експериментите, направени с въвеждането на фотографски образи, показват, че всъщност по-сериозен проблем се явява ***технологичното*** ниво. Дори и най-мощните компютри не са технически годни да улавят всяко движение на потребителя, а също така и не са в състояние да синхронизират стопроцентово рефлекторния образ. Макар и с микросекунди, разместване

Особен проблем е създаването на среда, в която действат ***живи*** обекти, независимо дали животни или човешки същества. Ако в обикновената възстановка на реалността що-годе някаква симулативност съществува, тъй като отклоненията от топографски и архитектурен характер донякъде могат да бъдат прецизно изчислени, то възможността да се изградят реалистично движенията на живите обекти в зависимост от определена провокация на потребителя поставя програматорите и техниката пред колосални количества работа.
Да не говорим, че шансовете пък тези виртуални персонажи да реагират задоволително от ***психологическа*** гледна точка за момента са минимални. (Разбира се, не е невъзможно във виртуализираната система да се внедрят *аватари-роботи* с рестриктивно зададени реакции.)
Всичко това определя и ***описателния*** наративен дизайн на съвременните виртуализирани системи: в тях потребителят най-често е сам и най-често ги ***изследва***. А в случаите, когато двама или повече потребители са включени в някаква обща система, създаването на оркестрирани взаимоотношения със средата и персонажите е още по-сложно. Самите потребители обикновено нямат проблем да общуват *помежду си* дори когато *един* от тях пожелае да провокира промени в средата. Но ***правдоподобна*** рефлексия от страна на средата в резултат на общуването им на този етап е почти невъзможно.
В крайна сметка обаче усещането за правдоподобност е нещо, което се постига повече с ***вяра***, отколкото със съвършенство. Другите изкуства, а в по-катастрофална степен и политиката, отдавна използват това знание! (Пък като и вярата не помага – хуморът е последно убежище.)

3. Мулти-реалните системи (Augmented Reality Systems):
Мулти-реалната система е технология, която позволява ***сливането*** на реалност и виртуалност в една обща структура, чрез налагането на информационна база данни върху физически съществуващ обект.

Интерфейси:
Най-популярният вариант на интерфейс отново е вид ***шлем***. Разликата между него и виртуалния „шлем“ е в това, че потребителят не просто има възможност да вижда през него физическата реалност – нейното виждане е ***задължителен*** елемент за реализация на интерактивното преживяване. В мига на слагането на „шлема“ компютърът-майка може да бъде активизиран да прожектира ***върху*** нея всякакъв вид информация, отнасящ се до ***същата*** тази реалност: графична, текстуална, звукова и пр. Както и при виртуализираните системи, специални устройства следят движението на очите и главата, за да могат да подават навреме информацията. Съществуват, разбира се, и възможности потребителят да спре по свое желание информационния поток или пък да извлича само определен вид информация. Макар и не особено необходимо, устройство от типа на „ръкавицата“, с която се кодират движения, също може да бъде прикачено към системата. Най-лесно човек може да си представи функционирането на цялата конструкция, като си припомни сцените от „Терминатор 2“ (***Terminator 2***, 1991, реж. Джеймс Камерън), в които виждаме реалността през очите на робота.
Един друг, доста странен на пръв поглед шизофренен интерфейс беше нагледно демонстриран в небезизвестния филм ***Top Gun***,1986, реж. Тони Скот, където Том Круз дълго се опитваше да овладее умението хем да вижда с едното си око реалната Земя под самолета, хем с другото да следи избързващата, подавана чрез компютър информация за намиращите се пред него смъртоносни

препятствия. На онези, които скептично са се смели в тази ситуация, предлагам сами да проверят дали това е лесно. (Признавам, в единствения си подобен опит аз се провалих категорично.)

Приложения на мулти-реалността:
Както и виртуалността, мулти-реалността намира многобройни възможности да изяви най-положителните си характеристики. Най-мащабното ѝ поле за действие обаче е не толкова в симулацията, колкото в чисто прагматичното подпомагане на процеси, изискващи максимална ***прецизност*** на реализацията.

Примерът „Боинг" (The Boeing Aircraft ARS):
Може би не първи, но определено най-масирано, още преди повече от десетилетие, директорите на авиокомпанията „Боинг" разбрали, че не е изключено разковничето на успеха да изскочи от храста на „шантавата" мулти-реалност. След неколкократни тежки катастрофи с техни самолети те решили да въведат тотално нова система за сглобяването им. И водещата роля в нея поверили именно на служителите, които умеели не просто да си нахлупят, но и да използват по предназначение „шлема", в който компютър им показвал диаграми, комбинирани с текст, обясняващ как точно, къде точно и коя точно от хилядите жици и жички да свържат във всеки миг. От този момент нататък броят на катастрофите, поради неправилни свръзки в системата бил сведен до минимум. Това може да звучи и като приказка, но е вярно. (Слава Богу!)

Наративност в мулти-реалната система:
Ясно е, че в една толкова технологизирана структура да бъде изграден сюжет, а още повече – да бъдат вместени персонажи, не е лесна задача. Откъде все пак биха могли да се появят варианти за естетическото ѝ приложение? Разбира се, от ***противопоставянето*** на двата тъй различаващи се свята. Би могло, да речем, потребителят да влезе в някаква съвсем реално съществуваща стая и в „шлема" му да се появи картина, показваща нейните обитатели, починали преди много години. Или просто да се изпише информация, свързана с тях. Но двойно по-интересно би било, ако те стоят реално пред него и докато се обясняват в любов, да речем, той чува/вижда/прочита скритите им мисли за изневяра. Всъщност киното неведнъж е правило опит да изрази това драматургическо стълкновение, чрез вкарването на титри, полиекран, анимационни ефекти и пр.

Проектът „Фауст":
Струва ми се, един от най-любопитните опити, които съм срещал в тази посока, е свързан отново с разработка по вече споменавания проект *„Фауст"*.
В него, както в прословутата компютърна игра ***„Myst"***, за да разбере какво се е случило, участникът трябва да открие пръснатата скрита информация. Т. е. ***интерактивността е средство за разкриване на повествованието***, разполовено между света на *„миналото"* (виртуалността) и света на *„настоящето"* (реалността).
Влизайки в някоя част от реалността, „търсачът" моментално получава върху вградения екран на „шлема" парчета от предварително заснетия сюжета, който изяснява какво се е случило някога, в миналото, ***зад*** стената, която наблюдава. Същевременно обаче той ***не може*** да се върне обратно в тази част (ако примерно иска да провери елементи от дадената информация), тъй като вратите са еднопосочни и се затварят автоматично при всяко преминаване.
При движението си участникът среща и ***реално*** самите персонажи (актьорите) от мозайката на „миналото". Той може да говори с тях и те могат да му отговарят. Но има две ограничения: темите за разговор не трябва да засягат настоящето, нито пък участникът има право да получи прожектирана информация, свързана с конкретния

информация, свързана с конкретния персонаж. И т. н. (...)
Поради причини, свързани с авторски права, не мога да изложа повече подробности сега, но мисля, че и от казаното е очевидно какъв богат потенциал очаква да бъде разработен. Пък ако не от кинаджиите, то може би от театралите?!

НОВИТЕ ТЕХНОЛОГИИ

(Продължение от бр.2)

Спестявайки обемната разработка на специализираните теми, свързани със софтуерните програми, ще си позволя да завърша **Глава 4** от работата на проф. Пуховски, като сумирам най-любопитното приложение към нея, посветено на начините, по които се използва в аудио-визуалните изкуства ***компютърната графика:***

Компютърна графика, която си е ***компютърна графика,*** т. е. без опит да бъде излъган зрителят, че това е нещо друго. Тя съществува в два варианта: неорганично и органично вплетена в сюжета. Пример от първия тип е „Междузвездни войни“ (***Star Wars,*** 1977, реж. Джордж Лукас), а от втория – „Трон“ (***Tron,*** 1982, реж. Стивън Лисбъргър), в който сюжетът се развива в самия компютър и поради това не-реалистичността изглежда съвсем реалистично. Естествено, тук се нареждат и филми като „Играта на играчките“ (***Toy Story,*** 1995, реж. Джон Ласетер), изцяло изграден чрез компютърна анимация.

Компютърна графика, ***заместваща макети***, т.е. изграждаща реални елементи от средата. В „Аполо 13“ (***Apollo 13***, 1995, реж. Рон Хауърд) сцените с ракетата, която се завръща от мисията до Луната, са изцяло изградени по този начин.

Компютърна графика, ***пресъздаваща извънземни същества,*** т. е. такива, които трябва да изглеждат реалистично, но да нямат аналог в реалността. Тя може да бъде открита, както при цялата поредица на „Пришълецът“ (***Alien,*** 1979, реж. Ридли Скот; ***Aliens,*** 1986, реж. Джеймс Камерън; ***Alien III,*** 1992, реж. Дейвид Финчър; ***Alien IV,*** 1996, реж. Жан-Пиер Жьоне), така и в „Бездната“ (***The Abyss,*** 1989, реж. Джеймс Камерън), „Каспър“ (***Casper,*** 1995, реж. Брад Силбърлинг) и „Видове“ (***Species,*** 1995, реж. Роджър Доналдсън).

Компютърна графика, ***пресъздаваща реални същества.*** „Джурасик парк“ (***Jurassic Park,*** 1993, реж. Стивън Спилбърг) е първият пробив в тази посока, обединявайки реална среда и компютърно генерирани персонажи по начин, който прави почти невъзможно разчленяването им. Единственият, достоен предшественик, но в много по-ограничени количества филмово време, е „Робокоп 2“ (***RoboCop 2,*** 1990, реж. Ървинг Кършнър), в сцените със злия, втечняващ се противник. Малко по-неубедителни са кошмарите в „Джуманджи“ (***Jumanji,*** 1995, реж. Джо Джонстън, каскадите на главния персонаж в „Батман се завръща“ (***Batman Returns,*** 1995, реж. Тим Бъртън) и оживяващите скелети в „Зов за завръщане“ (***Total Recall,*** 1990, реж. Пол Верховън).

Компютърна графика, ***скриваща реални елементи от средата.*** В „Истински лъжи“ (***True Lies,*** 1994, реж. Джеймс Камерън), например, чрез такъв метод са „изтрити“ въжетата, поддържащи висящите във въздуха актьори. Във „Форест Гъмп“ (***Forest Gump,*** 1994, реж. Робърт Земекис), свръх-ускорената топка за пинг-понг е вкарана допълнително. В „Бейб“

на животните и целият фон зад тях е изцяло компютърно генериран. А в „Интервю с вампир“ (***Interview with a Vampire,*** 1994, реж. Нийл Джордан) именно компютърната графика е тази, която помага за накъдрянето на косата при трансформацията на жената във вампир.

Глава 5 от доклада на проф. Пуховски е посветена на начините, по които се **разпространяват** дигиталните продукти. И с пълно право, защото навлизането им в производството ще засегне структурирането на пазара. То може и да не съсипе бизнеса на „мейджърите“ в Холивуд, но със сигурност ще удари яко по-малките „независими“ компании. Дори днес вече съществуват т. нар. „нови независими“ производители, които създават и разпространяват продукта си директно по дигитален път, бил той компютърна игра или аудио-визуална енциклопедия, виртуализирана или мулти-реална симулативна система, интерактивен филм или Интернет-сериал/поредица и пр. А това е само началото.

ГЛАВА 5: РАЗПРОСТРАНЕНИЕ НА ДИГИТАЛНИТЕ ПРОГРАМИ

1. Разпространение на дигиталния филм

(...) Не съвсем отдавна собственикът на голяма верига киносалони в САЩ запитал телефонните компании дали могат да създадат технология, която би позволила кинопоказ, без да се налага тиражирането на копия и транспортирането им чрез куриерски въздушни служби – един, общо взето, не само скъп и несигурен метод, но също така метод, който позволява избледняване на цветовете, унищожаване на перфорацията, пиратство и т. н. неприятни последствия. (...)

Концепцията, според която стопроцентово дигиталният филм ще се разпространява по телекабел, вложен във фибро-оптична магистрала, заменила асфалтовата, ще стане реалност в следващия век. (...) **Киносалонът на бъдещето** ще бъде място, в което едновременно човек ще може да си поръча срещу заплащане филм, да гледа концерт или спортни събития, да участва в бизнес-конференции или интерактивни хепънинги. (...) Дигиталното разпространение на филми в салоните чрез телекабел не само ще революционизира традиционната система на разпространение, но и ще създаде нови пазарни ниши за допълнителни услуги. По този начин ще може да се провеждат предпремиерни маркетингови кампании, без да се влиза в разходи за тиражиране. По-лесно ще се осъществява включване на местни рекламодатели в системата на киноразпространението и т. н.(...)

Първият опит в тази посока вече беше направен с хита на КЪЛЪМБИЯ ПИКЧЪРС (***Columbia Pictures***) „Дракула на Брам Стоукър“ (***Bram Stoker's Dracula,*** 1992, реж. Френсис Форд Копола). Чрез фибро-оптичната мрежа на телефонната компания „Пасифик Бел“ (***Pacific Bell***) творбата беше транспортирана от центъра на СОНИ (***Sony***) за производство на високоразделителна телевизия (***High Definition TV***) в Кълвър Сити, Калифорния, до киносалоните АМС в Бърбанк, Калифорния, където беше триумфално показана пред елитната аудитория. (...)

2. Разпространение на дигиталната телевизия

Дигитална телевизия всъщност означава набор от технологии, които позволяват дигитално компресиране на телевизионните канали така, че повече количество материал да може да бъде разпространявано върху същия брой канали. Често, но не винаги, дигиталната телевизия върви „ръка за ръка“ в развитието си с високо-разделителната. Изобщо в бъдеще ни очакват както повече канали, така и по-широки и големи екрани.

големи екрани.

Американският модел

През май 1996 г. Федералната комисия по комуникациите създаде т. нар. система на „Глобалната харта“ (***Grand Alliance***), с която се установява стандарт за наземното (кабелно и ефирно) телевизионно разпространение. Първата ефирна трансмисия на високоразделителната телевизия беше демонстрирана на изложението в Лас Вегас през същата година. Вече започнаха работа четири операторски консорциума, които предлагат стотици програмни услуги: ***DirectTV/USSB, Primestar, Echostar*** и ***Alphastar***. Всички те използват упоменатия DVB-S standard. (...)

На 3 април 1997 г. Федералната комисия прие също така и условията на разпространение, включително и таблица за времевите пояси, която телевизионните станции трябва да спазват. През май 1999 г. се очаква трите телевизионни компании „мейджъри“ – ***ABC, NBC*** и ***CBS*** – вече да предлагат дигитално телевизионно обслужване на 10-те най-големи национални пазара. До края на 1999-а обслужването трябва да обхване следващите по големина 20 пазара, т. е. над половината от населението на САЩ, а до 2003-та се очаква всички станции да работят само в дигиталния стандарт. (...)

Заедно с това вече съществува и „директно сателитно разпространение“ (***Direct Broadcast Satellite, DBS***) на програмен продукт чрез малки „чинии“ (с диаметър от 18 инча до 3 фута), чрез които се осъществява едновременно приемане на около 200 канала без промяна на орбиталната настройка. Каналите включват целия спектър на справочните услуги, спортните програми, платените филми и специализираните етнически, демографски и пр. програми.

Важен въпрос за бъдещото развитие е разрешаването на спора между традиционните телевизионни производители и компютърните компании. ***Microsoft, Intel*** и ***Compaq*** възприемат комуникацията на XXI век не просто като по-ясно изображение, но и като интерактивно такова. Тяхната представа за потенциала на дигиталната телевизия включва развитието и на високо-разделителни параметри от видео и аудио- порядък. Нещо като „Новини“, позволяващи на зрителя да влезе в дълбочината на всяка индивидуална съдба и сюжет. (...)

Това, че ***Microsoft*** закупи за умопомрачителната сума от 425 милиона долара системата ***WebTV Networks***, позволяваща на консуматорите да влизат в Интернет чрез телевизионните си екрани, показва, че компанията вярва в близкото сливане на компютъра с телевизора. (...)

„Компютърджиите“ смятат, че ако техните компютро-телевизори струват по-евтино от „чистите“ телевизионни приемници на телевизионните производители, пазарът им е в кърпа вързан. Боб Стърнс от ***Compaq*** твърди, че: „Добавката за това, че ще получава DTV на PC-то си, ще струва на купувача по-малко от 100 долара.“ (...) А като цяло компютърните компании се надяват да продадат до края на 1998 над 20 милиона компютъра с вградено устройство за дигитална и след 2000-та въобще да прекратят производството на други PC-та. (...)

Телевизионните разпространители обаче едва ли ще се предадат без бой. Самият факт, че около 98% от домакинствата в САЩ притежават телевизори, а само 35% – компютри, вече е факт, който говори, че процесът няма да е толкова бърз. (...) От друга страна, отсега е ясно, че моделите телевизори с голям екран, които получават изцяло дигитален сигнал, дълго време не ще паднат под цена от 2000 долара. (...)

Въпросът в крайна сметка е дали компания като ***Microsoft***, например, смята да остане просто производител на средство за разпространение, или възнамерява да се превърне в съперник, който ще произвежда и разпространява собствен телевизионен продукт. (...)

Европейският модел

В целия този сценарий Европейският съюз създаде през 1993-та проект за развитие на дигиталното разпространение, включващ над 200 организации от 30 държави. Основната цел беше установяването на техническите параметри за хармонично внедряване на дигиталната телевизия в целия спектър на сателитните, кабелните, ефирните и микровълновите системи. (...) Разработваните проекти са предвидени да служат като контейнери за всякакъв тип данни, които могат да бъдат препредавани в зависимост от изискванията: т. е. различни стандарти на изображение, заедно с многоканален звукозапис, телетекст, мулти-езиково субтитриране и мулти-медия. (...) Ключов въпрос за търговския успех на бъдещата система е задължителното популяризиране на абонаментния принцип. (...) Сериозен проблем ще бъде изясняването на принципите, върху които ще се възмездяват авторските права, тъй като засега те са защитавани от различни законови уредби. (...)

3. Разпространение чрез дигиталния видеодиск (DVD)

На настоящия етап дигиталният видеодиск съществува в смесения формат SD-DVD, за който основните производители съперници – ***Toshiba*** и ***Sony*** – са се споразумели. Той може да побере минимум 4,7 GB (гигабайта), достатъчни за записа на един пълнометражен филм. Много от експертите вярват, че дигиталните видеодискове, наречени още DVD-ROM-ове, ще заменят съществуващите CD-ROM-ове, а също така и VHS-касетите и дори лазерните дискове. Сред големите им преимущества е и това, че включват система, която прави невъзможен презаписа, а следователно и пиратството. (...)

Най-напредналата технология – двустранна, с двойнопластова конфигурация – позволява капацитет от 17 GB (8,5 на всяка от страните). За съжаление обаче това налага създаването и на устройство, което или може да обръща диска, или може да го „про-играва“ с двойна глава. (...) Форматът съчетава различните кадрови съотношения в изображението: конвенционалното 4:3, широкоекранното 16:9 и анаморфотното 2:1. Системата поддържа 8 звукови пътеки, 32 субтитрови знака, различни ракурси на една и съща сцена. (...) Огромният капацитет може би ще бъде утроен за по-малко от две години, ако се използва съвместно с легендарния вече „син лазер“, който оперира с по-прецизен лъч при разчитане на информацията. (...)

А навярно най-прекрасната характеристика на DVD-устройствата е, че са съвместими и със старите ни CD-ROM-ове, CD-I дискове и видео CD-та. Или, ясно казано, DVD-ROM има всички предпоставки да превземе пазара! (...)

Бележки:

1. Повече информация по темата в Интернет:
http://www.nari.ee.ethz.ch/nari_lectures/bildkom/Studenten_Projekte/Sommer96/Projekt9/CA.htm
http://www-graphics.stanford.edu/courses/cs248-95/comp/comp.html
http://www.tiac.net/users/jasiglar/MMASFAQ.HTML#Q.4
http://www.io.tudelft.nl/uidesign
http://www.allencomm.com/p&s/software/designer
http://www.hyperstand.com/NewMedia/97/06/td/Faith_Reason.html

2. Повече информация по темата в Интернет:
http://tech-head.com/cinema.htm
http://www.gii-awards.com/nicampgn/39ae.htm

3. Повече информация по темата в Интернет:
http://www3.pbs.org/insidepbs/dtv/index.html □ PBS presentation
http://www.dbs-online.com/richp.htm
http://www.dv.com □ Jim Feely
http://www.itnelection.co.uk/Britain/brit0624/062402b.htm

(Продължава в следващия брой)

Станислав Семерджиев

Закон и Морал

Преди 50 години е приет Законът за кинематографията. Онзи същият, който извършва национализацията. И чието публикуване – 5 април 1948 г. – някои историци приемаха за крайъгълен камък в развитието на родното киноизкуство.

Впрочем той не е отменен изрично. Поскоро е обезсилен.

В началото на 1991 г. отдел „Кино" на Министерството на културата подготвя проект за заличаване на разпоредбите, които очевидно влизат в противоречие с новата посока на развитие – като чл. 1: *„Кинематографичното дело в страната е монопол на държавата."* Но на Великото народно събрание не му остава време да се заеме с това предложение. А вероятно не е било и необходимо, защото с влизането си в сила на 13 юли 1991 г., новата Конституция, на практика прекратява действието на подобни монополи.

Малко по-късно – през февруари 1992 г. – са реституирани запазените киносалони[1]. И накрая от ноември 1997 г. имат шанс да бъдат възмездени и бившите собственици за всичко останало, което е било отнето и разрушено[2].

Това сякаш определя заслужената забрава на Закона за кинематографията.

Дали пък днешното състояние на киното ни не се дължи на този факт? И какво всъщност е изградил този закон за дългото време на своето действие? И след като в момента няма никакъв **закон**, който да регулира тази материя (в това отношение сме се завърнали към немия период на киното), необходимо ли е да се създава нов? И ако да, то какви поуки бихме могли да извлечем от родната практика и предишните закони?

Преди всичко да напомня, че Законът за кинематографията е третият български закон в тази област. През 1930 г. е приет Законът за кинематографите (преди това от 1915 г. действа „Правилник за контрола на кинематографическите филми, представяни в Царството"). А от есента на 1946 г. до пролетта на 1948 г. е в сила Законът за кинокултурата. Така за повече от 60 години киното в България е уредено законодателно, а преди и след този период то се регламентира с правилници (в момента – на Националния филмов център).

През 1948 г. **завършва** национализацията на кинематографичното дело у нас. По същество **началото** е положено година и половина по-рано – със Закона за кинокултурата, който въвежда държавен монопол върху вноса, износа и разпространението на филмите. Те са иззети от фирмите разпространителки и са предадени на фондация „Българско дело" в края на 1946 г. Въведеният режим на практика поставя под държавен контрол и производството, макар то формално да е оставено в частни ръце.

Този ефект не убягва от вниманието на кинематографистите. В деня на публикуването на Закона за кинокултурата (14 октомври 1946 г.) Георги Богоявленски, който завършва игралния си филм „Отново в живота", изпраща писмо до фондация „Българско дело", че е в преговори с френската филмова къща „Франсинекс" за реализиране на филма „Пътешествие на изток" с български сюжет. Той иска от фондацията *„да даде препоръките си за окончателното оформяне на сюжета на филма дотолкова, доколкото това ще бъде възможно"*, а също *„да ми потвърди, че снимането на такъв филм е полезен за развитието на българската кинематография и за българската кауза в странство въобще..."*. Накрая режисьо-

ът предлага „Българско дело“ да влезе в копродукция с „Франсинекс“. Очевидно Богоявленски си дава сметка какъв ще е резултатът от държавния монопол върху разпространението и се опитва по всякакъв начин да гарантира начинанието си. От фондацията му предлагат той да си заснеме филма, пък после те ще преценят дали да го прожектират, или допуснат за продажба навън. Естествено, при такива условия никой не би поел риска да вложи средствата си в подобен проект. Впрочем други са били по-настойчиви и сценарият на „Калин Орелът“ е одобрен предварително от Министерството на информацията и изкуствата. А може би там са работили достатъчно добре информирани и прозорливи чиновници, които са знаели, че не след дълго той ще бъде национализиран като продукция.

Идеята да се въведе държавен монопол се появява в последните месеци на 1944 г. и дори се подготвя Наредба-закон за изключителното право на Министерството на пропагандата да внася, разпространява и отдава под наем всякакъв вид кинофилми в страната. Правят се сметки колко пари ще постъпят в хазната. Все пак е предвидено половината от приходите да вземат собствениците на филмите, но и за тази „несправедливост“ е помислил министър Димо Казасов, като предвижда *„задържане за срок от една до две години на сумите, принадлежащи на филмодавците вследствие на новата експлоатация“* на техните филми. И това е написано с пълна откровеност дори преди да бъде приет законът. За министъра очевидно няма морален или правен проблем, така че смята да не го спазва...

Съществената новост, сърцевината на приетия през 1946 г. Закон за кинокултурата е наистина държавният монопол върху филморазпространението. Но той съдържа и редица други положения. Поставя се задачата за кинефикацията на страната. Предвижда се създаване на модерен Киноцентър и на Държавен киноархив, откриване на средно специално училище за кино- и фототехника. В чл. 11 са дефинирани специални облаги за *„произведените в страната кинокартини от всякакъв вид“* – производството и прожекциите им се освобождават от всякакви акцизи, мита, налози, такси, герб, връхнини и др. (Подобни възможности впрочем, но избирателно – по преценка на Комисията за кинематографите към Министерството на народното просвещение, – има записани и в закона от 1930 г.) Понататък нормативният акт от 1946 г. задължава на всяка прожекция в кината да се представят по един кинопреглед и една късометражка. Процедурата по цензурирането на филмите е сходна с тази от 1930 г., с изключение на ясно дефинираните критерии в по-ранния документ.

Законът за кинокултурата (1946 г.) е хибриден. От една страна, той е плод на идеологическите и икономическите догми, които започват да властват по това време. Заедно с това той е подготвен от професионалисти в областта и очевидно консултиран от прависти, които познават досегашната практика и традиции в нормотворчеството. Така се постига насочеността именно към създаване на определен тип **кинокултура**. Той е ориентиран към бъдещето. Посоката на Закона за кинематографията (1948 г.) в крайна сметка се оказва тъкмо противоположна. Неговата същност е в еднократния акт – национализацията. Той не си поставя за цел да създаде обстойни правила и съответно ясен модел за развитие на екранното изкуство в България. Нещо по-лошо. Той изцяло отменя своя предшественик и зачертава малкото добри неща, които се съдържат в него. Авторите на текста от 1948 г. – екипът на министър Вълко Червенков в Комитета за наука, изкуство и култура – копират постановките от другите закони за национализацията. Те показват пълно непознаване на реалностите в областта на филмовото дело у нас. Оттук, естествено, произтича тяхната незаинтересованост или немощ да очертаят регламента за бъдещото развитие. Те се задоволяват само с про-

кламирането на принципа на пълния държавен монопол в тази сфера и считат, че това решава всички по-нататъшни проблеми. Задачите, поставени пред сформираното държавно предприятие „Българска кинематография", са определени най-общо:

„Да създаде национална българска кинематография.

Да осъществява нейното централно, планово, художествено и стопанско ръководство" (чл. 2).

Още тук се залагат основанията през следващите десетилетия кинематографията, подобно на всички останали стопански и културни субекти, да се ръководи не от закони, а чрез партийни постановления и решения. Липсата на истинска юридическа регламентация позволява и насърчава този начин на действие, определя лъкатушното развитие и предотвратява възможността да се търси сметка за неудачни решения. Например, гигантоманските предначертания от 1970 г., които предвиждат до 1980 г. в страната да действа пълноценно трета телевизионна програма, а игралното производство да се доближи до 40 заглавия. Или разделянето на производството на 35 и 16 мм на принципа кино – телевизия. Няма да се спирам на множеството чисто идеологически постановления и квалификации на БКП, които днес предизвикват само смях, но навремето са пречупвали съдбите на авторите и са деформирали логиката на художественото развитие.

Споменах за очевидната кинематографична некомпетентност на създателите на закона от 1948 г. Напълно абсурден е случаят със събирателно дружество „Светлина". То е посочено изрично в списъка за национализиране редом с някои значителни филмови предприятия. Съдружниците още през 1943 г. решават да прекратят дейността си, защото тяхната машина за поставяне на надписи вече е била съвсем изхабена. Докато оформят ликвидацията, при бомбардировките на София в началото на следващата година лабораторията е улучена и изгаря. Така че след четири години няма какво да се национализира. И бившите собственици няколко години трябва да убеждават властите в очевидното. Този тъжен фарс илюстрира какви дилетанти в областта на киното са създали закона, защото на всички хора от гилдията е била ясна съдбата на „Светлина".

Иначе нормотворците често изпадат в почти патетично настроение – *„национализират се и остават в собственост на държавата, тоест общонародна собственост, всички..."*. Този текст се повтаря като рефрен на няколко пъти. Финалните акорди са в друга тоналност – наказанията са като за *„саботаж по Закона за защита на народната власт"* и делата *„се разглеждат по ускорената процедура"*. За всеки през 1948 г. това са съвсем ясни текстове.

Освен сплашване по принцип целта е да се спази десетдневният срок, в който хората и юридическите лица са задължени да декларират всичко, свързано с киното. Подадени са повече от 500 декларации, между които има такива за домашни прожекционни апартчета, за любителски камери, за филми от семейната колекция... Днес това звучи комично, но реалността тогава е била съвсем различна.

Така например Георги Симеонов Георгиев моли да му оставят любителските филмчета – *„те са ми много скъп спомен за покойната ми майка, жена, за дъщеря ми и др."* Върху молбата няма резолюция, няма и други документи. Затова не зная дали човекът е запазил кадрите със спомените за близките си.

Други, като Самуил Разонес, вероятно се опитват да се опазят от петното, че са били национализирани. Затова той пише:

„Другари,

По закона за декларирание на всички киноапарати и пр. декларирах и аз моя малък прожекционен апарат „Пате Баби", за 9,5 мм, модел 1929 година, за филмова ролка до 12 см диаметър.

Тъй като се отзовавам на апела на другаря министър Югов за всестранно подпомагане на новостроящия се детски град, аз желая да подаря въпросното апаратче за културно-просветни нужди на

споменатото градче.
(...) моля Ви най-учтиво да ми се позволи и разреши да изпълня едно мое желание и поднеса този скромен подарък.
Като вярвам, че няма да ми попречите в това мое хубаво намерение, оставам, с отлични към Вас

Почитания"

Върху молбата има резолюция: *„Апарата се освобождава и лицето може да го подари. Да му се пише"* (правопис по оригинала).

В интерес на истината трябва да се каже, че повечето любителски камери и апарати са били освободени от национализация. Но не всички. Най-добрите се изземват за нуждите на полувисшето киноучилище. Нещо повече. В средата на 1950 г. (!) директорът му Георги Ст. Георгиев иска от комисията да конфискува допълнително количество годна любителска техника и желанието му е удовлетворено.

Архивите пазят и други любопитни и показателни документи. Между множеството комитети на БРП(к), на ОФ и други, настояващи да си запазят кината, които експлоатират, ще се спра на случая в Бургас. Той е интересен преди всичко с това, че Околийският комитет на БРП(к) изпраща писмото си до ЦК на БРП(к) двайсетина дни **преди** законът да бъде публикуван и да влезе в сила! И как няма да са загрижени другарите, след като командват от ноември 1944 г. две кина в града – „Модерен театър" и „Септември". В началото собствениците са оставени по милост като управители. По-късно Димитър Кехайов е отстранен и от тази длъжност, докато Стефан Баев я запазва с цената на *„доброволно и по взаимно съгласие"* преотстъпване на киното и апаратурата. Молбата на комитета е *„да ни се разреши да експлоатираме гореупоменатите кина от наше име и за наша сметка"*. Просто и ясно! Завеждащият АПО при ЦК на БРП(к) ходатайства пред Комитета за наука, изкуство и култура. А там помощник-министърът Карло Луканов свойски поставя резолюция: *„Към решенията на въпроса за кината – да се има предвид."* До публикуването на закона има още десетина дни...

И все пак развитието на киното през годините на социализма е реалност, която не бива да се забравя и пренебрегва. Дали то става независимо от Закона за кинематографията? Мисля, че той наистина дава базовата характеристика на периода.

Преди всичко чрез него държавата получава в ръцете си един развит икономически сектор, който носи печалби. Самият факт, че има отделен закон за национализацията на филмовото дело, е достатъчно доказателство в това отношение. Защо няма сходни актове например за театъра?

В края на 1948 г. Димитър Ангелиев, юрисконсулт на „Българска кинематография", който оглавява комисията по национализацията, обобщава: *„Национализацията е едно грамадно дело, обхващащо имущества по приблизителни и непроверени изчисления на комисията, вероятно над 700–800 милиона лева."* И това е оценка само на материалните активи – без да се взема предвид икономическият потенциал на цялото това имущество и филми при професионално стопанисване.

Още през 1946 г. във фондация „Българско дело" са постъпили приблизително 750 игрални филма, 400 късометражни и 800 прегледа от частните разпространители. Всичко това – салони, апаратура, ателиета, лаборатории, филми, сценарии и т. н. – увеличава през 1948 г. многократно имуществото и възможностите на дотогавашната фондация „Българско дело". Този потенциал е наистина в основата на тогавашните (все още държавни) предприятия във филмовия бранш. Това са окръжните кинефикации; павилионът на „Рила филм" на ул. „Тулово", където са снимани филмите ни през 50-те, а сега е част от комплекса на БНТ; лабораторията на ул. „Странджа", която работеше до преди петнайсетина години; интелектуалният продукт „Калин Орелът" и прочиее. Филморазпространението е развито сравнително добре в страната още през немия период. Преди Първата световна война „Модерен театър" вече е дистри-

бутор с мрежа от представителства във всички балкански страни и достига до Близкия изток. Между войните България постепенно загубва значението си на водещ център за разпространение на филми в региона, но то се развива успешно в страната. Към момента на национализацията активно работят не по-малко от 20 фирми, които доставят екранни произведения от целия свят.

През 40-те със създаването на модерната лаборатория на „Победа филм" и оборудването на павилиона на „Рила филм" се създават сериозни предпоставки за съвременно производство на филми, а професионалните контакти с Унгария издигат нивото на произведенията.

Разбира се, тази основа след 1948 г. започва да се умножава както благодарение на приходите от национализираното имущество и права, така и вследствие на значителните държавните средства. Те са в изпълнение на прокламирания в закона пълен държавен монопол във филмовата област. В този смисъл Законът за кинематографията успява да изиграе основополагаща роля за социалистическия период на българското киноизкуство. А за творците му остава моралният проблем за изграденото по този начин и за наложените правила на партийна намеса в развитието му.

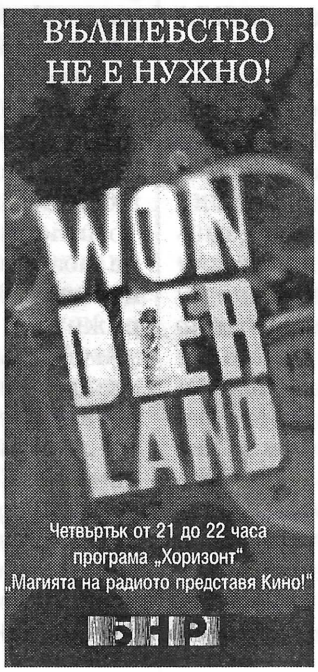
АЛЕКСАНДЪР ЯНАКИЕВ

---

[1] Закон за възстановяване собствеността върху одържавени недвижими имоти.

[2] Закон за обезщетяване на собственици на одържавени имоти.

КИНО е двумесечно списание. Цена на отделна книжка – 1800 лв.
Редакцията приема заявки за абонамент и отделни книжки срещу преведени суми по ТБ „Биохим" АД клон „Средец", банков код 66084 225, банкова сметка 10000–13400
ISSN – 0861 – 4393



Осигурете си „Кино“ чрез годишен абонамент!

Най-сигурната възможност да получавате „Кино“ веднага след отпечатването му е абонаментът в редакцията

Ако сте пропуснали да си купите стари броеве от списание „Кино“ или ако желаете да получите всички излезли досега книжки за 1993, 1994,1995, 1996, и 1997 година, можете да ни потърсите на адрес: София 1504, бул. „Дондуков“ 67 п. к. 434. Посочете номерата на книжките, които желаете да получите и приложете квитанция за преведената сума по сметка: София, ТБ „Биохим“ АД клон „Средец“, банкова сметка 10000–13400, банков код 66084225, списание „Кино“.

Цената за всеки отделен брой е 600 лв. + 120 лв.за пощенски разходи

За желаещите да се абонират за 1998 г. напомняме: цената на годишния абонамент'98 е 6000 лв. за една година и 3000 лв. за половин година + 720 лв. за пощенски разходи за една година и 360 лв. за половин година.

Брой 1и2/97

Н. Коканова, Е. Радева,
Г. Станчева
Марчело Масторяни
Любиша Самарджич
100 години кино в България
В памет на Димо Коларов
Милош Форман
Френк Капра
Будапеща '97
Берлинале '97

Брой 3и4/97

Кан '97
Питър Грийнауей
„Ромео и Жулиета“
Хроника на златните палми
40-те. Разполовено ли е десетилетието?
Кинофантастиката екшън и пророчество
Дни на европейското кино
Хичкок началото
100 години кино в България

Брой 5/97

Зрелището земно и галактическо
„Суламит“
„12 целувки“
„Коля“
Георгий Данелия
Кинобританика
Аз и Хич

Брой 6/97

Зако Хеския
Три цвята любов:
Кшищоф Кешловски
Президентът в американското кино
Психоаналитични теории в киното
Аз и Хич
„Под облак“

Брой 1/98

Христо Топузанов
„Испанска муха“
Марлен Хуциев
Оливър Стоун
Кеану Рийвс
Визуалната култура

Брой 2/98

Радой Ралин
Иржи Менцел
Андрей Тарковски
Сергей Айзенщайн
„Титаник“
Оскарите
Английското кино на 90-те

„ДЪГА АРТ ФИЛМ“ ПРЕДСТАВЯ

БРАТОВЧЕДЪТ

ФИЛМ НА АЛЕН КОРНО

Полиция и наркомафия в смъртоносна схватка

LE STUDIO CANAL+

ART FILM D SOFIA BULGARIA

EURIMAGES