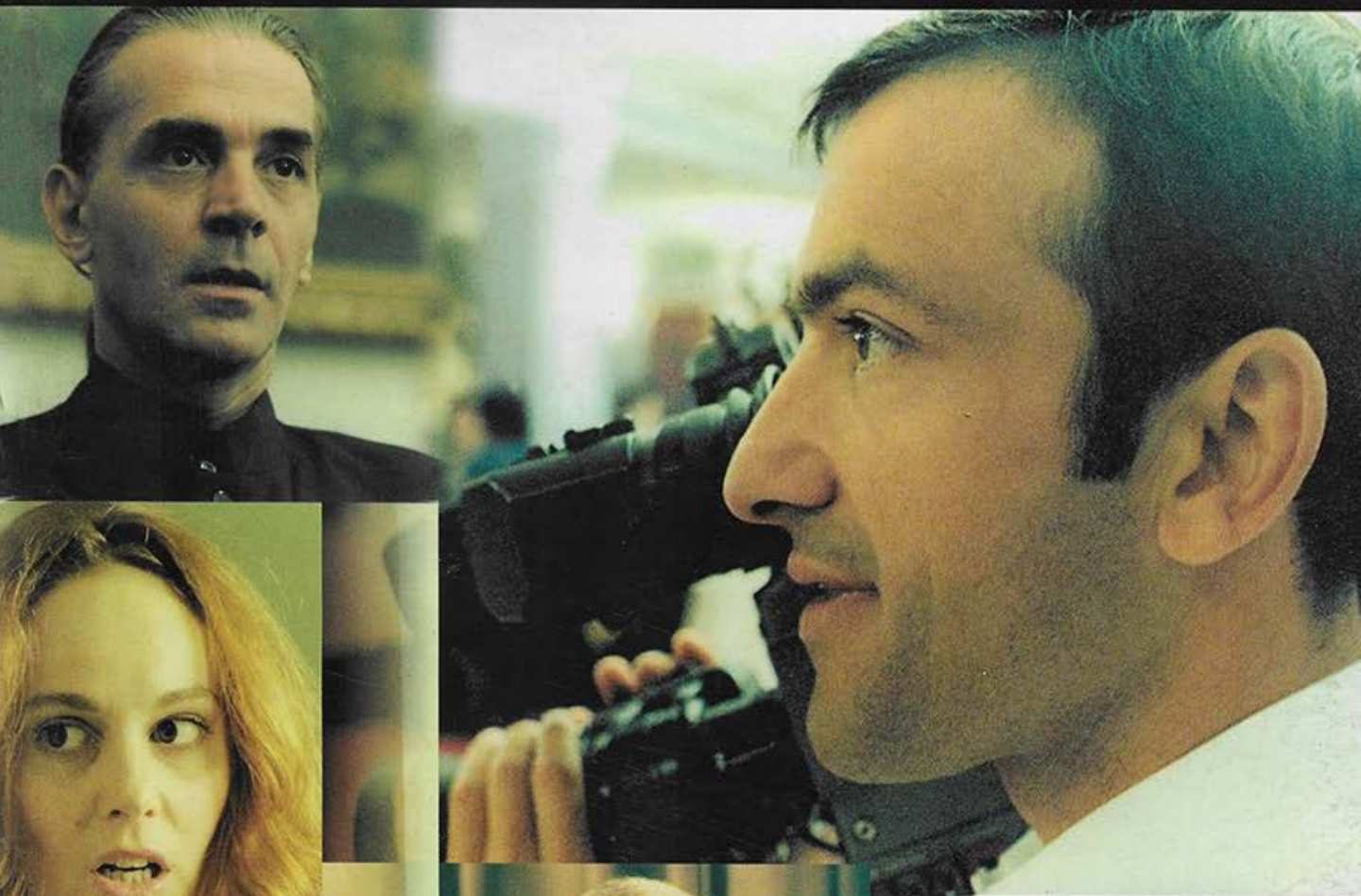


КИНО

3,50 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

ФЕСТИВАЛЕН ЕКРАН



2
2002

ПРИЛОЖЕНИЕ:

СЦЕНАРНИ
ЕСКИЗИ

- ДЖОКО РОСИЧ
- ДЖЕЙМС БОНД – АНТИТЕРОРИСТ №1
- СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ

Културното представителство на Ислямска република Иран и Съюзът на българските филмови дейци подготвят седмица на иранското кино. Най-после наистина ще имаме възможност да се срещнем с киното, което получава престижни международни награди по филмови фестивали и се смята за феноменално филмово събитие.

Списанието предлага на своите читатели поглед към него – чрез текстове на български и ирански автори, които проследяват развитието му през последните двадесет години, запознават ни с най-значителните режисьорски фигури и техните филми. Особено внимание заслужава разговорът между великия японец Акира Куросава и иранския му колега Аббас Кияростами – авторът, чието име винаги присъства в разсъжденията на световната критика за иранското кино.

Така че очакваме с интерес в близките месеци да се запознаем с нашумелите ирански филми и автори. Впрочем, на видео преподавателите от НАТФИЗ отдавна показват на своите възпитаници някои ирански филми...

И нещо важно за българското кино. Списанието се връща към една добра традиция – отпечатването на различни драматургични текстове в специалното приложение „Сценарни ескизи“. Разчитаме на съдействието на онези институции, които подкрепят и произвеждат българско кино – БНТ, НФЦ и Министерство на културата, „Бояна филм“ ЕАД, „Филмавтор“ и всички други филмопроизводствени звена, които знаят азбучната истина, че доброто кино започва от добрия сценарий. Убедени сме, че зрителите не са се отказали от българското кино. Свидетелство за това е нестихващият интерес към продукцията на „Бояна филм“ ЕАД за БНТ „Понеделник 8 и 1/2“. Активното развитие на различните жанрове и видове в документалното кино пък доказват, че и там познаването на сценарните форми и професионалното изпозване на различни драматургични структури е в основата на успеха.

Лекциите на двете американски сценарист-консултантки, прочетени на семинар на млади драматурзи в Лесидрен през 1999 г., с които започваме нашите публикации, няма начин да не събудят духовете, да не родят идеи, да не подтикнат към себедоказване. Очакваме текстове от онези български автори, които наистина имат какво да кажат и знаят как да го направят. Авторските им права ще бъдат защитени, а сценариите им, дай Бог да видят бял свят. И да станат събития в най-новата ни филмова действителност

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

Редакционен съвет: проф. Александър Грозев, Александър Донеv, доц. Божидар Манов, проф. Вера Найденова, проф. Венец Димитров, проф. Владислав Икономов, Людмила Дякова, доц. Калинка Стойновска (главен редактор)

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 съпадат винаги с мнението на редакцията.

Предпочитам нашето отношение към киното

Познавам Йоана от първата година на гимназията. Запомних я с това, че в един период идваше в нашата стая в междучасията и постоянно разправяше на моя съученичка за това, какво правят в детската студия към „Сълза и смях“, в която участваше. Когато влезе в НАТФИЗ, си казах: „Йоана си намери мястото.“ А сега... онова мъничко „гардже“, което едва се виждаше изпод големия си пуловер и на което устата му не спираше – театър, та театър – е станало красавица в българското кино. Когато за пръв път я видях в студентския филм „Creep“, ме изуми колко добре стои тя на екрана и как го пълни с присъствието си.

Йоана е извървяла дълъг път от зимата на 1991г.

– Когато влезе в студията, вече знаеше ли, че искаш да станеш актриса?

Йоана Буковска: Не, не съм мислила. Майка ми написа една статия за тази студия и ми стана интересно. По принцип бях притеснителна и трудно общувах. Смя-



тах, че по този начин, дори малко насилствено, ще мога да се променя. Там намерих най-добрите си приятели. Направихме едно представление на „Ромео и Жулиета“, което много си обичахме и го играхме четири сезона. Самият факт, че излизаш на сцена, все пред различна публика – имали сме и деца, които ни замеряха с копчета и топлийки, просто те принуждава да се научиш и да се справиш. И според мен точно така се изгражда професионализъмът и въобще съзнанието за една професия. Далеч не е само цветя и аплодисменти. Много е

трудно. Даже лошите моменти са повече от хубавите. Но за малкото хубави си заслужава.

Имах късмет, че влязох в студията. Там идваха много режисьори да търсят начинаещи актьори.

– После какво успя да научиш в НАТФИЗ?

Й. Б.: Когато влязох, вече имах някакъв опит и знаех къде конкретно трябва да работя. Защото хората, които нямат представа за какво става въпрос, не подозират, какво ги чака. Освен това НАТФИЗ не е точната атмосфера на истинската професия. Той е малко като инкубатор. Подготвя те в донякъде изкуствени

условия. Затова повечето преподаватели поощряват студентите да играят на други места. Практиката е всичко. Теорията е само база. Тя трябва да се прочете и да се остави да отлежи. И ако нещо ти изплува после, се сещаш, че всъщност това е по метода на едикой си, но ти в никакъв случай не си го направил съзнателно.

– Ти ми спомена, че във вашия випуск е имало много даровити момичета и че сега по всички кастинги сте заедно. Но по принцип добрите мъжки роли са повече от женските.

Й. Б.: Да, проблемът е, че и във филмите, и в пиесите мъжките роли преобладават. Да не говорим, че по-добрите драматургични роли са в повечето случаи мъжките. По-рядко се случва самият автор да погледне нещата от женската страна или просто акцентът да е върху жените. Аз съм благодарна, че имах късмет и с „Дунав мост“, и сега с „Есенна соната“ да играя в драматургия с прекрасни женски роли.

Но това е относително. Аз например много искам да изиграя Хамлет. Той е универсален като душевност и чувствителност. Няма значение дали е мъж или жена. Аз го разбирам.

– Често ли се явяваш на кастинги?

Й. Б.: Да, разбира се. Всъщност така се получи, че нас никои не ни кани да играем в театъра. Ние слухтим и понякога обменяме помежду си информация за кастингите. Ходим заедно, защото иначе няма друга възможност да те видят и евентуално да те изберат. Вярно е, че за „Есенна соната“ се явиха много кандидати. Цифрата е наистина огромна и това показва само колко много актьори са без работа.

А що се отнася до чуждите продукции, които идват да снимат тук, те работят с няколко фирми от българска страна и понякога се получава така, че българи работят срещу българи. Те са тези, които решават кого да извикат. Често казват само на свои приятели, а ние нямаме агенти. В момента, в който си избран, ако се опитаеш да поискаш по-висока цена, повече въобще не те викат. И проблемът опира до пустите пари. Чужденците дават на фирмата определена сума и от там е ясно, че по-нататък конфликтите се пренасят в съответната фирма.

– Ти самата доста се снимаш в чужди продукции.

Й. Б.: Да, имам и този късмет. И съм играла главни роли, доколкото главни роли се дават на българи. Но точно защото се скарахме за това, колко да ми платят, те повече не ме викат. Показват ти кой е господарят. Това е много обидно. Ние сме българи и трябва да се подкрепяме.

– „Ориент експрес“ е може би най-значимата чуждестранна продукция, в която си участвала.

Й. Б.: Тя е последната и най-значима. Случи се така, че за „Ориент експрес“ вече бяха правили кастинги и никого не бяха избрали. Минали бяха вече към манекенките. Тогава Евгений Михайлов ме е предложил за ролята на руска балерина. Срецах се с режисьора, той ме одобри визуално и после правихме проби. Още не съм видяла крайния резултат. Изпратиха ми монтирания вариант през септември, за да го озвуча, но още не знам дали филмът е готов.

– Ходила си в Кан, за да представяш филма.

Й. Б.: Ходихме там за делови разговори. Всъщност Кан беше другото ми разочарование. Ако някой си мисли, че актьорите правят филма и киното е един страхотен свят от емоции, дълбоко се лъже. Изведнъж разбираш, че това е огромна машина за пари, и ако случайно името ти говори нещо, това продава филма.

– Ти беше там като лице на филма.

Й. Б.: Да, лицето. Естествено на „Ориент експрес“, но и не само. За тях аз нищо не означавам. Говори им евентуално Ричард Греко, защото той минава за звезда в една от категориите им. Всичко е подредено в категории, всяко нещо си има съответната цена. Теб те купуват и продават, без дори да подозираш. Не можеш да повярваш. Страшно се разочаровах. В България това никога не е било. Но тук не може въобще да се говори за индустрия.

Да не говорим, че звездите се държат изключително неадекватно с единствената цел да привлекат вниманието и се състезават кой да изпъкне повече. Пристигат със страхотни коли, с абсурдни дрехи и се държат леко налудничаво, за да ги забележат.

Освен заради „Ориент експрес“, аз бях и нещо като рекламно лице на България. Големите европейци не знаят къде се намира България. Според мен Хари Тауърс точно поради тази причина ме заведе там. Аз бях като веществено доказателство за съществуването ѝ. А той искаше да покаже, че това място го има и че той снима там филмите си. Беше взел и един албум с красотите на природата и обясняваше как страната е като огромен павилион за снимки.

Ако свикна с мисълта, че киното е всъщност една машина за пари, това значи да се променя, да си променя вижданията за професията. А аз не искам да свиквам с такива неща. Всичко ми изглежда като в забор. Не може изкуството да се прави на конвейер и всички да си приличат ужасно. Неслучайно те правят толкова много филми и само примерно десет от тях стават за гледане. Знам, че може да звучи опълченски и наивно, но в България се работи, когато ти дойде музата, и може цяла нощ да работиш, без да се замисляш, че това струва пари. Затова се ужасих, когато работих с Ричард Греко. Той се държи точно по чиновнически. Нищо по-невъзможно няма от неговия начин на работа. Той

Нова звездна плеяда

се затваря в гримьорната си, стои там, чака, гледа си часовника и внимава колко му е почивката. Той прави пари. Защото, за да остане в тази категория, трябва да си направи още пластични операции, за да изглежда млад и красив... Греко знае обаче, че е в категория „С“ и от там няма надежда да мръдне по-нагоре.

А българските филми се снимат с... ентузиазъм и с малко пари. Прави се от нищо нещо и всички са страшно всеотдайни, за да компенсират липсата на материалното. Но пък, от друга страна, после нямането се отразява на визията. Колкото и добре да играеш, примерно те гразни това, че е снимано на видео, а не на кинолента. Изглежда плоско и като домашен видеоклип. Жалко е, а хората се хващат точно за тези неща по стара българска традиция и много боли, защото така ти убиват желанието да направиш нещо. И въпреки че е почти невъзможно да бъде направено, то съществува. Киното, вярно е, се прави с много пари. А нашето кино в момента е на ниво хоби. Парадоксално и хубаво. Човек се отдава на хобито си в свободното си време и с много любов. Предпочитам начина, по който ние се отнасяме към киното.

– Можеш ли да кажеш, че работиш по някаква система?

Й. Б.: По принцип в професията има няколко периода – говорила съм за това и с възрастни актьори. Първо изиграваш себе си. След това вече можеш, превъзможвайки себе си, да правиш други неща.

Сигурно работя по Станиславски, защото досега нищо не се е получавало, без да е минало през мен. Тоест аз първо трябва да си го изградя за себе си, да знам аз как ще го направя. Не мога да го измисля и да се напъхам в него. Може по-нататък да намеря и други начини на работа.

– Кога смяташ, че си преминала периода, в който играеш себе си?

Й. Б.: Точно това се опитвам да направя сега, и то по доста различен начин с ролята на Хелена от „Есенна соната“. Всички, които ме гледат, казват, че са изненадани, че не са го очаквали от мен. Тоест този етап настъпва рано или късно. „Дунав мост“ и „Магьосници“ са филмите, с които привлякох вниманието на хората. Всъщност през октомври ще направя десет години, откакто съм стъпила на сцена. През 1991-ва се появих в „Лулу“ на Коко Азарян на сцената на Армията. Щастлива съм, че Хелена се появи точно сега. Не мислех, че съм готова за нея, но то просто стана. Записах се между другото и за ролята на Хелена, защото всъщност се кандидатих за ролята на Ева, макар че сега си давам сметка, че тя е за по-възрастна жена. Текстът носи друг житейски опит. Четейки текста на Хелена, аз изведнъж вече знаех как тя изглежда, как се държи. И реших да го изиграя. Но това е единственият

път, когато усещането ми за ролята дойде спонтанно. Иначе обикновено седя, чета по хиляда пъти, измислям постепенно нещата и се опитвам да ги изиграя. В тази роля има повече чувствителност, отколкото умозрителност.

– А как беше с героинята в „Дунав мост“, която също предполага един по-тежък житейски опит; тя има и дете.

Й. Б.: С нея израствахме заедно във филма и мисля, че това си личи. Налагайки ми се да изиграя нещата в нейните обстоятелства, аз растях заедно с нея и трупях опит. И така на края на филма се чувствах най-готова да я изиграя. Тя има по-различен характер от моя, по-независим. Детето също прибнасяше много. Това променя жената при всички положения.

Това, че накарах хората да си представят едно независимо същество, много по-студено, много по-голямо и като ме видят на живо, се учудват, ме кара да мисля, че все пак съм се справила със задачата. Нещата, които ѝ се случват, я превръщат в друг човек. Защото характерът и човекът се изграждат от обстоятелствата. Тя може да е била като мен, но тя няма родител зад гърба си, има дете, което е зарязала, а това много боли. Няма на кого да разчита. И всичко това си казва думата.

– Какво мислиш за полемиката около „Дунав мост“, особено сега, от дистанцията на времето? Откриваш ли нещо, което не е наред в него?

Й. Б.: Филмът не е шедевър. Но не трябва само да се изтъкват лошите му страни и да се преувеличават насилието и сексуалността, които не са в никакъв случай повече, отколкото във всеки един американски филм, който гледаме по телевизията. Шокиращото може би беше, че е български филм и че става дума за днешния ден. Много ме болеше, че всички плюеха на едро, и това, което най-много ме ядоса, беше, че те настроиха хората как да го гледат, като започнаха да излизат предварително неща в печата и в телевизията за това, какво е лошото в този филм. И никои не седна да направи истински анализ. Казаха или „Ура, да живее“, или „Ужас, голу“. Според мен трябва да минат няколко години и ако отново го пуснат, вече и времената ще са се променили (надявам се към добро), може би ще могат да го оценят. Той не е шедевър, но няма и как да е. Просто машината беше спряла за десет години.

Освен това при видеото липсва магията. Аз и сега, като пусна филма, се стряскам. Толкова е ярко и остро всичко. Киното е приказка. Въпреки това аз много си обичам Стела. Тя е част от мен, тя дори ме промени по някакъв начин, защото ми даде своя житейски опит и така познавам и една друга действителност. Никога няма да застана срещу нея, защото аз съм я създала и тя е част от мене. Не разбирам защо сега пишат, че с

Хелена едва ли не съм заличила неприятния спомен от Стела. Не искам да заличавам нищо. Аз съм актриса и съм горда с героинята си. Получила съм толкова много писма, които ме поздравяваха, в които чувствах, че хората са запазили доброто в себе си. Не знам, не разбирам защо точно така стана.

– Можеш ли да кажеш, че след „Дунав мост“ се почувства звезда?

Й. Б.: Почувствах още по-голямата отговорност. Според мен да си звезда означава да признаеш пред себе си, че си постигнал върха. А след това единственият път е надолу. В никакъв случай. „Дунав мост“ по-скоро беше заявка. Не смятам, че е моят връх. Въпреки че получих наградата „Златната ракла“. Не можех да повярвам и чак седмица по-късно осъзнах какво се е случило. Аз не го и очаквах. Не съм се надявала след всичко, което се

случи, година по-късно да ми гадат наградата за най-добра актриса. Толкова е отговорно, много съм поласкана, но знам, че трябва да направя една по-добра роля, за да я заслужа. От друга страна, си казах, че това е петчленно международно жури, което не е присъствало на цялата истерия около филма. То просто гледа и оценява.

– Сега имаш ли друг ангажимент освен „Есенна соната“?

Й. Б.: Засега не. Предполагам, че ще се появи. Но беше много интензивен период. Репетирахме от сутрин до вечер. Младен Киселов е страхотен професионалист. Държи се все едно, че се познавате отдавна. Никога не повишава тон, изслушва всяко мнение, пробва всяко предложение. Сега се чувствам много изморена.

РАЗГОВАРЯ: МИЛА ВОЙНИКОВА

За рибите и всички останали екстри

Щрих-портрет на актьора Иван Ласкин

Виждали ли сте как актьор лови риба? Аз лично не съм освен... на кино. Спомням си един филм на Робърт Редфорд „Там тече река“. В него Брайан Пит завърташе въдицата като ласо над главата си. Тя описваше дъга във въздуха и стръвта отиваше много надалеч – право към рибата.

Без да правя сравнения или пък намеци, ще ви кажа, че има един от българските актьори, който приема риболовната страст наравно с актьорското майсторство. Иван Ласкин. Не давам определения за него. Да го улови човек за интервю също си е ловен майсторлък. Може би защото... той просто е роден на 10. 03. 1970 г. – тоест зодия Риба.

Иван Ласкин е един човек, който вече е на 30 години и не знае възрастен ли става, или дете си остава. Смятам, че съм още дете, но и някои симптоми на възрастта вече се обаждат. Така че не знам. От мен не познавате онова, което ви предстои да видите.

СТРЪВТА

Много от зрителите първосигнално свързват името и лицето на Ласкин с детския телевизионен филм „Васко да Гама от село Рупча“ (1988, БНТ, на Димитър Петров). Оттогава насам обаче актьорът има зад гърба си около 15 филма и множество участия в театрални постановки както в Малък градски театър зад канала, така и в Театъра на армията.

Не знам дали ролите ме променят. Когато изляза от театъра, аз забравям за тях. Тези, от киното, пък ги обичам по съвсем друг начин. Тях ги изживявам, докато ролята в театъра подлежи на изработване. Но все пак най-ценното, преди да започнеш, където и да играеш, е да разбереш, че ролята ти е добра. Смятам, че ролята е като рибата, дори е доста по-хитра от нея. Защото в риболова има закони. Спазваш ли ги – и хоп, хващаш рибата. Докато при ролята такива закони няма. Често ми се случва много по-добре да се справя с

Нова звездна плеяда

малките роли, отколкото с големите. Някак си не мога да играя главни роли. Аз съм разсеян човек.

Всъщност филмите са повече, а тези, които аз обичам, са по-малко от 15. Но като цяло мисля, че това е голяма бройка за актьор, започнал професионално да снима много след като е завършил НАТФИЗ. Навремето не бе никак лесно да се добереш до снимачна площадка.

УЛОВЪТ

И така – Иван Ласкин е бил в „малките“ театрални роли на Клавдио от „Мяра за мяра“, Ромео от „Ромео и Жулиета“ и Макбет от, естествено, „Макбет“ – на Шекспир; Джими Потър от „Обърни се с гняв назад“ на Джон Озбърн, за която е номиниран с „Аскеер'95“; Брик от „Котка върху горещ ламаринен покрив“ на Тенеси Уилямс и... така нататък.

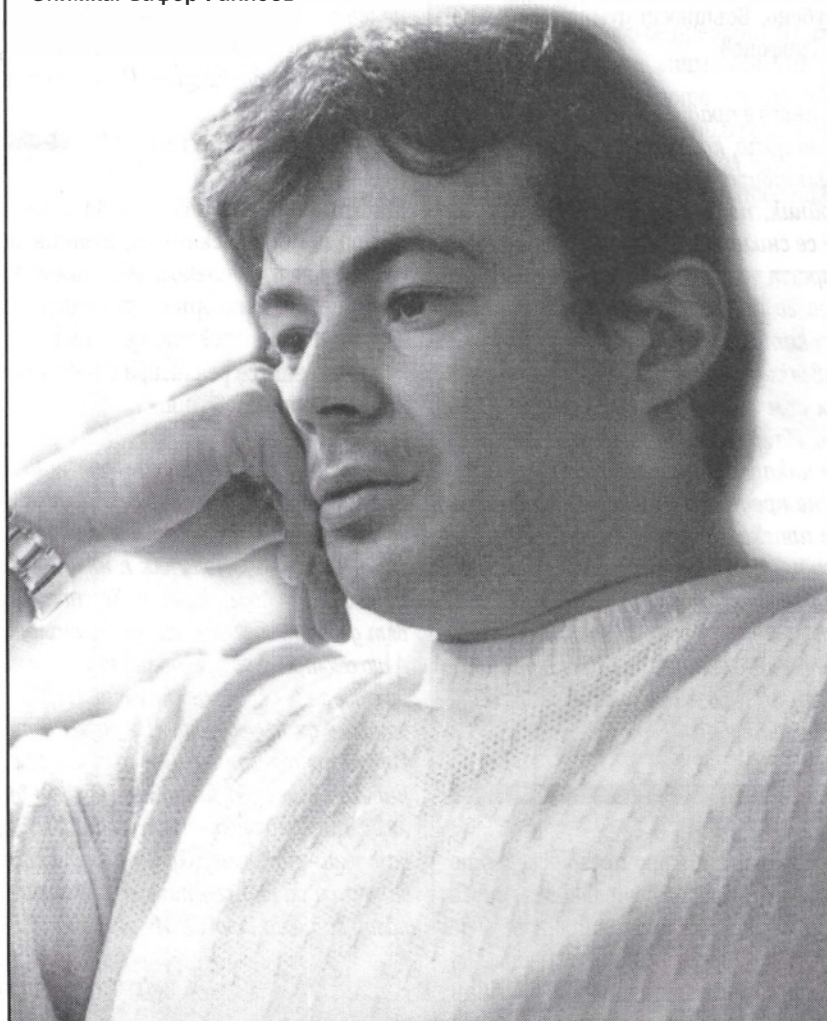
Що се отнася до киното от последните години, актьо-

рът се е превъплъщавал многократно от рицар в магьосник злодей в „Магьосници“ (1999, на Пенко и Сотир Гелеви). В нашумелите телевизионни сериали го виждаме като Влади от „Дунав мост“ (1999, БНТ, на Иван Андонов) и Иван Шибилев от „Хайка за вълци“ (2000, БНТ, на Станимир Трифонов).

Иван Шибилев... наистина го заобичах. И затова много спорих със Станимир Трифонов. Мисля, че сцените, които подчертават артистизма – тоест самата същина на ролята, – бяха съкратени в сценария на филма. Например има един такъв епизод: попът на селото (в ролята е Велко Кънев) е пиян. Тогава Иван Шибилев надря расото и отива да чете Божиите слова на една сватба. И става... адски щуро. Много съжалявам, че тази сцена я нямаше.

„Дунав мост“ също бе за мен едно прекрасно преживяване и незаменима среща с режисьор като Иван Андонов.

Снимка: Зафер Галибов



Дал ми Господ отново да работя с него. Според мен скандалът около сериала бе неоснователен. Българинът просто не обича да му се говори колко е смачкан и какво му е битието. Ако четете всеки ден вестниците, виждате, че „Дунав мост“ е нужен. Филмът на Станимир – „Хайка за вълци“ – пък ни кара да си направим равностойка за миналото, учи ни по интелигентен, а не силов начин, без да афишира комунизма. Какво е било? На този въпрос ние си отговаряме след сериала сами. И смятам, че репликата на Чочо – „Аман от хайлази“, си върви и до днес.

ПО ИЛИ СРЕЩУ ТЕЧЕНИЕТО

Иван Ласкин завършва Националната академия за театрално и филмово изкуство през 1994 г. Приема го Николай Люцканов, но след една година професорът напуска видимия свят и класът бива поет от неговия асистент – Здравко Митков. За това поколение актьори, което бива прието около годината на промените – 1989 – и завършва в кризисната среда на 90-те, казват, че замалко да стане изгубено. Всъщност думите са на режисьора Станимир Трифонов.

Замалко. Замалко – много е прав. Аз мисля, че доста от себе си съм загубил, защото, когато бях най-луд и най-много исках да се култивирам – тогава нямаше нищо. Ходих две години войник, после 5 години – когато бях студент – нищо не се снимаше. Това са 7 години – от 18 до 25-годишна възраст – загубено време. Не е ли много? Е, опитвам се да го наваксам. Като работя на 5 места едновременно, като изявявам таланта и чувствителността си навсякъде, където мога.

За съжаление нямал съм много учители, а един човек трябва да има много. Не мога обаче да не започна с Бончо Урумов, който ме накара да направя първите стъпки в театъра, и да не продължа с Люцканов и Стефан Данаилов, които ме приеха. Здравко Митков ми е дал много със своята ерудиция и шантавост... Режисьорите в Театъра на армията... Благодарен съм на Красимир Спасов, Николай Ламбрев, Крикор Азарян – това са само част от имената на големите български режисьори, с които съм работил. С всеки се чувствам различно, от всеки взимам нещо хубаво.

ГОЛЕМИЯТ ВИР

За състоянието на българското кино през последното десетилетие се изписа много. Хора се оплакваха, други пък си мълчаха. И кой както може се опитваше, къде успешно, къде не, да търси пари и да заснеме нещо. Ако отворите папка със старите интервюта на Иван Ласкин, може да прочетете и неговите мнения за състо-

янието на демократичната българска кинематография. Двете определения на актьора те засмукват с категоричността си като водна яма; звучат малко парадоксално и дори взаимно се изключват. Едното направо те удря: „Мъчно ми е за нашето кино, ама никой не връща мъртъвците назад.“ А другото рязко ти изважда главата от водата: „Киното ни ще възкръсне със страшна сила!“ ...

Виждате – киното ни наистина започва да възкръсва със страшна сила. Но когато казвам „никой не връща мъртъвците назад“, имам предвид, че никога вече не ще мога да се срещна с определени хора от българското кино. Българско кино винаги ще има, защото българинът е чувствителен човек. Причината за застойа е финансова естествено! Пари да дадат, и ще се появят чат-пат и свежи идеи, и нови сценарии. Казват – ех, сръбско кино, македонско кино! Ама техните бюджети са много по-големи от нашите! Иначе мисля, че Киноцентърът си върши добре работата.

Честно, не искам да навлизам в тези мътни води – аз си разбирам от актьорската професия и все още съм далеч от продуцентството. Въпреки това ми се ще да правя мое си кино – имам си свои идеи и сценарии, имам си неща, които виждам. Но ме е страх все още.

ЗА ИЗВОРА И ПЪСТЪРВАТА

Май телевизията се оказва едно от най-уютните места за Иван Ласкин след военния театър. Макар и да се прави на изплашено малко момче пред продуцентските въпроси, актьорът от няколко години успешно се справя и с авторското си детско предаване „Спукано гърне“, което се реализира в павилионите на Българска национална телевизия.

Доволен съм – „Спуканото гърне“ много добре върви. Първи сме по рейтинг. Въобще аз много обичам телевизията. БНТ се управлява много добре, а и конкуренцията – Би Ти Ви и Нова, е на ниво. При тях я няма онази пошлост, която царя в разни други канали. Хората, които умеят да правят добра телевизия, са много талантливи.

А що се отнася до предаване за деца, смятам, че то се прави с две задължителни условия. Първо, много фантазия; и, второ – да бъдеш дете. Не си ли дете – нищо не става. Иначе моята фантазия – ами тя си стои в мен, не знам нито откъде идва, нито мога да я контролирам. Тя е като любимата ми риба – пъстървата. Изведнъж изскача в главата ми – например, когато някой неприятен човек влезе, започвам да си представям, че коленете му са обърнати назад като на щъркел. И ми е много смешно.

АНДРОНИКА МАРТОНОВА

Киносътбития

Оазис за българската анимация

Първоначално анимационният семинар в Лесидрен изглеждаше малко самодейна инициатива: събрали се група ентузиастасти и решили, че като няма фестивал на анимационно кино, могат да си организират сами нещо по-скромно – работна среща. Да покажат кой какво прави (предимно поръчкови филми за чужди телевизии). Да се пооплачат, че златните времена на българската анимация като че ли безвъзвратно са отминали и никой не дава пари за авторско кино (то и за масова търговска продукция българските телевизии не се бръкват). Да се повеселят и да се посмеят, както само аниматорите умеят.

Но ето че през декември миналата година семинарът на аниматорите се състоя за четвърти път и в никакъв случай не може да се каже, че провеждането му е

спорадично събитие. Струва си да се подчертае, че негов инициатор и основен двигател е Настимир Цачев, и сдружение „Анимация“. Оказа се, че Наси освен добър аниматор и продуцент е и добър организатор, който не се огъва пред трудностите, а както се знае, финансите са най-сериозни за преодоляване. Този път спонсори на инициативата бяха Фондация за изкуства „Сорос“, „Бояна филм“ ЕАД и Народният театър с луксозния си автобус.

И Лесидрен отново се превърна в творческа лаборатория за българската анимация. Две обзорни програми представяха най-доброто от френската анимация за последните няколко години и селекция от канадски филми, включваща творби наградени с „Оскар“ или участвали в номинациите за тази престижна награда от 50-

„Love story“, режисьор Благо Шишков



те години до наши дни.

Програмата от поръчкови филми пъстрееше във видово и жанрово отношение. „Сокеров филм“ се представиха с реклами на сокове ВВВ, кока-кола и бисквити. Наско Косев предизвика въздушевление сред аудиторията (студентска в преобладаващото си мнозинство) с рекламата на танцуващи презервативи.

Цвети и Крикор Саркисян и карикатуристът Чавдар Николов участваха с няколко анимационни миниатюри – политическа карикатура, подготвени за предаването на БНТ „Панорама“, в които умело се съчетаваха ударност, лаконичност и виц.

Христо Ибришимов представи епизоди от два сериала по поръчка на Борис Фен: „Зоолин“ и „Старият Том“.

Оригиналното хрумване еврейски вицове да се направят на филм се разработва като сериал от „Пилион филм“ и негов кръстник е Слав Бакалов. Епизодът, който то видяхме, е дело на Светлина Петрова и Слав Бакалов.

За всеобща радост „глупациите“ отново са на екран в „Диагноза“ – епизод от проекта на Доньо Донеф, Настимир Цачев и филмова къща „НАГУАЛ“ за поредица от филмчета, които ще бъдат показвани по Би Би Си и един от каналите на Израелската телевизия (дано някой ден и нашите телевизии узреят за подобна идея).

Авторските филми този път бяха няколко и това вдъхна макар и плаха надежда, че анимационното ни кино започва да се отпласква от дъното на своята близо 10-годишна криза. Три от тях са направени със субсидия от НФЦ:

„Love story“ на Владо Шишков е сатирична басня с романтичен привкус на тема бит и морал и вече обиколени много от фестивалите по света: Брюксел, Анеси, Бомбай, Сан Франциско, Цюрих.

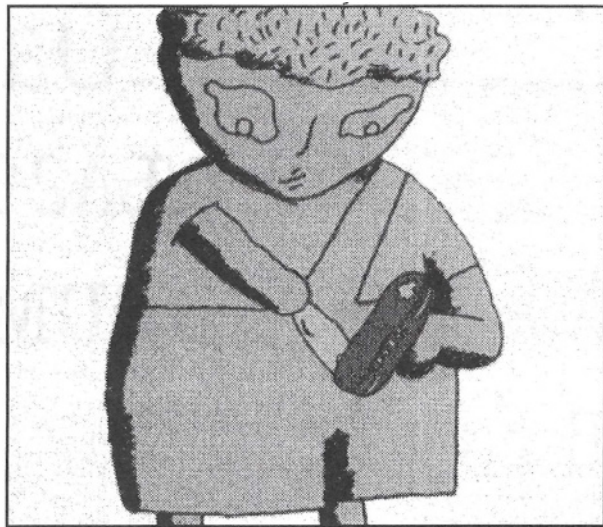
Въпреки че филмът „Мъжка професия“ на Владо Шомов беше показан в работен вариант, си личи присъщото за автора парадоксално мислене и мрачен хумор.

„Две хубави очи“ на Георги Георгиев е в типичния за автора стил, като този път „оживява“ прекрасното Яворово стихотворение. Без да съм поклонник на този тип анимация, си мисля, че е добре в поизбелялата палитра на българската анимация да има и такъв нюанс.

„Тя“ на Светлина Петрова е живописна импресия под камера, вдъхновена от „Лунната соната“ на Бетховен. Въздействаща творба, която респектира с мощния художнически заряд.

„Game over“ на Господин Неделчев Дуго е решен в опцията 3D и е антимилицитаристична притча, пародираща и компютърните игри, използвайки техния стил.

Студентските филми предизвикаха разбираемо голям интерес. За разлика от предишните години Нов български университет се представи много оскъдно,



„АВС...“, режисьор Димитър Димитров

само с три работи: „Реклама за лотария“, „Дайте шанс на късмета“, видеоклипа „Ха-ха-ха“ на Катерина Карабелникова с певицата Милена и една компютърна игра направена по ритмограма на техномузика.

Явно в НБУ липсва техническа база за работа и това е сериозен проблем за студентите. Повече от непрофесионално е да се дипломираш вместо с филм с панка с рисунки. Иначе идеи и хъс за работа младите хора имат и дано ръководството на университета скоро преодолее тази грастична аномалия. Та нали анимация в НБУ следват почти 150 човека.

Не бяха малко оплакванията от базата и възможностите за работа и на студентите от НАТФИЗ. Практически 11-те филмчета, с които те се представиха, са направени извън академията или, както някой се пошегува, въпреки нея.

Свилен Димитров от 12-годишен прави своите анимационни етюди и неговата работоспособност и производителност са направо завидни.

Изострен вкус към вица, парадокса и черния хумор демонстрираха Симеон Сокеров „Към къщи“, Дмитрий Ягодин „Реанимация“, Драгомир Шолев, „Естествен романс“, Димитър Димитров „АВС“.

Свежи хрумвания и много настроение отличават заставките на Николай Димитров за телевизионното предаване „Нощен магазин“.

Роза Колчагова показва две филмчета: трогателната рисуванa приказка „Имало едно...“ и импресията „Само понякога“, за чиято техника авторката използва жито и захар.

Пиетет към карикатурата и нейния изчистен рисунок проличава в „Менте“ на Ася Кованова и в „Първо-

Киносъбития

бит“ на Данчо Брайковски.

Зрелост в режисурата със смесена техника показва Николай Тилчев в „Бараби блус“ („Калифорнийски сън“). Така че определено може да се каже, че НАТФИЗ и този път, както и на международния студентски фестивал „Униарт“ в Благоевград, и с участията си в Анеси и Краков, показва стилна и силна програма и като мислене, и като разнообразие на творчески почерци.

И още нещо, което стана ясно по време на дискусиите

е, че младите хора и от двата университета нямат илюзии, че анимацията е само авторско кино. Те са абсолютно наясно, че това е и занаят, който изисква работа в екип, и висок професионализъм. Неслучайно почти всички работят в чужди продукции и сами спонсират авторските си филми.

Така че Лесигрен наистина се оказва един оазис за българската анимация и е важно да го има и в бъдеще.

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА

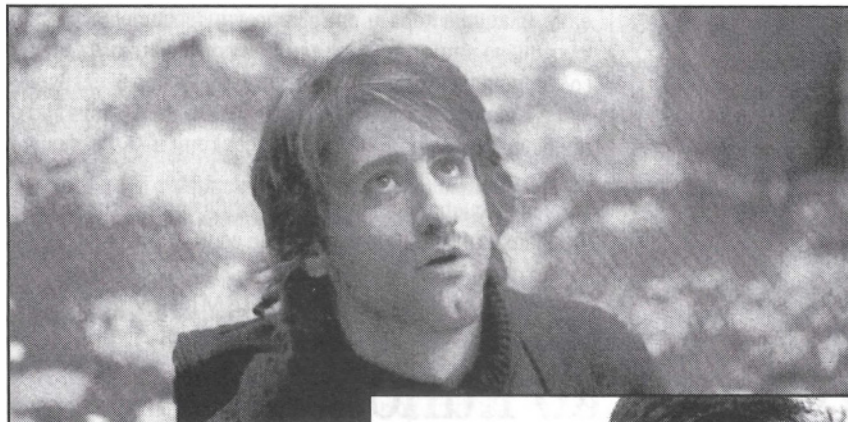
Балканско кино вместо балкански синдром

Българската кинематографична общност изпрати Столетието с международно събитие – Балкански филмов форум 2000. Фестивалът, организиран от Гьоте-институт, София, и подкрепен от Министерство на културата, БНФ, СБФД, „Бояна филм“, Фондация „Десета муза“ и Британския съвет, се вписа в предколедните декемврийски дни (15–21 декември 2000) с ясно послание за отхвърляне на недоверието и задълбочаване на културния диалог в размирния ни регион. Всъщност кинофорумът се осъществи по чужда инициатива и с чужди пари – средства от Пакта за стабилност в Югоизточна Европа, предоставени от правителството на Федерална република Германия. Очевидно Европа храни надежди, че културната интеграция може да надделее над трагичното балканско наследство. От своя страна, ангажиментът на Евро-българския културен център, който предостави залата си за проекции и стана домакин на международната кръгла маса, доказва, че ние също сме готови активно да градим мостове. Още повече, че главен координатор и селекционер на фестивала е българският фестивален лъв Александър Грозев. Филмите, двадесет в официалната програма и седем в съпътстващата, очертаха доста пълно картината на балканското кино от последните четири десетилетия: от 1964 – „Зорба Гъркът“ на Михаил Какоянис (копродукция на САЩ и Гърция), до годината 2000 – „Писмо до Америка“ на Иглика Трифонова (България), „Механизъм“ на Джордже Милославелич (Югославия), „Маршал“ на Винко Брешан (Хърватия), „Пътят към Итака“ на Костас Деметриу (Кипър), „Вратата на Ева“ на Алберт Минга (Албания). Практиката на копродукции пък разшири географията на събитието далеч извън региона с продуценти от Австрия, Великобритания, Германия, Люксембург, Русия, Франция, Холандия, та чак до САЩ. Така имаме въз-

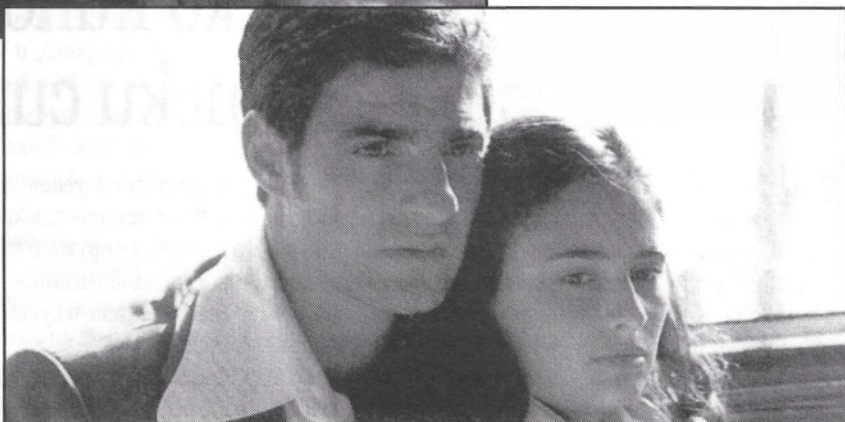
можност да усетим и тенденции, които протичат извън тесните рамки на полуострова. От такава гледна точка форумът показва колко безсмислено е в епохата на глобализация да етикираме процесите според географските и културните предразсъдъци на разделението.

Филмите, които предложиха двете зали на официалната програма, Домът на киното и Евро-българският културен център, могат най-общо да се разделят на три групи – филми, създадени на Балканите, западни филми с балканска тематика; и филми на автори с двойна идентичност, балкански хора, натурализирани на Запад. Разнообразният подбор даде възможност за съпоставки между разнородни стилове и различни, дори противоположни, гледни точки към балканския менталитет. Въпреки това почти всички фестивални филми бяха изградени около един и същ тематичен център – мистериата на насилието, която тегне над балканската душа. Паралелната програма на БНФ в кино „Одеон“ напомни, че на полуострова тази тема не е просто конюнктурен отзвук на актуални политически събития. От десетилетия насам насилието е поанта в световно признатите образци с балкански сюжет – „Зорба Гъркът“ (3 награди „Оскар“, 1964), „Срещал съм и щастливи цигани“ (Специална награда, Кан’67), „Път“ („Гран При“, Кан’82), „Баща в командировка“ („Гран При“, Кан’85). Балканските творци от всички поколения знаят, че в действителност любовта и моралът са крехки и рядко устояват на жестокостите и смъртта – знае го генерацията, родена през четиридесетте години – Костас Деметриу („Пътят към Итака“, 2000), Георги Дюлгеров („Черната лястовица“, 1997), научило го е за съжаление и поколението на синовете – Панос Карканеватос („Земя и вода“, 1999), Джордже Милославелич („Механизъм“, 2000). Затова на фестивала нямаше

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ



„Писмо до Америка“,
режисьор Иглика Трифонова
(България)



„Пътят към Итака“,
режисьор Костас Деметриу
(Кипър)



„Облаци през май“,
режисьор Нури Чейлан
(Турция)



„Пътуване към слънцето“,
режисьор Йесим Устаоглу
(Турция/Германия/Холандия)

Киносъбития

приказки от холивудски тип – авторите говорят с изстрадалата си публика за способността да се оцелява и живее въпреки и отвъд разрухата. И го постигат, като залагат на пословичната балканска жизненост. Правят го и ветеранът Пуриша Джорджевич с „Тангото е тъжна мисъл, която се танцува“, и младият босненски лондончанин Жасмин Диздар с „Прекрасни хора“, 1999 (Великобритания). А за западните автори като Майкъл Уинтърботъм („Добре дошли в Сараево“, Великобритания и САЩ, 1997) Балканите са място, където може да се разиграе драма за живот, смърт и извънредност, без да се наруши характерният за БиБиСи документално-репортажен стил.

В началото на деведесетте години един водещ френски философ се завайка, че събитията стачкуват и историята е престанала да се случва. Е, на Балканите историята все още се случва и проблемите, изведени на фестивалния екран, имат реални, а не виртуални прототипове. Цената да се пише история обаче е много висока – плаща се с войни, насилие и разруха. Разпадането на ценностите под напора на промените е основната болка на всички представени автори. И ако за югославянина Джордже Милославелич („Механизъм“) и хърватина Зринко Огреста („Червен прах“, 1999) посоките просто са изличени от войната, то за туркията Йесим Устаоглу („Пътуване към слънцето“, 1999), австрийката Барбара Алберт („Северно преградие“, 1999) и българката Иглика Трифонова („Писмо до Америка“, 2000) хората от Балканите губят ориентири, защото са въвлечени в по-сложни, глобални процеси. Изненадващо най-космополитни се оказаха двата македонски филма – „Маклабас“, 1998, реж. Александър Станковски, и „Сбогом на XX век“, 1998, реж. Дарко Митревски, които разглеждат проблема за обезсмислянето на ценностите в притчово-гротесков стил. В повечето от творбите обаче разпадането на традиционните стойности естествено извежда към темата за криминализирането на балканския човек. Полуостровът се представя ту като арена на битки между агенти от бившите комунистически тайни служби („Балкански правила“, 1998, Дарко Байич), ту като родина на проститутки („Земя и вода“, „Вратата на Ева“, „Тангото е тъжна мисъл, която се танцува“), ту като инкубатор за гангстери („Механизъм“, „Червен прах“, „Кратко и безболезнено“, 1998, реж. Фатих Акин). С привичния за местната литературна традиция патос, най-новото балканско кино сочи модерния градски живот като извор на злото и порока. Изход като че ли няма – авторите се отдават на носталгия по миналото („След края на света“) или по селото („Земя и вода“, „Писмо до Америка“, „Облаци през май“). Всъщност „Облаци през май“ (1999) на Нури Билге Чейлан е доста многопластов и предлага по-сложна рефлексия към тради-

ционната иглия. Главният герой Музафер се опитва да отклони селски младеж от мечтата му за Истанбул с думите: „Истанбул не е това, което си мислиш“. „И това място не е такова, за каквото го мислиш“, отвръща селянинът, за да лиши зрителя от илюзии за сладостта на селското битие. „Облаци през май“ (награда на ФИПРЕССИ, „Феликс 2000“) беше един от най-стойностните филми на фестивала. С него турската кинематография представи алтернативен модел на „страстния“ балкански филм – анадолецът Чейлан разказва спокойно, снима според природната светлина, възвежда се в незабележимото течение на обикновения живот. И създава великолепно кино с много малко пари. Попитах турската колежка, отговорна за разпространението на филма, защо не са го изпратили на миналогодишния фестивал на турския филм в Ню Йорк. Тя ми отговори, че са го задържали съвсем съзнателно – ще направят усилия да го разпространяват в САЩ извънфестивално. Ашколсун за амбицията и за готовността да се полагат такива усилия!

Всеизвестно е, че разпространението е основният проблем на малките европейски кинематографии и международната кръгла маса „Киното на Балканите – проблеми на производството, разпространението и участието в европейския филмов процес“ бе добра възможност за установяване на контакти между продуценти и разпространители от полуострова. Както обикновено става обаче, най-активни бяха критиците... Всички се съгласихме, че телевизионният екран може да осигури най-доброто разпространение на балканското кино. По ирония на съдбата или поради безхаберие представителите на многобройните телевизионни канали не удостоиха с присъствието си конференцията, въпреки че бяха поканени. Идеята за взаимното опознаване остана донякъде да виси във въздуха и над полупразните зали на прожекциите. Не може да се очаква, че масовата публика тутакси ще се завтече на форум на балканското кино, но къде беше гилдията? Дори българските автори и продуценти, които участваха с филми, не проявиха особен интерес към работата на чуждите си колеги. Често се оплакваме, че нямаме информация, че не знаем какво става в киното дори на неколкостотин километра от нас, но когато някой осигури пари, организация, филми, конференция и представител на немската преса в добавка, нас просто ни няма. Може би времето на фестивала не бе избрано съвсем удачно и повечето от нас са пожертвали професионалното любопитство заради коледната подготовка. А може би културната интеграция наистина изисква време. Организаторите със сигурност я схващат като по-дълъг процес, защото фестивалът бе закрит с обещание за периодичност.

ИНГЕБОРТ БРАТОВА

Публичността

вечният проблем на изкуството

Проблемът с публичността не от вчера. Би могло да се твърди, че той съпровожда цялата история на човешката цивилизация. Историята познава различни видове публичност. Например първобитният човек е бил изцяло публично същество – неговото битие преминава изцяло пред очите на съплеменниците. Докато общественият живот в древността – особено в античността – е предимно публичен. Той протича на площада и се разгръща в сферата на публичната реч (поради което реториката има такова значение в тази епоха). През годините публичността ограничава своите размери и остава достояние на различните площадно-карнавални форми, на празненствата; в съвременността – на спортните прояви, политическите демонстрации и, разбира се, на зрелищата. Колкото по-високо развита е една обществена система, толкова повече място има за интимността, толкова по-високи прегради – и неформални, и законови – се издигат за защита на личността и на нейния индивидуален живот, толкова повече се защитава правата на индивида да излезе извън рамките на публичността. Показателно е, че в тоталитарните общества на XX век публичните масови изяви – паради, събрания, митинги, спортни празници и пр., заемат толкова важно място в цялостната тенденция на властта да ограничи индивидуалното битие, за да бъде възможно да се осъществи контрол над отделната личност.

Но тук се интересувам не от политическите аспекти на темата за публичността, а от това, какви прояви има тя в рамките на зрелищните феномени. Зрелището е една от сферите на социална активност, за която публичността е неотделима, съществена характеристика. Зрелищата могат да съществуват единствено в прекия контакт със своята аудитория, те нямат битие извън публичното. Показателно е например определението, което предлага съвременната наука на явлениято „public performance“: „Представяне на творба на място, достъпно за публика, или на всяко място, на което се събират значим брой хора, надхвърлящ рамките на всекидневното общуване или семейството“. Гене-

зисът на зрелището потвърждава този факт – зрелището изключва затвореното, изолирано съществуване; всяко събитие от всекидневния живот има възможност да се превърне в зрелище, стига да бъде достойно да привлече вниманието на наблюдатели, склонни да се превърнат в публика, или ако бъде организирано така, че да търси и да привлича това внимание. Права е Н. Зоркая, която счита, че разликата между обикновеното битово събитие и зрелището може да бъде илюстрирана с отликите между делничното преминаване на войскова част по улиците на някой град и военния парад. Едното е нещо утилитарно, изпълнявано с определена цел, част от всекидневието; другото е специално организирано и проведено събитие, което притежава качества да се превърне в публично зрелище.

Но и самите зрелища притежават различна степен на публичност. Особено очевидни стават те с появата на средствата за масова комуникация и свързаните с тяхното функциониране зрелища. Ако се проследят историческите перипетии на публичността на зрелищата през годините, то е възможно да се формулира следната закономерност: непрекъснато увеличаване на размерите на аудиторията (което е обективна тенденция, свързана с особеностите на историческото развитие на обществото и неговите технологии) се съпровожда с ограничаване на публичността – или колкото по-големи са размерите на аудиторията на зрелището, толкова по-разтворена е ножицата между публичност и индивидуално потребление, толкова по-ограничена е публичността.

Публичността на театъра е несъмнена – тя запазва размерите си през всичките години от съществуването на сценичното изкуство. Още Ницше беше казал, че „пиеса без зрител е абсурд“. Кинематографът запазва принципа на публично представяне на зрелищната творба. И тук е необходимо специално помещение, в което зрителите едновременно и заедно да общуват с екранното произведение. Но поради своята механична и техническа природа кинематографът неимоверно разширява размерите на аудито-

Нова публичност

рията. Докато зрителите на един спектакъл се измерват със стотици и хиляди (разбира се, в рамките на едно относително продължително съществуване на сцената), то един успешен филм може да събере в кинотеатрите по света милиони, а телевизията придава неимоверни размери на зрителската аудитория, като превръща в публика буквално цялото население на планетата.

В същото време именно новото средство за масова комуникация внася съществени промени в публичността на зрелището. Доколкото телевизията достига зрелището до потребителя, изчезва необходимостта зрителите да напускат домовете си, да се събират в специално предназначени за целта помещения, за да се срещнат с театралното представление или с филма и публично и синхронно да общуват с него. Възприемането на телевизионната програма се осъществява на неголеми, предимно неформални групи, в рамките на семейството, в тесен интимен кръг, а много често и индивидуално. „Големата“ общност на телевизионните зрители е всъщност имагинерна цялост – публиката гледа едновременно едно и също предаване на екраните на телевизионните си приемници, но между отделните индивиди на тази публика по време на възприятието не съществува никакъв реален контакт. И тази тенденция към индивидуализиране процеса на възприятие ще се засилва с появата на нови канали и нови възможности за масова комуникация.

Развитието на комуникационните технологии превръща тази тенденция в константа – напредъкът на видеотехниката, разгръщането на кабелните и сателитните програми, свързването им с компютърните мрежи не само непрекъснато разширява обема на аудиторията, като улеснява достъпа до постоянно растящия поток от информация, но в същото време засилва индивидуалния характер на общуването с тази информация. Намалява и относителният дял на синхронното публично възприятие, нараства дискретността във времето, отделните потребители са в състояние да избират различен вид информация, в това число и зрелища, с които да общуват. И докато за по-ранните форми на зрелището – театър и киното – характерен белег е публичността – едновременно възприемане от аудитория, неколкостотин зрители, събрали се в специално помещение, при традиционното телевизионно зрелище милионната аудитория възприема, макар и разкъсана и пространствено разделена на малки групи и индивиди, синхронно една и съща програма. С развитие-

то на електронната комуникативна технология този процес на намаляване на публичността и индивидуализиране на посланието и на акта на възприемане се задълбочава – нарастват възможностите за избор на програмата и на желаната информация, така че вътре в масовата по своите размери аудитория се забелязва все по-голямо индивидуализиране и разнообразяване на потреблението.

Тук е напълно възможно да бъде прокарана съпоставка с явление, което изглежда пълна противоположност на зрелището, но което в своята история демонстрира все същата тенденция, потвърждаваща съществуването на описаната по-горе закономерност, очевидно валидна за всички средства за общуване. Става дума за писмеността и писмения текст като средство за съхраняване и предаване на определена информация. Неслучайно, струва ми се, още от самото начало социалното присъствие на видеотехниката предизвиква асоциации с функционирането на писмения текст. Доколкото видеото позволява „отчуждаването“ на зрелището от властта на комуникатора и го предава в собственост на потребителя – той може да си купи, да наеме или просто да запише по своя воля което и да е произведение на зрелищното изкуство и сам да определя условията, при които ще общува с него, без да разчита на благоволенieto на комуникаторите, то се превръща в подобие на типографската книга с меки корици (джобно издание). Неслучайно първите определения на видеотехниката, когато тя все още търсеше точното си название, бяха „джобно кино“, „кино с малък формат“. До появата на видеотехниката зрелището бе явление предимно и преди всичко публично и независимо от опитите да се установи обратна връзка (плахи и по-скоро формални – телефонни обаждания, отворени линии в студиата, социологически проучвания и т. н.) неподчинено на волята на потребителите. С появата на видеотехниката зрелището се откъсва до голяма степен от публичния канал – кинотеатрите, телевизионните институции, – в които е пребивавало досега. Опаковано под формата на видеокасета или компактдиск, то все повече придобива битие, сходно с това на печатната книга. И не само защото може да бъде притежавано – записано от публичния канал, наето или купено. С него се общува така, както се общува с печатния текст. Казано иначе, видеотехниката като начална, преходна форма на промените в модерните електронни комуникации демонстрира белези, присъщи на текста като средство за информация и преди, и след Гутенберг.

Функционирането на видеотехниката потвърждава на практика съществуването на вече описаната закономерност, съгласно която всяка нова разновидност на масовата комуникация в значителна степен променя публичното битие на зрелището. Бива задълбочен процесът, захванал с появата на телевизията: колкото повече нарастват размерите на аудиторията с развитието на електронната технология, толкова повече се свиват размерите на публичното възприемане на зрелището. Ако телевизията свежда общуването до рамките на малката неформална група, то видеотехниката превръща този процес в категорично индивидуален акт. Общуването с „отчужденото“ от каналите за публична масова комуникация зрелище все повече напомня контактите с писмения текст.

Тук е задължително да се направи едно уточнение. В представите на широката публика общуването с писмения текст е акт индивидуален¹. Четенето е нещо интимно – то се осъществява с въгъбеност и в усамотение – пълна противоположност на шумното публично съществуване на зрелището. Но контактите с писмения текст невинаги са протичали при едни и същи условия – и писмената литература познава различни степени на публичност. Ако се вгледаме в съвременните трансформации на контактите с електронното зрелище, ще установим очевидни паралели с общуването с писмения текст през годините.

С въвеждането на писмеността не само възниква възможност за съхраняване и възпроизвеждане на битувалите дотогава единствено в речевото действие текстове. В епохата на писмената култура е напълно реално притежаването на произведението на литературата (или, казано по-общо, на текста, бил той оригинал или негово копие). В епохата на ръкописната култура обаче малцина са онези, които могат да си позволят скъпото удоволствие да бъдат собственици на текст. Те едва ли са били повече от онези, които в зората на дигиталната телевизия притежават или ползват домашни цифрови приемници. Създаването на ръкописния текст е бавно и поглъща значително количество труд, материалите, върху които се нанася текстът, се произвеждат със значителни усилия – всичко това оскъпява всяко копие (независимо че преписвачите обикновено са робили или по-късно монаси, сиреч техният труд е с изключително ниска цена, ако не и безплатен). Това прави ръкописните копия скъпоструващи уникати и само единици имат привилегията да ги притежават. Изоб-

ретенето на Гутенберг променя изцяло тази картина – стандартизирането на продукцията и масовите размери на тиражите не само водят до снижаване цените на отделния екземпляр, те го правят достъпен за масовия потребител, а в последна сметка основният ефект на типографията е постепенно намаляване на процента на неграмотните и разпространение на образованието.

Закономерностите, които характеризират тези процеси, са валидни не само при зрелищата, тяхното действие е несъмнено и при общуването с различните видове писмен текст. И тук особеностите на канала за комуникация предопределят условията, при които протича общуването. То е едно при ръкописния текст, друго – при типографската книга. Основната особеност на общуването с литературния текст е състоянието на въгъбеност. Това е индивидуален акт, при който читателят общува сам и с пределно внимание с текста. Става дума за процес, гуаметрално противоположен на зрелищното общуване – неизменно публично, дори когато е сам пред екрана у дома, зрителят съзнава съществуването на многомилionenната общност на телевизионната аудитория. Но индивидуалното въгъбено общуване с печатния текст е явление сравнително ново – то се ражда преди едно хилядолетие и завършва с изобретението на Гутенберг.

Общуването с ръкописния текст силно се отличава от днешното затворено и индивидуализирано четене. Преди всичко ръкописните текстове не са много на брой, техният сравнително ограничен кръг е и до голяма степен предварително познат. С ръкописния текст по-скоро се консултират, отколкото се получава нова непозната информация. Свещените текстове, които преобладават, са добре известни на всички, към тях се връщат отново и отново в рамките на ритуала. Тяхното четене е повторение, а не изучаване. Ръкописният текст е предназначен за възпроизвеждане, което има ритуално-церемониален характер. Той не е за индивидуално потребление, не е адресиран към отделна личност, а е насочен предимно към околните.

И което е особено важно – ръкописният текст е публичен. Той не предвижда мълчаливо, въгъбено четене, което може да се определи по-скоро като изследване. С него, както гласи известната формула – „се беседва“. Това означава, че ръкописният текст в древността се е произнасял на глас, предназначен е не за индивидуално потребление, а е бил обърнат към определена аудитория. Както припомня Б. Богданов, един

Нова публичност

от най-сериозните аргументи, който потвърждава този факт, е, че древните гърци използвали три глагола, за да обозначат четенето, а основният сред тях означава „чета пред някого“, и че съществителното „читател“ се употребява предимно за роб четец или за този, който изпълнява някакъв текст. „Изобщо за античността е по-важно непосредственото преживяване на текста от определена човешка група, отколкото възможността той да се съхрани и използва от мнозина поотделно.“² Ръкописният текст се произнася на глас не само тогава, когато робът чете на своя господар, или тогава, когато неговият собственик се обръща към своите гости или членовете на своето семейство. Той се чете на глас дори тогава, когато с него се общува индивидуално. Поради това свети Августин бил изумен от мълчаливото четене на Амброзий, а в средните векове това толкова привычно за нас общуване с текста се приемало за поведение на човек, обсебен от зли сили. Маклуън цитира устава на средновековен манастир, в който се казва, че който от братята желае след вечеря да се усамоти в библиотеката и да общува с текстовете, да го прави така, че да не пречи на съня на останалите монаси...

Изобретението на Гутенберг внася сериозни корекции в този процес. Първоначално новата печатна продукция продължава да се разпространява по старите канали на ръкописната литература. През първите десетилетия след появата на типографията най-разпространените заглавия са молитвениците и часословите. Макар и в новия джобен формат, продължава издаването на заглавията от ръкописната ера. Но постепенно нещата се променят. Както отбелязва Б. Богданов, съвременното „мълчаливо четене в самота“ е „крайна проява на дълъг процес на приватизация на общуването с текста“³. Благодарение на възможностите на печатарския стан книгата престава да бъде луксозен предмет за консултация, с който е необходимо да се ходи до библиотеката. Текстът постепенно губи своята публичност и се превръща в онова, което познаваме днес. Книгата може да бъде притежавана, ползвана според желанието на нейния собственик, той е в състояние да се консултира с нея където и когато поиска.

Сходните черти в перипетиите, преживени от информацията, съхранявана под формата на ръкописен или печатен текст, и от зрелището в тяхната историческа съдба позволяват да говорим за обективно съществуващи закономерности, на които се подчинява културата и които са общи за всички култур-

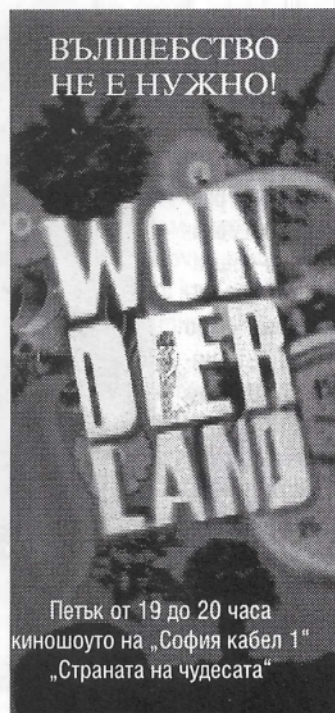
ни феномени. Текстът, чието първоначално съществуване е публично, изминава дълъг път, за да стигне до съвременното си битие, което предполага изолирано, индивидуално и мълчаливо общуване в самота. Но и зрелището в съвременния свят е на път да изгуби голяма част от своята публична същност и да се превърне в обект на индивидуализирано общуване, осъществявано предимно единично. И в двата случая се потвърждава установената закономерност, при която намесата на технологията, която позволява бързо разширяване на потенциалната аудитория и води със себе си тиражирането на многобройни унифицирани копия, поражда тенденция към намаляване на ролята на публичността в общуването и нарастване значението на индивидуалното потребление. Така е при печатната книга в сравнение с ръкописния текст, така е при зрелището в комуникативния принцип на видеото в сравнение с неговите предшественици. Аналогията не е механична и повърхностна, а органична, издаваща действието на определени общи за културното развитие под влиянието на технологията закономерности.

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

¹Вж. Богданов Б. Антично четене и антична култура. Проблеми на културата, 1987, бр. 3, с. 41.

²Там там.

³Там там.



ОТ ЙОВКОВ ДО КИНОТО И ОБРАТНО

Темата „Йовков и киното“ е поливалентна. Тя се съотнася както с прозата на писателя, така и с неговата драматургия, а също и с последвалите претворения в театъра, киното, телевизията, пластическите изкуства и музиката. От своя страна тези претворения не са изолирани от общите влияния и тенденции; те са жанрово и стилово разслоени, движат се в амплитудата от традиционния, нека го нарека патриархален, реализъм до експеримента и артистичния волунтаризъм. При тази мобилност духът на Йовков често излита през прозореца, за да остане само студената сюжетна конструкция. В тези случаи името на писателя се използва като алиби и параван на художествена недостатъчност, на неадекватност и безпомощност.

Но така или иначе се е натрупал внушителен за мащабите и възможностите на страната фонд от екранизации на Йовкови произведения, киноесета, киномемоари и киномемориали за Йовков. Много трудно е да бъде установен точният им брой, тъй като тук се преплитат игрални и документални филми от различни периоди, телевизионни постановки и драматизации, анкети, архивни свидетелства. Само във филмотеката на националната телевизия има над 80 заглавия, които се отнасят до неговото литературно наследство, Жеравна, добруджанските му пътища и т. н. Никои друг писател от класиците не е привличал толкова силно хората с камеранито Вазов, нито Елин

Пелин, нито Яворов, а интересът към Георги Стаматов, Георги Райчев, Константин Константинов и други майстори е инцидентен. В тая, общо взето, рехава панорама Йордан Йовков е, бих казал, едно щастливо изключение – като масирано присъствие на екрана, а също нерядко и като качество на интерпретацията. Обект на филмово пресъздаване са били романът му „Чифликът край границата“, разкази и новели от сборниците „Старопланински легенди“, „Песента на колетата“, „Женско сърце“, „Ако можеха да говорят“, „Вечери в Антимовския хан“ – особено „Вечери в Антимовския хан“. В тази добруджанска сага кинематографистите откриват сякаш златна мина. Документалните филми също не са малко. Правени по различни

юбилейни поводи, някои от тях сигурно са остарели, но например „Спомен за Йордан Йовков“ на режисьора Януш Вазов, както и телевизионното свидетелство „Очевидци“, където Дора Габе и Петър Динев говорят за срещите си с големия писател, са интересни и актуални и днес.

Има и един „междинен пласт“ от произведения, които са между телевизионния театър и опита да се надскочи неговата постановъчна ограниченост. След „Милионерът“ и „Албена“, които са реализирани и заснети по два пъти, тук бихме могли да отнесем „Другоселец“ и първата екранна адаптация на „Вечери в Антимовския хан“ на режисьора Веселин Младенов, „Скитникът“ на Иван Зоин и Нушка Григорова,

„Нона“, режисьор Гриша Островски



Кинокласиката и ние

драматичните миниатюри „Сред героите на Йовков“ на Васил Кисимов.

Телевизионни филми в съвременния смисъл, т. е. като пълноценно филмово пресъздаване на Йовкови творби, съобразено с особеностите на малкия екран и на зрителското възприятие, са например „Женски сърца“ и „Зима“ (по „Ако можеха да говорят“), произведени в студия „Екран“, както и „Вълкадин говори с Бога“ – работа на известния режисьор и актьор Иван Андонов, и двусерийният филм на Павел Павлов „Вечери в Антимовския хан“, това заглавие, както отбелязах, се повтаря – между другото то още „не е свършило“, – но засега филмът на Павел Павлов най-пълно възкресява на екрана знаменития цикъл на Йовков. Освен това той е и един паметен знак в нашата киноистория поради емблематичното присъствие на двама големи актьори – Невена Коканова в ролята на Сарановица и Георги Георгиев-Гец в ролята на Калмука. Искам да кажа, че превъплъщаването на първите ни артистични сили като Йовкови герои и героини е било и е не само отговорност, чест и предизвикателство, но и възможност за собственото им утвърждаване. По-нататък ще посоча и други примери. И доколкото знам, никой не е отказвал участие в такава постановка.

Щрихираната дотук поредица е доказателство за магнетизма на Йовков върху гилдията на снимащите братя. И то преди да сме достигнали до „същинските“ филми... Слагам „същинските“ в кавички, защото делението е условно – по административно-производствен и технически признак. Става дума за филми, заснети на 35 мм лента, правени за кинопоказ в зала, които са излезли от киностудията в Бояна. Те са четири на брой: „Шибил“ (1967) – режисьор Захари Жандов, „Нона“ (1973) – режисьор Гриша Островски, „Мечтател“ (1975) – копродукция с телевизията – режисьор Лиляна Баталева, и „24 часа гъжг“ (1982) – режисьор Владислав Икономов. Към тях трябва да прибавим и един пети – от периода на пионерите, забравен и неспоменаван досега...

„Най-вярната стража“ по едноименния разказ от „Старопланински легенди“ е сниман през далечната 1928 година – малко след излизането на книгата и, разбира се – приживе на писателя. Сам по себе си този факт говори за неговата растяща популярност. Това е първата екранизация на Йовков, която дълго време остава единствена. Филмът е произведен от фирмата „Паусий филм“, черно-бял, ням, времетраене 40 минути. Има запазено копие, което, за да се гледа днес, трябва да се реставрира. Режисьор и сценарист е Васил Пошев, оператор Франц Вут, а между актьорите се отделя името на Владимир Трендафилов, както и на самия Васил Пошев. Нямам сведения дали писателят го е гледал,

макар това да изглежда повече от сигурно, нито каква е била тогавашната му оценка. Важно е да се знае, че екранизацията на „Най-вярната стража“ предхожда пиесите на Йовков и тяхната театрална реализация. „Албена“, „Милионерът“, „Боряна“, „Обикновен човек“ ще се появят по-късно. Така филмовото превъплъщение на писателя изпреварва сценичното, което е изненадващо, но е факт. Разбира се, успехът, славата и удовлетворението на авторските си амбиции, които Йовков постига чрез театъра, са несравними със скромните качества и скромното място на първата екранизация, но тя пък предвещава бъдещото плодотворно превъплъщение на писателя в киното.

В „Шибил“ и „24 часа гъжг“ това превъплъщение е покатегорично, Захари Жандов и Владислав Икономов интерпретират класика с пиетет, но и със самочувствието на доказани пълноправни художници, които отстояват правото на свой избор. В „Нона“ и в „Мечтател“ този двупосочен и двудеинен ефект – вярност към оригинала и самостоятелност на художествената изява – не е защитен така убедително. Остава привкусът на нещо започнато-недовършено. Въпреки това и тези филми имат своето значение като необходими усилия в кинематографичното овладяване на една благодатна територия – Йовковата.

Бележити актьори вдъхват екранен живот на Йовковите герои. Сред тях са Петър Слабаков (в „Шибил“), Доротея Тончева – два пъти (в „Шибил“ и „Нона“), Стефан Данаилов – също два пъти (в „Нона“ и „24 часа гъжг“), Иван Братанов, Стефан Пейчев, Стефан Мавродиев, Ванча Дойчева, Кирил Варийски, Наум Шопов, Васил Михайлов, полската звезда Ева Шикулска... Безспорен е техният принос за приобщаване на повече зрители, а оттам и на нови ценители на Йовков главно сред младото поколение.

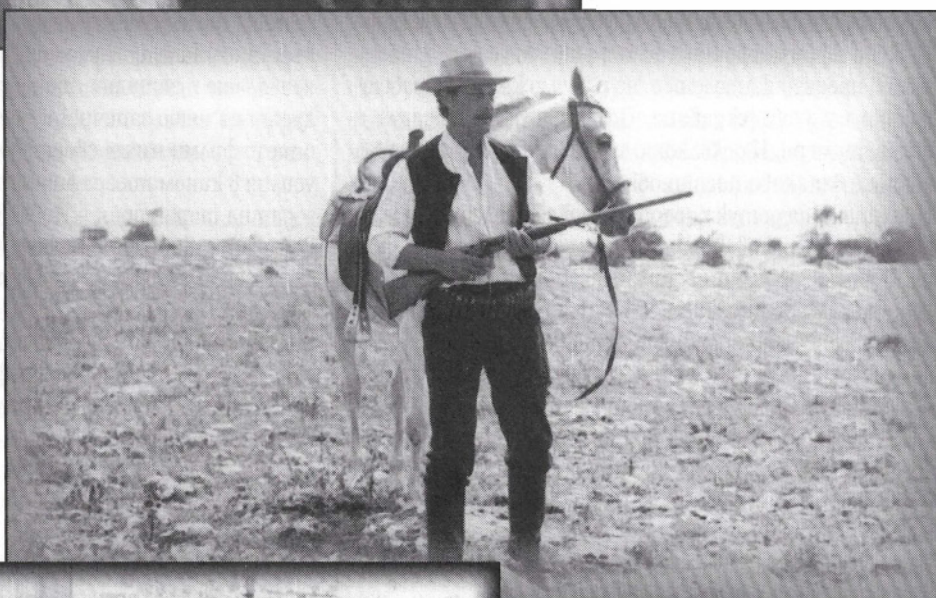
Впрочем всяка филмова адаптация освен другите си значения има и тази мисия – да насочва зрителя към оригинала. От книгата към екрана и от екрана към книгата – само това двупосочно движение, мисля, може да ни направи съпричастни към взаимните художествени преливания и адекватни на новата ситуация в духовното пространство.

Преди това и над всичко това обаче стои един въпрос, който чака нашия отговор: **защо, по какви причини, с какви мотиви българското кино се обръща към творчеството на жеравненския майстор?** Как да си обясним тази настойчивост през годините, този инат даже – на моменти въпреки неуспехи и провалени срещи, – да търси отново и отново общуване с литературното му наследство? При това Йовков не е така остро драматичен, сюжетите му не са изпълнени с неочаквани обрати, външното действие и дина-



„24 часа дъжд“,
режисьор Владислав Икономов

„Степни хора“



„Шибил“, режисьор Захари Жангов

Кинокласиката и ние

миката са филтрирани през една деликатна сетивност и донякъде укротени. От тая гледна точка може да се каже дори, че Йовков не е „кинематографичен“ автор. Но това е на повърхността.

Истинските причини са по-дълбоки. Те са в желанието да се надмогнат временните страсти, случайните герои, гръмките думи, които издишат като спукани балони, накратко – да се отиде над конюнктурата, към по-трайните стойности – морални, социални, естетически. В този смисъл киното вижда в Йовков опора, стабилност, аргумент в собствените си търсения, съюзник. И е готово дори да му прости заблудите, да повярва в неговите химери. Йовковият реализъм не е безпощаден – той е облъхнат от вяра в доброто, сгрят е от надежда. На моменти тя изглежда илюзорна, но е глътка въздух, без която бихме се задушили, устоите на народната нравственост, даже когато са подкопани от превратностите на историческото ни битие, са непоклатим императив за жеравненския мъдрец, мерило за хората и техните постъпки. Богатството, бедността, коравосърдечието, милосърдието, социалните конфликти, подлостта, кражбата, лъжата – всичко минава през ситото на тази нравственост, за да се пречисти. Този катарзис, който по сила прилича на античния, но е национален, български в конкретните си проявления, придава на Йовковите творби философичност, обем и завършеност. Киното, което извън това и по собствен път се стреми към тези качества, ги намира в неговите книги и ги прегръща като свои. То взема не само неговите сюжети, но и неговите критерии: Йовков става негов критерий. Това е главното. За да бъдем точни, ще кажем, че тази мотивация често остава при добрите намерения. Оказва се, че не е достатъчно да се възхищаваши от Йовков, да споделяш възгледите му и с добросъвестно усилие да ги пренасяш във филма. Ще кажете, че всичко е въпрос на професионализъм, на талант, на сръчност – качества, които някои имат в излишък, а за други са дефицит. Да, така е, но тук има и нещо друго.

Уважението към Йовков сред кинематографистите е голямо. Най-често те пристъпват към него с пиетет и с желание да запазят духа му. Ала този поначало правилен стремеж сковава фантазията им и те педантично следват оригинала, това обикновено го изсушава, тъй като преводът от езика на едно изкуство на езика на друго изкуство не се е състоял. Уж всичко е точно и вярно, а Йовков ни се изплъзва.

Какъв е изходът? Подказва го опитът. Да вземем „24 часа гъжг“ – най-сполучливият филм от поредицата, която сега ни интересува. Превръщането на един пълноценен разказ („Частният учител“ от „Вечери в Антимовския хан“) в пълноценен филм е станало възможно след преодоляване на наслоените комплекси (стра-

хопочитание пред авторитета, боязън да не се нащърби творбата), след овладяване на собствените кино-ресурси, за да се овладее една друга, една „чужда“ реалност. Отдавна е установено, че филмовата трансформация на литературата не бива и не може да бъде механична, буквална. Оказва се, че най-добрият начин да се приближиш към един автор е... да се отдалечиш от него. В случая с „24 часа гъжг“ изборният разказ е разширен сюжетно (сц. Николай Тихолов), преместен е малко напред във времето и малко встрани от „пространството“, от конкретната „география“ на оригинала. Но тъй като тези дописвания са „подказани“ от Йовков или са в посока на неговия художествен свят, те не се възприемат като апликации, а като вътрешно присъщи на образите.

Приближаване чрез отдалечаване – такава е формулата на успеха.

Това, естествено, не е универсална рецепта, естетическа панацея на превръщането – нека се опитват и други подходи, но буквализмът е доказано непродуктивен – той води само до буквата, не до думата и изречението, не до смисъла и своеобразието на автора, – затова трябва да бягаме от него.

Въпреки административно-организационните и финансовите затруднения, които нашето кино изживява в момента и които често ни изглеждат непреодолими, аз вярвам, че неговият диалог с големия писател не е приключил, че стръвта му към нови претворения не е угаснала. Досегашното обилие на заглавия не бива да ни успокоява. Винаги има нещо, което не сме видели, не сме дооценили и изтъквали, а и всяко следващо поколение, ако то е българско, а не космополитно, ще поиска да види себе си в Йовковото огледало. Освен това има една празнота, която още не е обществено осъзната – липсата на филм за живота на писателя. Зная, че този живот е външно неефектен, скромнен до аскетичност и лишен от блясък, но тъкмо затова предизвикателството е по-голямо – да се разкрие вътрешната динамика, вътрешната сила на тази необикновена личност.

Аз съм завършил гимназия, която носеше името на Йордан Йовков. Навремето беше много модерно т. нар. концертно рисуване. На сцената няколко статива с празни бели картони. Зад кулисите цигулка засвирва тиха мелодия и пет-шест момчета почват да рисуват с креда. На бялата хартия постепенно се появяват пет-шест еднакви образа. Още малко и всички го познават: Йовков.

Ръкопляскания. Музиката спира. Завесата пада.

В спомена това е лесно, и незабравимо.

Бъдещото овладяване на този образ е мисия, която ни очаква.

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

КИНОТО И ТЕЛЕВИЗИЯТА В БЪЛГАРИЯ

МОНОЛОГ

През 1990 г. българското аудио-визуално производство се определяше от следните фактори:

- обща политическа промяна в страната;
- остра икономическа криза;
- еднолично управление на аудио-визуалната сфера, не отговарящо на тенденциите в обществото;
- невъзможност да се продължи обслужването до момента интересите на управляващата върхушка производство;
- затворен пазар, непозволяващ възвращаемост, надвишаваща 10% от инвестициите;
- липса на финансови ресурси за осигуряване на нормална заетост и натовареност на създадените през годините специализирани кадри, наброяващи повече от 11 000 души, и база за производство на повече от 50 пълнометражни игрални филма и 400 късометражни филми за година;
- липса на имена с признат световен авторитет, на личности и творци от ранга на Анджей Вайда, Емир Кустурица, Золтан Фабри, Иржи Менцел, Кшиштоф Зануси, Лучан Пинтилие, Марта Месарош, Милош Форман, Петер Бачо, Тео Ангелополус, способни да отвоюват от държавата повече средства за киноиндустрията и да привлекат чужди капитали в страната.

В това време на „кръгли“ маси, с много ентусиазъм, в киното бяха направени първите структурни промени. През 1991 г. бе закрито ТСО „Българска кинематография“; творческите кадри на „Бояна“, „Време“ и „София“ преминаха на свободна практика; бе създаден Националният филмов център; определени се нормативни правилата за субсидиране производството на филми, започна да се изгражда нов субект в българската аудио-визуална среда – продуцентът. През тази година на ентусиазъм и промени нещата изглеждаха лесно и бързо постижими, но за съжаление политиката на реструктуриране в киното остана самотна и изолирана. През март 1992 г. Народното събрание прие решение за пълна ликвидация на Българска телевизия и създаване на Българска национална телевизия. Уви, законодателната сила на това решение продължи само два дни. Реформата в телевизията беше стопирана и

вече десет години още не е приключила. Четири години бяха необходими, за да се превърнат филмопроизводствените предприятия и кинематографиите от едно юридическо нищо в държавни търговски дружества. Търпузенето и непрекъснатите смени на директори – в повечето случаи само за раздаване на политически компенсации – доведоха до значително понижаване на пазарната им стойност. Едва през последните две години се появиха слаби наценки на приватизация, като целта отново е най-демократична – на тъмно и само за нашите хора. Подобно на всички други сфери цели десет години хората, имащи отношение към наложителните промени в киното и телевизията, не можаха да намерят общ език. Всеки бранеше собствената си кочинка и неусетно и полека Министерството на културата и Българска национална телевизия се превърнаха в отдели на социалното министерство. Все повече и повече средства се пилеят за заплати и все по-малко пари се отделят за конкретна дейност. Управляващите си осигуриха комфорт поради липсата на натиск от страна на професионалистите, използвайки старата и изпитана формула: разделяй и владей. Разделяй на кинаджии и телевизионисти, на сини и червени, на каквито искаш и си гледай кефа.

Разбира се, за това не трябва да обвиняваме само политиците. Не малка заслуга имат и професионалните ни среди. Използвайки амбициите на шепа хора, подготвени от добрата стара централизирана система да служат на всеки, който им подхвърли някоя троха, през 1995 г. Министерството на културата си направи чудесен параван под формата на Съвет на старейшините и безпроблемно промени курса на реформата: премахна се помощта за написване на сценарий, премахна се автоматичната субсидия, драстично се намали размерът на субсидията. Премахна се разделението на властите. Всичко се командваше от един човек – министъра на културата. В замяна на това услужливите колеги се самоизбираха в националните комисии. Получиха правото да си поделят държавните пари. За своя изненада през следващата година откриха, че вече няма какво да си поделят. Но както се казва, само бяха мал-

Кино и телевизия

ко употребени. След две години – нова смяна и нови, добре възпитани по-млади и още по-услужливи колеги намериха място в различните съвети на националната телевизия и отново първата им реформаторска грижа бе да раздадат пари на собствените си филми и да помогнат на генералния директор на телевизията полесно да управлява сам. Разбира се, тези покупко-продажби имаха своето положително въздействие за сближаването на телевизията и киното. Филмите се произведоха и никой не ги забеляза.

В условията на този безспорен комфорт будната политическа мисъл на родните народни представители за десет години роди:

- гордостта на Клара и мечтата на Стоян Райчевски¹;
- Закон за закрила и развитие на културата²;
- Закон за отменяне Закона за кинематографията³, отменящ нещо вече отменено от живота след повече от десет години.

Разбира се, всичко това беше съпроводено от много шум, скандали и красиви фрази от рода на: *Ползването на свободата за създаването и разпространението на радио- и телевизионни програми може да бъде подчинено само на условия, ограничения или формалности, които са необходими в интерес на запазването на правата и доброто име на гражданите, обществения ред, националната сигурност, народното здраве и морала, или предотвратяването на незаконно разгласяване на ин-*

формация. Независимо от клетвите на всички политици за хармонизиране с европейските принципи целта си беше чисто андрешковска – да излъжем европейците. От това, разбира се, родната аудио-визуална промишленост спечели много: пета година вече тя е във от програмата MEDIA на Европейския съюз, независимо от факта, че тъкмо той, с политическо решение, отдавна я е открил за нас. Единствената пречка, изтъкната от гадните европейци, е, че не е спазена една гребна подробност – България не *осигурява свободата на изразяване и информация съгласно чл. 10 от Конвенцията за защита правата на човека и основните свободи*, България не *гарантира свободата на приемане* и България *ограничава препредаването на своя територия на програмни емисии*⁵.

А и би ли могла „Българската национална телевизия да изготвя програмната си политика в съответствие с изискванията за национални обществени оператори за радио- и телевизионна дейност“⁶, след като общественият ѝ характер е абсолютно подчинен на законите за държавния бюджет и предвиденото ѝ финансиране като обществена телевизия е невъзможно поради незадействането на фонд „Радио и телевизия“⁷? Не по-различно стои въпросът и с *поощряване на културната индустрия и пазара на произведенията на изкуството и стимулиране на продуцентството в областта на културата*⁸ от Националния фонд „Култура“⁹.

Концентрираният израз на отсъствието на каквато и да е политика в областта на аудио-визуалната индустрия нагледно се демонстрира от една малка и проста табличка:

хилйади долара

	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Министерство на културата ¹⁰	15 052	19 459	20 981	16 818	23 892	12 928	12 148*	16 182*	21 279*	20 191*
От тях субсидия за филми ¹¹	1 302	1 199	1 364	996	1 072	434	260	428	616	714
Българска национална телевизия ¹⁰	13 464	12 111	16 968	12 535	18 443	10 032	9 180*	12 140*	21 917*	15 951
От тях субсидия за филми ¹²	п.а	п.а	п.а	п.а	п.а	п.а	1 377	1 821	3 288	1 595
ОБЩО:	28 516	31 570	37 950	29 353	42 334	22 960	21 328	28 322	43 196	36 142
От тях субсидия за филми	1 302	1 199	1 364	996	1 072	434	1 637	2 249	3 832	2 159
Средногодишен курс USD ¹³	19,20	23,35	27,64	54,24	67,18	176,09	1675,82	1750,55	1,84	2,13

Лъкатушенето на числата нагоре-надолу само показва липсата на политика по отношение на аудио-визията. Освен това посочените цифри в субсидията за филмопроизводство в телевизията са само в рамките на пожеланото от закона¹⁴, което далеч не означава, че това пожелание е изпълнено. Същевременно, съпоставяйки гордостта на Клара, където е постановено *не по-малко от 15 на сто от приходите от рекламна и друга стопанска дейност и от бюджета на Българската национална телевизия да се изразходват за създаване на българско филмово телевизионно творчество*¹⁵, с мечтата на Райчевски, можем да забележим значително намаляване на средствата за собствено филмопроизводство: *Българската национална телевизия отделя за българско филмово телевизионно творчество не по-малко от 10 на сто от субсидията на държавния бюджет и фонд „Радио и телевизия“*¹⁶. Както се вижда, процентите намаляват от 15 на 10 и десетте процента обхващат значително по-малко средства или, както е видно от таблицата, над 1,6 милиона долара са в минус. Може би тук би се изтъкнал аргументът, че тези средства са крайно необходими на телевизията за обновяване, за задържане на кадрите и т. н. Голата истина е, че никои от политиците не желае преди избори, а и след тях, да има структурни промени и скандали. Шест години трябваша, за да се появи Закон за радиото и телевизията. Още четири години и много натиск от страна на Европейската комисия бяха необходими, за да се получи що-годе отговарящ на европейските изисквания закон. Общо десет години бяха загубени, за да се появи втори национален телевизионен оператор. Законът за радиото и телевизията не направи нищо, за да се стимулира националното производство с даването на лицензите на новите оператори. Задължения има само Българска национална телевизия, а що се отнася до новите оператори – към тях са отправени само добри пожелания. Така България се превърна в може би единствената европейска страна, в която законовите изисквания за подпомагане на националната аудио-визуална продукция са толкова либерални.

Но нека не бъдем само черногледни. Появи се един много добър закон – Законът за авторското право и сродните му права¹⁷, който само трябва да се изпълнява. В цитираните закони има и хубави текстове, но за съжаление и те все още са само текстове. Измина повече от година, а постановеното от закона: *За утвърждаване на духовните ценности на нацията и общочовешките норми и морал министърът на културата и генералните директори на Българското национално радио и Българската национална телевизия сключват*

*всяка година договори за програми и предавания в областта на културата, включително и за телевизионни филми, радио- и телевизионен театър, като в договорите се определят задълженията на Българското национално радио и Българската национална телевизия по създаването, представянето и разпространението на културните ценности с приоритетно присъствие на високохудожествена българска продукция*¹⁸, не е довело нито го договор, нито го разпространение на ценности, а и не е ясно дали е имало среща между министъра на културата и генералния директор на Българска национална телевизия по този въпрос.

А може би в този договор би трябвало да се постигне съгласувана политика на министерството и телевизията за осъществяване на дългосрочна съвместна програмна политика между БНТ и НФИЦ, за действително подпомагане на селектирани от националните комисиции към филмовия център проекти; за участие във вече подпомогнати от ЕВРОИМАЖ проекти; за участие в копродукции между балкански страни; за активно подпомагане промоцията на българските, балканските и европейските филми в централно телевизионно време. Може би!

С този мой монолог искам само да провокирам колегите да си помислят за един истински разговор „кино – телевизия“. Разговор, в който да участват лично министърът на културата, генералният директор на Българска национална телевизия, председателят на Националния съвет за радио и телевизия, Националният филмов център, Асоциацията на продуцентите, Съюза на българските филмови дейци. Един разговор, в който веднъж забинаги да стане ясно, че производството на един филм, способен да мине по на запад от Драгоман, не може да бъде по-евтино от 500 хиляди долара, че не може повече от година националните комисиции към филмовия център да са принудени да бездействат, че в Европа, а и извън нея, киното и телевизията отдавна са избрани за основни средства, в състояние да произвеждат не само художествени, но и политически внушения и впоследствие да провеждат не по-малко важни политически действия, че парите, които би трябвало да бъдат давани за кино у нас, със сигурност ще са по-нужни на България, отколкото мерцедесите на депутатите и министрите.

А що се отнася до безусловно задължителното преминаване от разговор към действие, то това би било единственото сериозно доказателство – за мен, а и за всички нас – за способността ни да съхраним и малкото национално самоуважение, което все още ни е останало в края на 2000 година.

ГЕОРГИ ЧОЛАКОВ

БЕЛЕЖКИ

¹ Закон за радиото и телевизията (обн., ДВ, бр. 77 от 10.09.1996 г.; решение № 21 от 14.11.1996 г. на Конституционния съд на РБ – бр. 102 от 29.11.1996 г.; изм. и доп., бр. 112 от 28.11.1997 г., в сила от 28.11.1997 г., отм., бр. 138 от 24.11.1998 г.).

Закон за радиото и телевизията (обн., ДВ, бр. 138 от 24.11.1998 г.; решение № 10 на Конституционния съд на РБ от 25.06.1999 г. – ДВ, бр. 60 от 2.07.1999 г.; изм., бр. 81 от 14.09.1999 г., в сила от 15.12.1999 г., изм. и доп., бр. 79 от 29.09.2000 г.).

² Закон за закрила и развитие на културата (обн., ДВ, бр. 50 от 1.06.1999 г., изм., бр. 1 от 4.01.2000 г.).

³ Закон за отменяне на закони и нормативни укази (ДВ, бр. 34 от 2000 г.).

⁴ Закон за радиото и телевизията (обн., ДВ, бр. 77 от 10.09.1996 г.; Решение № 21 от 14.11.1996 г. на Конституционния съд на РБ – бр. 102 от 29.11.1996 г.; изм. и доп., бр. 112 от 28.11.1997 г., в сила от 28.11.1997 г., отм., бр. 138 от 24.11.1998 г.).

⁵ Чл. 4 на Европейска конвенция за трансгранична телевизия (Ратифицирана със закон, приет от 38-о народно събрание на 4.12.1997 г. – ДВ, бр. 117 от 10.12.1997 г. Издадена от председателя на Комитета по пощи и далекосъобщения).

⁶ Чл. 50 от Закон за радиото и телевизията (обн., ДВ, бр. 138 от 24.11.1998 г.; решение № 10 на Конституционния съд на РБ от 25.06.1999 г. – ДВ, бр. 60 от 2.07.1999 г.; изм., бр. 81 от 14.09.1999 г., в сила от 15.12.1999 г., изм. и доп., бр. 79 от 29.09.2000 г.).

⁷ Глава пета – Финансиране на радио- и телевизионната дейност (чл. 93 – чл. 104) – пак там.

⁸ чл. 2, т. 7 – Закон за закрила и развитие на културата – *вж. бележка 2*

⁹ Глава пета – Финансово подпомагане на културата (чл. 24 – чл. 36) – Закон за закрила и развитие на културата – *вж. бележка 2*.

¹⁰ – Закон за държавния бюджет на Република България за 1992 г. (обн., ДВ, бр. 31 от 14.04.1992 г., в сила от 14.04.1992 г., изм., бр. 80 от 2.10.1992 г.);

– Закон за държавния бюджет на Република България за 1993 г. (обн., ДВ, бр. 55 от 26.06.1993 г., в сила от 1.01.1993 г., изм., бр. 108 от 24.12.1993 г., в сила от 24.12.1993 г., изгубил значение);

– Закон за държавния бюджет на Република България за 1994 г. (обн., ДВ, бр. 22 от 15.03.1994 г., изм., бр. 88 от 26.10.1994 г.);

– Закон за държавния бюджет на Република България за 1995 г. (обн., ДВ, бр. 46 от 19.05.1995 г.; решение № 17 от 3.10.1995 г. на Конституционния съд на РБ – бр. 93 от 20.10.1995 г., изм. и доп., бр. 1 от 2.01.1996 г.);

– Закон за държавния бюджет на Република България за 1996 г. (обн., ДВ, бр. 16 от 23.02.1996 г., изм. и доп., бр. 28 от 2.04.1996 г., бр. 46 от 29.05.1996 г., в сила от 29.05.1996 г., бр. 68 от 9.08.1996 г., бр. 79 от 17.09.1996 г.; решение № 17 от 3.10.1996 г. на Конституционния съд на РБ – бр. 88 от 18.10.1996 г.; изм. и доп., бр. 108 от 20.12.1996 г., в сила от 20.12.1996 г.,

попр., бр. 109 от 27.12.1996 г.; решение № 22 на Конституционния съд на РБ от 10.12.1996 г. – бр. 1 от 3.01.1997 г.);

– Закон за държавния бюджет на Република България за 1997 г. (*субсидия и собствени приходи) обн., ДВ, бр. 52 от 1.07.1997 г., в сила от 1.07.1997 г.);

– Закон за държавния бюджет на Република България за 1998 г. (*субсидия и собствени приходи) (обн., ДВ, бр. 123 от 22.12.1997 г., в сила от 1.01.1998 г., доп., бр. 71 от 23.06.1998 г.);

– Закон за държавния бюджет на Република България за 1999 г. (*субсидия и собствени приходи) (обн., ДВ, бр. 155 от 29.12.1998 г., в сила от 1.01.1999 г.; решение № 17 на Конституционния съд на РБ от 16.12.1999 г. – бр. 113 от 28.12.1999 г., изм., бр. 1 от 4.01.2000 г., в сила от 1.01.1999 г.);

– Закон за държавния бюджет на Република България за 2000 г. (*субсидия и собствени приходи) (обн., ДВ, бр. 1 от 4.01.2000 г., изм., бр. 31 от 14.04.2000 г., в сила от 1.01.2000 г., бр. 92 от 10.11.2000 г., в сила от 1.01.2001 г.).

¹¹ Национален филмов център.

¹² – Закон за радиото и телевизията (обн., ДВ, бр. 77 от 10.09.1996 г.; решение № 21 от 14.11.1996 г. на Конституционния съд на РБ – бр. 102 от 29.11.1996 г. изм. и доп., бр. 112 от 28.11.1997 г., в сила от 28.11.1997 г., отм., бр. 138 от 24.11.1998 г.).

– Закон за радиото и телевизията (обн., ДВ, бр. 138 от 24.11.1998 г.; решение № 10 на Конституционния съд на РБ от 25.06.1999 г. – ДВ, бр. 60 от 2.07.1999 г.; изм., бр. 81 от 14.09.1999 г., в сила от 15.12.1999 г., изм. и доп., бр. 79 от 29.09.2000 г.).

¹³ „Геополит“ ООД на базата на дневния бюлетин на БНБ и статистически годишници на НСИ

¹⁴ Чл. 68, ал. 1 и 3 от Закон за радиото и телевизията (обн., ДВ, бр. 77 от 10.09.1996 г.; решение № 21 от 14.11.1996 г. на Конституционния съд на РБ – бр. 102 от 29.11.1996 г., изм. и доп., бр. 112 от 28.11.1997 г., в сила от 28.11.1997 г., отм., бр. 138 от 24.11.1998 г. и чл. 71, т. 2 от Закон за радиото и телевизията Обн., ДВ, бр. 138 от 24.11.1998 г.; решение № 10 на Конституционния съд на РБ от 25.06.1999 г. – ДВ, бр. 60 от 2.07.1999 г.; изм., бр. 81 от 14.09.1999 г., в сила от 15.12.1999 г., изм. и доп., бр. 79 от 29.09.2000 г.).

¹⁵ Чл. 68, ал. 3 от Закон за радиото и телевизията (обн., ДВ, бр. 77 от 10.09.1996 г.; Решение № 21 от 14.11.1996 г. на Конституционния съд на РБ – бр. 102 от 29.11.1996 г.; изм. и доп., бр. 112 от 28.11.1997 г., в сила от 28.11.1997 г., отм., бр. 138 от 24.11.1998 г.).

¹⁶ Чл. 71, т. 2 от ЗАКОН за радиото и телевизията (обн., ДВ, бр. 138 от 24.11.1998 г.; решение № 10 на Конституционния съд на РБ от 25.06.1999 г. – ДВ, бр. 60 от 2.07.1999 г.; изм., бр. 81 от 14.09.1999 г., в сила от 15.12.1999 г., изм. и доп., бр. 79 от 29.09.2000 г.).

¹⁷ Закон за авторското право и сродните му права (обн., ДВ, бр. 56 от 29.06.1993 г., в сила от 1.08.1993 г., изм., бр. 63 от 5.08.1994 г., изм. и доп., бр. 10 от 27.01.1998 г., бр. 28 от 4.04.2000 г., в сила от 5.05.2000 г.).

¹⁸ Чл. 20, т. 1 от Закон за закрила и развитие на културата – *вж. бележка 2*

Първи кинофестивал в Армения, *или за радостта от преувеличението*

Пътуването
е осъществено
с подкрепата на
Център за изкуства
„Сорос“

Край Ереван каменистата равнинна част и неплодородната почва се редуват с величествени гледки на меки, сякаш кадифени планини, стръмни долове и, разбира се, грандиозния и мистичен Арарат, символа на Армения.

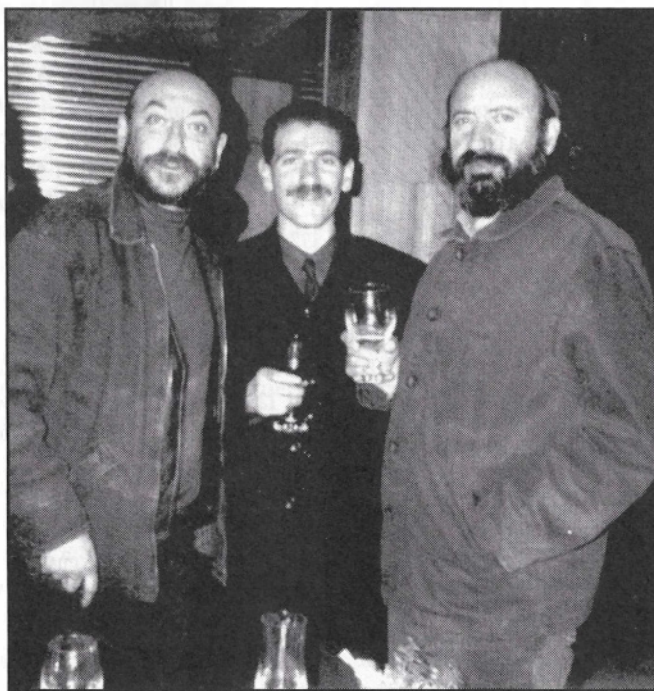
В тази омайваща реалност от 6 до 10 ноември 2000 г. се проведе Първият фестивал на експерименталното, независимо и нискобюджетно кино „Частен поглед 2000“. Идеята за този въобще първи международен кинофестивал в Армения е на Ованес Галстян, президент на независимата студия „Частен поглед“, и Сусана Арутюнян, председател на Арменияската асоциация на кинокритиците и киножурналистите и координатор на ФИПРЕССИ за Армения. Свои програми показаха България, Латвия, Киргизия, Украйна, Русия и Армения. България бе представена от филма „Вагнер“ на Андрей Слабаков, „Пястчен часовник“ на Георги Дюлгеров, „Скомина“ на Магърдич Халваджиян и три малки експериментални филмчета с обща продължителност 10 минути – две на студенти по художествена фотография в НАТФИЗ – „Walkabout“ на Симеон Леви и „Дианорама“ на Драгомир Андреев, и „Аз и ти“ на Светослав Стоянов и Александър Евтимов. Тази програма се видя толкова интересна и различна на арменската публика и предизвика такъв интерес, че залата беше претъпкана и отзивите бяха необичайно възторжени. Програмата спечели и наградата „Най-свеж поглед“ – чувството за хумор и освободеността на нашите режисьори

силно допаднаха на арменските критици и на публиката.

Редно е да се отбележи, че в Армения в момента работи едно кино – страната изпитва огромни трудности заради политическите неуредици, които повече от 10 години не намират своето разрешение и това неминуемо се отразява върху културата и в частност върху киното. Въпреки това явно то се оказва доста жива – седмица преди да започне фестивалът, се бе състояла премиера на нов арменски игрален филм – „Лудият ангел“ на Сурен Бабалян, правен 7 години. (Преди две години в програмата на Киномания '98 в София режисьорът представи предишния си филм „Кръв“.) По време на фестивала имаше още две премиери – на игралния „24 часа“, реж. Александър Атанесян, продукция на НТВ, и на документалния „Завинаги“, реж. Рубен Геворкян. Не зная дали във връзка с предстоящото през 2001 г. честване на 1700 години от приемането на християн-

ската религия в Армения, но в арменските филми религията и религиозните сюжети, герои и притчи са на особена почит. Впрочем в Ереван почувствах колко дълбоко вярващи са арменците. И с основание се гордеят – Армения е първата държава, приела официално християнската религия векове преди повечето сегашни държави въобще да съществуват.

Филмът, показан на официалното откриване на фестивала, бе прочутият „Молох“ на Александър Сокуров. Той беше част от па-



Фестивали

норамата от филми на Сокуров, между които и 7 документални, правени през 80-те години. Документалните ленти от най-първите до последните филми на режисьора свидетелстват за постоянството в естетическите му търсения. Както в кратките филми, така и в „Молох“ (руското предложение за чуждоезичен „Оскар“ за 1999 г.) действието е мудро, камерата е бавна и плавна, движението е някъде „зад кадър“. След края на филма знаеш, че нещо се е случило, че някаква история ти е била разказана, но някак не си разбрал кога и как. За мен този начин на повествование е слабо атрактивен, дори въпреки интригуващите теми – в един от първите му филми – „Елегия“ – „герои“ са роднините на великия Шалейпин, в „Молох“ – такива знакови фигури на отминалия век като Хитлер и Ева Браун, Гьобелс... Усещането е като да гледаш не екран, а аквариум – и като цял – синьо-зелено-сивата гама е предпочитана от режисьора, – и като ритъм.

Освен ретроспективата на Сокуров Русия показва и произведения на Сергей Овчаров – много интересна комбинация от живи актьори и анимационни техники по сюжети от митологията и бита – „Подвизите на Херакъл“, „Фараон“, „Руски фантазии“... Занимателни, поднесени с чувство за хумор разкази за типични черти на характера, които трудно могат да бъдат затворени в жанрови определения и са се превърнали в хит на всички фестивали.

В 10-минутния филм „Болдинска есен“ на Александър Рогожкин, познат ни с „Особености на националния лов“ и „Особености на националния риболов“, отново всички пият – този път те са пътници в електричка, пътуваща в незнайна посока. Сюжетът по разказ на Виктор Ерофеев е малко по-абстрактен, но героите са все съвсем конкретни и всеки носи своята малка или по-голяма бутилка питие, която надига – от попа, през бизнесмена и алкохолика, до бабите и красивите дами. Филмът с любопитство проследява докъде може да се стигне с отрицанието – на всичко може да се каже „да, но“, но дали може да се каже и на Бог?

Програмата на Украйна представи документалистът Сергей Буковски. Неговият филм „Към Берлин“ разказва проста история – баща му и тъст му винаги са искали да стигнат до Берлин, но така и не успели, въпреки че са участвали във войната. Темата „Берлин“ е честа в техните разговори и това кара Сергей да ги качи на влака за Германия и да проследи пътуването им към сбъднатата мечта. Двамата възрастни мъже пристигат в Берлин, купуват водка и продължават да разговарят на тема „Берлин“ и кой кого е победил. Филмът е чудесна метафора на външно ограничения стремеж на неограничения човешки дух към идеалното.

Две диаметрално противоположни гледни точки за

живота предложиха латвийските филми. Темата на копродукцията на Латвия и Швеция „Следвай ме“ не е никак нова – историята на една жена от бившата съветска република, която решава, че за да живее добре, трябва да се омъжи в Швеция. Затова пък любопитен и съвсем в другата крайност беше документалният „Egg Lady“, разказващ за живота на жена, която 20 години отделя жълтъка от белтъка на яйцето. Тя работи в сладкарска фабрика и следва проста философия – за всичко, което е постигнала, хвала на Бога, за което не е – сама си е виновна.

Ако човек все пак може да види по фестивалите руски, украински или латвийски филми, арменските са рядкост. Затова ми беше особено интересно да видя програмата от независими филми на Армения. 14 късометражни филма, представящи с хумор и самоирония различни страни от живота. Така е в „Зимна мелодия“ на Ашот Мкртчян – един ден от живота, заснет ту в забързан, ту в забавен ритъм, с чудесно експресивно изображение и великолепно музикално оформление. Настроението просто струи и заразява в този филм, както и в другия на същия режисьор – „Non stop“ – 4-минутен сатиричен поглед към нещата от живота през това, което правим неуморно и без прекъсване – говорим, говорим и говорим, вместо да действаме или да чувстваме.

Безспорно много интересен бе филмът „Затворническо изкуство“ на режисьорите Геннадий Мелконян и Гарегин Закоян. С текста от писмата от затвора на режисьора Сергей Параджанов 26-минутният документален филм показва стремежа на хората зад решетки към светлина и красота. И още – грамата на човека на изкуството, изтръгнат от нормалния живот и въдворен сред отритнатите от обществото. Драмите и трагичните съдби на много от тях са разказани във филма, илюстрирани със скулптури, рисунки, украшения, създадени от затворниците с наличните материали – хляб, сухи цветя, тел, отпадъци. Филмът е силно въздействащ, особено като се има предвид как тези години в затвора са белязали личността и живота на Сергей Параджанов.

Но без музея на Параджанов, никога няма да „хванете“ истинската същност на режисьора. Ескизи към филми, апликации и кукли, автошаржове, всичко е правил, използвайки вещи от бита и ежедневието. Парчета от строшени чаши, цели сервиси, вилици и ножове, паети, всякакви копчета, закопчалки, шноли, дамаски, стари килими – удивителна е фантазията на този майстор на експеримента и визията. Там може да се види също поздравително писмо от Фелини, снимки на Параджанов с различни световни знаменитости – въпреки именната световната му известност в края на краищата го

изважда от затвора.

Може би под влияние на емоциите, на които това пътуване бе повече от богато, най-поразително впечатление ми направи заснетият с любителска камера филм „Хиподрум“ на младия режисьор Рубен Хачатурян. Филмът е сниман през 1993–1994 година от Рубен Хачатурян и Сатик Степанян. Филм без думи, един вопъл за конете на хиподрума, умиращи от глад – камерата само следи страдащите животни и го прави с огромна любов и майсторство. Освен това научих, че двамата автори месеци наред обикаляли пазарите и събирали отпадъци, за да спасят конете от гладна смърт. Тази съпричастност към съдбата на техните „герои“ и липсата на хладно артистично любуване и безстрастно използване на „обекта“ според мен е изключително важна в изкуството въобще.

„Веднъж и завинаги „Арарат '73“ на режисьорите Тигран Хазмалян и Анатолий Мокацян ни връща с архивни кадри в знаменателната 1973-та, когато ереванският „Арарат“ става шампион по футбол. Винаги е интересно и забавно да се гледат кадри от „златното време на застой“, разкриващи „лиянството на един народ“ – наистина при вродената склонност на арменците към преувеличение реалната радост може да бъде

почти убийствена.

Арменските кинорежисьори не се страхуват да експериментират. В „Майка“ режисьорът Арсен Аракелян разказва цяла история, без да покаже нито едно лице – в кадър актьорите се виждат само от шията до коленете; в „Непоносимата лекота на битието“ художничката Мара Манукян снима с камерата си бръмбар, който чертае неведоми пътеки в пясъка по пода на жилището ѝ, поставя му различни прегради и препятствия и изпълнява ролята на Господ за своя „герой“; снимките на един от водещите арменски професионални фотографи – Забен Хачилян – стават основа за филма от статични кадри „Забравеният февруари“ на Тигран Хазмалян. Класическият документален филм също го има – „Лаваш“ на Арам Шахбазян показва в 7 минути как се прави арменският хляб лаваш. Шахбазян е завършил режисура в Париж и сега работи в Арменската национална телевизия. С едно изречение той формулира проблема на цяло поколение млади кинематографисти: „За нас си остава мечта да снимаме на лента. Пред нас стои стена.“

Дано тази стена се окаже илюзорна и младото кино в Армения да намери скоро своя светъл път.

ИРИНА КАНУШЕВА

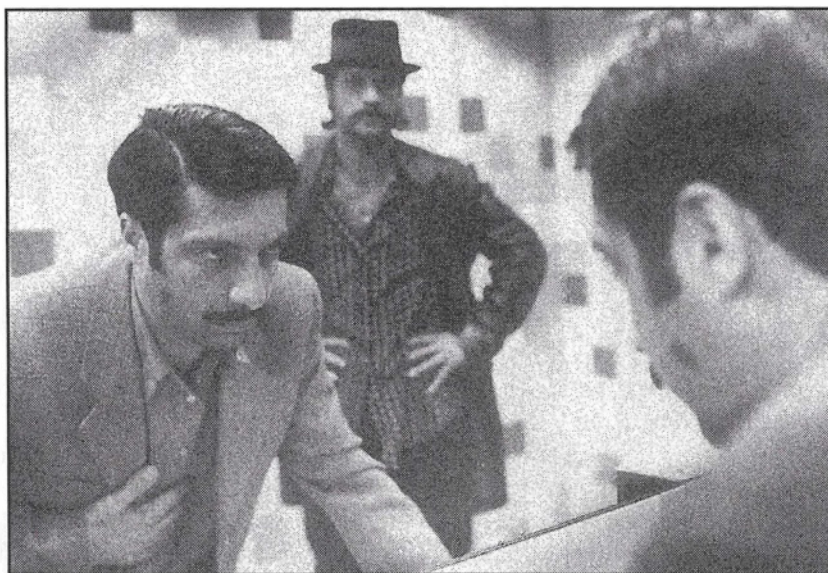
СОЛУН 2000: РАВНОСМЕТКИ

Мъж в дълъг шлифер, с чадър, в дъждовна есенна нощ на тъжния солунски кей. Този знаменит кадър от „Вечност и ден“ – последния засега шедевър на Тео Ангелопулос, е върху официалния плакат на 41-вия международен кинофестивал в Солун, ноември 2000. Не защото безспорно най-големият и най-известен гръцки режисьор от 2 години е и президент на фестивала и зрителият можеха да видят пълна панорама на филмите му, плюс документални свидетелства от работата върху тях и двудневна конференция за творчеството му. А защото носи духа и атмосферата на сериозното арткино, което винаги е в центъра на внимание на този много качествен фестивал. Солун винаги успява да открие действителни културни феномени като една от основните линии в програмата си. Така че Ангелопулос не бе изключение – същото внимание бе оказано към режисьор като Йежи Склоимовски (председател на журието), към „бабата на новата вълна“ Аньес Варда (почетен гост), към Тони Гатлиф, Харви Кайтел, Ар-



туро Рипстейн, Карен Шахназаров, Вентура Понс и други големи имена на световното кино. Организаторите на фестивала и гръцката културна общност водят подчертано активна линия на отвореност към процесите в световната култура и киноживот, подпомагани сериозно от държавната политика в това отношение. Фестивалът е видимата част на айсберга. А иначе респектиращите факти са много: годишно производство от 25 пълнометражни филма с участие на държавата във всеки от тях; специална програма за копродукции с Кипър; форум на киноинституциите от Югоизточна Европа, финансиран почти изцяло от гръцка страна; и други жестове на държавната културна

Фестивали



„Загубени убийци“,
режисьор
Дино Цинцадзе
(Германия)

политика, които подсказват стратегия с поглед в бъдещето и пораждат завист сред по-бедните съседи. Солун винаги е имал характер на своеобразна годишна равностметка, защото е последен в календара на големите европейски фестивали. При това неговата формула действително успява да предложи цялостен, маркиран и селектиран поглед към световното кино. Официалният конкурс подбира първи и втори филми на млади режисьори, които обикновено няколко години по-късно влизат в „кастата“ на популярните имена от световния екран. Същевременно програмата „Нови хоризонти“ разширява неимоверно палитрата на фестивала с около 40 грижливо издирени и подбрани нестандартни заглавия от цялата световна киногеография, които иначе никога и никъде не могат да се видят накуп. А това е не само удоволствие за киноманията, но и много полезна равностметка за динамиката и процесите в световното кино. Така че „равностметките“ винаги присъстват някъде в Солун – в потока от филми, в авторските подборки, в националните програми. 41-вото издание на фестивала побра над 150 филма в 10-дневна наситена програма, видяна както винаги от многолюдна и отзивчива публика (около 50 хиляди зрители според официалната статистика) – предимно млади хора, студенти, интелектуалци, които идват не просто да гледат кино, а търсят своите филми и формират своя възглед за киноизкуството. Международният конкурс винаги открива млади режисьори, които след няколко години вече са имена на световния екран. Можем да очакваме бъдещите изяви на ярки таланти като уранката Марзиех Мешкини („Денят, когато станах жена“, награда за режисура), турчина Нури Билге Джейлан („Облаци през май“), поляка Павел Павликовски („Последно убежище“, голямата

награда „Златен Александър“), шведа Лукас Мудисон („Заедно“), канадеца Робер Лепаж („Възможни светове“), китаецца Лу Йе („Рекама Сужоу“), исландеца Балтазар Кормакур („101 Рейкявик“, награда на ФИПРЕССИ), бразилеца Андруча Уедингтън („Аз, ти, те“), чеха Давид Ондричек („Самотници“) и др. Защото това са модерно образовани, умни и рефлекторни режисьори, които умеят да съчетаят сериозно авторско послание със зрителска атрактивност. И филмите им намират път от екрана към публиката. „Балканският преглед“ (12 филма от 9 страни) напълно оправда надсловa на селекцията „Сред стени, войни, думи“. Филми от Хърватия, Румъния, Словения, Югославия, Турция, Гърция, България („Стъклени топчета“) и др. подсказват не толкова общ кинопоглед към събитията и региона, а по-скоро общи професионални проблеми в комуникацията със зрителите. Очевидно последиците от стените и войните се преодоляват трудно дори от думите и образите. Такъв нюанс се долавяше и в кратката ретроспекция на руското кино от 90-те години – филми на млади режисьори, които търсят баланса между авторските си амбиции, преодоляването на постсъветската инерция и утвърждаването на новата руска идентичност. Солун 2000 се оказа любопитно място и за сверяване на часовника с процесите в източноевропейското посткомунистическо кино. Ала за всичко нито е възможно, нито е необходимо да се пише. Невидените и безнадеждно пропуснати от нашето киноразпространение некомерсиални филми не могат да бъдат подменени с думи постфактум. Солун е само на 300 километра от нас, но в културата разстоянията се отчитат с неизчислими духовни единици.

БОЖИДАР МАНОВ

ДЯВОЛИ, МУЗИ И ОБИКНОВЕНИ ХОРА

Руското кино ни завари неподготвени, подобно на сребра с дявола на Патриаршките езера... Не си го признаваме, но е така – особено за тези от нас, които през последните десет години сме попадали съвсем епизодично на руски филм. Случайни, откъслечни срещи. За нас тези десет произведения наистина като че ли дойдоха от нищото, „изтъкаха“ се на фона на „слънчевата светлина“ на Киномания 2000 като онзи „кариран тип“ Фагот от любимия на целия XX век Булгаков роман. Не бяхме готови за цели десет руски филми. Добре, че Елдар Рязанов и Георгий Данелия участваха с по две произведения, та имаме все пак някаква опорна точка. Макар че дори те ни изненадаха – с това, че времето дори мъничко не ги е изкушило да се променят. За да видим новите им творби, трябва да се обърнем назад. През 2000-та година Рязанов е направил „Старите кранти“ – филм в същия мелодраматично-естраден ключ като „Карнавална нощ“ от 1956, а само четири години преди това – „Здравей, глупчо“. Същата елегантна романтика, здравословно чувство за хумор, сладка нега изпълват филмите му и старите герои ги населяват – неудачници с достойнство и хора, на които животът никога не може да омръзне. При Рязанов всичко е спокойно. Животът е хубав и пълен с оптимизъм, стига малко да се понапънеш и да го изчистиш от ръждата. Дори Людмила Гурченко не е остаряла, а си е все същата страстна лисица. Рязановият свят е пълен с любов и приключения-изпитания на човека. И най-тъжните очи крият едно весело намизване. Изобщо глупочвите са любимци на стария Елдар и сигурно затова той винаги им подарява щастлив край.

През 2000 г. Георгий Данелия е направил „Фортуна“ – добросърдечен разказ за стар морски капитан, неговото малко корабче, за едно момченце и двама влюбени. Незнайко в Приказния свят – това е Данелия в двата му филма, които видяхме на Киномания (включително и „Настя“ /1993/). Наистина, не е толкова завладяващ както в „Не тъгувай“, но е все така невинен. И той, както и Рязанов, продължават да живеят на стария адрес – с достойнството на весели патриарси. Знаем къде да ги намерим и това е прекрасно.

Киното на „бащите“ наистина ни даде някакъв ориентир. Останалите обаче са все режисьори, достигнали своето творческо „пълнолетие“ тъкмо през 90-те. Имена и заглавия, които „се случват“ в момента. За да си в час, трябва да си ГЛЕДАЛ новините, да имаш информация. Обаче фестивалите – далечно, „Искусство кино“ – високо.

Заради всичко това, струва ми се, че трябва да оценим по достойнство и да отгадем дължимото на труда и постоянството на г-н Владимир Ястреба, чиято фирма „Вяст“ е единствената, показваща законно руски филми у нас.

Десетте руски филма, завъртени на тазгодишната Киномания, са най-масираният подобен показ за последното десетилетие. Какво видяхме? Това че „руско кино“ е понятие, разтегливо като хармоника. Още повече сега – заради страстните и нерегламентирани отношения „между музата и капитала“ по сполучливия израз на Валерий Фомин. Общо взето всеки един от режисьорите се е опитал да балансира на тази везна. Категорично изключение прави (и не за пръв път) единствено Александър Сокуров с филма си „Молох“. Режисьорът не е изневерил на старата си муза, вдъхновила го за първите му филми с много показателните заглавия „Самотният глас на човека“ (78–87) и „Скръбно безчувствие“ (83–87). Заглавието виси като камък на шията на филма и той трябва да е много талантлив плувец, за да не потъне. Поне колкото „Персона“ или „Жертвоприношение“ например. Сещам се за Бергман и Тарковски неслучайно. Музата на Сокуров е същата Легена царица, приличаща на онази от приказката на Андерсен – пленителна и смъртоносна, красива и отблъскваща. И докато Тарковски бързо я разтопява с религиозността си, а Бергман я умъртвява с аналитичния си скалпел и от муза наистина я превръща в персона, то Сокуров коленичи пред нея и ѝ се подчинява.

„Молох“ се опитва да разкаже за най-трагичната любовна история на XX век – тази на Адолф Хитлер и Ева Браун. Диктаторът (Леонид Мозговой) и неговата любима (Елена Руфанова) са нещо като последните Агам и Ева, а самият Фюрер е едновременно смешният, жа-

Коментирани филми и личности

лък неврастенник Адолф Х. и страховитото библейско божество Молох, комуто в древна Палестина са принасяли в жертва деца. Молох е и ритуал на жертвено съвкупление на хора и животни. Следователно това е и езическият начин на човека да моли за прошка, да проси за милост. Самият Сокуров казва, че за него Хитлер е „фигура от Шекспиров мащаб в съвременната история“. Операторите на филма Алексей Фьодоров и Анатолий Родионов са подчертали аналогията, превръщайки хитлеровата крепост Бертексгаден в някакво митично убежище на зло, много приличащо на „гнилия“ датски замък от „Хамлет“ с Лоурънс Оливие. Усещането е за камък и студ... Минусови цветове... Пара, издигаща се сякаш от легени блокове, обвива всичко... Това наистина е домът на Молох. Само голото тяло на Ева Браун – единствената доброволна жертва на Хитлер – е топло, живо, поддаващо се на докосване.

В съвременното руско кино не са много онези, тръгнали по пътя на Сокуров и на арт-филма. Сякаш единствено Александър Балабанов със „За уродите и за хората“ направи успешен опит в полето на експеримента, а за руската културна среда на XX век много често е в сила перифразата „експериментирам, значи съществувам“. Без да е експериментатор, Александър Рогожкин все пак е „луда глава“, хомо луденс, модерен и забавен, истински руски Тарантино и това го знае всеки, който е гледал „Особености на националния лов“. В последвалите два филма от тази своеобразна трилогия обаче – „Особености на националния риболов“ и „Блокпост“, който именно видяхме – черният рогожкин хумор малко се позитърка и на моменти досадно сивее. Формулата „пародия на класическия руски военен филм“ като цяло е провалена заради трагичния финал, но героите са си същите „пумпалци“ и „плямпала“, които Рогожкин тол-

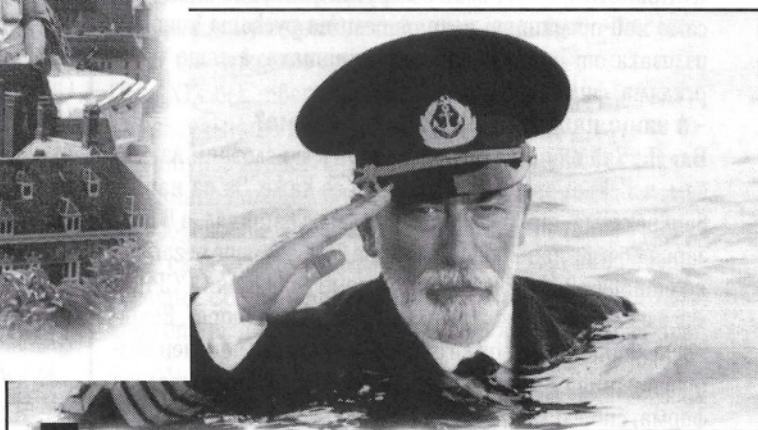
кова обича.

Някои от другите филми – „Искам в затвора“ на Алла Сурикова например, пък и истинският „пасторал“ „Да обичаш по руски“ на Евгений Матвеев – също разчитат преди всичко на ексцентричната „по мармеладовски“ руска душа, за да „подкупят“ зрителя. Тези филми показват тъмните страни на руския национален характер като жълти и обратно. Сякаш минавайки от светлата страна, те престават да бъдат фатални и стават смешни. И обратно. Знаете ги – героите на руската водка и руската баня са съществена национална рекламна единица, макар и пусната в обръщение с известна доза присмех. Е, такива герои са и симпатичният „глупак в чужбина“ Семьон Лямкин от филма на Сурикова, и влюбените фермерски двойки, отстояващи на живот и смърт земята си от „Да обичаш по руски“.

„Женска собственост“ на Дмитрий Месхиев и „Дневникът на неговата жена“ на Алексей Учители пък така се задълват в дебрите на мъжко-женските отношения, че в крайна сметка остават непросто и инфантилни. Странното е, че и в двата мъжът е показан като жертва на жените – един своеобразен отглас на „обществената перверзия“ на Платонов от романа му „Щастливата Москва“, може би, но прекалено красиво „оперен“. Липсва автентичност – това важи най-вече за филма на Учители, който претендира, че разказва епизоди от живота на Иван Бунин, но без да е съхранил нищо от неговата самотност.

Може би има такива, които ще кажат, че не са изненадани от видяното на този руски филмов показ и че не вярват подобно кино да има бъдеще. Лично аз обаче видях дяволски потенциал и смятам да внимавам. Защото Анушка вече е счупила бутилката с олио...

ИРИНА ИВАНОВА



сценарни ескизи

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

Приложението
се издава

с подкрепата на
„Бояна филм“
ЕАД

Когато вицепрезидентката на Американската асоциация на продуцентите (МРА) г-жа Джейн Албрехт ме попита с какво конкретно може да се помогне на българското кино, без да се замисля, отговорих: „Най-големият проблем в последните години е сценарият.“

Отвикнахме да разказваме увлекателно своите истории на зрителите. “
Така се стигна до идеята за семинара в Лесидрен, за който поканихме две от най-известните консултантки по кинодраматургия – сценарните докторки

г-ж Дара Маркс и г-жа Линда Сигер.

„Бояна филм“ стана основен организатор, а МРА осигури средства за хонорара на холивудските консултантки. Те пристигнаха в България след тримесечен марафон от лекции, изнесени в Белгия, Франция и Италия.

Първите думи на Дара и Линда бяха: „Ние сме тук не за да ви поучаваме как се правят холивудски филми, а да ви помогнем вашата национална чувствителност и вашия талант да достигнат до възможно най-голям брой зрители навсякъде по света.“

Трябва вашите български истории, носещи националния колорит на богатата ви история и култура, да бъдат увлекателно и емоционално разказани, така че да докоснат душите на всеки един зрител.“

Тези думи ме накараха да се замисля за проявеното от нас елитарно високомерие, когато се заговори за зрителски филм.

А какъв друг може да е филмът, освен предназначен за Негово Величество Зрителя.

Та нали така се е родило киното – да забавлява, размива, трогва, разплаква или просветлява човека, платил си за да прекара час или два в тъмния салон.

А не да се травмира с неудобството, че не разбира за какво му показваме даден филм.

Вярвам, че Дара и Линда ни помогнаха. Трябва и ние да си помогнем, за да върнем доверието на зрителя в българското кино.

Евгени Михайлов

ДАРА МАРКС

Когато разказваме истории, причинно-следствената връзка трябва да стои във фокуса на наблюденията ни, да определя начина на изказа, защото само така можем да достигнем до публиката. В Холивуд упорито изучават и прилагат класическите структури при създаването на филми, но много често те се плъзгат само по външната страна на нещата. Така че се получават филми, които блестящо се справят с ритъма на действието и с проблемите на героите във външния свят. Но ако няма връзка между причината и следствието, между външния и вътрешния елемент, качеството няма да е достатъчно добро. Обикновено е въпрос на метод да се обвържат органично причината и следствието. Никога не съм срещала писател, където и да било по света, който да ми каже: „Ей, как ми се ще да напиша един повърхностен филм!“ Макар че съм срещала продуценти, които го казват. Когато се чувствате призвани да напишете нещо, във вас се е натрупал материал, който трябва да бъде изразен. Самата аз пиша и знам колко е неприятно, когато това дълбоко намерение бъде изблъскано настрана, защото съм твърде заета да съчинявам сюжета.

Не че сюжетът не е важен. В реалността точно сюжетът на нашия живот определя пътя ни, точно в контекста на този сюжет ние се движим физически, общуваме с хората, създаваме взаимоотношения. Така че трябва да свържем тези два плана. Трябва да можем по визуален начин да виждаме и възприемаме архитектурата на разказа. Не можем просто да говорим философски за вътрешния свят, трябва да видим как историята се движи и развива като действие. След това всичко трябва да обвържем с вътрешните преживявания. Основният ми принцип, на който подчинявам всичко, е да изразя това, което за мен е истинският отговор на въпроса – какво означава да бъдеш човек. Всъщност всеки има своя представа за това. Така че искам да ви покажа един начин да откриете своята лична човешка същност в разказа.

Ще започна с това, което определяме като начало на творческия процес. Ако трябва да избира едно послание, с което да си тръгнете от този семинар, дори и да не сте съгласни с нищо друго, това е посланието: умението да разказваш, изкуството да го правиш е органично. Това означава, че истори-

ята идва в съзнанието ни като серия от събития. Това са първоначалните ни интуиции и именно оттам започва осмислянето и организирането на разказа. Но ако искаме разказът да се развие, се налага да излезем от този интуитивен етап. Трябва да преминем нивото на несъзнателното и да развием историята в най-пълния и най-дълбок съзнателен смисъл. Основната задача е да родим разказа, тоест целта ни е да организираме съзнателното.

Аз разделям творчеството на три етапа. Първият етап може да бъде само и единствено интуитивен. В крайна сметка творчество означава, че сътвореното се появява за първи път. Дори един нов поглед върху нещо вече съществуващо е творчество. Дори когато създаваме разказа на базата на предварително съществуващ материал. Това си остава вашата лична гледна точка и това е първият път, когато тази гледна точка вижда бял свят. Но откъде всъщност идва всичкият този интуитивен материал? От космоса? Има много обяснения – той идва от несъзнаваното, някъде отгоре или някъде отвътре, – важното обаче е, че този интуитивен материал минава *през* нас. Ние сме на практика нещо като радиоприемници. Това, което приемаме, не идва предварително организирано. В момента, в който то добие някаква подредба, вече се е промъкнало в съзнателното. Може да ни дойдат откъслечни идеи или да видим цяла сцена, или просто цвят, или пък да видим един герой, от който можем да развием цялата история. Така или иначе в началото имаме един хаос от откъслечни идеи. Изключително важно е да се отнасяме с уважение към този етап на процеса, независимо от това, че той е доста хаотичен. Това е най-дълбокият етап на писането, моментът, в който се намираме най-близо до творческата си същност.

И така, съществуват три етапа. Първият е интуитивният. Засега ще пропусна втория. Третият етап е етапът на изразяването. Целта на изкуството, и съответно на живота, е да изразим себе си в света. Ако разказваме историите си, като прекрачим от интуитивното направо към изразяването, това, което ще предложим на публиката, е нашият личен хаос. Така че основната ни работа идва във втория етап – етапа на интерпретация. Именно там авторът осмисля разказа. Помислете – откъде идват сънищата? Ами от същото място – някъде от космоса, от етерите, те идват в нас точно по същия начин, по който идват и разказите, просто са още по-неорганизираны. Сънуваме символи, метафори – точно същия тип материал. Ако сте се интересували от анализ на сънищата, знаете, че тези символи и метафори идват да ни кажат нещо. Те са начинът, по който несъзнателното говори на съзнателното. Защо това да е различно при един разказ? Когато се опитваме да направим една добра история и да направим един филм успешен, има нещо закодирано в начина ни на разказване, което говори най-вече на нас самите. Така че този втори етап ни дава не само шанс да напишем по-добре разказа, той ни дава възможността да израстваме и да се развиваме.

Във връзка с това трябва да не забравяме нещо много важно: на никой от нас не е дадено да изобрети човешката същност самостоятелно и независимо от другите. Ние всички сме еднакви, различни са подробностите. Така че, когато обработваме разказа, когато влизаме във връзка с вътрешното си „аз“, и се опитваме да го изразим, ние всъщност общуваме с всички останали хора. Именно такива са онези филми, при които публиката не е в състояние да стане от седалките, и след надписите накрая. Не е задължително филмът да разказва за някой на вашата възраст, от вашия пол или дори от същата част на света, важното е, че филмът е успял да установи дълбока връзка между душите.

Когато гледаме някой много силен филм, в който става дума за порастването на едно дете, историята ни впечатлява не защото ни напомня какво е било, когато сме били малки. Връзката се установява, защото филмът говори за това, какво означава да живееш, да се изправиш срещу всяка следваща пречка и при преодоляването ѝ да научиш нещо за себе си. Една добра история трябва да разказва как даден герой расте и се развива в контекста на сюжета и събитията. Героят може да победи, може и да се провали, но важното е да сме съпричастни с неговите усилия, с опита му да се справи със ситуацията. Целият живот всяко живо същество се намира или в етап на растеж, на развитие, или в етап на упадък. Така че, ако проследим движението на героя в момента, в който той среща предизвикателството, независимо дали историята е комедия, трилър или драма, дълбокият въпрос, който тя задава, е „Да бъдеш или да не бъдеш?“.

Във всеки един момент от живота си ние си задаваме същия въпрос: „Да бъдеш или не?“ Това, разбира се, не означава, че въпросът при една семейна свада е: „Да напусна или не?“ Този скандал ви изправя пред определен проблем и въпросът е дали можете да се изправите и да преминете през този проблем, преодолявайки собствената си същност, или не. Забелязали ли сте в личния си живот кога сте

имали трудности в любовните си взаимоотношения? Може би сте преминали през цяла поредица неуспешни връзки и когато се обърнете назад, виждате, че всъщност проблемът е един и същ. Защото въпросът не е дали има свестни мъже (или жени) на този свят, въпросът е какво е вашето вътрешно израстване, как да развиете способността си да бъдете близки с някого.

Когато анализираме разказите, не можем да изолираме вътрешните си преживявания. Ако искам да напиша любовна история, трябва да напиша именно това, което смятам, че е истината за любовта, а не просто някаква изкусно заплетена история за перипетии на двама души, които се влюбват. Това всъщност може да бъде интуитивната идея – не е ли интересно, че двама души, които очевидно са създадени един за друг, преминават през толкова обрати и случайности, преди да се влюбят. То може да намери израз във външните белези на разказа. Но ако това е всичко, което виждаме в един филм, пък бил и много смешен, той не ни казва нищо за любовта, нито пък за човешката същност. Когато пишете *вашата* истина за любовта, всичко, в което вярвате или което чувствате, е вярно. Няма наръчници с инструкции „Как да бъда човек?“, където да направите справка за принципите.

Ще се опитаме да ви научим как да започнете от видимостта, а не от дълбочината на историята, как да започнете да осмисляте *навътре*. Когато започнете да вземате решения, те да идват от нещо реално, вътре във вас. И още нещо: ако при писането на разкази правим случайни избори, ще получим и случайни резултати. Ако обаче правим обмислени избори, ще получим това, което искаме. Теоретично нещата са доста прости, трудно е да се направят.

Първият етап е интуитивен и в него действа случайността. Във втория етап трябва да разгледаме символите, метафорите и всичко, което сюжетът включва в нашата тема. Да кажем, че пиша сценарий. Вглеждам се в символите, които излизат на повърхността в процеса на писане на разказа, и установявам, че те сочат към някой, който цени парите и материалната част на живота и се опитва чрез тях да постигне любов. Тогава разбирам, че посланието, което искам да предам на моята публика, е, че любовта не е в парите. Има два начина да предам това послание. Първият е нравоучителното поучение, което може да има известен ефект, но след това хората ще се отегчават. Другият вариант е да въплътя този принцип в главния герой като негова основна цел. Това вече е първият съзнателен избор.

Убедена съм, че разказът е нещо органично. Когато започна да разбирам това, което искам да кажа, аз го въплъщавам в главния герой като негова крайна цел, без значение какъв е жанрът на филма. В случая тази цел е да разбере, че чрез материални придобивки не може да се достигне до щастието. Оттук нататък всички избори, които правя, ще са свързани с движението на този герой към спасение, а не към провал. Дали той ще успее или не, е изцяло творчески проблем, защото един неуспех може да има също толкова силно въздействие, колкото и един героичен опит. Но като автор аз имам в ръцете си този човек, на когото се опитвам да помогна да достигне по-възвишени ценности. Дори той да е просто един обикновен полицаи, който се опитва да хване убиеца, когато създавам условия, които да му помогнат да хване убиеца, или пък поставям пречки на пътя му, всеки избор, който правя, е свързан с тези по-дълбоки ценности.

Ще говорим за традиционната структура и ще ви покажа каква е архитектурата на разказа и защо е такава. В същото време бих искала да ви помогна да развиете в себе си един по-дълбок похват. Целта не е с цената на много труд да създадете един-единствен блестящ разказ през живота си, а по-скоро всички ваши разкази да имат елемент на просветление. Именно това е малкото, но труднопреодолимо разстояние между изкуството и занаята. Ще се опитаме да ви предадем опита си по начин, който всеки от вас да може да приложи лично, да го добави към мненията на други преподаватели и към похватите и методите, които вие самите сте започнали да развивате в работата си.

ЛИНДА СЕГЕР

Ще се спра малко по-подробно на това, как протича творческият процес. Творческият процес, казахме, започва с интуицията, с липсата на форма и с усещането за хаос. Ако трябва да дадем определение за творчество, можем да кажем, че то е създаването на оригинален продукт, който никой преди това не е виждал. Творчеството е едновременно и действие, и процес. Действието в творческия процес е свързано със събирането на едно място на две или повече неща, които никога преди не са били

събирани заедно. Във вашето съзнание има идеи, преживявания и спомени и в определен момент те започват да се оформят в комбинации и вие започвате да създавате нещо, което произлиза от вашия личен живот. В истинското творчество вие събирате елементи, които никога преди не са били събирани, те са много лични и идват от вашите лични възприятия. За да можете да създавате, трябва първо да имате нещо, от което да тръгнете. Вероятно на всички ви се е случвало да ви дойде наум някоя идея, за която да си кажете „О, никога не съм се сещал за това! Страхотно! Еврика!“ Въпросът е как да стигнем до този момент на просветление.

За да разберете как два разнородни елемента се сливат в процеса на творчеството, ще разкажа една шега. Тя е от книга, която се нарича „Творческото действие“ – книга за творчеството, близо 400 страници. Госпожа Смит и госпожа Джоунс се срещат в един супермаркет, госпожа Смит поглежда госпожа Джоунс и казва:

– О, скъпа, изглеждаш толкова зле, лошо ли ти е?

А г-жа Джоунс отвръща:

– Не, не, всичко е наред.

– Но, скъпа, ти изглеждаш толкова пребледяла, да не би съпругът ти да е болен?

– Не, не, той е добре.

– Може би е свързано с родителите ти, да не би някой от тях да е болен?

– И те са добре.

– Но аз съм сигурна, че има нещо, което не е наред, моля те кажи ми!

– Е, добре, щом толкова искаш, ще ти кажа. Свързано е с малкия ми син.

– Какво му е на сина ти?

– Трябва да отиде на психиатър.

– Защо трябва да ходи на психиатър, какво му е?

– Е, добре, ще ти кажа, той има едипов комплекс.

– О, Едип-медиум! Най-важното е да е добро момче и да обича майка си.

Засмяхте се, но това е моментът, когато два различни възгледа се срещат по начин, по който никога досега не са се срещали. Всички знаете какво е едипов комплекс, а пък, от друга страна, знаете, че е хубаво едно малко момче да обича майка си. Но в дадения случай тези две гледни точки се сблъскват и този момент много прилича на процеса на творчество.

Как се случва това? От близо седемдесет и пет години много психолози, учени и хора на изкуството проучват творческия процес в дълбочина. Те са разбрали, че творческия процес не е толкова мистериозен, колкото си мислим. Някои хора казват „Чакам музата“ и чакат ли, чакат с години, докато дойде музата. Но вие можете да организирате вашия живот така, че творческия процес да е много по-добре контролиран. Интуитивния момент и неговия объркан и хаотичен характер някои психолози определят като подготвителен етап. В подготвителния етап събирате в съзнанието си всичко, което ще използвате във вашия творчески процес.

Има много начини, по които може да се събира този материал, но най-важно е да имате най-подходящите инструменти. Инструментите на писателя са много прости. Като писатели за вас ще бъде добре винаги да носите тетрадка със себе си. Можете да държите една тетрадка до леглото си, в колата, в джоба, в чантата, навсякъде около вас, защото никога не можете да бъдете сигурни кога ще се натъкнете на нещо, което да ви е полезно като творци. Също така може да си вземете и касетофон, за да записвате говора на различни хора, когато той ви се стори толкова интересен, че бихте искали да го чуете отново.

Ние непрекъснато срещаме хора, чиито образи можем да използваме, да надграждаме и да прибавяме към тях елементи от нашия личен опит, така че е важно да запишем детайли за тях.

Когато чета сценарий, в деветдесет и пет процента от случаите жените в тях са описани като „жена на двайсет и пет – трийсет години, хубава и сексапилна, прекрасна и сексапилна, очарователна и сексапилна“ и т. н., а мъжете са „на трийсет и пет – четиридесет, с мъжествена красота“. Това не е много изобретателно, всъщност досега съм срещнала само двама или трима такива мъже, а съм срещнала много хора, чиито външен вид или говор, или поведение биха били чудесна основа, върху която да се изградят много интересни герои.

Това означава също, че в подготвителния етап трябва не само да наблюдавате всичко, което ви заобикаля, но и да проявявате любопитство. Задавайте много въпроси на хората. Питайте откъде

са, какво работят, от какво семейство са. Ако се притеснявате да зададете въпросите си, най-добрият начин е да кажете: „Аз пиша сценарий за страхотен филм. Може ли да ви интервюирам?“, и по всяка вероятност те ще ви кажат всичко, което искате да знаете. В подготовителния период трябва винаги да имате предвид, че сте в постоянна подготовка за творческата работа. Всичко, което правите или виждате, може да ви бъде от полза. Трябва да сте нащрек, да обръщате внимание на всичко – на всеки курс или семинар, който посещавате, без значение дали е по писане на сценарии или по психология, или е свързан с някаква научна дейност – всичко това ще ви помогне.

Освен събирането на информация чрез наблюдения, бележки и водене на дневник е много важно да усещате и да преживявате нещата. Писателят не може да остане в този удобен кръг от хора и познати, а трябва постоянно да разчупва границите. Разчупвайки тези граници, вие научавате повече за вашите емоции и следователно повече за вашите герои. Можете да си признаете, че ви е страх да разчупвате тези граници, можете да пишете за този страх, но въпреки страха трябва да продължавате, защото като писатели вие се нуждаете от много и различни преживявания.

Етапа на подготовка за писане преминава през целия ви живот. Това не е загължително еднопосочен процес, защото по време на подготовката вие ще минавате през процеса на интерпретация, през процеса на изразяване и пак ще се връщате към подготовката. Дневникът много помага в подготовителния процес. Трябва да пишете в този дневник почти всеки ден за вашите чувства и това, което разбирате за своя вътрешен свят. Райнер Мария Рилке, казва, че за всеки автор има два неизточими източника – спомените и мечтите. Аз ще добавя към това наблюдението и опита.

Нека да си представим, че вие вече имате една творческа идея, която набира скорост, но все още не можете да я изразите съвсем ясно. Вие искате да се придвижите до последния етап. Започнете да пишете! Можете да използвате картончета или листчета – просто да очертаете в общи линии тази неоформена идея. Понякога хората се притесняват да пишат, защото чувстват, че няма да оставят нещо идеално на белия лист. Но писателят не започва да пише идеално, материалът минава през един дълъг процес на развитие.

Необходимо е цялата тази неоформена идея, целият сноп от интуиции, да премине от несъзнателен до съзнателен етап, където протича изразяването. И част от този процес се нарича инкубация, вътрешно развитие. Инкубацията е много важна част от творческия процес и това е така, защото нашето съзнание търси логика и обикновено тръгва по утъпкания път, по който са били правени много други филми. Но творческият процес изисква съзнанието ни да не се движи праволинейно, а по-скоро кръгово, за достигне до нетипични комбинации. Трябва да позволите на тези неосъзнати творчески процеси да протичат. Това означава, че част от творческия процес изисква да чакате и да правите всичко друго, освен да пишете.

Важно е обаче да правите разлика между инкубацията и отлагането. Ако прекалено дълго не пишете, значи просто отлагате. Ако не знаете дали сте в процес на инкубация или в момент на отлагане, можете да направите друго. По принцип не отлагайте нещата, не се и страхувайте, защото страхът, както и отлагането, пречи на човек да си върши работата. Всъщност би трябвало да заменя думата страх с ужас, дори паника и неспособност за действие.

А когато човек все отлага и отлага писането, трябва да си спомни, че никой не го кара да пише освен неговото вътрешно „аз“. Предполагам, че на никой от вас не се е обадил холивудски продуцент да ви каже: „Моля ви! Напишете ми сценарий!“ Истината е, че на Холивуд му е все едно дали ще напишете сценарий или не, така че вие трябва силно да желаете да изразите идеите, които са важни за вас. Трябва да знаете, че това, което правите, е важно и за вас, и за света.

В процеса на инкубация вие оставяте нещата да намерят своето място, а след това се опитвате да преминете от етапа инкубация към етапа на просветление. Едно от нещата, които ви пречат да направите тази крачка, е така нареченият вътрешен критик, това е онзи тъничък глас, който ви казва „Какво пишеш? О, това не е особено добро, няма да се продава, никой няма да го чете!“ Етапът, в който оценявате творческата си работа, трябва да дойде в края на работата, а не в началото. Така че вие трябва да се освободите от този вътрешен съдия, който ви пречи да работите. Една моя приятелка от Норвегия нарича това „тринадесетия етаж“ – тя научила, че в Русия всички агенти на КГБ отсядали на тринадесетия етаж в хотелите. Така че тя казва, че трябва да се отърве от тринадесетия етаж, за да не ѝ създава проблеми, докато работи.

При движението от инкубационния период към просветлението има няколко похвата, които

могат да бъдат много полезни. Един от най-важните похвати е да определите проблема, който се опитвате да решите. Ако искате двама герои да се срещнат в ситуация, от която да проличи колко са интелигентни, вие вече сте определили проблема. Недейте да определяте проблема, като кажете: „Искам да напиша сценарий, за който да получа един милион долара“, защото музата не я е грижа за това и тя няма да ви помогне. Но колкото по-ясно определите проблема, толкова по-лесно ще може музата подсъзнателно да работи по него. Можете да започнете така: „Търся ситуация, която да бъде подходяща за филм.“

Докато сте в етапа на инкубация, е хубаво да извършвате физически дейности, защото понякога това отключва подсъзнателното. Можете да отидете на екскурзия, да яздите, да плувате или да отидете на покупки.

Усилията, болката и времето понякога са нужни само за да се достигне до определянето на проблема. Трябва винаги да търсите равновесие между това, да оставите нещо да се развие вътре във вас, в сферата на несъзнателното, от една страна, и това, да му помагате да се прояви в съзнателното, от друга. Понякога ме питат колко време трябва за написването на един сценарий, а правилният отговор е – точно колкото трябва. Друг похват за преминаване в процеса на просветление за много хора е вземане на душ или вана.

Един от похватите, които аз често използвам, е да си кажа, че сутринта няма да ставам от леглото, докато не измисля отговора на въпроса. Предната вечер записвам въпроса, който се опитвам да реша, и не си навивам будилника. Може да сънувам отговора на въпроса или пък да сънувам малка част от отговора и като се замисля, да установя, че мога сама да разреша останалото. Ако когато се събудя, все още нямам решение на проблема, се обръщам на дясната си страна, мисля за проблема и се опитвам да измисля начин да го заобиколя. Ако все още не мога да открия отговор, обръщам се на лявата страна. Открих, че точно на лявата си страна решавам повечето проблеми.

Можете да използвате всички тези похвати, за да достигнете до следващото ниво. Друг похват например е да пишете на листа за чернови или на хартия, която сте смятали да изхвърлите. Така хартията не е ценна за вас и няма да се притеснявате да експериментирате и да изпробвате нови идеи. Понякога взимам цветни моливи и с тях отбелязвам различните сюжетни линии в историята, играя си почти като дете.

Понякога може да сънувате отговора и затова трябва да поддържате връзка със света на сънищата си. Сънищата са едно от най-прекрасните места, където можете да намерите не само творчески идеи, но и творчески отговори. Има няколко различни начина да работите със сънищата си, които ще ви помогнат в творчеството. Можете например да записвате всичките си сънища. Дръжте един дневник на сънищата до леглото си и той ще ви бъде от полза, ако не можете да запомните сънищата си. Вечер трябва просто да напишете утрешната дата и по този начин да кажете на подсъзнанието си, че на другия ден трябва да има какво да запишете. На следващата сутрин запишете онова, което сте сънували, дори ако ви изглежда незначително и не е отговор на въпроса ви. В дневника на сънищата е хубаво да записвате всички образи и случки, които сте срещнали в сънищата си, защото никога не знаете кога могат да ви потрябват. Можете да опишете чувството на отчуждение, страх, несигурност или моментите, когато сте се чувствали много силни в съня си, защото образите от сънищата могат да помогнат за сценария ви или да ви подтикнат да направите известни промени. Може просто да записвате сънищата си, може дори да ги поставяте в различни панки и така един ден, когато пишете сценарий, ще си кажете: „А, имах едно нещо в една панка, което мога да използвам.“ Може и направо да откриете отговора на проблема, стига да го определите конкретно и да оставите сънищата да го решат.

Преди да стана консултант сценарист и лектор, преподавах актьорско майсторство и работех като режисьор в театъра. Една от пиесите, които режисирах, беше „Цигулар на покрива“. В тази пиеса сцената представлява покрив, а маси и столове се внасят само когато има нужда. В сценария става дума за руски евреи, които в един момент се оказват принудени да напуснат родния си град Анатавка. Разказва се и за трите дъщери, които се влюбват. Това е една история за промяната. На следващия ден трябваше да се срещна с дизайнера на декорите и усещах, че има още нещо, което искам да поставя на сцената, но не бях сигурна точно какво. През нощта сънувах, че когато семействата трябва да напуснат Анатавка, те взимат всичко, което се намира на сцената. Образът от съня много ми хареса, защото това беше една метафора за това, че когато Русия изгонва евреите си, тя изгубва

важна част от своята култура и загубата за руснаците е също толкова голяма, колкото загубата за евреите. Замислих се за значението на този сън, в който сцената изчезва. Когато на следващия ден отидох на срещата, поговорих със сценографа и дизайнера на костюмите. Казах им, че имам една идея, но не знам точно какво означава тя и как да я използвам. Обясних им за какво става дума и те отговориха, че имат представа какво означава този образ и как можем да го използваме. Това е нещо като озарение на музата.

Проблемът с музата е, че тя няма редовен работен ден. При мен любимото ѝ време е в два и половина през нощта. Едно от нещата, които съм забелязала е, че когато кажа „Сигурно се шегувах! Не може ли да почака?“, тя винаги казва „Не!“, и ако сте истински творец, трябва да станете, да слушате и да записвате, защото на сутринта вече няма да е същото...

ЛИНДА СЕГЕР

За да създадете добри условия за просветления, е добре да знаете кога най-често ви идва музата. Така ще можете да пишете в моменти, в които сте най-творчески настроени. Има един много добър начин да разберете дали сте сутрешен, следобеден или вечерен писател. През следващата седмица пишете по двайсетина минути всяка сутрин, независимо за какво. Можете да работите върху някой сценарий или върху дневника си, или пък поезия. След това една седмица пишете следобеда, а през третата – вечерта. Така след три седмици ще знаете, че в някои от тези моменти творческият процес върви много добре, а в други просто нищо не излиза.

Освен това е добре да разберете колко дълго можете да пишете, без да ви напуска творческото вдъхновение. Писането е трудна и изтощителна работа и повечето хора работят продуктивно не повече от два-три часа дневно. Има, разбира се, и изключения – Робин Кук, автор на медицински мистерици, пише по 12 до 15 часа, седем дни в седмицата. Обаче, между нас да си остане, понякога ми се струва, че от работата му си личи, че е писал прекалено много. Не е имал достатъчно време за инкубация, за вътрешно осмисляне на нещата. Героите му често са банални и плоски. Понякога сюжетите му не са особено интересни и определено той не навлиза в дълбочина в темите си, защото просто няма време да ги осмисли.

Това, разбира се, не означава, че при вас творческият процес не може да е пет или осем часа на ден. Ако е така, чудесно. Но е по-вероятно да работите добре по два-три часа дневно, а през останалото време можете да редактирате написаното и да правите проучвания. Така че се връщате към фазата на подготовка за следващата част, която ще напишете.

Да кажем, дошло ви е просветлението и пишете ли пишете, докато не свършите първата чернова. Вече сте изложили сценария. Следва етапът на проверка на написаното. Не е достатъчно само да изразите мислите си, трябва да можете и да ги накарате да достигнат до другите хора. Ако не преминете през интерпретацията, т. е. през откриването на моделите и на смисъла на онази мъглява и неясна маса, от която сте тръгнали, в крайна сметка ще създадете нещо доста неясно, което ще задържи вниманието на публиката не по-дълго от две-три минути. По същия начин процесът на проверка е много труден, защото вие искате хората да ви кажат мнението си в момент, когато самото писане още не е приключило, идеите ви не са достигнали крайната си форма. Питате хората дали работата ви е добра в един момент, когато тя сигурно все още не е дотам добра. Все пак трябва да я погледнат други хора, за да можете да разберете дали изобщо има комуникация, дали успявате да предадете идеите си.

На този етап много внимавайте кого ще помолите да прочете работата ви. Това не е момента някой да ви изтърси: „Написал си пълен боклук!“ Трябват ви хора, които да ви кажат в кои моменти написаното ги е заинтригувало, дали сюжетът е ясен, отговарят ли героите на сюжета. Когато пиша книга и моля приятели да я прегледат, смятам, че те трябва да са в постоянен диалог с текста. Затова казвам на всеки от тях: „Не ми казвай къде историята куца. Вместо това слагай удивителни знаци и бележки „СТРАХОТНО!“ на местата, които наистина ти харесват.“ А най-добре е те да реагират на материала и да пишат в полетата неща от сорта на: „Това ми напомня за...“ Затова, когато давате сценария си на някого, просто му кажете: „Искам в полетата да напишеш „Това е страхотно“, „Тази сцена ми харесва“ и т. н., а на неясните места просто постави една въпросителна.“

но по добре не го правете, защото това може да прекъсне творческия ви процес. Искате ли да поговорите с някого и споделите например, че искате да напишете сценарий за двама души, които се влюбват. Но когато той ви каже: „Влюбват се и какво?“, и вие отговорите: „Ами, просто се влюбват“, става ясно, че се опитвате да подложите на проверка нещо, което изобщо не съществува в каквито и да било подробности, а помнете, изкуството се състои в детайлите. Така че отначало оценявайте работата си сами и чак по-късно започнете да се обръщате към колеги и приятели.

Следващият етап е да преработите сценария. Един добър сценарий често се преработва от три до осем пъти. Обратната връзка ще ви помогне да разберете дали сюжетът върви добре, дали героите ви са пълнокръвни, дали успявате да предадете ефективно основните си идеи. Част от процеса на проверка са и отзивите на продуцентите – искат ли да купят вашия сценарий или не. И накрая най-истинската проверка идва, когато филмът се покаже пред публика. Най-важният въпрос е дали публиката е получила същото послание, което сте искали да изпратите. Ако смятате, че сте написали комедия, смеят ли се хората? Ако не се смеят, очевидно вашите изразни средства не са били подходящи. Ако сте писали трилър, вълнува ли се публиката, стряска ли се достатъчно? Ако сте писали приключенски екшън, седейт ли хората на крайчеца на стола, страхуват ли се наистина за живота на героя? Ако сте писали драма, преживява ли публиката драматичните моменти? Дали са получили посланието?

Всички ние сме гледали филми, при които сме си казвали: „Ей това е. Каза го. Който е правил този филм знае за какво говори.“ За да е добър филмът, той трябва да е добър на много нива. Първо, авторът трябва да знае за какво пише и трябва да е направил много подробни проучвания. Винаги си личи, когато един писател е направил достатъчно проучвания. Още докато четете сценария, имате усещането, че говори истината. Една от моите клиентки беше написала сценарий за някакво пътуване до Москва. Беше описала излизането от московската аерогара. Там, според нея, чака гълга редица таксита и има някакъв си Елвис със сини вездурени обувки, който кара синьо такси мерцедес. Ако някога сте ходили в Москва, ще ви стане ясно, че това съвсем не е московското летище, а е летището в Лос Анджелис.

Не можете да правите предположения как изглежда нещо. Трябва да направите проучвания. Например аз съм за първи път в България. Ако опиша нашето посрещане, то ще е убедително не защото отговаря на очакванията и на предположенията, а тъкмо напротив, защото се различава от очакванията. Понякога в етапа на проверка някой реагира: „Ей, че интересно, никога не съм си го представял по този начин! Обаче подробностите са убедителни и затова имам вяра на този писател.“

Тези сравнително повърхностни подробности могат да покажат верността на сценария. От тях веднага разбирате, че писателят си е свършил работата по проучването. Но има и много по-дълбоки начини да разберете дали един автор наистина е осмислил материала и е успял да го изкаже.

Публиката в салона винаги може да усети дали сте успели да разберете и да предадете нещата истински. Често тези филми докосват сърцата и живота на хората и привличат много публика в киносалоните. Великото изкуство трябва да може да говори на много различни хора от различни култури.

Нека да подчертая нещо, което според мен е много важна част от творческия процес. Много е важно да не се опитвате да правите холивудски филми. Често хората си казват: „Аха, холивудските филми правят пари, я да ги имитирам и аз.“ Ако българи тръгнат да правят холивудски филми, те едва ли ще припечелят. Ако обаче българите правят български филми, те могат да постигнат много голям успех. Така че ние не сме тук, за да ви учим как да правите филми по холивудски. Тук сме, за да поговорим как можете да боравите с вашите истории, как можете да ги задълбочите, да направите героите си по-пълнокръвни и как да правите големи филми, които да произтичат от вашия собствен живот. Светът има нужда от филми, които са специфични за отделните култури и в същото време са общовалидни. Можете да създадете нещо само и единствено на базата на вашата подготовка, вашата интуиция, вашия опит, така че вашите филми винаги ще бъдат български филми. С нетърпение очаквам да ги гледам.

ДАРА МАРКС

Говорихме за теория, за това, колко важни са творчеството и интуицията. Надявам се, че стана ясно, че когато работим в сферата на интуитивното, много често нещата са объркани, хаотични,

неясни, нефокусирани, разхвърляни, обърквачи. Затова е много важно да чуете потвърждение, че това е нормално и че много писатели блокират, когато се сблъскат с него: „Сигурно не върша нещата както трябва, защото когато другите го правят изглежда толкова лесно.“ Всъщност, когато другите го правят, изглежда лесно само защото те имат някакъв похват, с помощта на който обработват информацията в съзнанието си независимо дали го правят съзнателно или не. Това, което ще кажа, е много важно: няма значение как ще го постигнете, ако е лесно, това не означава, че то е по-добро от постигнатото с усилия. Важен е само крайният израз.

В работата си ще откриете, че има проекти, които ще ви се отдават, сякаш сте родени, за да ги напишете. Често обаче работа, която е болезнена и трудна, накрая дава изключителни резултати. Може би това е като да раждаш деца. Някои раждат много болезнено, други много лесно. Ако за да работим по нататък, приемем, че тази първоначална маса е хаотична, и искаме да преминем към фазата на интерпретиране, то първата ни работа ще е да подредим нещата. Ако имаме един голям хаос, не можем просто да погледнем този хаос и като с вълшебна пръчица да узнаем всичко. За да осмислим цялата информация, ни е необходима система, чрез която да анализираме нещата. Като сценарист консултант често ми се случва да получа сценарий в начален стадий и когато го чета навлизам в хаоса на друг човек. Ако реша, че докато чета, трябва да разбера всичко, просто ще полудея. Вместо това просто леко го прочитам, без въобще да се притеснявам дали ще разбера каквото и да било, защото знам, че когато стигна до края, ще анализирам всичко, ще го разделя на етапи и тогава ще разбера: *аха, ето за това става дума.*

Искам да ви покажа как да разпределяте нещата, за да можете да застанете сякаш настрани от работата си и да започнете да виждате какво представлява и най-вече да виждате вашето намерение, което е ключът, за който говорих по-рано. Спомнете си какво казах: когато правим случайни избори, получаваме случайни резултати. Когато правим съзнателни избори, получаваме добри резултати. Точно в този момент, в тази част от процеса трябва да определим намеренията си.

Ако искаме да започнем да разбираме това, трябва да раздробим историята на нейните най-основни елементи, да я разделим на още по-малки части. Ще започнем от по-големи и основни неща и ще навлизаме в дълбочина към все по-малки елементи.

Както знаете, в една история има три основни елемента – сюжет, герои, тема. Ако в крайна сметка вземем този хаос и започнем да го разделяме на тези отделни категории, тогава ни интересува каква част от историята е сюжет, каква част от това, което усещаме интуитивно, се отнася за главния герой и каква част представлява темата. Ще говоря за всяка една от тези сфери.

Трябва да погледнем нещата в по-широка перспектива, за да разберем какви са задълженията ни спрямо сюжета, героя и темата. Ще използвам термина сюжет по много специфичен начин, защото той най-често се употребява погрешно. Хората не правят разлика между сюжет и история. Те възприемат цялата история като сюжет и говорят за отделни подсюжети като за сюжет. Не казвам, че това е неправилно, но за нашата цел е много важно да използваме термина по съвсем конкретен начин. Използвам термина история като имам предвид всичко – сюжета, героя и темата. Сюжетът е само част от това. В истинския живот се нуждаем от физически, реални действия, активност, за да се движим в света. Реалното съществуване обаче е нашият вътрешен живот.

Всеки ден в ежедневието ни се случват конфликти, сблъсъци, които ни карат да се движим напред. Това е линията, която трябва да очертаете във вашия сюжет. В края на една добра история често виждаме вътрешното израстване на главния герой. Но за да стигне главният герой до тази точка, той трябва да премине през много сблъсъци и през много физическо действие. Сюжетът е физическата рамка. Представете си го като влак, който се движи по релси. Докато влакът се движи, той е много важен, защото пренася товара до местоназначението му. Когато влакът пристигне, вече товарът става важен, а не влакът.

Искам да започнете да виждате сюжета по този начин – като физическо, външно, реално движение на главния герой, като съвкупност от случки. Но ако ограничим определението само до тук, цялата история би могла да е за някой, който просто си седи в една стая и гледа как една муха лети наоколо. Това не е много интересно. И така един от основните елементи на сюжета, който задължително трябва да включа в историята, е конфликтът. Опитваме се да намерим в историята място от живота на главния герой, което съдържа достатъчно голям конфликт, за да ни е интересен крайният изход. Отново трябва да вземем предвид собствения си живот. Всеки ден ходим на работа, правим

обичайните неща, имаме някакви взаимоотношения с хората и животът ни тече по определен начин. Изведнъж един ден отиваме на работа, уволняват ни, претърпяваме катастрофа, нещо неочаквано или дори нещо обикновено може да предизвика промяна в нас. Именно такова нещо търсим в живота на героя – източник на такъв конфликт.

В момента, в който се появява този конфликт, логично се създава нуждата от решението му. Когато създаваме конфликт веднага, без дори да правим някакво усилие, автоматично създаваме граматично напрежение, което се нуждае от разрешение. Точно това обединява историята – конфликтът и нуждата от разрешение. Следващата ни задача е да поставим цел пред главния герой. Когато имаме конфликт това става естествено.

Когато създаваме грама, изключително важно е да има конфликт във външния свят. Спомнете си онова, което казах по-рано: вие като създател на тази история, сте в позицията на Бог, който определя този конфликт и улеснява израстването на героя. Пак ще се върна към тази тема, но сега бих искала да поговоря за главния герой. Вторият елемент в разказването на историята е героят. Ако отново разгледаме нашия собствен живот, ще установим, че познаваме света само от наша гледна точка, от наша перспектива. Затова всеки един от нас е център на своята собствена вселена. Същата трябва да бъде позицията и на главния герой. Ние проследяваме всяка стъпка на героя в историята от неговата собствена гледна точка. Ще говоря за това по-подробно по-нататък.

Ако разказвайки една история, се опитаме да разкажем две истории едновременно, от две различни гледни точки, с два различни конфликта и имаме нужда от две различни развързки, имаме две различни цели, просто не можем да го направим. Това е проблем. Физическата част на историята трябва да е само една линия на развитие. В литературата има наистина много примери, когато имаме чувството, че разполагаме с различни линии, но това, което всъщност става, е, че допълнителните линии се сливат с основната.

Интуицията е винаги права. Случва се при създаването на историята си вие интуитивно да усещате нуждата от две линии на развитие. Тогава или се отказвате от едната, защото не можете да я довършите, или другата става по-интересна и я проследявате, или пък срещате всякакви проблеми, понеже вървите в две различни посоки. Но ако усещате интуитивно, че искате да направите две линии, това трябва да е важно и може да е много ценно за историята. Имаме избор. Може да махнем една от линиите на развитие и да кажем, че тук има две различни истории – едната ще остане за друг филм. Много често обаче и двете линии са много важни, за да разкажете историята, и вместо да махате една от тях, трябва да разширите сюжета до такава степен, че да ги поемете и двете. В такъв случай търсим какво е общото между двете линии на развитие, за да можем да ги свържем в една история.

Не искам да ви обърквам, защото сюжетът носи товар, вътрешно съдържание, но още не съм споменала подсюжетите, които съдържат информация за развитието на героите и за техните взаимоотношения. Точно сега ние говорим за външния конфликт, „дали той ще може да хване убиеца“. Затова, ако си представям история, в която има престъпление, искам да видя дали някой, например един полицай, ще успее да хване престъпника в крайна сметка. Това е една линия на развитие. В същото време си представям друга история за сестра му, която иска да стане зъболекар. Тогава трябва да намерим общото между двете линии, за да може да ги интегрираме в един общ сюжет. Една от тях може да отпадне, но не трябва да се получава объркване, не може правим два сюжета едновременно. Защото това, което искаме в крайна сметка, е да пишем съзнателно, с цел, а ако имаме две различни линии на развитие, можем да имаме две различни намерения. Затова се получава хаос. Прескачаме от едно намерение на друго.

Основна линия на развитие показва физическото движение на героя през историята и към нея можем да свържем много допълнителни линии, които ще оформят сюжета, ще го обогатяват, но ще бъдат по-незначителни от основния сюжет. Ето още една допълнителна информация. Ако имаме конфликт, който създава нужда от разрешение, значи главният герой е онзи, който има за цел да достигне до разрешаването на конфликта. Някой трябва да съдържа целта на целия сюжет. Ако това не е главният герой, а някой друг от героите, ние сме сбъркали.

Има една линия – човекът, който носи основната цел, е главният герой. Това означава, че може да има само един главен герой. Главният герой може да бъде представян от повече от един човек. Много често той е представен от двама души, които аз наричам съвместни главни герои. Ако са двама или

даже четирима, тези хора имат една обща цел, която е целта на сюжета. Имаме и друг проблем – ако определяме главния герой като човек или хора, които реализират целта на сюжета, която, да речем, е да се хване убиецът, то с това определение всеки човек от историята, който иска да хване убиеца, би трябвало да бъде главен герой. Ако има детектив, който преследва убиеца, това е добре, но може цялото полицейско управление да иска да го хване, тогава кой е главният герой?

Във филмите, в които има само сюжет и няма вътрешно развитие на героите, много често главният герой се определя като човека, който прекарва най-много време пред камерата. Гледали ли сте филма „Скорост“? Филмът е много забавен и аз не го критикувам, но той е чудесен пример за това, за което говоря в момента. Има луд терорист, който слага бомба в автобус, и целта на историята е да се спре лудият терорист. Трябва ни Киану Рийвз и неговия партньор, които заедно с цялото полицейско управление искат да спрат лудия терорист. И се появява Сандра Бълок, която също иска да спре терориста. Това беше забавен филм, в който имаше много действие, но нямаше многоизмерност.

Ако искаме да разкажем по-задълбочено историята и да дадем по-ясно определение за главния герой, трябва да вземем предвид вътрешното измерение. В началото казах, че добрият разказвач винаги показва как героят израства и се променя в контекста на сюжета. Значи имаме две линии на развитие: имаме сюжета, физическото движение, имаме и друга линия, свързана с промяната и израстването на главния герой. Вече можем да определим главния герой в по-големи подробности: например освен че е полицай, който иска да хване убиеца, той също е алкохолик, който съсипе живота си и отношенията си с хората. Сега не ни интересува само това, дали той ще хване убиеца. Искаме да узнаем дали той ще успее да спаси вътрешния си свят. В такъв случай се формира още една цел – вторичната цел, която е товарът във влака. Това означава, че колкото и да са главните герои, независимо дали е един човек или група от хора, всички те трябва да имат обща цел, която ние трябва да контролираме. В такъв случай главният герой е човекът, който носи целта на сюжета и целта на подсюжета – по-точно на един от подсюжетите, онзи, който нарекох „подсюжет на вътрешния свят на героите“. Това не означава, че героите трябва да имат едни и същи проблеми, в такъв случай не би било толкова интересно.

Нека да ви дам по-добър пример – филма „Смъртоносно оръжие“. В този филм има много опасен наркокартел, който планира ужасни неща. Целта на сюжета е да се спре този наркобизнес. Героят на Мел Гибсън има съпруга, която наскоро е умряла и той е толкова съкрушен, животът му е толкова празен, че иска да сложи край на живота си с пистолет в устата. Но няма смелостта да се самоубие и затова нарочно се излага на опасност. Неговата вътрешна история се състои в това, че той трябва да открие живота. Трябва да се научи да вярва, че животът продължава и ще се оправи. Събитията от историята ще му дават такава възможност. Неговият партньор обаче е човек, който има всичко, което би желал. Има щастлив брак, прекрасно семейство. Ала скоро ще навърши петдесет години, очаква го пенсиониране и е много притеснен и изплашен. Това, което се случва в историята, е, че те имат една и съща външна цел – да хванат престъпника – и се движат по една обща линия, но и вътрешно също споделят една и съща цел. Единият е толкова изплашен от живота, че иска да умре, другият е толкова уплашен от смъртта, че е спрял да живее. Да си полицай и да се страхуваш да използваш оръжие е също толкова опасно, колкото да си полицай и да използваш прекалено често оръжието си. Затова вътрешната им цел е една и съща – да се научат да вярват в живота, – но е изразена от различни гледни точки.

Когато говоря за съвкупния главен герой, тогава се появява и третата част от структурата на сюжета, която е много важна – взаимоотношенията между героите. Между тези двама герои трябва да има единство, защото те представляват двете половини на едно цяло. В такъв случай това, което търсят в живота, е да постигнат единство – единството на техните вътрешни сили. Всеки от тях има това, което другият търси. Винаги трябва да следваме принципа, че в живота се търси баланс. Когато са налице такива главни герои, които са от двете противоположни части на спектъра, тяхната способност да постигнат целта на сюжета означава, че всеки от тях трябва да израсне и да се промени вътрешно, за да намерят единство, защото именно чрез това единство те ще могат да постигнат основната цел.

Отново и отново наблюдаваме структура, която се състои от три нива. Външната цел, препятствието, което лежи пред главния герой, може да бъде преодоляно само ако той израсне и се промени вътрешно. Тази вътрешна промяна и израстване се изразяват символично в отношенията между героите и именно чрез тези отношения може да бъде постигната целта. Отделните линии на сюжета

и подсюжета са много фино свързани и оплетени една с друга. Още веднъж искам да ви помоля да вземете предвид собствения си живот. Винаги е валиден един и същ принцип – ние не израстваме и не се променяме само защото твърдим на гуми, че това е така. Промяната и израстването са нещо, което се случва, когато действваме, това е нещо, което трябва да бъде осмислено.

Израстването и промяната се изразяват на първо място във взаимоотношенията ни. Ако искаме да разкажем по-задълбочено една история, трябва да намерим начин да предадем дълбоката връзка, която съществува в тези три области – външното предизвикателство може да бъде преодоляно само ако настъпи вътрешна промяна, а основният начин да се види вътрешната промяна е чрез отношението с друг.

Когато казвам взаимоотношение с друг, искам да разберете нещо. Това може да бъде друг човек, друг герой, но не е задължително да е така. Може да бъде взаимоотношение с Бог, с нежив обект, например предизвикателството да се изкачиш на планина, може да бъде взаимоотношение с твоето вътрешно „аз“. Но то трябва да бъде много ясно определено за вас като взаимоотношение. Трябва да разбирате, че имате взаимоотношения с нещо друго, което не сте вие или поне не е вашето познато „аз“. Може да имате нежелание да се сблъскате с по-тъмната си страна и взаимоотношението в историята всъщност може да бъде между Аз-ът, който показваме пред света, и нашата тъмна страна. Целостта се постига в единството, в баланса между тъмното и светлото. Това е много важно, защото, когато разглеждаме историята и когато започваме да работим с темата, трябва да знаем къде да я приложим.

Част от този процес трябва да бъде задаването на следния въпрос: кой е моят главен герой? Понякога се изумявам колко много сценарии получавам, в които няма ясно очертан главен герой. В момента, в който видя, че няма ясно очертан главен герой, разбирам и друго нещо – няма ясен конфликт, защото главният герой е човекът, който трябва да намери развръзка на конфликта. От тази гледна точка историята веднага става по-слаба. Не че не можете да направите филм с такъв недостатък, в Холивуд това се прави през цялото време, но това е слаба история и ще ви дам добър пример. Филмът „Амистаг“. Това е филм с много сериозни намерения, няма спор, става дума за един много важен момент от историята. За тези от вас, които не са го гледали, накратко: разказва се за група роби, които успяват да се освободят на малък кораб за пренасяне на роби, да завземат кораба, но тъй като те не са моряци, им се налага да се доверят на хората, които са ги заловили, да ги върнат в Африка. Вместо това обаче те ги завеждат в Америка и когато акустират там, конфликтът е дали са свободни, или са роби и ако са роби, на кого принадлежат.

Това е един добър конфликт. Въпросът е обаче на кого принадлежи този конфликт. Той не беше добре определен. Понякога това беше конфликтът на адвоката, понякога на водача на робите, който ги беше освободил, а дори имаше и още някой, който имаше значение в историята. В един момент адвокатът отива при бившия президент, който също е адвокат, и му казва: „Моля те, помогни ми да се справя с това дело“, а президентът отвръща: „Не, няма да направя това, но ще ти кажа как да спечелиш делото. Няма да го спечелиш, ако се позоваваш на закона, ще го спечелиш, ако разкажеш историята на този роб.“ После той поглежда адвоката и казва: „Ти изобщо не знаеш каква е историята му, нали?“

Проблемът тук е, че историята може да бъде разказана само на някакво документално ниво, защото няма дълбока човешка връзка между всички тези невероятни събития. В основата си метафората е непълна. Това, което историята успява да предаде в крайна сметка, е, че робството е нещо лошо. Днес, както казваме ние в Америка, това не е голяма новина. Да, робството е нещо лошо. Нека разширим метафората и разгледаме идеята на разказа – например свободата. Независимо дали главният ви герой ще бъде робът или адвокатът, пък дори и двамата да са главни герои, те трябва да носят в себе си основната тема на сюжета, която е робството или свободата. В такъв случай, когато изгледаме филма, въпросът, който трябва да си зададем, не е дали трябва да има робство, а по какъв начин аз ставам роб на самия себе си. Какви са границите, които съм сложил около себе си, които ме възпират и не ми дават да бъда пълноценна свободна личност. Ако си спомняте, в края на филма робът се завръща в Африка. Същата ни трябва да са толкова препланинени от щастие, а това, което всъщност изпитахме, беше много по-слабо.

Когато разказваме една история, трябва да разбираме, че външните събития, които имат място в нашия сюжет, са там, за да служат на вътрешното предизвикателство. Откъде идва това вътреш-

но предизвикателство, което ни помага да определим по-добре външния сюжет? Като се върнем към идеята за случайно направените избори, разбираме нуждата от взаимоотношение между външното предизвикателство и вътрешното предизвикателство, но не може просто ей така да я вземем отникъде.

Това ни води до третия аспект от разказването на историята – темата. Темата показва гледната точка на автора, неговите ценности, неговата мъдрост. Можете да си измислите герой, който никога не е съществувал – като извънземното Ити. Можете да измислите невероятни сюжети, в които няма нищо реалистично, но темата, гледната точка, ценностите, мъдростта на автора трябва са онова, което е най-реално и най-важно за него. Само така вие, авторът на историята, можете да влезете в нея. Това е валидно дори когато правите адаптация. Когато правите адаптация на произведение на изкуството, което вече съществува, и темата на автора в това произведение е напълно ясна, вие не можете да притежавате неговата тема. Неговата тема произлиза от неговия жизнен опит и от това, което той знае. Вие може да сте съгласни с тази тема, може да я разбирате напълно и да сте в пълна хармония с нея, но единствената гледна точка, която можете да имате, е вашата собствена гледна точка. Това важи дори и за случаите, в които адаптирате за сценарий ваш собствен роман, защото днес не сте същият човек, който сте били, когато сте написали този роман. В такъв случай темата на историята е прочитът и интерпретацията на метафората на първоначалната история. Да направите прочит на метафорите в историята е много трудно. Сюжетът и героят, когато ги извлечем от хаоса и ако си задаваме правилни въпроси, могат да бъдат определени доста лесно. Те са физически, видими, докато темата е някаква идея. Тя е аморфна, като живак, трудноуловима и ние трябва да уважаваме този факт. Не може просто да седнете и за десет минути да определите: „Това е моята тема, това е моята метафора.“ Това е нещо, което може и трябва да бъде осмисляно през цялото време, докато пишете.

Имам един клиент, писател от Холивуд. Работила съм върху много от неговите филми и той е много забавен, когато работим заедно. В началото, когато работим върху темата, той казва: „Ето това е моята тема“, и я обработва, пише, създава героите. После разглеждаме следващия вариант на сценария и той казва: „Не, не, това е моята тема. Сега вече съм сигурен.“ Аз наистина обичам да работя с него, защото виждам богатството на неговия работен процес. Той не е направил грешка първия път. Просто идеята, всичко, което е свързано с тази тема, се е развивало, израствало в него. Ако пишем само за това, за което вече знаем, ние пишем за нещо минало, нещо мъртво, което е зад нас, което е лишено от енергия. Докато, ако сме свързани с това, което е непознато за нас, с несигурното, нашата история ще има пълноценен живот.

ДАРА МАРКС

Когато работите върху темата, не се съобразявайте с никаква цензура. За да намерите темата и да разберете вашата метафора, не трябва да изисквате прекалено много от себе си. Започнете от очевидното. Ако пишете любовна история, какво имате да кажете за любовта? Обикновено ние се концентрираме толкова много върху това, как героите се срещат и обикват, че не успяваме да разберем какво означава всичко това за нас. Има толкова много неща, които може да се кажат за любовта, колкото са и хората по света. Например, ако влюбените във вашата история постоянно се карат, защото не се доверяват един на друг, това означава, че част от вашата метафора е темата за любовта и доверието. След като изясните това, трябва да помислите какво искате да кажете за любовта и доверието. Трябва да се запитае какво означава всичко това. Една от най-честите грешки, които сценаристите правят, когато работят върху темата, е, че спират в момента, когато си изяснят общата идея. Например разбират, че става дума за любовта и доверието, и спират дотук. Това обаче е моментът, когато трябва да се намеси съзнателното. Ние вече говорихме по този въпрос. Това е моментът, когато трябва да се запитае в коя сфера на вашия живот темата за любовта и доверието намира приложение. Кои са ценностите, проблемите, конфликтите, свързани с нея. Може да не успеете да отговорите веднага на тези въпроси. Това е нормално. Може да ви трябва цяла година или година и половина, за да завършите сценария. Това е нормално.

Когато обмисляте историята си или просто се водите от вдъхновението си, например притеснен сте от войните на Балканите и искате да направите филм за това, войната е вашата отправна точка. Въпросите, които трябва да си зададем, когато работим върху метафората, са: „Какво искам

да кажа за войната?“, „Какво означава войната за мен?“ Искам да подчертая факта, че в този случай няма грешни отговори. Вашата гледна точка е напълно вярна. Разбира се, ако тя е прекалено радикална и повечето хора не са съгласни с нея, вашите творби няма да се продават много добре, но това не ги прави по-малко ценни.

Темата за войната може да бъде чудесно начало за сценарий, защото войната е неразрешим конфликт. Обаче ако обръщаме внимание само върху външната страна на нещата, единственото, което можем да кажем на хората, е да се молят. Ако всичко, което успявате да предадете на публиката, са послания от вида „Войната е лоша“ или „Ние сме прави, а вие сте виновни“, то хората, които са на вашето мнение, ще се съгласят с вас. Но ако представите някакъв по-универсален принцип, вие ще установите връзка с цялото човечество. Преди няколко дена гледах един филм – „Буре барут“ – на Горан Паскалевич. Във филма става дума за войната, но думата „война“ не се споменава нито веднъж. Там по блестящ начин е представено падението на човека, чрез всеки герой, чрез всяка ситуация. Този филм заклемява войната по-силно, отколкото който и да било друг филм. Навсякъде са показани последици от разрушението, от нетърпимостта, която довежда всичко до пълен крах. Този филм сякаш се обръща направо към човешката душа. Ако искате да се справите с войните, точно това е начинът да постигнете това, да предадете посланието си на хората.

ЛИНДА СЕГЕР

Темата е свързана не само с конкретен момент от нашия живот, но и с цялостния ни жизнен цикъл. Нашият живот има своите лични теми, свързани с това, което лично ние сме преживели, но и универсални теми, като това, какво е да бъдеш дете, да станеш независим, да обичаш. Затова, когато мислите за темата, вие не сте във връзка само със самия себе си, но и с вашата публика. Има много филми, които отговарят на потребностите на определена група от хора, например тийнейджърите. „Титаник“ се занимава с проблемите на двадесетгодишните, с любовта и пречките, които обстоятелствата могат да създадат за влюбените. Представете си какво е да бъдете на 20 и родителите ви да искат да се омъжите за богатия човек, а вие да искате да се свържете с друг, с човека, който освобождава душата ви.

Също така трябва да знаем, че темата е свързана с процеса, а именно процесът ни движи през историята. Темата не е нещо пасивно, това е идея в действие. Когато гледате филм, в който ви се казва, че бедността е нещо лошо, тук няма никакъв процес.

Един от начините да определим темата е, като сложим някакъв глагол до нея, например вместо „идентичност“, можем да кажем: да откриеш идентичността си. Да триумфираме над обстоятелствата. „Да триумфираш“ е активна дума. „Да откриеш“ е активна дума. Има една много известна книга за граматиката – „Изкуството да се пише грама“ на Лакс Егри. Той говори за темата като част от предпоставката. Той казва, че предпоставката е нещо, което трябва да бъде доказано в историята. Ние можем да кажем, че темата също е нещо, което трябва да бъде доказано и изразено чрез историята. Например предпоставката на „Макбет“ е, че безогледната амбиция води до разрушение. Това е полезно за нас, защото в развитието на историята тази предпоставка ще бъде доказана. Или, както той казва, в „Ромео и Жулиета“ предпоставката е, че любовта побеждава всичко. Обърнете внимание на това, че в думата „побеждава“ имаме процес. Чрез сюжетните линии, чрез всички външни събития, ще ни бъде доказано, че любовта побеждава всичко.

Един от въпросите, които обикновено си задаваме, е как да изразим темата? Има много теми, които са изразени по различни начини в различните филми, например темата за неудачника, който накрая излиза победител, както в „Роки“. Важно е да разберете, че през цялото време става дума за процес. Темата преминава през самия характер на героя, така че, когато героят се променя, ние разбираме темата. Едно от трудните неща е как да предадем, как да покажем темата. Много хора смятат, че трябва просто да я кажем, например: „Макбет умря, защото безогледната амбиция води до разрушение.“ Или: „Любовта победи всичките ни проблеми.“ По принцип не бива да говорите за темата пряко в историята си. Това не означава, че не може понякога да я изказвате чрез добър диалог, но обикновено за темата не се говори директно. Понякога има изключения, когато темата се казва директно по брилянтен начин. Сега ще видим откъс от „Списъкът на Шиндлер“, който е може би един от най-прекрасните американски филми. Една от темите в този филм е стойността на човешкия

живот. Тази тема е много интересна за Стивън Спилбърг и той я разглежда отново в „Спасяването на редник Райън“, но тук тя е свързана и с друга тема – злото и доброто.

Обърнете внимание на това, че всяка дума в списъка символизира човешки живот и героите говорят за това, колко струва той, колко ще платят. Ако имате намерение да изразите темата чрез диалога, направете го много кратък или също толкова добър както в този филм.

Друг начин за изразяване на темата, който е много по-съществен, е изразяване чрез самата история. като писатели вие сте богове и богини. Вие решавате какво ще се случи с вашите герои. Например, ако искате да покажете, че героят има нужда от голяма промяна в живота си, вие може да направите така, че с героя да се случи някаква катастрофа, която ще ги промени напълно. Може да използвате случайности, например героят да бъде застрелян зад някой ъгъл. Случките, които стават около вашия герой, ще ви помогнат да изразите темата. Понякога събитията стават малко случайно, просто защото вие така сте решили, но те така или иначе трябва да следват логиката на вашата тема. Освен това събитията се случват, защото героите правят своите избори в историята и тези избори също изразяват темата.

Има истории, където темата може да бъде показана чрез противопоставяне. Например, ако разглеждаме проблема за творчеството срещу конформизма, както в „Обществото на мъртвите поети“, вие самият трябва да обмислите какво означава за вас този сблъсък на ценности. Може също така да разгледате отделните герои и да помислите по какъв начин всеки от тях изразява сблъсъка. Ако творчеството не се поддържа от вътрешна сила, можем да умрем.

Последният начин за изразяване на темата, който предлагам, е да се изрази темата чрез образи. Киното е метафоричен и визуален продукт, затова може да използвате визуални образи, за да изразите темите и идеите на филма. Някои образи са много очевидни, например, ако искате да покажете, че някой от героите се намира в безизходица, просто можете да покажете как той върви по една задънена улица. Като писател трябва да свикнете да се питате как изглеждат вашите идеи.

Понякога хората казват: „Не избира ли режисьорът образите?“ Не, някои от образите са включени в сценария, защото не режисьорът създава системата от образи, чрез които ще бъде предадена темата. Тази система трябва да бъде заложена и да се разработва много внимателно през цялата история.

Да се обърнем към откъс от „Обществото на мъртвите поети“. Това е моментът след самоубийството на Нийл. Момчетата току-що са научили, че техният приятел Нийл е мъртъв. Помислете за това, как бихте предали идеите на историята и каква ще бъде обстановката в тази сцена. Дали сцената ще бъде в сграда или на открито, през лятото, когато всичко цъфти, или през зимата, когато вали сняг? Помислете за всички асоциации, свързани със снега. Снегът покрива нещата и ролята на бащата в самоубийството на сина му е доста прикрита. Снегът също е свързан със смъртта, с липсата на живот и със студа. Можете да напишете всички асоциации, свързани със студа, за да разберете, че именно той е подходящата обстановка за тази сцена.

ЛИНДА СИГЕР

2038 Louella Avenue, Venice, Ca 90291 /
ph: (310) 390-1951 / (310) 398-7541
e.mail: lsseger@dol.com

Линда Сигер се смята за създателката на професията консултант по писане на сценарии. О 1981 г. дава консултации на над 2000 проекта, като в това число влизат над 30 телевизионни проекта и над 40 игрални филма. Нейни клиенти са „Трай Стар пикчърс“, „Метро Голдуин Майер“, „Губер-Петерс Ентъртеймънт“, Рей Бредбъри, Уилям Кели, Тони Бил, Дейв Бел, „Чарлс Фрайс Ентъртеймънт“, Линда Лавин, Сузана Де Расе и др.

Линда Сигер е автор на шест книги за писане на сценарии и филмопроизводство, между които „Как да направим посредствения сценарий добър“, „Как да създадем незабравими образи“ и др.

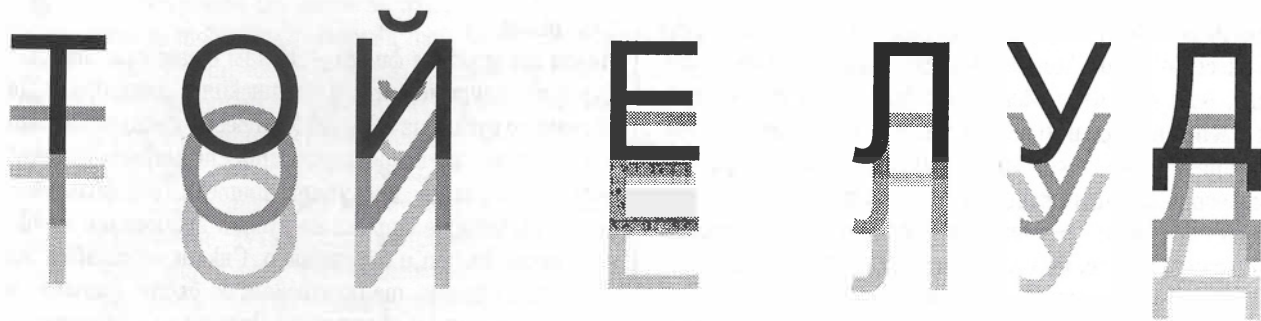
Г-жа Сигер е провеждала семинари за ABC, CBS, NBC, „Дисни анимейшън“, „Ембъси телевизиън“, „Матиней пръдакшънс“ и др. Изнасяла е лекции в Австралия, Нова Зеландия, Италия, Австрия, Великобритания, Испания, Русия, Германия, Дания, Швеция и Канада.

ДАРА МАРКС

513 Pleasant Ave. / Ojai, CA 93023 /
ph: (805) 640-1307 / fax: (805) 640-1239
e.mail: dara@ojai.net

Дара Маркс е световно известен консултант по писане на сценарии, наречена наскоро в списание „Криейтив скрийнрайтинг“ най-добрата в своята област. Тесен специалист е в анализирането на готови кинодраматургични произведения. Нейни клиенти са както големи и утвърдени кинодраматурзи, така и начинаещи писатели. Работила е за някои от най-големите Холивудски студия, като „Колумбия“, „Дисни“, „Туенти сенчъри фокс“ и др. „Сони“. Провежданите от нея семинари в Америка и в Европа се занимават с развитие и структура на историята, развитие на образите, писане на трийтмънт.

Чете лекции в Американския филмов институт, Холивудския филмов институт, MOVIDA, Северозападния университет, Университета във Флорида, Датското национално филмово училище и др.



Разговор с продуцента и разпространителя Владимир Ястреба, фирма „Вяст“

„Не трябва да потъпкваме традициите, не трябва да забравяме старите форми на културно общуване между България и Русия. Нека да има кинопокази, нека да има дискусии след тях. Важно е да има общуване – и за творците, и за зрителите. За културата е важно. Хората на изкуството са мъртви, ако не общуват помежду си. Едно поколение, според мен, вече изгубихме поради тази причина.“

– **Господин Ястреба, на последната Киномания имахме възможност да видим десет руски филма, девет от които – благодарение на вашата фирма „Вяст“. Сред тях имаше и произведения от 1993, 1995 година. Например „Настя“ на Данелия... Защо решихте да ги покажете точно сега?**

Вл. Я.: Аз нямам кой знае какъв избор. Освен това през последните десет години българинът изпусна доста руски филми. Така че на практика няма особено значение кога са направени филмите, които показвам. Достатъчно е, че става въпрос за добро кино, за имена като Данелия, Рязанов. **Киномания** просто се оказа една добра възможност да се покажат руски филми от 90-те години.

– **Как бяха приети тези филми от публиката, имате ли впечатления?**

Вл. Я.: Когато преди време участвах за пръв път на **Киномания**, и то с един белоруски филм, в залата бяха само най-преданите почитатели на руското кино. Те излизаха от прожекцията и ме питаха: а защо няма реклама, филмът е потресаващ...

– **А защо наистина нямаше реклама?**

Вл. Я.: Защото при мен нещата са по-сложни. Аз съм сам, човекът-оркестър, така да се каже. За да направиш реклама, трябва да разполагаш с капитал, а в България по известни причини доста време имаше негативно отношение към всичко, свързано с бившия СССР. Не мога да се сравнявам със „Съни“ или „Александра“. Всъщност дори не мога да се определя като пълноценен разпространител, защото истинска разпространителска фирма, според мен, е онази, която купува филма, прави

реклама, дублира и т. н... Аз просто организирам премиери на руски филми в различни български градове. Все пак работата ми не отива напразно. Видях го на прожекциите по време на **Киномания**. Хората искат да гледат руско кино. Освен това преди около месец „София филм“ купи „Братът в Чикаго“ на Алексей Балабанов. Преди пет години те нямаше да го направят. Това е първият руски филм, купен от България през последните пет години и първият за последните десет години, който „улучи момента“. Преди време „Дъга Арт филм“ купи „Унижените и оскърбените“ и „Изпепелени от слънцето“, разчитайки, че името на Михалков ще привлече публика. Това обаче не стана, защото точно тогава, както казах, хората се бяха отдръпнали от руските филми. Сега обаче има на какво да се стъпи, „София филм“ разбра това и затова се реши да купи „Братът в Чикаго“. Така че моите усилия да популяризирам руското кино не са отишли напразно. Аз така и гледам на себе си – като на пропагандатор, въпреки че звучи грозно и страшно, а не толкова като на дистрибутор. За съжаление обаче с това не мога да спечеля много във финансово отношение. Все още не са се родили рекламотагелите за руското кино.

– **Мислите ли, че основната причина в България да няма спонсори наистина е това, че няма закон, който да ги освобождава от данъци?**

Вл. Я.: Не. Но мисля, че ако има такъв закон, много от проблемите ще отпадна. Ще ви дам един пример. Отивам наскоро при един богат човек и му искам пари. Колко, пита той. Аз казвам например пет хиляди долара. Той ми посочи кутията си с пури. Тези пури, каза ми той, струват точно пет хиляди долара, купуват ми ги от Швейцария. Давам тези пари, защото пурите ми доставят удоволствие. Ако искаш да ти ги дам на теб, а не за пури, трябва да ми обясниш защо. Или трябва по някакъв начин да ме убедиш, че държавата ще помогне и на мен, и на теб, ако ти дам тази сума.

– **И какво му отговорихте?**

Вл. Я.: Нищо. Знам, че по никакъв начин не мога да го

Коментирани филми и личности

убежда. Просто му казах, че ще дойде време, когато няма да си задаваме подобни въпроси. Тук все още всичко се крепи на приятелство или на някаква галавера. Едва когато станем наистина правова държава, ще се нормализират нещата и няма да е нужно да намигамш, да намекваш.

– От 1999 г. „Вяст“ е представител на Фонда за развитие на руската кинематография на Балканите. Означава ли това, че показвате руски филми и в други балкански страни?

Вл. Я.: Има такава идея, защото има интерес от много страни и отделни републики – Босна, Черна Гора, но за съжаление аз не мога сам финансово да поема подобно мероприятие. Обаче идеята не е умряла и трябва да се раздвижи. Изобщо сега навсякъде като че ли има по-голям интерес към руското и европейското кино изобщо. От няколко години организираме редовни киноседмичи с руски филми и в Чехия, и в Унгария, но там всеч-

ки помагат – кметства, обществени организации. Тоест има не само любопитство, но и подкрепа. В България мога да разчитам основно на три институции – естествено на Руския културноинформационен център, на „София филм“ и на Националния филмов център, които винаги имат желание, но не винаги имат възможност да помогнат. Сега в момента обсъждаме съвместна инициатива с Министерството на културата, а за Нова година получих истински подарък от НДК и Христо Друмев, който ми се обади, за да ми предложи да направим през март седмица на руския филм.

– Значи май че освен „пропагандатор“ сте нещо и като културен медуум между България и Русия?

Вл. Я.: Аз съм луг.

РАЗГОВАРЯ ИРИНА ИВАНОВА

„QUILLS:

ИСТОРИЯТА НА МАРКИЗ ДЪО САД“

ЛУДОСТ, ВЕЛИЧИЕ И...КИНО В ЛУДНИЦАТА

Енциклопедиите са лаконични.

Донасиен Алфонс Франсоа, Маркиз дьо Сад. Роден на 2. 06. 1740 г. в Париж, умрял на 2. 12– 1814 г. в Шарантон. Френски писател. Баща – дипломат. Участвал в 7-годишната война (1756–1763). Осъден на смърт заради сексуални престъпления, но се спасява от наказанието. По време на Великата френска революция избран за секретар на Секцията на пиките в Париж, успява да избегне гилотината. Отново затворен заради скандалните си романи. Почти 3 десетилетия от живота си прекарва най-напред в затвора, после в лудницата. Автор на романите „Жюстин, или Наказаната добродетел“, „Алисия и Валкур, или Философски роман“, „Полина и Валвак“, „120 дни на Содом“, „Маркиза дьо Гранж“, „Престъпление от любов, или Блудувания на страстта“, „Философия в будоара“ и др. Произведенията му

са изпълнени с описания на сексуални извращения и патологични състояния, а в поместените в тях свободни разсъждения проповядва насилието като единствен път към насладата.

От името му се ражда термина „садизъм“ – наслаждение от чуждите страдания в секса.

През XIX век творчеството му се приема за явление на сексуалната патология, а съчиненията му – за литературен куриоз. През 20-те години на XX век сюрреалистите виждат в него символ на анархистичната освободеност. По-късно екзистенциалистите откриват садизма като елемент на съвременното светосещане. Светът продължава да се интересува не толкова от творческото му наследство, колкото от идеите му.

Личността на скандалния Маркиз дьо Сад вече два века

СВЕТОВЕН ЕКРАН

си остава енигма. За едни той е инфантилен упадъчен порнограф, чийто принос в човешката култура в най-добрия случай е единствено етимологически („садизъм“); други го възхваляват като ненадминат изследовател и познавач на злото, „най-освободения дух, живял някога“. За едни Маркизът е мъчител, за други – жертва. Оценките са точно толкова противоречиви, колкото противоречива е и прозата му: в един момент забавна и саркастична, в следващия – отврати-

ност. Това, което авторите предлагат, не е поредният спретнат холивудски продукт, в който събитията се движат по добре познатата схема – чак до финалната целувка. (Ако това беше стандартно холивудско отпоре, представяте ли си колко неконтролируем секс и насилие биха се излели от екрана?) Попаднала в ръцете на майстори, историята притежава европейски дух и проникателност, реализирани с американски размах и прецизност. Отвъд разказа за



телна и гнусна. Но докато към романите му посягат изследователите, а не редовият читател, садизмът здраво се е окопал в драмата на собственото ни време.

Театралната пиеса на Дъг Райт „Quills“ и последващият я филм „Quills: Историята на Маркиз дьо Сад“ на Филип Кауфман („Хенри и Джун“, „Изгряващо слънце“, „Непоносимата лекота на битието“) са оригинален поглед от прага на XXI век към тази екстравагантна, гръзка, абсурдна, плашеща и възбуждаща лич-

последната година от живота на Маркиза настойчиво прозвънтят вечните въпроси, чийто отговор човечеството продължава да търси: за свобода и насилие, святост и лъжовност, отчаяние и гордост, страх и съпротива, падение и величие. „Quills: Историята на Маркиз дьо Сад“ излъчва енергията на остър психологически сблъсък с дълбок философски подтекст, великолепно защитен от блестящи актьорски изпълнения и облечен в изящна и прецизна визия – класическа, несъблазнена от заливащите ни от екрана

Коментирани филми и личности

компютърни увлечения (оператор е датчанинът Роджър Стофер).

Райт е приел за пиесата си, а после и за сценария на филма „освобождаващата концепция, наречена „поетическа волност“. Той се придържа към факти от живота на своя герой, но ги концентрира на едно място, създава събирателни образи и предлага нови, дописва епизоди, влага в устата на героите свои думи, за които споделя, че са написани „с същата злоба, с която гоо Саг е сътворил „120 дни на Содом“ и „Жюстин“. В този стръкък, провокативен, питащ филм токовете на драматичната колизия протичат в причудлива конфигурация, в центъра на която е Маркизът (отличеният с „Оскар“ Джефри Ръш) – с неговия мрачен магнетизъм, с неутоощимата си страст да излива в написано слово своя бунт. Заг каменните стени на лудницата в Шарнтон той има своето перо – и отправя богохулни предизвикателства към моралните норми на обществото във време на обществено осакатяване – чрез друг вид осакатяване. Перачката Маглен (номинираната за „Оскар“ Кейт Уинслет) изнася написаното – и то се превръща в поредната книга. Това нежно и чисто създание успява да види заг обвивката на зловещия и агресивен Маркиз и нещо друго: интелигентност, способност за благородни жестове. Маглен е влюбена в абат Кулмие (Хоаким Финис), отгаден на бога идеалист, единствения приятел на Маркиза в Шарнтон. Пристигането на доктор Роайе-Колар (Оскарвия носител Майкъл Кейн) в лудницата е катализаторът на последвалите трагични събития. Методите на доктора: нестандартни, агресивни, жестоки, помитат героите, а у зрителя – странно – предизвикват не толкова човешка съпричастност, колкото човешка съпротива!

Джефри Ръш („Блясък“, „Влюбеният Шекспир“, „Елизабет“) прави поредната си бляскава изява в киното. Буйстващият и неукротим Маркиз го привлича със своята яркост и... ярост. Изборът, който прави Кауфман, е перфектен. Ако трябва с една дума да бъде определен Маркизът на Ръш, то тази дума е „енигма“. Във всеки момент на екрана той е различен. Лукаво кани: хайде, смъкни маската ми! Но заг тази маска се оказва друга, след нея още и още... Затвореният в лудницата гоо Саг си създава свой собствен свят – като на сцена, съчинява и изиграва сам ролята, които поема – във всеки миг различен: прелъстител или мъдрец, величествен или инфантилен, дяволичен или благороден. Богатият театрален опит на

Ръш му помага умело да лабира между крайностите. И да съхрани заг маската деликатна представа за човешкото.

С перачката Маглен Маркизът си играе изрички на съблазняването на добродетелта. С абат Кулмие води дълги разговори, опитвайки се да събуди в него мъжа и да му отвори очите за любовта на Маглен. И в контактите си с най-добронамерените към него хора Маркизът остава верен на себе си: яростен привърженик на хаоса и провокатор към „порядъчността“ на заобикалящия го свят, защитник на освободената страст.

Кауфман придава на сблъсъка гоо Саг – доктор Роайе-Колар мощен метафоричен смисъл. Опитите на доктора за „вразумяване“ са по-сагистични и от разюзданите фантазии на лудия Маркиз. Когато му отнема перото – той пише с пилешка кост. Продължава да пише с вино върху дрипите си, със собствената си кръв върху стените на килията. И да взривява реда и спокойствието – дори когато езикът му е изтръгнат... вече повече от два века. И заедно със скандала и сензацията на фона на едно отминало историческо време зрителят с днешна дата се солидаризира с яростното изобличение на всяко мракобесие, лицемерие, потисничество, насилие. И да приеме апологията на неизтребимия творчески дух, на изкуството на протеста, на свободата на изказа. Така мостът към хората от ХХІ век е построен – остава да преминете по него!

Тази зловеща, забавна, саркастична и мъдра приказка, наречена „Quills: Историята на Маркиз гоо Саг“, е разказана стилно, перфектно. Декор, костюми, движение на камерата, цветове, композиция, осветление, монтаж – всичко изпипано изключително прецизно. И от най-дребния детайл проличава, че е пипала ръка на професионалист, чиято грижа е била изкуството, а не парите(!). Затова филмът вече беше обявен за най-добър от Асоциацията на американските критици и на Нюйоркските независими критици. Джефри Ръш спечели в класацията за най-добър актьор на критиците на Канзас Сити, Лас Вегас, Далас и Флорида. В Лондон обявиха Кейт Уинслет за най-добрата британска актриса на годината и Майкъл Кейн – за най-добрия поддържащ актьор, а Филип Кауфман – за режисьор на годината. Е, „Златните глобуси“ подминаха филма, затова пък „Оскарите“ предстоят.

ДИМИТРИНА ИВАНОВА

КЪМ ВЪПРОСА ЗА КОМПОЗИЦИЯТА НА ФОТОИЗОБРАЖЕНИЕТО

II ЧАСТ

ДИНАМИЧНА КОМПОЗИЦИЯ.

„ДИНАМИЧНА КАМЕРА“ В ИГРАЛНИЯ ФИЛМ

Техниката на киноснимките с богатите си изобразителни възможности не може да се разглежда изолирано от общия творчески процес по създаване на филмовото произведение. Всеки технически способ в киното има значение дотолкова, доколкото дава възможност по-изразително да се разкрие идеята на филма. От съществуването на кинематографа досега техниката върви редом с него. Снимките в движение се появиха като резултат на творческа потребност от нови изразителни средства, а в същото време и като резултат от появата на звука в киното, т. е. това беше реакция на операторите на увеличаващата се след въвеждане на звука дължина на филмовия кадър. Камерата в движение унищожи преди всичко ограниченото поле на действие в кадъра, откривайки възможност за неговото разгръщане в ширина и дълбочина. Тези снимки отстранява ограничеността на монтажа, допълвайки го с възможността за непрекъснати, плавно забавени или бурно стремителни композиции.

В резултат на развитие на техниката се появиха първите ръчни киноснимачни камери – „Аймо“, „Бел Хауел“, „Кинамо“, „Септ Дебри“, „Аскания-Шултер“. Всички те позволиха по-голяма свобода на движението, разшириха и разнообразиха операторските изобразителни средства. Заедно с големите предимства – малко тегло, леко обслужване, свобода на движението, те имаха един основен недостатък – зареждаха се само с няколко метра филмова лента (например в камерата „Септ Дебри“ – 5 метра). За своето време те бяха постижение в кинотехниката и станаха база да се конструират по-съвършените камери „Арифлекс“, „Конвас автомат“, „Камефлекс“. Усъвършенстването продължава и до днес – в изданието на фирмата „Арнолд и Рихтер“ „ARRI news“ от месец септември 2000 г. е публикувана информация за най-новите леки камери на фирмата – **ARRICAM STUDIO** и **ARRICAM LITE**. Тези камери, заедно с новия си дизайн, в най-пълна степен отговарят на съвременните изисквания по прилагане на новите технологии в киното: възможности за изход на качествен видеосигнал, директно записван на твърд диск или видео за почти мигновена постпродукция, и всичко това в завидна лекота – репортажният вариант **ARRICAM LITE** тежи заедно със 120-метрова касета 7650 kg, а шумът на самата камера е 24 децибела, което позволява използването ѝ в синхронни репортажни и други снимки в статика или движение.

С появяването си леката снимачна камера стана първи

помощник на оператора – тя започна да снима от самолет, снимаше от лодка и кораб, пътуваше със стремглава скорост в автомобил или просто се намираще в ръцете на оператора при неговото свободно движение по време на снимки в декорация или натура. Този вид снимки постигат ефект на „документалност“, често стремеж на много кинотворци. Вътрешнокадровият монтаж, осъществяван с дългото непрекъснато движение на камерата, позволява постигане на висока вътрешна експресивност на изображението с избиране и изменение на темпото и ритъма на движение по време на снимане. Идеята за свободно движещата се камера от ръце в игралното кино се появи значително по-рано от създаването на удобна за тази цел апаратура – първите опити се отнасят към ранните немски и американски неми филми.

През 1928 г. руският оператор Анатолий Головня използва този способ в заключителния епизод на филма „Потомъкът на Чингиз хан“. Стремителния поток от конници операторът заснима с двадесеткилограмова камера, закрепена на нагръден статив, снима, движейки се сред героите на филма или впускайки се стремително сред конниците. Във филма „Дезертър“ операторите А. Головня и Ю. Фогелман снимат разгонването и разстрела на стачниците със свободно движеща се камера от ръце, намирайки се близо до действието и героите на филма, улавяйки най-изразителните моменти в епизода.

Камерата започва да извършва всякакви движения в трите координати на филмовия кадър.

Едва през 50-те години руският оператор Сергей Урусевски осмисля драматургически свободното движение на камерата. Някога Урусевски беше казал, че най-трудното в работата на оператора е да създаде у зрителя чувството на съучастник в събитието, чувството на близост до героя на филма. На този проблем той посвещава дълъг период от своето творческо развитие. Необходимостта от подвижност и бърза реакция на произтичащото събитие дълго преди Урусевски почувстваха операторите от хрониката и когато взеха камерата в своите ръце по-пълно и интересно показваха историческите събития.

Заслугата на Урусевски е прилагането на този способ в снимките на игралните филми „Летят жерави“, „Неизпратено писмо“ и „Аз, Куба“, където той разбра възлението, страстите на своите герои и всичко това показва с движението, трепета и динамиката на камерата, създавайки динамични като композиция кадри, сякаш камерата беше живите очи на зрителя от прожекторната зала.

През 1957 г. излезе на екран филмът „Летят жерави“. За

ТЕОРИЯ

кратко време той получи повече от седем международни награди, в това число на XI кинофестивал в Кан му беше присъдена „Златната палма“, а операторът на филма Урусевски получи специалната награда „За виртуозно владение на кинокамерата“ на Висшата техническа комисия.

Мисля, че е по-интересно да се спрем на другия филм на Урусевски, в който той напълно завършва идеята си за динамична камера. Голяма част от филма „Неизпратено писмо“ е снета с динамична камера от ръка. Естествена обстановка, свободата на действие на актьорите, действия, неограничени в предварително маркирани мизансцени, свободната реакция на всички изненади по време на снимките характеризират филма. Да си припомним два епизода, които ярко обуславят прилагания от Урусевски способ.

Емоционалността на кадрите от епизода с пожара в гората трябва да търсим не само във факта на произтичащото, а преди всичко в динамичната камера, която във всеки момент ни представя поредица от нестандартни композиции в движение. Динамичната камера на оператора не изпуска нито за миг движението на героите, тя се движи свободно заедно с тях, реагира заедно с тях като участник в събитието. Динамиката на движението в епизода изпълнява напълно задачата си – тя създава яркото впечатление, като че ли зрителят сам бяга заедно с героите, спасявайки се от огъня.

И друг силен епизод – над тайгата лети вертолет, търси заблудилите се геолози. Хората в изпокъсани дрехи бягат, крещат, изстрелват последни патрони, те отчаяно тичат след отдалечаващия се вертолет, в този отчаян бяг изчезва и последната им надежда за спасение. И тук сред бягащите герои от филма е и операторът – неговата камера е насочила обектив нагоре, в трептенията на кадъра, в безпорядъчния хаос на динамично движещите се клони, камерата предава отдалечаващата се надежда за спасение. Така виждат отдалечаващия се вертолет героите на филма, така го вижда и емоционалната камера.

В стремеж към художествена истина Урусевски търси винаги мярката в прилагане на камера от ръце. Именно мярката определя таланта на твореца – ако през целия филм динамична камера показваше силните смазвания, трептенето на кадъра и пълния хаос на пръв поглед в композицията на кадъра, зрителят би престанал ясно да вижда и разбира събитието на екрана, т.е. ще се получи обратен ефект на въздействие.

Интерес в прилагането на динамична камера в западните кинематографии представяват два филма, които отделям от многото – работата на оператора Хаскел Векслер във филма „Кой се страхува от Вирджиния Улф“ и работата на оператора Волганг Трой във филма „Замък“.

Филми, наситени с драматизъм, с ансамбъл от прекрасни актьори, филми, в които всичко е направено безупречно... Филми, покоряващи зрителя, се появяват в Холивуд един път на десет години и екранизацията на пиесата „Кой се страхува от Вирджиния Улф“ е един от тези шедеври – това е част от отгласа в пресата след излизането на филма. Главен оператор на филма е Хаскел Векслер – опитен кинематографист, но работил дотогава с огромен успех в документалното кино и работата в игрален филм по негови думи е твърде несвойствена. Векслер обаче блестя-

що се справя с всички трудности и с това си открива един дълъг, изпълнен с успехи път в игралното кино. Неговият смел, решителен и изобретателен маниер на снимане се оказва особено подходящ за този филм. Сюжетът на филма подсказал на авторите изобразителното решение – всичко да бъде по-близо до живота. Всички декорации са построени в натурални размери и това представлява основната трудност за оператора. Стремешът да се прави всичко колкото се може по-автентично достига дотам, че във вестибюла са поставени на пода изкорубени дъски, а този важен в художествено отношение детайл изключил изцяло използването на фарт за снимки от движение. Това до голяма степен определя снимките в декорациите да се направят от ръце. За някои от движенията Векслер разработва приспособление във вид на платформа, на две големи велосипедни колела, напомнящо на инвалидна количка. Седейки или стоейки на платформата, операторът е могъл да държи камерата в ръце на различна, нужна му за момента височина. Луфтът между платформата и пода е само 2 см и операторът има възможност, без да прекъсва кадъра, да слезе от платформата и да продължи движението, вървейки из декорацията. (Интересен факт е, че подобен вид операторски колички по-късно се произвеждат от фирмата „Еклер“.)

С динамична камера от ръце в този филм операторът Хаскел Векслер усилва максимално драматичния ефект, имайки възможност да следва героите и по стълбите, и в тесните коридори. В една от сцените, където изпълнителят на главната роля танцува с пияната жена, ръчната камера се използва специално, за да се покаже какво вижда героят. При снимането на тази сцена операторът е привързан към изпълнителката, за да се поддържа постоянно разстояние, докато се въртят в танца. Смелото използване на ръчна камера във филма и нейното синхронизиране с действието – това е заслугата на Векслер, камерата никъде не се натрапва, тя не отвлича вниманието на зрителя, няма следа от неприятни трепвания на камерата, които биха подразнили зрителя.

Във филма „Замък“ (реж. Рудолф Ноелте) количеството на снимките, направени с ръчна камера, преминава границите и на най-смелите филми. В този филм само около 10 кадъра са заснети от статив, и то само тогава, когато на камерата са поставяни дългофокусни обективи. Известна разновидност от другите филми, които разгледахме досега, е това, че операторът Волфанг Трой използва в снимките на този филм специално пригодена от него стабилизираща жирокопическа приставка, която поема всички трепвания и скокове, произтичащи в снимките от ръце в движение. Тази интересна своеобразност не изключва примера от разглеждане, защото ръчната камера на Трой има в този филм ред предимства. Снимките с ръчна камера на Волфанг Трой дават усещане на зрителя за естественост и реалност.

Голям интерес за нас представлява мястото, което заема този способ на снимане в изкуството на българските оператори. Сполучливо приложение се намира в не един български филм, няколко от примера, които ще разгледам, не изчерпват всички филми, но тези примери като че ли най-ясно илюстрират прилагането на динамичната камера в нашето кино.

ТЕОРИЯ

През 1962 г. излезе на екран филмът „Тютюн“ (реж. Никола Корабов и опер. Вълко Радев). Може да се определи, че това е филм с напълно зряла операторска работа, с прекрасно операторско прочитане на литературния и драматургичния материал на филма. Операторът Вълко Радев прилага „субективна камера“ – т. е. динамично движеща се камера от ръце в запомнящия се задълго чудесен епизод „бягството на Лиля“. Динамичната камера в своето движение при дългия пробег среща изразяващи сложни взаимоотношения различни лица, допълващи психологическото състояние на героинята. Ритъмът на епизода и динамичните композиции не са самоцел, драматургически те са определени от развиващото се действие.

На организирания от Съюза на кинорежисьорите разговор между младите кинокритици за филма „Тютюн“ през 1962 г. кинокритикът Неделчо Милев казва за този епизод: „Говори се много за „бягството на Лиля“. С какво едновременно този епизод се харесва и не задоволява. Той се харесва с това, че е ярък пример за филмово мислене в духа на романа. Авторите ни внушават състоянието на преследваната Лиля, която иска да се превърне в безпътна сянка. Съвсем определена и подчертана филмова гледна точка. Сама за себе си тя е превъзходна. И въпреки това талантливото филмово решение възбужда спор, когато се преценява важността му съобразно мястото в цялата филмова творба...“

По-късно във филма „Най-дългата нощ“ на режисьора Вълко Радев операторът Борислав Пунчев използва динамична камера в два епизода. „Субективната“ камера, която върви заедно с момичето, търсещо своя приятел във влака, позволява да се покаже вътрешното състояние на героинята, а кратките жанрови сцени във всяко купе, безпристрастно уловени от камерата, още повече усилват това душевно състояние. Подобен като внушение е динамичният кадър в ареста, когато момчето търси някакъв изход. Свободните динамични композиции в двата случая показват отражението на драматургията върху силата на изображението.

Искам да разгледам още един филм – дебютния филм на режисьора Георги Дюлгеров и оператора Радослав Спасов, новелата „Изпит“. Впечатление прави емоционалната камера на Р. Спасов в епизода на самия изпит. Композицията на кадъра от спокойна и застинала в началото на епизода се превръща в емоционална и динамична заедно с успеха. Динамичните композиции, които следват една след друга, сякаш са определени от драматургията на епизода.

Киноснимките с камера в движение позволяват най-пълно да се освободи изаята на актьора, тази изява да се разположи в цяла непрекъсната монтажна фраза. Камерата създава вътрешнокадров монтаж и заедно с цялата му красота на свободна интерпретация от твореца-оператор с още по-голяма сила преодолява затвореността на екрана, разнообразявайки композиционно изображението. Или както пише Р. Илин в статията си „Някои проблеми на изобразителното решение в съвременния филм“: „При гледането в прожекционната зала на кадри, заснети с динамична камера, възниква своеобразното чувство, като че ли рамката на екрана не ограничава действието, а

се явява все едно прозорец в действителността, живия свят, което от своя страна усилва достоверността и убедителността на киноизображението... Прилагането на късофокусна оптика, вътрешнокадров монтаж, динамика на движението – всичко това позволява да се регулира ритъмът на действието, ритъмът на целия филм не на монтажната маса, както това ставаше в немия период, а да се решава предварително и да се залага основата на ритмичното построяване още на снимачната площадка.“

Изображението, създавано от динамична камера, носи в себе си красота и неповторимост, непрекъснато сменящи се ракурси, променящи се снимачни точки, във всяко време на дългата монтажна фраза камерата създава различен мащаб на изображение и променящи се пропорции в пространството на филмовия кадър. В някои от епизодите, които разгледах, дължината на кадъра във филма, съставляваща цяла монтажна фраза, надвишава сто метра 35-милиметровата филмова лента, което се приближава към четири минути екранно време – в такова екранно време би могло да се вместят множество отделни кадри, при един спокоен по характер класически монтаж.

Този метод на снимане е анализиран многократно през годините, но той е жив и представлява част от езика на операторското майсторство. Искам да цитирам думи на Мая Меркел, които обобщават възможностите на динамичната камера:

„Начин на снимане, вълнуващ, дишащ с линиите на екрана, който не се поддава на разшифроване. Всичко поглъща цялостното построение на изображението – ракурси, темпове и направление на движението. Това е силата на динамичната камера, а не просто на преместващата се в движение камера. И все пак динамичната камера остава само един способ на снимане... Краткият кадър си отиде безвъзвратно от ежедневиения речник на екрана. Екранът с всякакъв темперамент, с всякакви изобразителни оттенъци – спокоен, неспокоен, романтичен, прозаичен – говореше вече с дълги фрази. Всяка фраза можеше да се взривява вътре в монтажните връзки на десетки настроения, всевъзможни ракурси, мащаби, пропорции... Утвърждаваше се новият правопис на екрана.“

Прилагането на този способ се утвърди в световното кино и почти няма филм, в който да няма прекрасно изпълнени кадри с голяма дължина, със сложни мизансцени, създаващи динамика и напрежение. В услуга на операторите тук е прекрасно измисленото техническо приспособление „Стедикам“, което позволява изпълнението на всякакво движение в пространството при стабилност на изображението и възможности за свободно преместване на камерата без ограничение. Динамичната композиция е жива и нейната изразителност върви отново редом с техниката.

ПАВЕЛ МИЛКОВ

* Материалът е част от по-голямо изследване по този въпрос.

Авторът употребява понятието „фотоизображение“ като общо понятие, приложимо към изображение, създадено по светлинно-оптичен път – такова е изображението във фотографията, киното, телевизията.

Къде е киното на приятеля?

В очакване на иранските филми

Фактът, че у нас някога някъде са прожектирани ирански филми, е положителен за кинематографичната ни култура, която изначално е ориентирана към многообразието. Но той напомня за аномалиите в актуалния ни репертоар. В него от десетина години не са се появявали такива филми, а именно това е периодът, през който те постигнаха необикновен международен успех. Фестивалите в Кан, Берлин, Венеция, Сан Себастиан, Токио, Пусан, Солун и др. не само ги включват в програмите си, но и щедро ги награждават. (Три ирански заглавия имаха в Кан през 2000-та година и трите получиха високи отличия.) Не липсват и номинации за „Оскар“.

Такъв широк успех не може да е резултат от инцидентен взрив на кинематографична енергия. Той не се обяснява с ефекта от обикновена национална самобитност, т. е. с екзотичност. За подобни повърхностни белези не се даряват определения като тези, с които световно авторитетни журналисти съпровождат името на режисьора Аббас Кияростами – „великолепният“, „гениалният“. А какво да кажем за признанието на известния със строгостта и скептицизма си Акира Курасава, че ще си отиде от този свят спокоен за киното, щом то е в ръцете на творци като създателя на „Къде е домът на приятеля?“ и „Под маслиновите дървета“ (в Кан вторият от тези два шедевъра на Кияростами беше показан със заглавие „През маслинената горичка“).

Около звездното име на Кияростами кръжи плеяда други, сред които са тези на Мохсен Махмалбаф, Джафар Панахи, Маджид Маджиди, Насер Тагваи и още Аболфодлъ Жалили, Хасан Йекпатапах, Бахман Гобади... та до Самаира Махмалбаф, която на осемнадесет години дебютира в Кан, а на двадесет вече получи Голямата награда на журито.

За разлика от някои свои европейски колеги (датчаните например), създателите на новото иранско кино не обявяват предварителна обща платформа, но в сътвореното от тях несъмнено личат белези на сходство в художественото възприемане и моделиране. В случая като този тълкувателите на изкуството използват понятието **школа**.

Като при всяка школа и при тази има **лидерство**. Иначе казано – индивидуално творчество със стилогенериращо значение. Пръв по възраст, по мащаб на делото, по яснота и стабилност на почерка е Кияростами. Макар че жанровете на традиционната персийска поезика не съответстват на европейските, пак би могло да се каже, че филмите му са прозаични. Но поточно ще е да се говори за т. нар. „оцветена проза“. В тях реалните случки от всекидневието се превръщат в приказки, пред очите ни, така да се каже, в движение, документалността се издига до притчовост. Тези филми са лишени от сложни сюжети и интригуващи фабули, но разкриват живота в дълбочина, а напрежението при гледането им не отстъпва на извиканото от екшън. Режисурата им се пази от формалистичните упражнения, но от кинематографичното им изящество те побиват „златни тръпки“. Съчетанието на аскетична структура и съдържателна дълбочина е феноменално.

Не по-малко важно за школата е и магнитното поле, което се образува около творчеството на Мохсен Махмалбаф. Направените от него филми са много и различни. Не малка част са обвързани с револуционната проблематика. Но заслужава внимание и линията, очертана от филми като „Габбе“ и новелата „Портата“ от създадения в съавторство „Приказки от Киш“. Те се родят със средновековната персийска поезия, с несравнимите по стилизация миниатюри и калиграфията. Махмалбаф също тръгва от всекидневната реалност, но пред очите ни я съгъстява в символи, преизгражда я в ритъм, в който се долавят стихотворни стъпки.

Като Кияростами и Махмалбаф, множеството им помлади следовници, започнали най-често като техни асистенти, работят с непрофесионални актьори (натуршици), от играта на които изтръгват истинност и безискусно обаяние. И често разказват истории с деца. От тях обаче извличат нещо много по-принципно от сантименталността и гудактиката, разкриват света на малчуганите не просто като „част от“, а като свят алтернативен на „големия“, обявен в особена условност.

И двете начертани тук съвсем кратко начала, с цяло-

ИРАНСКОТО КИНО

то авторово и конкретно-филмово многообразие, в което се разгръщат, тръгват от дълбочината на персийско-арабската художествена традиция (върху която са оказвали влияние елинистичната, индийската и др.), от етикофилософските принципи на исляма, който не се стреми към преодоляване и преобразуване на човешката природа, а към подреждане и осветляване на даденостите в нея. В тях е залегнало и характерното за цялата източна естетика разбиране за изкуството като съзерцание на реален, а не на хипотетичен обект. В това кино еманират уроците на иранския народен театър, на сътвореното от други големи кинематографисти като Масуд Кимияи, Дариуш Мехрджуи, Бахрам Бейзаи и много други. В тях е въплътено и влиянието на световните киношколи и големите индивидуални стилове. Накратко – тук важи правилото: успехът не е случайно чудо.

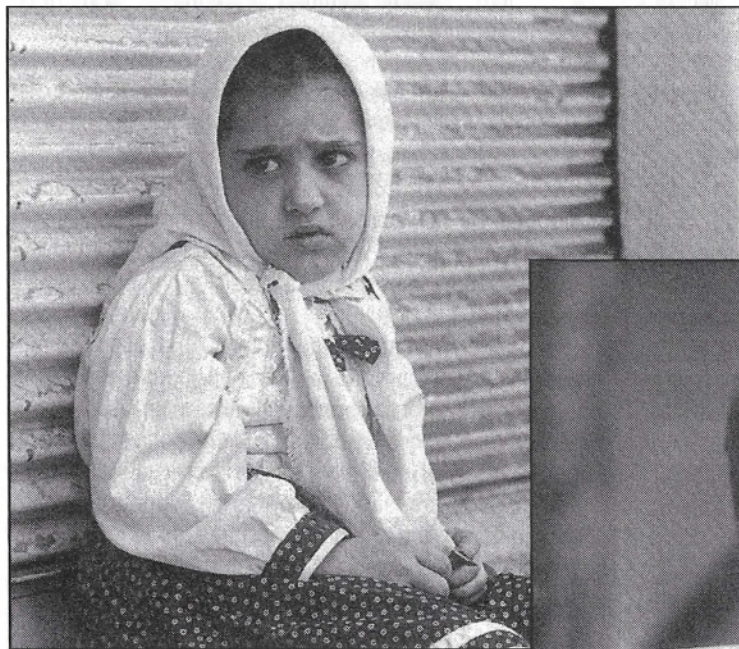
Аз открих иранските филми на френска земя, така че бе съвсем естествено да си спомня свързаните с Персия и „персийското“ мотиви от творчеството на философа-просветител от XVIII век Шарл Луи Монтескьо. В своята „географска теория“ той е съветвал, когато искаме да разберем „духа на народа“ (в нашия случай да проумеем какво е да си персиец), да се запознаем с бита му, с климата, почвата, състоянието на земната повърхност... Киното, и в частност иранските филми, за които тук говорим, ни предоставят прекрасна възможност за това. Във философския си роман „Персийски

писма“ Монтескьо използва за герои измислени, но правдиви двама „наивни персийци“ и ги противопоставя на „цивилизоваността“, на откъснатата се от живота ученост, бърливостта и маниерността на сънародниците си.

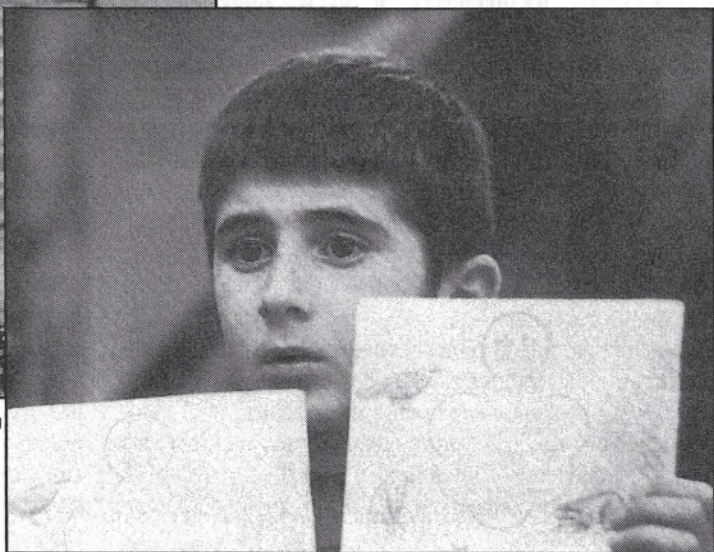
Съществуват не малко основания и днес да съпоставим иранските филми, с тяхната „простота и флуидност“ (изразът е на Курасава), на излишната усложненост и витиеватост, с които се прикрива празнотата в някои не само френски филми. А може би най-вече на митологичните, силовите, технично обременени отвъдокеански екранни гиганти. Работата, разбира се, не е в това, да отричаме едно и да фаворизираме друго, а за пореден път да си дадем сметка колко велико благо за изкуството е разнообразието, при обезпечено добро качество. И колко силно е киното като изразител на културите и като медиатор за взаимодействие между тях.

Като при всяка среща с феномени на особена поетика добре е да сме готови за общуването си с новите ирански филми. Това е предназначението и на материалите, поместени в настоящия брой. По-важно от всичко обаче е читателят ни да види самите филми. Пък тогава сам да прецени дали флуидността, онази „течност“ с лекоподвижните молекули, с която някога са обяснявали топлината, магнетизма, психическия ток, ще потече към него...

ВЕРА НАЙДЕНОВА



„Белият балон“, режисьор Джафар Панахи



„Къде е домът на приятеля“, режисьор Аббас Кияростами

Диалог между културите

Бог е най-добрият изобразител!

Цивилизациите са историческо явление. Те не са продукт на една история или на един историк, а се създават от цялото човечество. Всяка отделна цивилизация притежава свой специфичен характер и е обект на сравнение и дискусия, обогатявайки цялостната човешка цивилизация. Взаимното опознаване на различните култури обуславя техния възход. Това означава, че между тях не може да се издигне висока китайска стена, нито да има прозрачна и кристална идентичност. Различните цивилизации имат своя самобитност, но не съществуват отделно, в отчуждение или пълно непознаване, нито пък са в застой. Те се отличават една от друга с вътрешната си закономерност, подреденост и определена динамична граница, без да нарушават свещеното си пространство. Или, иначе казано, границата между цивилизациите не е такова място, през което не можеш да преминеш. Тя не е океанска дълбочина, планинска непристъпност, не е бурен поток, изгарящ огън, остър нож. В културите на отделните цивилизации не съществува абсолютно бяло или черно, чисти корени, чист произход и ясен отпечатък. Между тях винаги, макар и малко, има едно преплитане.

В границите на цивилизациите цветовете изразяват общото разбиране и са показатели за хармония и единомислие. Пространството, в което се представят културните произведения на всяка цивилизация, преминава през оранжева линия – място на сплотяване, съжителство, смесване, форум за събиране на света. Т. е. в обсега на познанието и човешката мисъл не може да се говори за една-единствена тема или прочит и не може отвъд всяка тема да се отдели един-единствен автор. Но явлението, което е препятствие по пътя на диалога между цивилизациите, е червената линия на недоверие, подозрение и опасение, която е като някаква болест, слепота, липса на друг нюанс освен червения. Всичко се вижда червено, дори небето на собствения свят. Диалогът е двупосочна връзка и предполага различно мислене, многогласност, изслушване на събеседниците. Той подготвя човека да приеме и окаже гостоприемство на другия и като че ли го дарява с толерантност. Следователно едностранчивият поглед към света е погрешен.

В това отношение Ислямска република Иран, чрез присъствието си в международни изяви като инициатор за диалог между цивилизациите, привлича световно внима-

ние. Наблягайки на диалога в световен мащаб, тя изпраща послание, в което четем:

ИРАНСКОТО КИНО – СЪТЪПКА В ДИАЛОГА НА ЦИВИЛИЗАЦИИТЕ

Киното – последното изкуство на двадесети век, притежава различни възможности и всеки един човек може да го използва за своите собствени цели.

Още с появата му в Иран на киното се обръща особено внимание. В онзи далечен период то е покровителствано от владетеля на страната Мозафараддин шах, а днес има безграничната подкрепа на зрителите – от най-обикновените хора, до учените, философите, обществото като цяло.

От най-древни времена Иран се смята за люлка на източното изкуство, а иранците за безусловни естети. Може да се каже, че изразът „изкуството принадлежи единствено и само на иранците“ до известна степен е верен. В страната от незапомнени времена са познати грънчарството, калиграфията, миниатюрата, килимарството, поезията. В хода на времето всяко от тях има своите падения и възход. Иранската поезия достига невероятна слава и представлява несравнимо богатство. Няколко десетилетия килимарството бива от първостепенно значение за иранците. В резултат днес съществуват прекрасни произведения, създадени от изкусните ръце на иранските килимари.

В съвременния свят една страна или нация, която притежава свой собствен стил в киното, се е повлияла от древните изкуства и най-вече от сценичното изкуство. В Иран театърът използва разнообразни теми – пресъздава драматичния епос на Фердоуси, разкрива историята на славния Гилгамеш и т. н. Той обаче със своята 120-годишна история не може да се сравни с театъра на страни като Англия, Франция и Гърция, които познават сценичното изкуство от повече от 500 години.

В киното иранците не се уповават само на театъра. Те го срещат и с останалите изкуства – поезията, рисуването, калиграфията, килимарството.

С появата си в Иран киното се сблъсква с проблемите, съществуващи и в други държави – на първо място липсата на опит. Ето защо в първите години се създават главно документални филми.

ИРАНСКОТО КИНО

Историята на иранското кино се разделя на няколко напълно различни етапа. Един от основните въпроси е как едно кино, което в продължение на 30 години няма какво да каже на света, след победата на Ислямската революция внася нови идеи и истинско външение в световното кино. Днес иранският филм присъства на най-авторитетните кинофестивали и често печели първи награди.

В годините на управлението на шаха 90% от филмите са най-обикновени любовни или доста глуповати истории. Те са пълни с клишета и само десет минути от филма биха били достатъчни за зрителя, за да разбере неговия край. В тях не може да се открие използването на по-специфична техника, нито пък някакви нови идеи. Тези филми могат да бъдат сравнени със съвременните несдържателиндийски филми. В този период има и режисьори, изпълнени с ентузиазъм и нови идеи, но като цяло състоянието на киното е в упадък.

През 60-те години един от най-изтъкнатите кинорежисьори Аббас Кияростами дава надежда за нов облик на иранското кино. Той започва своята кариера с кратки документални филми. Като един от създателите на новото кино в Иран той е светъл лъч в тъмнината. През това десетилетие с успеха на Кияростами и на други режисьори като Бахрам Бейзаи, Дариуш Мехрджуи иранското кино започва да се освобождава от своята тривиалност. Във филмите нахлуват нови идеи, нова поетика. Настъпват истински промени, които карат един от най-известните критици на този период – Али Алкафрез, след появата на филмите „Крава“ на Дариуш Мехрджуи и „Бездушна природа“ на Бахрам Шахид Салес, да сравни иранското кино с истинска поезия.

През 70-те години то за първи път се появява на международната сцена. През 1974 година Бахрам Шахид Салес печели втора награда на 24-тия международен филмов фестивал в Берлин. От този момент иранските кинорежисьори започват да гледат към нови хоризонти.

В края на десетилетието иранското кино постига забележителни международни успехи. Успешни филми за този период са „Каменна градина“ на Парвиз Камиаби, „Колелото на Мина“ на Мехрджуи и др. Все още обаче то не притежава увереност и въпреки спечелените международни награди не достига високи върхове. Игралните филми имат слаба продаваемост, която довежда до застой в производството им. Продуцентите се интересуват само от продажбите и не обръщат внимание на съдържанието. Затова едни от най-изтъкнатите режисьори насочват усилията си към създаването на документални филми.

Така се полагат основите на стойностна продукция и започва вторият етап в развитието на иранското национално кино. Произведенията на Аббас Кияростами и Бахрам Шахид Салес са именно такива документални филми.

В първите години след Ислямската революция поради нестабилната ситуация в страната, смяната на управлението и на цялостната система на мислене състоянието на киното е отчайващо.

Преди революцията се създават любовни филми, в които героите са самотни и отчаяни, потънали в самосъжаление, или пък филми, в които някое бедно момче се запознава с богато момиче, влюбват се, а после се оказва, че са брат и сестра или пък братовчеди. Такива нереални истории не могат да разкрият сегашното положение в Иран.

Режисьорите от този период не успяват да променят вижданията и идеите си и напускат страната. Други пък насочват вниманието си към историята и създават исторически и митологични филми. Хората обаче не проявяват интерес към тях.

Ислямската революция не само че напълно променя политическата система и обществото, но и силно повлиява на самото изкуство. След нея се дава голяма свобода във всички сфери на обществения живот. Филмите вече разказват за ежедневните проблеми на хората. Те силно критикуват шахския режим. Забелязва се невероятен скок в развитието на киното. Вече не се създават филми, които подражават на Холивуд и разказват измислени романтични истории. Зрителите очакват да видят реалистични разкази за живота.

В първите години след революцията кинорежисьорите се опитват да погледнат по нов начин на киното, да изпълнят филмите с ново съдържание.

Държавата проявява внимание към развитието на изкуството в страната и влага инвестиции в различните му сфери. Киноизкуството, което е един от най-въздействащите видове, също е подпомогнато. През 1984 г. е основана кинофондацията „Фараби“ с девиз „Надзор, ръководство, закрила“, която съставя и приема кодекс от закони за сценариите, производството и разпространението на филмите. Целта на тези закони е да се защитят производителите.

Фондацията закриля иранската киноиндустрия, като, разбира се, наред с това осъществява контрол над сценариите. Цензурирането на цял сценарий или на отделни кадри от филм бива неизбежно.

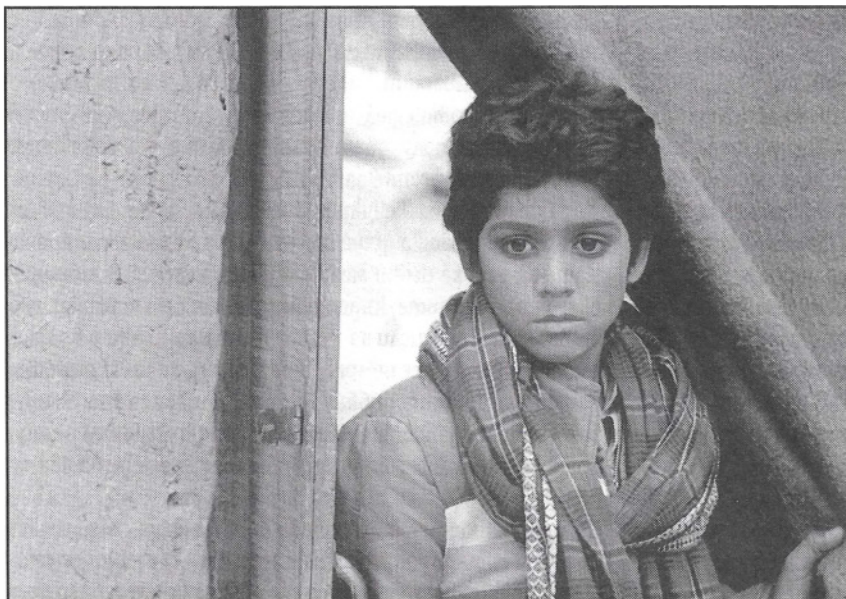
След успеха на Ислямската революция кинорежисьорите загърбват предишните сцени на бруталност, насилие и еротика и обръщат по-голямо внимание на музиката, декорите, грима и ритъма на филма.

През същия период държавата подкрепя създаването на първокласни филми, осигурявайки им дългосрочни заеми с нисък лихвен процент и по-високи цени на билетите.

Една от причините за наличието на хубави ирански филми е навлизането на ново поколение творци.

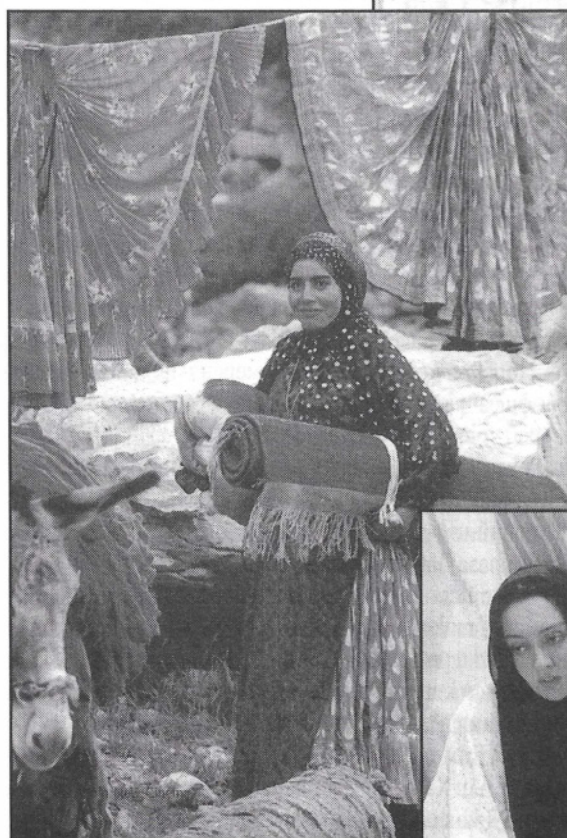
Друга причина за наличието на множество стойностни филми в този период е, че младите режисьори като Ебрахим Хатамикия и Бехруз Афхами имат специализира-

Диалог между културите

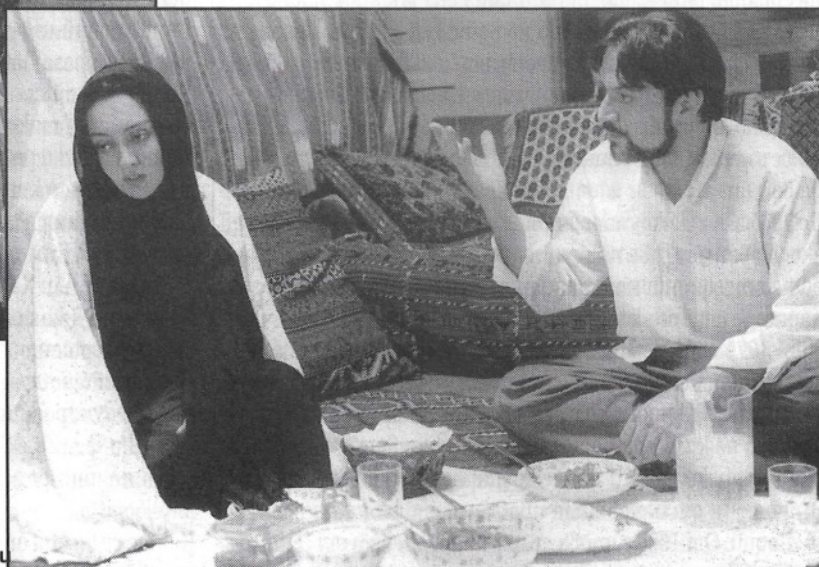
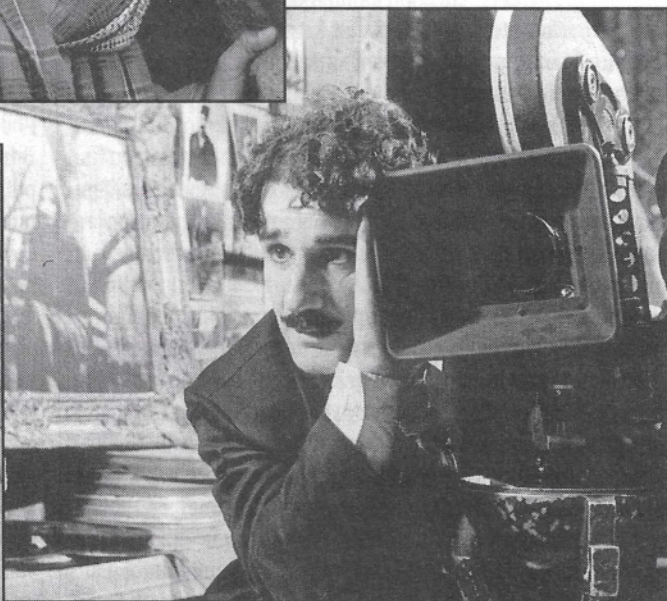


„Багук“,
режисьор Магжиг Магжиги

„Имало едно време кино“,
режисьор Мохсен Махмалбаф



„Габбе“,
режисьор Мохсен Махмалбаф



„Сара“, режисьор Дариуш Мехргжуи

ИРАНСКОТО КИНО

но образование. Преди това малцината режисьори, завършили в чужбина, като Мортеза Фарзани и Шахид Салес не са били допускани в киносредите.

След избухването на войната между Иран и Ирак се оформят три групи режисьори, които отразяват това събитие по съвсем различен начин. Старото поколение, което няма реална представа за фронта, снима филми, като използва холивудски военни клишета. Това заимстване е напълно погрешно, тъй като осемгодишната принудителна война на Иран с Ирак се различава по своя религиозно-национален характер от останалите войни по света. По-различната атмосфера на тази война трябва да бъде отразявана точно, за да може зрителят да я почувства, а не да гледа един измислен герой от холивудски филм.

Втората група режисьори като Ахмад Морадпур, Шахрбар Бохрани и Абдолреза Барзиде, които лично са присъствали на фронта, пресъздават много точно във филмите си духа на войната.

Третата група режисьори познават както войната, така и нейната религиозна основа и притежават силно човеколюбие и иранско самосъзнание. Техните шедеври карат зрителя да затаява дъх, потапят го в атмосферата на войната и му разкриват душевното състояние на иранските войници.

Най-видният от тази група режисьори е Ебрахим Хатамикия. С филмите си „Наблюдателят“, „Преселникът“ и „Последно познание“ той доказва своя професионализъм. Следващият му творчески период, в който започва да прави критикуващи войната филми, се различава коренно от първия. Създавайки „От Кярхе до Рейн“, Хатамикия показва ненавистта си към думите „война“ и „убийство“, а във филма „Стъклена огърлица“ продължава да осъжда безсмислените войни, разкривайки физическите и психологическите проблеми, които имат в обществото ранените във войната с Ирак.

Друг режисьор от времето на войната е Расул Моллаголпур, един от фотографите-аматьори на фронта. И той подобно на Хатамикия отначало снима чисто военни филми като „Хоризонт“ или „Полет в нощта“, но постепенно осъзнава безсмислицата на кръвопролитията и осъжда войната.

До 1985 г. на международните кинофестивали няма иранско участие по две причини: продукциите от този период не отговарят на стандартите и политиката на западните страни към Иран е враждебна.

През 1975 г. Амир Надери постига успех на фестивала в град Нант, Франция, с филма „Беглецът“. След това благодарение на кинофондацията „Фараби“ и на Министерството на културата постепенно започват да се изпращат ирански филми на международните кинофестивали, но един от основните проблеми е липсата на добър сценарий. От 1985 г. това дело е подкрепено и от Центъ-

ра за интелектуално развитие на децата и юношите, телевизията на Ислямска република Иран и от няколко частни организации.

В Иран се правят филми в различни стилове, като повечето от тях получават награди на най-престижните световни кинофестивали.

Характерното за всички ирански филми е, че разкриват богатата човешка душевност. Може би и това е причината за успеха им на международния екран. В западния свят на машините, където няма място за човешки чувства, никой не мисли за приятелството (както в „Къде е домът на приятеля“ на Кияростами), нито за оцеляването на златната рибка (както в „Рибката“ на Камбузия Партови). Когато обаче западният зрител гледа ирански филм, неговите дълбоки и искрени чувства се пробуждат.

След успешното иранско участие на международния киноекран стандартите на иранската филмова индустрия се повишават. Студийното оборудване е изцяло подновено, за да няма технически грешки и недостатъци. В периода от 1987 до 1991 г. режисьори като Амир Надери, Мохсен Махмалбаф и Бахрам Байзаи получават световно признание.

След края на войната с Ирак цензурата на сценариите е премахната и режисьорите и продуцентите вече работят с по-голяма свобода на мисълта. Това спомага за развитието на иранското кино, към което хората започват да проявяват все по-голям интерес.

През 1991 г. Бехруз Афхами заснема един от най-касовите филми за онова време – „Снаха“, който получава награда на фестивала в Пюнганг. След този успех продуцентите започват да създават и комерсиални мелодрами, и екшън-филми, които предизвикват известен интерес.

За периода от 1990 г. до днес може да се говори много, но ние ще разгледаме най-важните моменти. През тези години се пишат сценарии във всички филмови жанрове. Едни от най-известните режисьори реалисти са Али Хатеми, Алиреза Давуднежат, Кюмарс Пурахмад, Киянуш Айяри. Покойният Али Хатеми, творил както преди революцията, така и след нея, е сред най-големите съвременни ирански режисьори. Той може да бъде наречен баща на иранското кино. Едни от шедеврите му са „Сирената на сърцата“, заснет преди революцията, „Хиляда истории“, „Кямал ол-Молк“, „Майка“ и „Влюбените“. За съжаление Али Хатеми умира по време на снимките на „Великият Джахан Пахлеван Тахти“ – филм, който остава недовършен.

Според общата статистика в периода от 1980 до 1994 г. на международните кинофестивали са участвали 2096 ирански филма, 276 от които са получили награди. По този начин иранското кино придобива световна популярност.

Както се вижда от последната статистика на кинофон-

Диалог между културите

гацията „Фараби“, в периода от март до октомври 2000 г. на международни кинофестивали участват над 80 дългометражни и късометражни филма, повечето от които са наградени. На фестивала в Монреал ирански филм получава специалната награда на журито, както и наградата за най-добър филм. В Кан е наградена Самира Махмалбаф, във Венеция и Пусан – Джафар Панахи, а на 40-ия кинофестивал в Чехия филмът „Колело“ получава наградата „Златната обувка“.

Има и режисьори, които постигат международни успехи още с първия си филм.

Филмът „Ключ“ на Ебрахим Форузеш печели награда за най-добър филм през 1993 г. в Джониор, Данкорк и Болгорт, а филмът „Хомре“ – „Златна пантера“ в Локарно през 1994 г. и награда за най-добър филм в Сао Пауло през 1994 г. За „Дет значи момиче“ Абу ал Газал Джалили получава наградата на УНИЦЕФ през 1995 г. във Венеция и наградата за най-добър филм в Нант. „Една истинска приказка“ печели голямата награда на журито в Нант през 1996 г.

Мохаммад Али Талеби с „Тук-так“ печели награда за най-добър филм и „Сребърен слон“ от фестивала на детското кино в Индия през 1995 г., както и втора награда от фестивала в Чикаго през 1995 г. За „Ботушът“ получава „Сребърен слон“ от фестивала в Индия през 1993 г. и награда за най-добър филм в Сан Франциско през 1994 г.

Парвиз Шахбази с „Пътникът от юг“ получава златна награда в Токио през 1997 г., отличен е с грамотата на журито в Торино през 1997 г., печели наградата на УНИЦЕФ в Берлин през 1990 г. и грамотата „Сифадж“ от фестивала на детското кино в Австралия, 1990 г.

Това са имената на младите технореалисти в иранското кино. Следвайки стила на своите предшественици като Аббас Кияростами, те с талант, поучителни сюжети и с естествена игра на малките непрофесионални актьори създават удивителни филми. Всички (освен Джалили) са завършили висше образование по кино.

Абу ал Газал Джалили работи в държавната телевизия, а по-късно пак там започва да прави игрални филми. Той е един от смелите и можещите, но същевременно и непознат на зрителите режисьор. Досега е направил над 10 пълнометражни филма, от които за съжаление нито един не е прожектиран в обществен киносалон. Причините за това са много, като сред тях е и мнението на тогавашната критика.

Джалили придава първостепенно значение на сюжета. В това отношение „Гал“ е може би най-добрата му творба. Това е филм за едно момче от техрански възпитателен дом за младежи, което умело преодолява безброй трудности. Сякаш „Гал“ прилича много на шедьовъра на испанския режисьор Луис Бонюел „Забравените“ с тази разлика, че възгледите на Джалили не са толкова песимистични.

„Дет значи момиче“ се откроява с философските си внушения, а „Танцът на земята“ и „Влюбването на Шаван“ – с великолепената игра на актьорите. „Привързване към болното съседско момиче“ е филм по истински случай.

В търсене на главен герой за „Часови“ Джалили се натъква на момче, което поради ред причини не може да играе във филма. Тогава той изоставя „Часови“ и прави документален филм за това момче. В резултат се получават 20 епизода с от 3 до 5 часа продължителност на всеки отделен епизод. Същата година един петчасов епизод вдига много шум на фестивала в Кан.

Мохаммад Али Талеби е с професионално кинографично образование и работи в националната телевизия. Творчеството му е богато и разнообразно. „Тук-так“, „Ботушът“, „Торба ориз“, „Върбата и вятърът“, „Градът на мишките“, „Крайна черта“ са забележителни и много популярни филми, в които умело се пресъздават истории, допадащи на децата. „Тук-так“, „Ботушът“ и „Торба ориз“ са свързани помежду си чрез един и същ герой. Във филмите на Талеби участват много деца. Той, също като колегите си, се възползва от възможностите на непрофесионалните малки актьори, с помощта на които пресъздава естествена и непринудена атмосфера на филмовото действие.

Характерно за Мохамад Али Талеби е, че свързва филмите си по един или друг начин с Япония и те на свой ред биват многократно показвани в Страната на изгряващото слънце.

Друг характерен момент за неговото творчество е, че в някои от филмите си за секунди показва сцена от друг свой филм, подобно на Алфред Хичкок.

„Градът на мишките“ е един от първите анимационни филми, направен след Ислямската революция през 1979 г. За времето си това е най-касовият и най-интересен филм. В него актьорите, професионалните дубльори, красивите марionетки, чудесният монтаж и музиката са на много добро ниво.

Няколко години след „Градът на мишките“ Ирадж Тахмасб прави нова продукция с една от куклите на този филм. Новият детски филм става наполовина куклен, наполовина игрален. Нарича се „Червената шапка и братовчедът“ и също е един от най-гледаните за времето си.

Други анимационни филми са „Приказки за пазара“ и „Планина от елмаз“. Те са дело на Бега Али Мурад, който е сред първите ирански аниматори и е носител на няколко награди. Сюжетите си той взема от народните приказки и легенди. Али Мурад е добър аниматор. Не прекалява с украсата във филмите си, не използва компютри и други модерни техники. Той е като Доньо Донеф, който с „Тримата глупаци“ е оставил трайна следа в историята на световната анимация.

Понастоящем в Иран действа Дружеството на младото кино, което създава много добри условия за произ-

водство на анимационни филми. Набавя и необходимата модерна техника. Допреди три години точно тази организация е подготвяла и провеждала различни районни, регионални и дори национални кинофестивали.

Сега дружеството е един вид трамплин за младите кинотворци, а с идването на власт на правителството на Хатем се променя и насоката на дейността му. То става център на всички киносъбития. Започва да поощрява младите кинотворци.

Дружеството дава шанс на младото кино. Не е далеч времето, когато ще сме свидетели на успехите на сегашните най-млади творци по световните кинофоруми. Широката иранска общественост вече добре познава киното във всичките му прояви. Политиците и интелектуалците проявяват към него по-голям интерес. Днес то е една от най-обсъжданите теми. За него вече могат да се намерят най-различни по съдържание и тематика книги, включително и преводни. Понастоящем в Иран има над 15 професионални периодични – седмични, месечни, четиримесечни и други – издания.

Дружеството на младото кино е отговорно и за кинопроизводството и във връзка с това е тясно свързано с кинофондацията „Фараби“. То покровителства 26 студии и над 27 000 кинодейци – представители на различни професии – от режисьори до кинокритици.

Асоциацията поддържа връзки и с отделните специализирани организации, като например тези на режисьорите (с около 181 членове) или на актьорите (с 432 постоянни членове).

Иранското кино се вълнува от проблеми, различни от тези, които вълнуват другите кинопроизводители по света. За него не са важни печалбите от продажбите. То се интересува от начина, по който може да се справи с онези филми, които пресъздават нереалистичен образ на съвременен Иран. То не използва неестествени лостове или изкуствени побудители на чувства. Винаги докосва човешката душа. Може да се каже, че иранското кино е нежно като персийските килими.

То се е насочило към бъдещето. Полагайки усилия, върви напред бавно, но постига добри резултати.

В Иран има добра възможност за развитие на всички изкуства. Частният сектор за развитие на културата прави капиталовложения, които на свой ред се защитават от гържавата. Тази гържавна политика е гаранция и най-добрият вид покровителство за киното.

Иранският неореализъм може да бъде разграничен от неореализма в другите страни. За своеобразен капитан на този кораб може да се смята Аббас Кияростами, а за гребци – Джафар Панахи, Мохаммад Али Талеби, Абу ал Газал Джалили.

Участието на иранските филми на международни кинофестивали вече е безспорно, често срещано явление. Сега участието на такива престижни кинофестивали,

като например в Кан, е безпрепятствено за иранците, които винаги са благодарни за наградите, които им се присъждат. Няма да е странно, ако през тази година някой от иранските филми получи „Оскар“.

Появата на религиозно кино е важно, интересно и необходимо явление в Иран. Във време, в което от всички страни сметат сканичък суета и празнота, то подтиква човек към размисъл. Кой е той? Човек ли е? Каква е неговата воля? Кое е морално и кое не е? В такъв момент иранското религиозно кино помага на човека да опознае себе си и своя създател, да прозре пътя си в живота и цялостното битие. Това качество на религиозното кино произхожда от дълбоката същност на диалога между цивилизациите и предразполага към по-сериозен поглед върху него.

Иранското религиозно кино принадлежи на мюсюлманската общност, но дарява нещо и на християнския свят. Пример за това е серийният филм „Мъжете от Анджелиос“. По време на визитата на президента на Ислямска република Иран в Италия сериалът бе подарен на папа Йоан-Павел II. В него е изобразен един от разказите на Свещения Коран – този за борбата на вярващите хора малко след появата на християнството. Така разпространението на християнството, от гледна точка на ислямската общност, е важна стъпка към диалога между цивилизациите.

Възходът на иранското кино се дължи не само на високите му художествени качества, но и на реалистичния му поглед върху живота. Онова, което е най-важно за филмите, дори и за не толкова професионалните, е вярата на хората в тяхната обективност, и особено в обективността на религиозното кино. С изключителна художествена изтънченост то успява да въплъти в себе си човешката вяра в доброто. А това не става изведнъж. Иран е люлка на цивилизация, дарила на света велики личности и мислители в различни сфери на културата. Естествено е в тази древна страна да се появи културно-религиозно кино.

Днес иранското кино играе важна роля и допринася за развитието на културата и приятелството между народите. Иранците винаги с търпение, толерантност и разум показват пред света съществуващата реалност в Иран. А това значи диалог между цивилизациите. Неслучайно иранската земя е родина на Ибн Сина-Авицена, Фараби, Фердоуси, Хаям и много други мислители, които са чест и гордост за човечеството.

Материалът е подготвен от културното представителство към посолството на Ислямска република Иран

Диалог между културите

Филми и участие в международни фестивали и важните награди, получени в годините след революцията

№	Филм	Режисьор	Година	Брой	Най-голяма награда
1	„Полска симфония“	Мохаммад Хосеин Хагиги	1982	9	„Сребърна алфабета“ и медал за най-добра музика, Дамаск – 1993
2	„Колоездач“	Мохсен Махмалбаф	1984	69	Най-добър филм, Римини – 1989 Най-добър филм, Хаваи, 1991
3	„Вода, вятър, пръст“	Амир Надери	1985	47	I наг. Локарно – 1989 I наг. Фоконока Азия – 1991
4	„Бегач“	Амир Надери	1985	57	Голямата награда на фестивала в Нант – 1986
5	„Сергиджия“	Мохсен Махмалбаф	1986	54	Награда на критиците за цялостно произведение, Сао Пауло – 1995
6	„Ключ“	Ебрахим Форузеш	1986	57	Най-добър чуждестранен филм, Белгорт – 1993 Трета награда, Брюж – 1994 Най-добър филм, Сине Джониор – 1993
7	„Капитан Слънце“	Насер Тагваи	1986	20	„Бронзова пантера“, Локарно – 1988
8	„Другата страна на огъня“	Киянуш Аяри	1987	21	Златната награда Фипа – 1989
9	„Къде е домът на приятеля?“	Аббас Кияростами	1988	115	„Бронзова пантера“, Локарно – 1989 Първа награда, Амстердам – 1992
10	„Децата на небето“	Маджид Маджиди	1988	8	Най-добър филм, Монреал – 1997 Най-добър детски филм, Франкфурт – 1997
11	„Риба“	Камбузия Партеви	1988	35	Награда на УНИЦЕФ, Берлин – 1990 Диплома от детски фестивал в Австралия – 1990
12	„Училище за старци“	Али Саджади Хосейни	1988	3	Награда на журито на детски фестивал в Индия – 1992
13	„Нарони“	Саид Абрахими Фар	1988	45	„Златно лале“, Истанбул – 1990 Награда за културен обмен, Манхайм – 1989
14	„Змийски зъб“	Масуд Кимияи	1989	8	Специална грамота на журито, Берлин – 1991
15	„Клузаб“	Аббас Кияростами	1989	96	„Сребърен R“, Римини – 1990 Награда на критиците, Монреал – 1990 Най-добър филм и режисура, Данкорк – 1991
16	„Булка“	Бехруз Афхами	1990	12	Най-добра женска роля, Пюнгянг
17	„Магическо пътуване“	Абдолхасан Давуди	1990	12	Втора награда на детски фестивал, Кайро – 1991
18	„Празна къща“	Мехди Сабагазде	1991	14	Най-добра режисура, Хараре – 1999
19	„Живот и нищо друго“	Аббас Кияростами	1991	89	Награда в памет на Роселини, най добър филм, Кан – 1992 Награда на критиците, Сао Пауло – 1993
20	„Пътник от юг“	Парвиз Шахбази	1991	8	Златна награда, Токио – 1997 Похвална грамота на журито, Торино – 1997
21	„Насераддиншах“	Мохсен Махмалбаф	1991	51	Награда на журито, Карлови Вари – 1992 Най-добър филм, Таурмина – 1992
22	„Нужда“	Алиреза Давуднежад	1991	31	Награда на журито, Нант – 1992

И Р А Н С К О Т О К И Н О

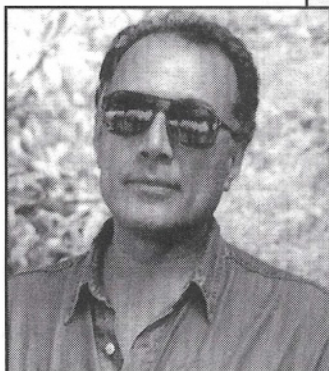
№	Филм	Режисьор	Година	Брой	Най-голяма награда
23	„Авинар“	Шахрам Асади	1991	6	Награда за най-добър филм – кралски архив, Белгия – 1998
24	„Тик-так“	Мохамад Али Талеби	1992	35	„Сребърен слон“, специална награда на журито, детски фестивал Индия – 1995 Втора награда, детски фестивал Чикаго – 1995
25	„Ботуш“	Мохамад Али Талеби	1992	45	„Сребърен слон“, Индия – 1993 Най-добър филм, Сан Франциско – 1994
26	„Грънци“	Ебрахим Форузеш	1992	48	„Златен юзпаланг“, Локарно – 1994 Голямата награда, Обервил – 1994
27	„Абаданците“	Киянуш Аяри	1992	9	„Сребърна пантера“, Локарно – 1994
28	„Сара“	Дариюш Мехрджуи	1992	49	„Златна перла“, най-добър филм, най-добра женска роля, Сан Себастиан – 1992 Най-добра женска роля, Нант – 1993
29	„Дет значи момиче“	Аболфазл Джалили	1993	11	Награда на УНИЦЕФ, Венеция – 1995 Награда за най-добър млад актьор, Нант – 1995
30	„Обща болка“	Ясмин Малек Наср	1993	10	„Златен кокосов орех“, Форт Ладърдил – 1995
31	„Накит“	Ебрахим Мохтари	1993	32	Най-добър филм, Сейнт Терез – 1994
32	„Под маслиновите дървета“	Аббас Кияростами	1993	76	„Сребърна сова“, Чикаго – 1996
33	„Хляб и поезия“	Киомарс Пурахмад	1993	14	Похвална грамота на журито, УНИЦЕФ, Берлин – 1994 Похвална грамота на журито на детския фестивал, Рио де Жанейро – 1995
34	„Стани, малко, непознато момиче“	Бахрам Бейзаи	1994	82	Най-добър филм, Обервил – 1990
35	„Баща“	Маджид Маджиди	1994	33	Награда на журито, Сан Себастиан – 1996 Награда на журито, Торино – 1996
36	„Синята забрадка“	Рахшан Бани Етемат	1994	38	„Бронзова пантера“, Локарно – 1995 Награда на журито, Индия – 1996
37	„Здравей, кино“	Мохсен Махмалбаф	1994	41	Награда на критиците, Сао Пауло – 1995 Най-добър дългометражен филм, Мюнхен – 1996
38	„Самотни сестри“	Киюмарс Фурахмад	1995	6	Най-добра режисура, музика, награда на журито за детските актьори, Малайзия – 1997
39	„Кепе“	Мохсен Махмалбаф	1995	33	Най-добър художествен филм, Токио – 1996 Най-добър филм, Сингапур – 1997
40	„Хляб и саксия“	Мохсен Махмалбаф	1995	34	Награда на журито, Локарно – 1996
41	„Една истинска приказка“	Абдолфазл Джалали	1995	23	Голяма награда и награда на младежкото жури, Нант – 1996
42	„Огледало“	Джафар Панахи	1996	11	„Златна пантера“, Локарно – 1998
43	„Белият балон“	Джафар Панахи	1996	52	Наградата Анвани – 1994 Най-добра филмова режисура и Златна награда за дебют, Кан – 1995
44	„Вкусът на черешата“	Аббас Кияростами	1997	17	„Златна палма“, Кан – 1997

Диалог между културите

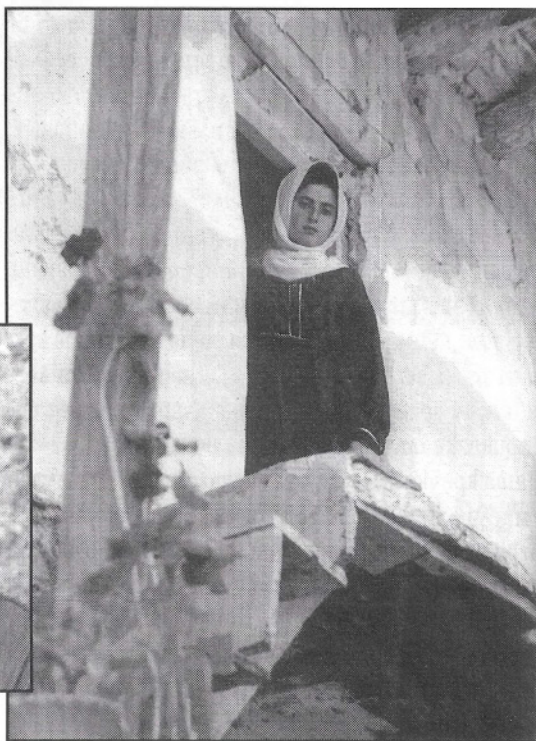
ПЕТ ГОЛЕМИ РЕЖИСЬОРИ НА ИРАНСКОТО КИНО

АББАС КИЯРОСТАМИ

Аббас Кияростами е роден в Техеран през 1940 г. От малък мечтае да стане художник и затова веднага след завършването на средното си образование постъпва в отдела по живопис към факултета по изящните изкуства на Техеранския университет. След дипломирането си започва да илюстрира книги за деца, да рисува афиши за филмите от текущия



„Под маслиновите дървета“



репертоар и постепенно се увлича по създаване на рекламни филми. През 1970 г. започва сътрудничество с Института за интелектуалното развитие на децата и юношите. Още тогава със свои средства той прави първия си авторски късометражен филм „Хляб и тясната уличка“ (12 мин). После организира и ръководи киноотдел в института и същевременно снима серия филми с учебна и просветителско-образователна тематика, за която в иранския периодичен печат се появяват добри отзиви.

Дебютният полнометражен филм „Пътешественик“ Кияростами прави през 1974 г. Това е филм за един млад запалянко от провинциално градче, който взима назаем пари от приятели и заминава за Техеран, за да гледа решаващия мач между двата водещи национални отбора. Следващите работи на режисьора са посветени на проблемите, с които се сблъскват

децата в своето ежедневие. Чрез своята искреност филмите му пораждат дълбоко възмущение, а темата за възпитанието на децата и за отговорността на възрастните за съдбата на подрастващите е разкрита деликатно. Такъв се оказва и следващият филм, направен през 1985 г., „Първолази“, проследяващ възмущенията на група деца от първия учебен ден.

Извън пределите на Иран Кияростами става известен с филма си „Къде е домът на приятеля?“, заснет през 1987 г. Това е филм за момченце, което взема по погрешка тетрадката на своя съученик. После то търсва да търси приятеля си, живеещ в друго село, за да му я върне, да изкупи вината си пред него и да избегне наказанието на „страшния“ учител. На кинофестивала в Локарно през 1989 г. филмът има голям успех и печели „Бронзов леопард“, а също и престижната награда на Екуменическото жури.

Въпросите, свързани с отношението на възрастните към проблемите на формиращото се съзнание на учениците от началните класове, се засягат и в „Домашна работа“ (1989 г.). Сюжетът на филма разкрива откровените детски признания за егоистичното и самолюбиво отношение на родителите при изявата на децата в училище. „И животът продължава“ (1992 г.) показва вярата в духовната сила на човека и неговата способност да преодолее страшните последици от разрушителното земетресение. Филмът е своеобразна хроника, проследяваща пътуването на баща и син в пострадалия планински район, за да разберат за съдбата на актьорите-ученици от филма „Къде е домът на приятеля?“. Въпреки че получава няколко награди на международни фестивали, в Иран този филм е посрещнат доста сдържано. Самият Аббас Кияростами обяснява това посрещане с традиционната привързаност на иранците към лесни за преразказване истории, с не принудена завръзка и ясен край, напомнящи популярните сред народа приказки от „Хиляда и една нощ“.

Следваща крачка към признанието се оказва филмът „Под маслиновите дървета“¹ (1994 г.) който получава награди на международните фестивали в Бергамо, Валядолид, Рим, Сао Пауло, Чикаго. Сюжетът се развива в планински район, пострадал наскоро от земетресение, където се снима изграден филм. Един млад местен работник, загубил всичко при стихийното бедствие, повторно отива да се сгодява за възлюбената си, с която случайно се оказват партньори във филма. Преди родителите ѝ, не са се съгласявали да я дадат на бедния и неизгоден като партия годеник, но сега след земетресението тя е останала сама с баба си.

Връх в кинематографическата кариера на Аббас Кияростами става тънкият психологически сюжет на филма „Вкусът на черешата“, награден със „Златна палма“ на канския фестивал през 1997 г. и специална награда в Истанбул през 1999 г. Чрез странно и неразбираемо за околните поведение на пристигнал в отдалечено село човек, решил да сложи край на живота си, авторът се обръща към вълнуващата и вечна религиозно-философска тема за реалното и нереалното, вечното и преходното.

Голямата награда на журито получава филмът „Вятърът

ще ни отнесе“ на фестивала във Венеция през 1999 г. Аббас Кияростами прави филмите си, отличаващи се с човечност, доброта и задушевност, по авторски сценарии със сюжети, взети от иранската действителност. Според него кинорежисьорите, които черпят темите си от прочетените разкази и романи, олицетворяват хора, които живеят до реката, препълнена с риба, но се хранят с консерви. Характерно за неговото творчество е, че сюжетите на отделните филми като че ли са свързани, всеки филм е своеобразно продължение на предишния и подсказва темата на следващия. Така например „Къде е домът на приятеля?“, „И животът продължава“ и „Под маслиновите дървета“ образуват един вид трилогия. Освен с активната си и плодотворна работа в областта на киното един от най-известните съвременни кинорежисьори на Иран – Аббас Кияростами, се занимава и с оформлението на детско-юношески книги.

ДАРИЮШ МЕХРДЖУИ

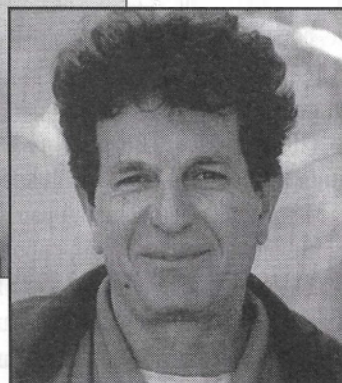
Дариюш Мехрджуи е роден през 1940 г. в Техеран. Още като ученик взема уроци по пиано и сантор (народен музикален инструмент), изучава изкуството на персийската миниатюра. През 1956 г. заминава за САЩ, където получава кинообразование в Калифорнийския университет. Пак там през 1984 г. завършва философския факултет и с група свои сънародници се занимава с издателска дейност, пропагандирайки сред американските читатели творчеството на съвременните ирански писатели. Мехрджуи дебютира като режисьор през 1967 г. с пародийния филм за Джеймс Бонд „Елмаз-33“. По-важна се оказва следващата творба – „Крава“ (1970 г.), в която авторът смело въвежда образа на обикновения селянин като главен герой в иранското кино. Историята за нещастен човек, загубил разсъдъка си от загубата на единствената крава, която изхранвала семейството, толкова ясно показва негативните страни на ежедневието, че цензурата веднага забранява прожектирането на филма. Но приятелите на режисьора изнасят копие от филма във Франция, откъдето той попада на венецианския фестивал през 1971 г. Показан без субтитри в извънконкурсната програ-

¹ „Под маслиновите дървета“ – единственият засега филм, показван по българска телевизия през 1998 г.

Диалог между културите



„Лейла“



ма, филмът печели престижната награда на ФИПРЕССИ. Този успех и последвалата отмяна на цензурата откриват пред кинорежисьора възможност по-смело да се занимава със съвременна тематика. Така в тъжния и същевременно ироничен филм „Простодушният“ (1971 г.) звучи критика на обществото, маскиращо безчовечността си. Сюжетът е за простодушен провинциален чиновник, който заминава за столицата да търси интелигентна булка, а се влюбва в обикновена проститутка. Набит от сутенъора, ограбен от съдържателя на хотела, накрая той се прибира вкъщи, успокоявайки се с мисълта, че все пак пътуванията са полезни, ако не за друго, то поне за опита. „Пощальон“ (1974 г.) и „Колелото на Мина“ (1976 г.) са семейно-битови драми, реалистично показващи иранската действителност, а също и негативното влияние на ускореното модернизиране на обществото по примера на Запада. Първоначално тези драми предизвикват шахското недоволство и за няколко години попадат под забраната на официалната цензура.

В периода на иранската революция 1978–1979 г. Мехрджуи се намира в центъра на политическите събития и с риск за живота си снима много хроники, които по-късно използва за монтажни филми за свалянето на шахския режим.

През 1981 г. прави филма „Училището, в което ходихме“, в който повдига проблема за възпитанието на

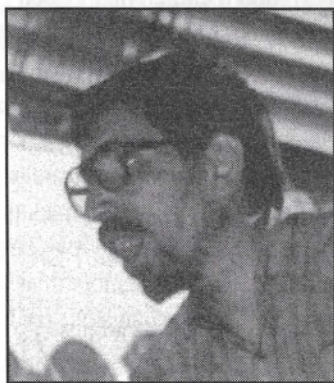
децата и показва искрения им стремеж към знания и художествено творчество. След този филм режисьорът заминава за Франция и там прави полудокументалния филм „Пътуване в страната Рембо“, който бива положително оценен. След завръщането в родината си той поставя сатиричния памфлет „Съквартиранти“ (1987 г.), който има огромен зрителски успех. Сюжетът е за жители на стара къща, които не могат да се разберат за ремонта на собственото си жилище, рушащо се пред очите им. Иранската публика обаче се отнася доста сдържано към следващата творба, „Ширак“ (1989 г.) – история за юноша, който дава обет да отмъсти за баща си, загинал при битка с диви свине.

През 90-те години в творчеството на Дариуш Мехрджуи се появява религиозно-философската тематика във филмите „Хамун“ (1990 г.) и „Пари“ (1995 г.). На преден план излизат размислите на режисьора за същността на битието, несъвършенствата и парадоксите на света, възможността за загробен живот и за тегобите и лишенията, водещи до постигането на Бога и вечната истина. В острите семейно-битови драми „Сара“ (1993 г.) и „Лейла“ (1997 г.) режисьорът се обръща към проблемите на жените в традиционното патриархално общество. Първият филм, удостоен с голямата награда на фестивала в Сан

Себастиан, е история за млада иранка, която прави всичко възможно и спасява съпруга си от ранна смърт, но като вижда неговата неблагодарност, като не среща от негова страна разбиране за преживяното от нея през последните години, тя събира кураж и го напуска заедно с невръстната си дъщеричка. Вторият филм е за нещастията на безплодна жена, която се е омъжила за любимия човек, но под натиска на свекървата, която мечтае за внук, се примирява с мисълта мъжът ѝ да вземе нова жена съгласно обичаите, за да се продължи мъжката линия на рода.

Една от последните творби на режисьора – „Крушово дърво“ (1998 г.), печели наградата за най-добър филм в Танзания и Сребърен медал в Чикаго.

Дариуш Мехрджуи е един от най-изтъкнатите и професионални кинорежисьори на Иран, работещ с успех както в областта на игралния, така и на документалния филм. Първите му творби, заради цензурата, невинаги веднага са стигали до зрителите. Той се стреми към създаването на филми с философско, нравствено и идеологическо съдържание.

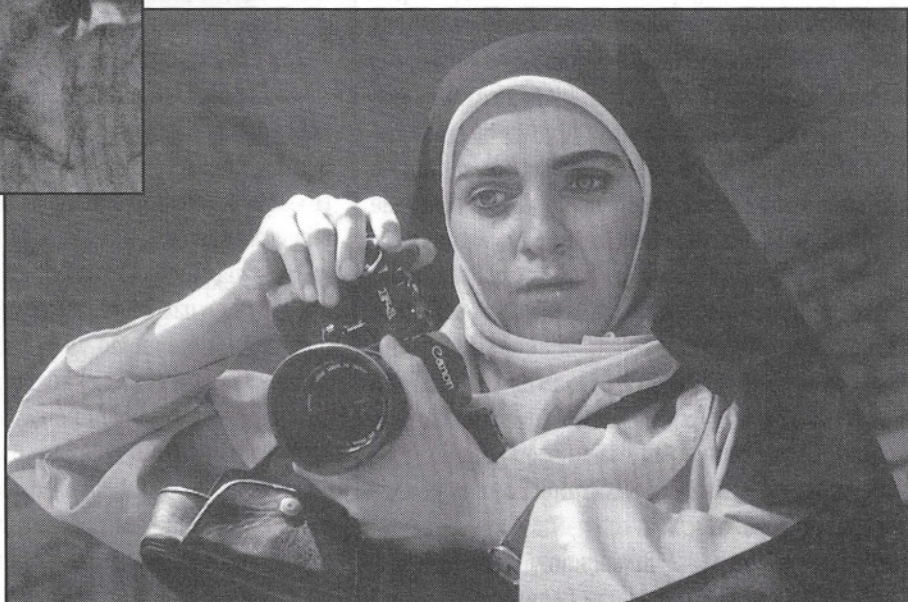


МОХСЕН МАХМАЛБАФ

Мохсен Махмалбаф е роден през 1957 г. в религиозно техранско семейство. Още от петнадесетгодишна възраст се включва активно в борбата срещу монархическия режим. Той става основател и ръководител на тайна група на радикална мюсюлманска младеж. При един от сблъсъците с полицията бива ранен. През 1974 г. с решение на съда е осъден на четири години затвор. След победата на ислямската революция той първо се занимава с обществено-политическа дейност, а после става продуцент и главен редактор в радиото. През 1981 година организира и ръководи Департамент по делата на изкуството при Организацията на ислямската пропаганда. Същевременно пише редица пиеси и сценарии. Също тогава решава да се пробва и в областта на кинорежисурата.

Дебютният авторски пълнометражен игрален филм „Разкайването на Насух“ прави през 1982 г. Следват го „Две незрящи очи“ (1983 г.), „Бягайки от злото при Бог“ (1984 г.) и „Бойкот“ (1985 г.). Махмалбаф обръща сериозно внимание към себе си през 1987 г. с филма „Амбулантен търговец“, предизвикал широк отклик в Иран и преминал с голям успех на международните фестивали в Лондон, Гьотеборг, Хонконг, Сиатъл и Ванкувър. Във филма режисьорът възпроизвежда нетърпимите от гледната точка на шарията пороци

„Бракът на благословените“



Диалог между културите

на националната действителност. Същевременно той убедително поддържа религиозната представа за безсилието на човека пред божествената предопределеност на съдбата. Със силна емоционалност е зареден психоаналитичният филм „Бракът на благословените“ (1989 г.). Това е история за тежко ранен войник, който, излизайки от болницата, се жени, а после, въпреки че не е излекуван докрай, заминава за фронта в редовете на участниците на антииракския джихад. Следващият филм на Махмалбаф, социалната драма „Колоезгач“, е удостоен с главната награда на фестивала в Римини. Сюжетът пресъздава горчивата съдба на афгански бежанец в Иран, нямащ средства за лечението на съпругата си и затова съгласил се да кара цяла седмица без почивка колело за удоволствие на местните паралици. Заснемайки борбата на героя за получаването на паричната награда, режисьорът въвлеча голям кръг действащи лица и така показва духова атмосфера на провинциалния град.

През 1992 г. на кинофестивала в Карлови Вари специалната награда на журито получава филмът „Имало едно време кино“. С условен сюжет Махмалбаф разказва за удивителната метаморфоза на каджарския монарх Насреддин шах, който се превръща от върл противник на Люмиеровия „синематограф“ в негов възторжен почитател и като резултат заради своята всепоглъщаща страст се отказва от престола и от многобройния харем. Следващата творба „Актьор“ (1993 г.) е в жанра на лирическата трагикомедия и повдига важни въпроси относно творческата независимост на артиста в кинематографията. Филмът разказва за актьор, който жадува да се снима в сериозни драматични филми, но винаги бива принуден да се захваща за омръзнали на всички комедийни роли.

През 1993 и 1995 г. Мохсен Махмалбаф се проявява като режисьор документалист с авторските късометражни ленти „Образите на династията на Каджарите“ и „Камък и стъкло“. Във филма „Здравей, кино“, удостоен през 1996г. в Мюнхен с премията за най-добър пълнометражен художествено-документален филм, авторът подчертано изразява своето отношение към киното и изкуството и тяхната тясна връзка с живота. В него група актьори любители, примамени от вестникарските обяви, предлагат своите услуги за снимки в чест на стогодишната от създаването на киното. Една от последните рабо-

ти на режисьора – „Габбе“ (1996 г.) – е за традициите на иранското килимарство. Сюжетът е за момиче от номадско племе, което под въздействието на природата създава живописния, с меки цветове декоративен килим, наречен „Габбе“.

Мохсен Махмалбаф използва собствени сценарии за създаване на своите филми с широк жанров и тематичен диапазон. Той съчетава житейските си наблюдения с висок професионализъм. Освен като кинематографист, в последно време той работи плотворно и в областта на литературата, явявайки се автор на над тридесет разказа, две повести, един роман, десет театрални пиеси и редица сценарии, реализирани от други режисьори на Иран.

САМИРА МАХМАЛБАФ

Самира Махмалбаф е родена на 15 февруари 1980 г. в Техеран. Година-две след нейното раждане баща ѝ дебютира с първия си игрален филм, а след известно време той става един от най-добрите, и световноизвестни ирански режисьори. Така, от малка, Самира расте в една творческа атмосфера, която несъмнено ѝ оказва влияние. Дори изпълнява ролята на малкото момиче във филма на баща си „Колоезгач“. Вече пораснала, тя успява да убеди баща си да ѝ позволи да се занимава професионално с киноизкуство. Резултат от почти тригодишно сериозно навлизане в кинотворчеството са двата видеофилма „Стил в живописта“ (53 мин) и „Поле“ (13 мин).

На седемнадесетгодишна възраст Самира Махмалбаф прави първия си игрален филм „Ябълката“, който през 1998 година ѝ донася невероятен успех.

С този филм Самира – най-младата кинорежисьорка (18-годишна) е номинирана за участие на фестивала в Кан през 1998 г. в същата група, в която се съчетава и последната творба на Мануел Оливейра – най-възрастния режисьор (90-годишен).

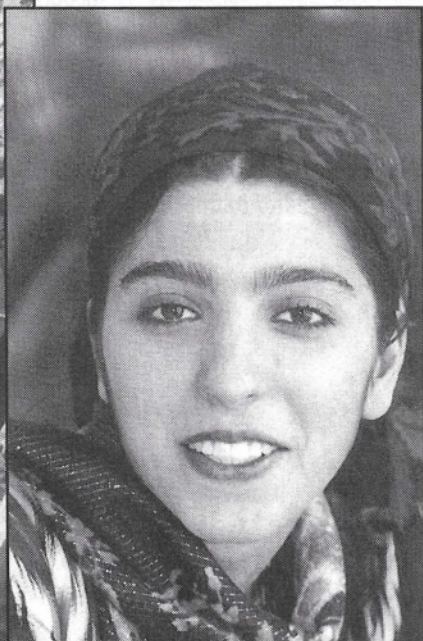
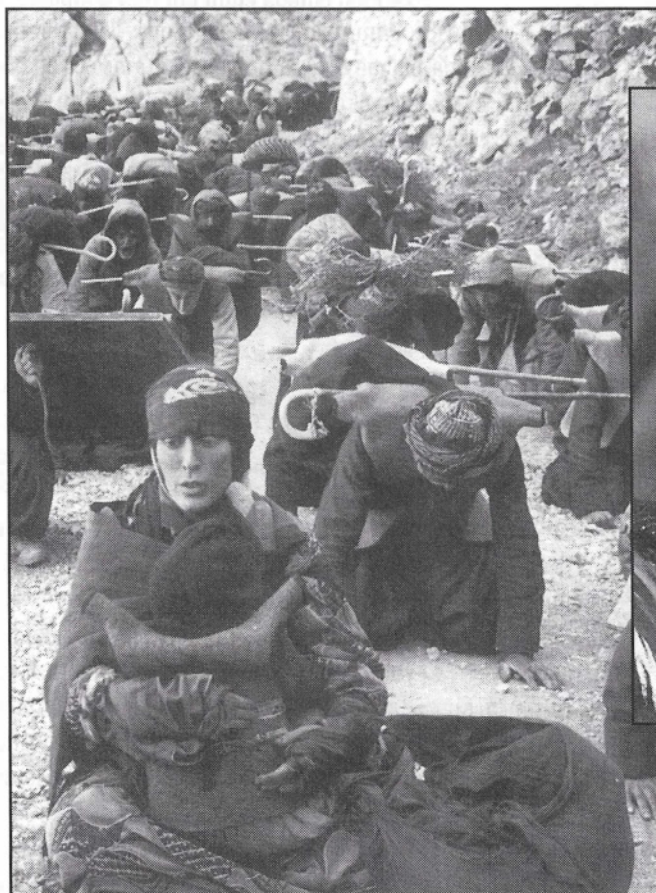
През следващите години филмът „Ябълката“ е показан за участие в над 100 международни фестивала и е прожектиран на екраните на над 30 страни. Сюжетът на филма е за две близначки, чиято майка е сляпа, а баща им смята, че момичетата са като цветята, които увяхват от силното слънце. До единадесетгодишната си възраст те живеят въщи като в затвор със заключени врати и метални решетки, до поява-

ИРАНСКОТО КИНО

та на съседката им... Това е истинска случка, станала с две сестри в Калифорния, за която Самира е прочела в една книга по социология. Музиката във филма е типично иранска, специално подбрана от младата режисьорка. Първоначално, докато момичетата са затворени вкъщи, звучат мотиви от областта Лорестан, а после, когато животът им се променя и пред тях се разкрива светът – звучи музика на областта Белуджистан.

Следващата, втората творба на Самира е „Черните дъски“ – филм, чийто сюжет се развива в иранската провинция Кюрдистан. Главните герои, учителите Рибвар и Сауд, се отделят от другите си колеги, а накрая всеки от двамата поема по своя път. Разкрива се животът на иракчани, които по време на ирако-иранската война са се преместили от Ирак в Иран. Младите хора се занимават с контрабанда, за да изкарват прехраната си и ежедневно рискуват живота си, пресичайки останалото от войната минирано поле. Разкриват се възгледите на три поколения, както и конфликтите помежду им. В основа-

та на филма първоначално е бил сценарият, написан от Мохсен Махмалбаф, но по време на снимките много неща са се променяли и често след снимачния ден Самира сама „записвала“ сценария на заснетата част от филма. Това донякъде се е налагало и от факта, че самите действащи лица – не професионални актьори, а истински местни жители, са говорили на кюрдски и са имали един вид свобода на действията. За две години с двата си филма Самира Махмалбаф придоби световна слава. Досега тя е спечелила много международни отличия, сред които са: „Статуетката на Сатърланд“ от фестивала в Лондон (1998 г.), наградата на международната критика от Локарно (1998 г.), специалната награда на журито от Солун (1998 г.), от Сао Пауло (1998 г.) и от Аржентина (1999 г.), от Аржентина са и наградите на критиката и на зрителите. Младата кинорежисьорка е и носителка на медала „Федерико Фелини“ присъден ѝ от ЮНЕСКО в Париж (2000 г.), наградата „Франсоа Трюфо“ от фестивала в Джиджони (2000 г.) и други. Била е член на журито на фестивала в Локарно през 1998

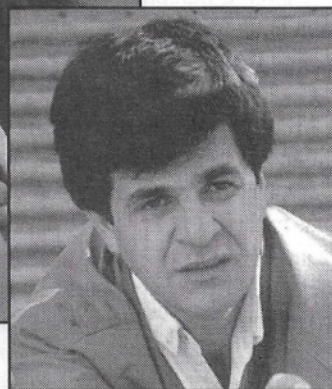


„Черните дъски“

Диалог между културите



„Огледалото“



г., а през 2000 г. на фестивалите в Москва, Венеция и Женева.

За филма „Ябълката“ се появяват мнения, че е дело на баща ѝ. На журналистически въпрос за „Черните дъски“ тя отговаря: „Сигурно ще кажат, че това е дело на дядо ми – разбира се, в кръга на шегата. Истината е, че баща ми е създал мен, а аз „Ябълката“.

ДЖАФАР ПАНАХИ

Джафар Панахи е роден през 1960 г. Има професионално кинематографическо образование, което е получил в Университета за радио и телевизия. След няколко късометражни документални и игрални филма в телевизията той навлиза в областта на професионалната кинематография като помощник-режисьор във филма „Рибата“. После е помощник-режисьор и помощник-оператор във филма „Голнар“, а в „Под маслиновите гървета“ е актьор.

Дебютният си пълнометражен игрален филм „Белият балон“ прави през 1994 г. На канския фестивал (1995 г.) за тази творба е получил наградата „Златна камера“.

През следващите години Джафар Панахи е продуцент на „Пътникът от юг“ и асистент-режисьор във „Вкусът на черешата“.

Вторият си филм „Огледалото“ прави през 1996 г. Той

е сценаристът, режисьорът и продуцентът на този филм.

Третият филм на Джафар Панахи е „Кръгът“, който разкрива проблемите на самотна и беззащитна жена. В началото на филма тя ражда дъщеря, а в края се оказва в затвора. Там най-сетне успява да запали отдавна жадувана цигара. В затвора постепенно започва да се чувства по-спокойна, отколкото когато скита по улиците. Повечето от сцените са заснети през нощта, защото според режисьора това е времето, през което се случват повечето от неприятностите.

Всичките актриси и актьори са непрофесионалисти и играят с истинските си имена, които в повечето случаи имат друго значение, например женското име Наргес е цветето нарцис, Роѝа, също женско име, означава сън, мечта и т. н. Сценарият на „Кръгът“ е на състудента на Джафар – Камбузиа Партои, който прави предимно детски филми. На фестивала във Венеция получава „Златен лъв“ и най-голямата награда в Пусан (Корея).

Шест години след създаването на първия си филм Панахи вече притежава такива награди, които подсказват, че той е един от многообещаващите млади автори на иранското кино.

ГОАР ХНКАНОСЯН

ИМПЕРАТОРЪТ И АЗ

ДИАЛОГ НА ВЪРХА МЕЖДУ ДВЕТЕ „К“ НА СВЕТОВНОТО КИНО:

Акира Куросава и Аббас Кияростами

Куросава пише изключително похвален коментар в рекламната дупляна за прожекцията на „Къде е домът на приятеля?“ и „Животът продължава...“ в Токио.

КУРОСАВА: Мисля, че филмите на иранския режисьор Аббас Кияростами са изключителни. Думите не могат да предат чувствата ми, затова ви съветвам просто да видите тези филми; тогава ще разберете какво искам да ви кажа. Когато Сатяджит Рей ни напусна, бях много нещастен. Но след като видях филмите на Кияростами благодарая на Бога, че ни е пратила добър заместник.

Това е изключителен жест от страна на Куросава, който на практика никога не коментира филми на другите. Споменава е само творби на Тарковски, Джон Касаветис, Сатяджит Рей и сега на Кияростами.

През септември 1993-та в Токио, в продължение на два часа и половина, Кияростами има честта да обмени мисли с прочутия японски maestro. На срещата има и свидетел – критикът от „Филм Интернешънъл“ Шохрех Голпариян. Ето неговото описание на това събитие.

Дъщерята на великия режисьор отваря вратата и ние виждаме един внушителен Куросава, облечен в розово и бежово. По-късно ще разберем, че в чест на Кияростами японският майстор е изоставил вечните си цветни тениски: розовото кимоно отговаря повече на етикета. Впечатлени сме от „величието“ му, когато ни отвежда в кабинета си на първия етаж, украсен с кресла от черна кожа. Отнякъде се процежда мека светлина, подчертаваща статуетката „Оскар“. В стаята има саморъчно изработени ирански предмети от кована мед, снимка на съпругата му и една японска картина. Куросава започва пръв:

КУРОСАВА: Бях в Кан по едно и също време с вас. Тогава за първи път гледах ваши филми.

КИЯРОСТАМИ: И аз видях вашия „Магадайо“ в Кан – седяхте два реда пред мен. Имах чудесната възможност да ви видя най-после, гледайки едновременно ваш филм. Вероятно не знаете колко сте популярен в моята страна. От филмите ви се възхищават както интелекту-

алците, така и обикновени хора. Вие с Алфред Хичкок сте двамата най-популярни чужди режисьори в Иран. Веднъж един ръководител на иранското кино заяви, че заедно с Тарковски сте единствените двама чуждестранни режисьори, чиито творби са близки до поетиката и нравствеността на иранското изкуство. Бих бил щастлив да споделя радостта от това запознанство и с други мои сънародници!

КУРОСАВА: Тарковски беше мой приятел. Дружбата ни започна при едно мое гостуване в Москва. Два пъти са ме канили в Иран, преди повече от 10 години, като член на жури на Международния фестивал в Техеран. Но аз не обичам да оценявам филми. Това е твърде деликатна работа. Чух, че вие сте били член на журито на фестивала в Ямагата. Не ви ли беше трудно?

КИЯРОСТАМИ: Да... Винаги е трудно да съдиш, най-вече когато не разполагаш предварително с твърди критерии. Щом ме потърсят за жури, си казвам, че е за последно. Но всяка нова покана е ново изкушение... И често е невъзможно да не се поддадеш на чара на пътуването. Всъщност винаги е приятно да правиш обратното на това, което правиш обикновено; а и не бих си простил да ми се изплъзне и най-малката възможност...

КУРОСАВА: Напълно съм съгласен, въпреки че на мен ми е особено трудно да пътувам напоследък. Краката ми причиняват голямо страдание, а официалните гостувания винаги налагат големи ограничения. В действителност трябва да приемеш всичко, което са планирали за теб. Това вече не е пътуване. Просто ви мъкнат от едно място на друго.

Сигурен съм, че в Иран има добри режисьори. Но онова, което харесвам точно във вашите филми, е простотата и флуидността им, при все че е много трудно да ги опишеш. Те трябва да се видят. Особен е начинът ви на работа с непрофесионални актьори. Как общувате най-вече с децата?

КИЯРОСТАМИ: Най-добрият отговор би бил да кажа, че не зная. Това е урок, който съм научил от вас и който прилагам по-лесно в практиката, откакто чух вашето изявление на последния фестивал в Токио. Понякога играта на непрофесионалните актьори ме затруднява. От само себе си се разбира, че навсякъде съществуват правила, но това, което се получава, не отговаря непременно на предварително очаквания резултат.

КУРОСАВА: Но и работата с професионални актьори

Диалог между културите

може да се окаже доста мъчителна. При всеки нов филм трябва да ги извадиш от равновесие, а после да направиш така, че да се родят отново. По тази причина работата с професионалните актьори е толкова трудна... Трябва буквално да окастриш егото на един актьор, ако искаш да достигнеш желаните резултат. В последния си филм трябваше да използвам известна форма на насилие, да упражня натиск. Вие работили ли сте някога с професионалисти?

КИЯРОСТАМИ: Да. Последният ми филм е още пресен в паметта ми. Защото, както казвате, актьорите сякаш не могат да излязат от персонажа, който са играли в предишния филм. Но това е опасност, която грози и нас. Понякога човек е склонен да използва идея, която го е съблазнила в предишен филм, без да е могъл да я реализира. Както беше казал някой – не можеш да станеш мъдър, забравяйки преживения опит. Ако това беше възможно, филмите ни не биха станали по-съвършени, но несъмнено биха придобили допълнителна свежест. Старите актьори са много опитни, но им липсва спонтанност. Особено трудно е да ги накараш да изразят най-прости човешки чувства.

КУРОСАВА: За да мога по-добре да предам усещането

за цялостност, аз работя с дълги план-епизоди като използвам много театрална техника, дори когато целта ми в крайна сметка е да заснема съвсем кратка екшън сцена. Цялата трудност след това се струпва на монтажа. Понякога проблемът идва от факта, че двама актьори не могат да се сработят. Когато единият играе истински добре, това рефлектира негативно върху изпълнението на другия. А когато вторият най-после успее да намери верния тон, първият вече се е изморил. Най-сериозният проблем при актьорите е, че те не слушат истински своите партньори, защото готвят следващата си реплика. В повечето случаи е невъзможно да разбереш по лицето им какво виждат и чуват в момента. Затова често снимам дълги план-епизоди с много камери. Правя така, че актьорите да не знаят коя камера ги снима. Малко по малко те забравят за камерата, която спокойно ги държи в едър план. Така играта им става по-естествена.

КИЯРОСТАМИ: Критиците смятат, че сцената и екранът са свещени и никой няма правото да ги осквернява с нещо обикновено. Според тях натурализмът е баналност. Те твърдят, че всичко трябва да бъде преувеличено, каквито смятат, че са и вашите филми.

ИРАНСКОТО КИНО

КУРОСАВА: Възможно е във вашата страна играта на някои мои актьори да изглежда преувеличена, но тук, повярвайте ми, тя изглежда съвършено естествена. Разликите в културите и традицията не трябва да се възприемат като преувеличение. Най-искрено трябва да ви кажа, че вашите филми ми доставиха голямо удоволствие. Как по-специално работите с децата? В моите филми те не се чувстват добре – непрекъснато ме наблюдават – дискретно, но настойчиво.

КИЯРОСТАМИ: Това е така, разбира се, защото вие сте Куросава. Децата, с които работя аз, практически никога не са чували за мен. По време на снимки се опитвам да се престоря, че не контролирам нищо. Имам навика да изисквам от екипа си да оценява актьорските изпълнения. От само себе си се разбира, че всяко хлапе се нуждае от малък трик, като понякога от това произлиза друга история.

КУРОСАВА: Ето киното, което трябва да се поддържа и да се възприема сериозно. Моите деца и внуци никога не са гледали американски филми. Те правят тежен бойкот на филмите с насилие. Бих желал това хуманистично кино да устои на вулгарността. Сигурен съм, че се правят добри филми навсякъде по Земята, но киноизкуството в Европа и САЩ е в упадък, докато в Азия се появяват все повече добри филми, които в крайна сметка се налагат и на международните фестивали. Световният екран не е създаден за филми от една-единствена гържава. Филмите приобщават зрителя към културния контекст на страната, от която произлизат. Убеден съм, че ако са направени в съгласие с наци-

оналната си култура, те ще бъдат добре приети и в чужбина. Моите внуци и аз почувствахме близки Иран и неговия народ благодарение на вашите филми.

КИЯРОСТАМИ: Бяхте казали, че филми трябва да се правят със сърцето и да се гледат със сърцето...

КУРОСАВА: Вярно е, но за съжаление японците в голямото си мнозинство гледат филми с мозъка си и се опитват да им откриват кусури. Критиците често ми задават въпроси, на които нямам отговор – просто не съм мислил за тях, докато правя филма. Филмите са по-скоро от порядъка на впечатленията, но днешните филми не са станали по-емоционални по тази причина.

КИЯРОСТАМИ: Тогава може би режисьорите са отговорни за лошия вкус, който се шири сред публиката. Възможно е те да са изкривили масовия вкус...

КУРОСАВА: Надеждата е може би в старите филми, предлагани от видеотеките. Така публиката може да се върне отново към един по-здравословен вид кино...

Учителят ми по живопис ме съветваше да гледам света с притворени очи. Трябва да виждаме всичко едновременно; едва в този миг сме способни да съзерцаваме истината...

А онези, които търсят недостатъци във филмите, се лишават от простата радост от гледането...

Разговорът е записан от Шохрех Колпариян с любезното позволение на „Филм Интернешънъл“, Техеран. Превод от френски от сп. „Cahiers du cinema“

479/80, май 1994

БОРЯНА МАТЕЕВА

БЪЛГАРИЯ, ИРАН и СЕДМОТО ИЗКУСТВО

По мащаб и ефикасност киното заема първо място в българо-иранските културни взаимоотношения. В хронологичен ред то е и първото сред тях, което в художествени образи служи за обмяна на информация между двата народа.

Първите научно-документирани сведения за появата на филми с ирански сюжети на българския екран датират още от 1909 година, само няколко месеца след началото на редовния кинематографски живот в България. Историята започва с рекламното съобщение във вестник „Вечерна поща“ от 19 август 1909 година, че в програмата на „Модерен театър“ е включен документално-хроникалният филм „На руско-персийската граница“. Други сведения за него липсват и ние можем само да предполагаме, че се касае за лента

на световноизвестната френска фирма „Пате-фрер“, която единствена по онова време захранва българските кина с неутрални филми. Три седмици по-късно във вестник „Дневник“ се печата и рекламата за прожектирането на „Сватбата на един персийски княз“ в същия кинотеатър. След две години в новооткритото столично кино „Одеон“ се представя и „Персийски религиозни обичаи“. Положено е било добро начало, което за жалост не е продължено. В течение на много десетилетия сведения за внос на ирански филми в България или за филми с ирански сюжети не се срещат. Същото се отнася и за износ на български филми в Иран. Кинематографските ни връзки се възобновяват едва в средата на 60-те години. По досега открити сведения първият посланик на българското кино в Иран е пър-

Диалог между културите

вокласната документална творба на Христо Ковачев „Хора и бури“ (1962), удостоена с трета награда на Международния кинофестивал в Техеран. Две години по-късно, на Първия международен фестивал на детския филм в иранската столица друга превъзходна творба, но вече на анимационното ни кино, „Ножичка и момченце“ на Христо Топузанов, получи още по-висше отличие – Златен медал.

В края на 1977 година в Иран триумфира и игралното ни кино. На Шестия международен кинофестивал при силна конкуренция с 22 филма от 20 страни „Мъжки времена“ на Едуард Захариев грабна едно от най-престижните му отличия. Изпълнителката на ролята на Елица, младата и очарователна Мариана Димитрова бе удостоена с голямата награда „Златният кубек“. По свидетелство на режисьора, който заедно с актрисата присъства на форума, те са били „безкрайно развълнувани и от пълния салон, и от възторженото приемане на филма“. За филма са излезли и хубави рецензии в местния печат. „Златната награда за женска роля е признание за нашето българско изкуство“. По повод на това събитие Едуард Захариев написа в България вълнуващия репортаж „Техеран – градът и фестивалът“, обогатяващ нашата кинокритика с уникални данни за този сравнително малко познат у нас фестивал.

Откъслечни и лаконични данни сочат, че нашето пришествие на иранския екран не се е ограничавало само с изброените наградени филми. Участвали сме и на други издания на фестивала и на търговския екран. Засега разполагаме с повече данни за ирански филми в България по различни поводи и за наши филми, посветени на тази страна. От 1969 година насам, когато се установяват нормални отношения между двете държави, българските документалисти насочват интереса си към тази страна. Началото поставя в 1969-а Любен Цолов с научнопопулярния филм „Исфахат – половината свят“, посрещнат с жив интерес от зрителите. В него се разказва за старата иранска столица, която през XVI век е брояла 1 000 000 жители и е била един от най-големите и славни градове на планетата. Филмът ни запознава с великоленните паметници на културата и красотата на националните гревни занаяти. В следващия си филм, „Мигове от Иран“ (1970), същите автори, в жанра пътепис, ни представят малко познатия Иран с неговото настояще, но също така и с бележитите паметници на културата от древните градове Шираз, Пефахан, Нерсеполис. От същото естество е и документалният филм на Нина Минкова „Иран отблизо“ (1975) чийто акцент е бурната съвременност на новата ни, вече републиканска приятелка. Междувременно на 8 октомври 1976 излиза на екрана и първият в България ирански игрален филм: „Принц

Ехтежаб“ на Бахман Фарманара. В рекламното либрето за филма за него е казано следното: „В центъра на филмовото повествование е съдбата на един наследник на стара, известна с кървавите си дела царска династия. За миналото на прадедите си Ехтежаб черпи сведения от остапеното наследство: снимки, книги, вещи. И той решава да влезе в съревнование с тях. Вместо да убива, Ехтежаб издевателства над близките си. Това го прави самотен и откъснат от хората и живота наоколо.“ От написаното е видно, че се касае до антимонархическа творба, създадена под влияние на настъпващите исторически промени в родината на режисьора.

Основаването на няколко международни кинофестивала в България предлага широки възможности за прожекция на ирански филми от всякакъв вид. Това осигурява съответно и повече материали в периодичния печат и електронните средства за масово осведомяване, както и излъчването им по телевизията. Появяват се и първите публикации на български кинокритици за иранското кино.

Началото на новия вид проникване на иранския филм в България се поставя през октомври 1983 година на Третия световен фестивал на анимационния филм Варна'83. Тук са прожектирани късометражките „Едно, две, три, още!“ на Нуредин Заринкелх, в който в пет епизода е разказана стара персийска поема за неразумната алчност, която може да доведе човека до падане, и „Ябълково дърво“ на Парвиз Нагери. Дебютът на иранската анимация на българския екран е произвел силно впечатление и в третия фестивален бюлетин на нея ѝ посвещава специална глава с интервю на гост-режисьора Нурадин Заринкелх.

Две години по-късно, на четвъртото издание на фестивала иранецът Феруал Бехзад представя поетичната си творба „Лястовицата“.

„Едно, две, три, още!“ е показан и на Третия международен фестивал на комедийния и сатиричен филм в Габрово'85.

Дебютът на иранците на габровския фестивал датира от 1981 година с битово-реалистичната комедия „Домът на господин Хагхагон“ на Махмуд Мами.

Необясним е фактът, че иранските кинематографисти участват на най-престижния фестивал на наша територия, Международния фестивал на червенкръстките и здравни филми, едва към края на дългогодишното му съществуване. Тук през 1987 г. те дебютират с 36-минутния научнопопулярен филм „Лумбаго“.

Информационният хаос в периода на днешния ни преход не ни позволява да открием евентуалното участие на ирански филми и на други международни фестивали в България, в това число на такива авторитетни професионални форуми като международния фестивал на

научно-техническият филм, Международния фестивал „Златната ракла“.

През последното десетилетие на века, период, през който иранското кино влезе в авангарда на световното кино и придоби популярност в планетарен мащаб, неговото присъствие бе сведено само до две по-значителни манифестации у нас. В продължение на години ние не виждаме негови творби.

През февруари 1993 година, след необяснимо многолетно закъснение, то стана обект и на внимание на Българската национална филмотека. С помощта на посолството на Ислямската република Иран то организира във филмотечното кино „Огеон“ дългоочакваната панорама „Съвременен иранско кино“. В програмата ѝ бяха включени: „Бегачът“ (1985) на Амир Нагери, „Наематели“ (1987) на Дариуш Мехрджуи, „Гран синема“ (1987) на Хасан Хедайат, „Зестра за Робаб“ (1988) на Си-амак Шайеги и „Магическо пътешествие“ (1990) на Абулхасан Давуди. Това беше една твърде представителна подборка на филми, показваща различни страни на съвременния живот и постиженията в различни тематични насоки, жанрове и индивидуални стилове. Централно място сред заглавията заемаше капиталната творба на Нагери, удостоена с престижни награди на фестивалите в Нант и Мелбърн и с номинации за участие в още 9 фестивала, сред които тези във Венеция и Локарно. Жив интерес предизвика и „Наематели“ на Мехрджуи, емблематична фигура на реалистичното кино в неговото отечество. Почетен гост на киноседмицата бе Мохамед Тахмосби, експерт по кинопроблемите от Министерството на културата, който представи на нашите критици и журналисти ценна информация за състоянието на иранската кинематография. От него узнахме, че най-добрите му съотечественици-кинематографисти се стремят да правят „добро кино без секс и насилие“. По повод на седмицата в печата бяха публикувани обширни аналитични материали.

Насърчени от интереса към тяхното кино през следващата 1994 година, официалните власти включиха в Седмицата на иранската култура специална „Панорама на иранското кино“ с още три представителни творби от последните години: „Бащу, малкият скитник“ на Б. Бейзаи, „Любовен портрет“ на Шахриар Парсипур и „Хамун“ на Мехрджуи. Проекции им се състояха в зала „Люмьер“ на НДК при повишен интерес от страна на кинематографичната общност и студентите.

Двете последователни киноманифестации фамилиари-

зираха българските кинодейци с мисълта, че на световната карта на киното се е появила не „нова точка“, както дотогава се твърдеше, а цяло обширно пространство на една кинематография с голямо бъдеще. През следващите години прогнозите за едно силно и оригинално киноизкуство надминаха и най-смелите очаквания. Иранското кино жънеше успех след успех на множество международни фестивали от първа категория. В него се формира цяла една реалистична школа в традициите на италианския и световния неореализъм, наричана от някои „обикновено кино“ или „кино на мисълта“. Българските кинодейци вече имаха възможността да оценят по достойнство творби на двамата от „великите режисьори“, Бахрам Бейзаи и Дариуш Мехрджуи, който се смята и за „основател на обикновеното кино“. Очакваме среща и с третия от големите, Аббас Кияростами, за да получим една по-пълна представа за днешното иранско кино.

Паралелно с проникването на ирански филми на българския екран се умножиха и публикациите за него. В миналото, при пълната откъснатост на двете кинематографии, ние черпехме сведения за процесите в иранското кино от чуждестранния, предимно съветски печат. След това се заредиха преводни материали за него от най-различни източници. Първият от тях датира от 1956 година под заглавието „Няколко думи за иранския филм“ в книжка 11 на „Киноизкуство“. Редакцията на списанието, след като констатира със съжаление, че „повече от осъдени са сведенията за иранската кинематография“ и че „трябва да признаем, че за нас Иран е още една екзотична страна и много неща за нея не достигат до нас“, препечатва материал от полското списание „Филм“, който ни дава информация за историческото развитие и тогавашното състояние на иранското кино.

Първата оригинална научна публикация за иранското кино е съответната глава в статията „Азиатско кино“ на Михаил Георгиев, поместена в първия том на фундаменталния тритомник „В света на киното“ (1987), представляваща цялостен очерк за него.

Публикуваните досега материали свидетелстват за един вече траен интерес, поне сред кинематографичната ни общност, към бурно развиващото се иранско кино, което е на път да се превърне в световна кинематографска сила.

АЛЕКСАНДЪР АЛЕКСАНДРОВ

КИНО е двумесечно списание. Цена на отделна книжка – 3 лв.

Редакцията приема заявки за абонамент и отделни книжки срещу преведени суми по пощата на адрес: София 1504, бул. „Дондуков“ 67, за главния редактор – Калинка Стойновска
ISSN – 0861 – 4393

НФЦ и ФИРМА „ВЯСТ“

ПРЕДСТАВЯТ

авантюрната кинокомедия

АЛХИМИЦИ

Първата руско-българска копродукция в новия век



Режисьор **Дмитрий Астрахан**
Оператор **Андрей Чертов**
Композитор **Алексей Григориев**

Продуценти: **Владимир Храпунов (Русия)**
Александър Василков (Русия)
Владимир Ястреба (България)

Производство:

Студия „Мавър“, „АСГ“- Видеофилм“, „Мико-филм“,
ООО „Кинофорум“, с участието на „Беларусфилм“



"wickedly funny...very sexy, very tender, very frightening...
mischievous, subversive and liberating...best picture material."

David Thomson, *The New York Times*



GEOFFREY
RUSH

KATE
WINSLET

Quills

JOAQUIN
PHOENIX

AND

MICHAEL
CAINE

*Историята на
Маркиз Дьо Саг*

Филм на Филип КАУФМАН



www.kinoweltduga.bg

ONLY IN THEATRES

www.quillsmovie.com

