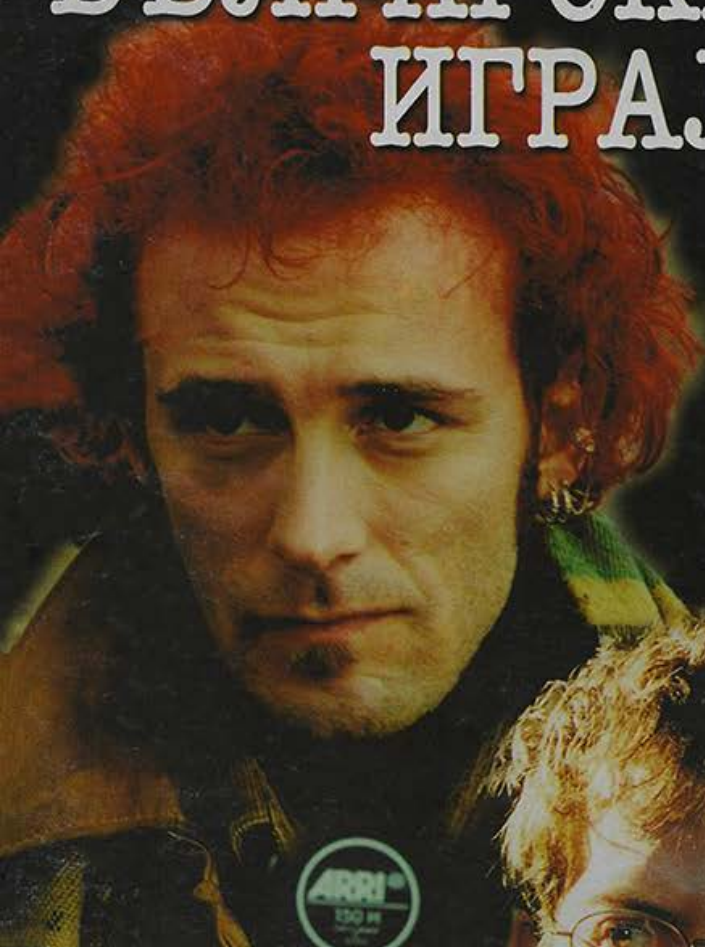


КИНО

3,50 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

БЪЛГАРСКИЯТ ИГРАЛЕН ФИЛМ



ПРИЛОЖЕНИЕ:

СЦЕНАРНИ
ЕСКИЗИ

- КШИЩОФ ЗАНУСИ
- ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВАТА КЪМ АКТЬОРА
- БОРИСЛАВ ШАРАЛИЕВ

3
2002



ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ СА НАШИ ЦЕННОСТИ

ПАРТНЬОРСТВО ЗА ПРИСЪЕДИНЯВАНЕ НА БЪЛГАРИЯ КЪМ ЕВРОПЕЙСКИЯ СЪЮЗ

2. Цели

Целта на Партньорството за присъединяване е да регламентира в единна рамка приоритетните области за по-нататъшна работа... и пътната карта, финансовите средства, които се предоставят на България за изпълнението на тези приоритети и на условията, които се отнасят към тази помощ.

Партньорството за присъединяване осигурява основата за определени политики, които ще се използват, за да се подпомогнат страните кандидатки в подготовката им за членство. Те включват, *inter alia*, предприсъединителната процедура по фискално наблюдение, предприсъединителната икономическа програма, предприсъединителния пакт за организираната престъпност, както и националните планове за развитие, планове за развитие на селските райони, националната стратегия за заетостта, съответстваща на Европейската стратегия за заетостта, и секторните планове, необходими за участието в структурните фондове след членството и за въвеждането на Инструмента за структурни политики на предприсъединяването (ИСПА) и на Специалната присъединителна програма за земеделие и развитие на селските райони преди присъединяването...

3. Принципи

Основните приоритетни области, определени за всяка държава кандидатка, по отношение на способността ѝ да посрещне задълженията, произтичащи от критериите от Копенхаген, според които членството изисква:

- страната кандидатка да е постигнала стабилност на институциите, гарантиращи демокрацията, върховенството на закона, правата на човека и уважението и закрилата на малцинствата;
- съществуването на функционираща пазарна икономика, както и на способност за справяне с конкурентния натиск и пазарните сили в съюза;
- способността да се поемат задълженията на членството, включително придържането към целите на политическия, икономическия и валутен съюз.

Политически критерии Демокрация и върховенство на закона Публична администрация

- Подготовка на напълно изчерпателна стратегия за реформа на публичната администрация.
- Предприемане необходимите стъпки за гарантиране на прозрачността на процедурите за назначаване и изграждане в длъжност и подобряване на управлението на човешките ресурси.
- Подобряване... на правната рамка за приемането на административни решения и на процедурите, гарантиращи правна стабилност. Предприемане на по-нататъшни стъпки за гарантирането на отчетността, откритостта и прозрачността на обществената служба.
- Укрепване на административните структури, за да се гарантира притежаването на необходимия капацитет за напълно ефективното използване и съответно отчитане на средствата на общността...
- По нататъшно подобряване на качеството на консултирането със засегнатите страни (например социалните и икономическите партньори, гражданското общество и частния сектор) в процеса на подготовката на новото законодателство.

Съдебна система

- Предприемане на стъпки за продължаване на реформата в съдебната система, включително за осигуряването на еднаквото прилагане на закона.
- Продължаване на изпълнението на стратегията за националната реформа на съдебната система в България и на плана за действие и приемане на законодателството по прилагането ѝ в съответствие с практиките в ЕС.
- Преразглеждане на структурата на съдебната система в съответствие с най-добрите практики на ЕС, включително преразглеждане на организацията на досъдебното производство.
- Преразглеждане на степента на наказателен имунитет на членовете на съдебната система, за да се гарантира съответствието ѝ с най-добрите практики на ЕС.
- Предприемане на стъпки за подобряване на съдебните процедури, особено за намаляване на продължителността на процеса, и гарантирането на упраж-

няването на основните права в наказателното производство...

- Гарантиране на достатъчен бюджет за съдебната система, включително на съответно изпълнение на съдебните решения.
- Ясно разграничаване на правомощията на Висшия съдебен съвет от тези на Министерството на правосъдието...
- Укрепване на административния капацитет на Висшия съдебен съвет...
- Предприемане на стъпки за подобряване на функционирането на съдилищата...
- Подобряване на сигурността и работните условия в съдилищата и прокуратурата.
- Създаване на по-открита, справедлива и прозрачна система за назначаване, оценка и повишение, основана на резултатите в съдебната система.
- Укрепване на професионализма в съдебната система посредством осигуряването на съответното държавно финансиране на Националния институт на правосъдието...
- Модернизиране на управленските методи в прокуратурата с оглед подобряването на прозрачността и ефикасността на движението на делата.

Мерки за противодействие на корупцията

- Продължаване на изпълнението на Националната стратегия за противодействие на корупцията и на плана за действие.
- Предприемане на необходимите стъпки за гарантиране на въвеждането и прилагането на правната рамка за проследяване на корупцията. Въвеждане на института на наказателна и административна отговорност на юридическите лица в България. Ратифициране на гражданско-правната Конвенция за корупцията на Съвета на Европа.

Човешки права и закрила на малцинствата

- Приемане и започване на ефективното прилагане на подробно антидискриминационно законодателство, транспониращо антидискриминационното

acquis на Общността.

- Завършване на реорганизацията и модернизацията на полицията, продължаване на усилията полицейските служители да зачитат основните човешки права при всякакви обстоятелства...
- Продължаване на усилията за справяне с трафика на хора...
- Предприемане на по-нататъшни стъпки за поста-

вяването на всички места за предварително задържане... в съответствие с основните изисквания... за предотвратяване на мъчения на Съвета на Европа.

- Осигуряване на въвеждането и на достатъчно бюджетни средства за гарантирането на достъп до правосъдие и правна помощ.
- Реформиране на системата за грижи за децата, така че систематично да се намалява броят на децата под институционална грижа, особено чрез разработването на алтернативни социални грижи, насочени към децата и семействата. Гарантиране на пълното прилагане на Конвенцията на ООН относно правата на детето...
- Предприемане на конкретно действие за изпълнение на Рамковата програма за интеграция на ромите, като се отдели особено внимание на осигуряването на необходимата финансова помощ...

Икономически критерии

Високата степен на макроикономическа стабилност, постигната през последните години, следва да се запази...

Трябва да се положат по нататъшни усилия в следните области:

- приватизационната програма;
- развитието на малките и средните предприятия, особено на новосъздадените, изпълнението на програмата за намаляване и опростяване на лицензионните режими;
- реформа в митническите и данъчните администрации, включително с оглед намаляването на сивата икономика;
- ефикасността на процедурата на несъстоятелността;
- разработването и подобряването на финансовото посредничество и на не-банковия финансов сектор;
- закрилата и прилагането на имуществените права;
- броят на сделките със и цените на селскостопанската земя;
- обемът и качеството на публичните инвестиции, включително в инфраструктурата, образованието, околната среда и здравеопазването;
- намаляването на държавната помощ, особено в енергийния и транспортния сектор;
- Способността да се поемат задълженията, произтичащи от членството.

Свободно движение на стоки

- Предприемане на необходимите хоризонтални и вертикални мерки.
- Транспониране на 80% от европейските стандар-



ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ СА НАШИ ЦЕННОСТИ

ти, включително пълното приемане на европейските хармонизирани стандарти в директивите от новия подход.

- Укрепване на административния капацитет в областта на стандартизацията и подпомагането на развитието на органи и лаборатории за оценка на съответствието.

- Гарантиране на завършването на транспонирането на всички директиви от стария и новия подход и гарантиране, че новоприетите текстове напълно съответстват на законодателството на Общността.

- Укрепване на административния капацитет в областите на химическите вещества и моторните превозни средства.

- Транспониране на *acquis*, отнасящо се до химическите вещества, моторните превозни средства, дървесината, контрола на оръжията и връщането на културните ценности.

- Постигане на пълно съответствие с *acquis*, отнасящо се до лекарствените препарати за хуманна употреба, както и на лекарствата за ветеринарна употреба...

- Изменение на Закона за общественото здраве, особено по отношение на издаването на санитарни разрешения за вносните храни и здравните сертификати за износ, което напълно да съответства на *acquis*.

- Продължаване на усилията за постигане на хранителна безопасност на храните и хранителните вещества.

- Прогресивно постигане на съответствие на законодателството с *acquis* по отношение на храните.

- Постигане на административен капацитет, създаване на система за национално обучение на инспектори и на търговците и производителите на храни...

- Осигуряване на прогрес в областите, които не подлежат на хармонизиране.

- Полагане на по-нататъшни усилия за уеднаквяване на законодателството и гарантирането на ефективно прилагане по отношение на обществените поръчки.

- Създаване на Държавна агенция за обществените поръчки.

- Определяне на измененията в конституцията, необходими за транспонирането на разпоредби, регламентиращи обезщетенията.

- Изменение на Закона за обществените поръчки, включващо отмяната на националната преференция, установяване на прозрачни процедури и ефективни обезщетения... осигуряване пълното съответствие на закона с *acquis*.

Свободно движение на хора

- Продължаване на законодателната работа по взаимното признаване на професионалните квалификации и дипломите...

- Извършване на подготвителната работа за изменение на българската конституция за осигуряването на съответствие с *acquis* относно правото на глас, включващо особеното законодателство за изборите в Европейския парламент.

- Продължаване на привеждането на законодателството в съответствие с правилата на Общността по отношение на националността, пребиваването и езиковите изисквания, както и по отношение на еднаквото третиране на миграционните работници.

- Продължаване на подготвителната работа за участие в мрежата EURES.

- Предприемане на необходимите мерки за поемане на финансовите и административните задължения, които ще произтекат от прилагането на правилата относно координирането на социалното осигуряване.

Свободно предоставяне на услуги

- По нататъшно затвърждаване на правото на установяване и на свободата да се предоставят услуги.

- По нататъшни изменения на Закона за чужденците, за да се отстранят несъответствията му с *acquis*.

- Изменение на Закона за адвокатурата, Закона за хазарта, Закона за оръжията и стоките с двойна употреба.

- Постигане на пълно съответствие на законодателството, регламентиращо финансовите услуги, с *acquis*, включително с новите директиви или регламенти...

- Продължаване на усилията за укрепване и осигуряване на независимостта на финансовите контролни органи.

- По-нататъшно транспониране на *acquis* в областта на застрахователните услуги...

- Постигане на пълно съответствие на Закона за защита на личните данни с *acquis* и развитие на необходимия административен капацитет за прилагането му.

АКИ КОМЮНОТЕР

Това е френски термин, означаващ „Европейският съюз такъв, какъвто е“, с други думи – правата и задълженията, които са общи за страните членки. „Аки“ включва всички договори и закони на ЕС, декларации и резолюции, международни споразумения от името на ЕС и решенията на Европейския съд. Включва и действията, които правителствата на страните членки на ЕС предприемат съвместно в сферата на „правосъдието и вътрешните работи“, както и за Общата

- Пълно транспониране на *acquis*, регламентиращо условията достъп и техническите стандарти.

Свободно движение на капитали

- Завършване на постигането на съответствие по отношение движението на капитали, освен ако не са договорени преходни периоди.

- Приемане на всички необходими изменения във Валутния закон и непосредствено след това на наредбите по прилагането му.

- Разработване на програми във финансовите институции, насочени срещу прането на пари.

- Всички професии, работещи в тази област, особено всички кредитни и финансови институции, да сътрудничат напълно на властите, отговарящи за борбата срещу прането на пари в съответствие с Директива (91/308/ЕИО) срещу прането на пари...

- Засилване на административния капацитет на Бюро за финансово разузнаване.

- Предприемане на по-нататъшни стъпки за завършване на привеждането в съответствие на законодателството относно разплащателните системи.

- Предприемане на по-нататъшни стъпки за завършване на привеждането в съответствие на законодателството относно прането на пари.

Дружествено право

- Постигане на пълно съответствие в областта на правата на интелектуалната и индустриалната собственост с *acquis* и подобряване на тяхното прилагане. Засилване на мерките за борба с пиратството и фалшификатите особено посредством укрепване на граничния контрол, подобряване на координацията между митниците, полицията и съдебната власт при прилагането на правата върху интелектуалната и индустри-

ACQUIS COMMUNAUTAIRE

външна политика и политика на сигурност.

Ето защо да „приемеш аки комюнотер“ означава да приемеш Европейския съюз такъв, какъвто е той.

Страните кандидатки трябва да приемат „аки“, за да могат да се присъединят към ЕС, както и да направят законите на ЕС част от своето собствено национално законодателство. (Сървър Europe - <http://europa.eu.int>).

алната собственост и осигуряване на подходящо обучение на полицейските органи, включително на съдиите и прокурорите.

- Постигане на по-нататъшен прогрес в привеждането в съответствие с *acquis* в областта на дружественото право и счетоводството и подобряване на административния капацитет в тази област...

Политика на конкуренция

- Завършване на правната антимонополна рамка...
- Гарантиране, че антимонополното законодателство е напълно съобразено с *acquis*...

- Създаване на политика на санкции, целящи постигането на въздържане и поставяне на ударение върху предотвратяването на сериозни нарушения на конкуренцията.

- Повишаване на познаването на правилата, особено от бизнес средите и съдебната власт.

- Завършване на правната рамка, регламентираща държавните помощи.

- Извършване на по-нататъшни модификации на материално-правните норми по прилагане.

- В съответствие с механизмите, предвидени в Европейското споразумение, да се извърши приемане съвместно с Общността на регионална карта на помощта, съответстваща на *acquis*.

- Усъвършенстване на експертната подготовка и подобряване на качеството по отношение на решенията за държавна помощ, както и на прозрачността на държавната помощ.

- Увеличаване на познаването на правилата от всички участници на пазара и отпускатите помощи, особено от бизнес общността и съдебната власт.

- Подобряване на регистъра на държавните помощи...

- Изготвяне на общ план за реструктуриране, успоредно с индивидуалните планове за стоманодобивния сектор, в съответствие с Протокол 2 на Европейското споразумение за продуктите на ЕОВС.

Селско стопанство

- Продължаване на усъвършенстването на способността за използване на управленските механизми на общата селскостопанска политика (ОСП)...

- Продължаване на подобряването на ефективността на използването на САПАРД.

- По отношение на хоризонталните въпроси, продължаване на развитието на административните структури в области като политика на качество, органично земеделие, FADN (Счетоводна система на земеделските стопанства).

- Продължаване на въвеждането на организацията



ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ СА НАШИ ЦЕННОСТИ

на общия пазар за всички съответни продукти, включително създаването на лозарски регистър и създаване на одобрени фабрики за производство на алкохол...

– Усъвършенстване на административните структури за разработване, изпълнение, управление, мониторинг, контрол и оценка на програмите за развитие на селските региони, финансирани от Общността, както и на стратегията за горите на ЕО.

– Продължаване на работата по националния кадастър и имотен регистър...

– Завършване на привеждането в съответствие на законодателството, регламентиращо ветеринарния и фитосанитарния контрол...

– Продължаване на усилията за създаване на национална база данни на рогатия добитък...

– Продължаване на усъвършенстването на предприятията, произвеждащи храни...

– Осигуряване на достатъчно финансиране на Националната ветеринарна служба и създаване на програма за НВС...

– Продължаване процеса на усъвършенстване или на разработване на всички предложени дългосрочни ветеринарни гранични контролни пунктове, включително на обучението на съответния персонал за всички изискуеми процедури...

– Продължаване на обучението на назначените ветеринари.

– Продължаване на въвеждането на нормативните изисквания на Общността относно движението на животни с оглед на създаване на система, съответстваща напълно на *acquis* за идентификация и регистрация на животни.

– Напредък в транспонирането и въвеждането на *acquis*, регламентиращо животинските отпадъци.

Рибарство

– Завършване на изграждането на съответната организация, съответните институционални ресурси и оборудване, отнасящи се до проверките и контрола, пазарната и структурната политика на централно и регионално ниво.

– Завършване на риболовния регистър...

– Изпълнение на наскоро приетото законодателство...

– Осигуряване на допълнителен брой служители на дирекция „Риболов“ в Министерството на земеделието и горите.

– Укрепване на контролната дейност...

– Подготовка за изпълнение на регламентите, отнасящи се до управлението на средствата и контрола.

Транспортна политика

– Продължаване на нормативното сближаване в пътният транспорт и неговото изпълнение, особено по отношение на привеждането на пътният състав към техническите изисквания и изискванията за безопасност, социалното законодателство...

– Укрепване на административния капацитет в пътният транспорт...

– Продължаване на нормативното сближаване, прилагане на новоприетото законодателство...

– Осигуряване на необходимия административен капацитет за подготовката на необходимото значително инвестиране в железопътната и пътната инфраструктура...

– Завършване на пълното присъединяване към Обединените авиационни власти и продължаване на законодателното сближаване и въвеждане на съответните подзаконови актове относно изискванията на обединеното въздухоплаване...

– Завършване на привеждането в съответствие със законодателството на ЕО на нормативните актове, регламентиращи морското корабоплаване...

Данъчно облагане

– Продължаване на хармонизирането на данъчното законодателство, уреждащо ДДС и акцизите.

– Осигуряване на съответствието на бъдещото законодателство с принципите на Кодекса за поведение на търговското облагане...

– Укрепване на административния капацитет и процедурите по контрол...

– Разработване на ИТ системи, които да позволяват обмена на електронни данни между Общността и държавите членки.

Статистика

– Укрепване на административния капацитет...

– По-нататъшно подобряване на регионалната статистика...

– По-нататъшно подобряване на качеството на националното отчитане...

– Въвеждане на преброяване на земеделските култури... в съответствие с методологията на Евростат.

– Започване на подготовката на системата на Интернет.

(Продължението в следващия брой)

19 май 2003 г.

Със съкращения от Интернет портала Европа www.europe.bg

ИЗ РЕДОВНИЯ ДОКЛАД НА ЕВРОПЕЙСКАТА КОМИСИЯ ЗА НАПРЕДЪКА НА БЪЛГАРИЯ В ПРОЦЕСА НА ПРИСЪЕДИНЯВАНЕ ЗА 2004

Политически критерии

Политическите критерии за присъединяване, формулирани от Европейския съвет в Копенхаген през м. юни 1993 г., на които трябва да отговарят страните кандидатки, гласят, че страните следва да са постигнали **стабилност на институциите, гарантиращи демокрация, правова държава, спазване на правата на човека и зачитане и закрила на малцинствата.**

В Становището си от 1997 г. относно молбата на България за членство в ЕС Комисията заключи:

България е изградила демократични институции и тяхната стабилност вече изглежда сигурна. Те трябва да бъдат укрепени чрез практики, които са по-тясно обвързани с правовата държава на всички равнища на държавния апарат. Свободните и честни избори доведоха до смена на правителството през 1994 г. и 1997 г. Продължават да съществуват слабости във връзка със зачитането на основните права, но избраното през м. април 1997 г. ново правителство обяви поредица реформи във върнатата посока. Трябва да се положат значителни усилия за борба срещу корупцията, подобряване на съдопроизводството и осигуряване на по-пълна закрила на личните свободи, особено като се има предвид, че все още са твърде чести злоупотребите със служебното положение от страна на полицията и тайните служби. Въпреки че турското малцинство изглежда добре интегрирано, не може да се каже същото за ромското (циганското) население. Подобренятия след идването на власт на новото правителство показват, че България е на път да изпълни политическите условия, определени от Европейския съвет в Копенхаген.

В Редовния доклад за 2003 г. Комисията установи, че:

България продължава да изпълнява политическите критерии от Копенхаген. Беше постигнат напредък с приемането на Програма и План за действие за изпълнение на Стратегията за модернизация на държавната администрация, които целят консолидиране на законовата рамка в тази област. Във бъдеще са необходими допълнителни усилия за реформа на публичната администрация и постигане целта на България да има квалифицирана и ефикасна държавна служба в средносрочен план, както и да се осигури ефективно прилагане и

привеждане в изпълнение на *acquis*, когато България се присъедини към Европейския съюз.

Общият процес на реформа на съдебната система продължава в съответствие с План 2002. По-специално, измененията на конституцията относно статута на магистратите представляват стъпка напред. Други законодателни мерки целят намаляване продължителността на съдебните процедури и засилване на съдебния контрол за изпълнение на решенията. Въпреки това обаче са необходими допълнителни усилия за реорганизиране на Следствената служба като част от изпълнителната власт в съответствие с най-добрите практики в държавите членки. Необходимо е България да гарантира, че бюджетът за съдебната система е адекватен за гладкото ѝ функциониране.

Корупцията остава проблем и България следва да положи съществени усилия за изпълнение на мерките в това отношение. Борбата срещу корупцията остана на високо място в политическия план и допълнителни мерки бяха приети в този контекст. България продължава да зачита правата на човека и основните свободи.

Правната рамка за убежище и закрила на детето се подобри значително. Въпреки това обаче условията на живот на децата, настанени в институции, се промениха в незначителна степен през предходната година. По отношение на хората с психически увреждания необходимата законова рамка все още липсва, особено забрана на произволно задържане в специализирани институции. Въпреки някои усилия за справяне със ситуацията, условията на живот в институциите за хора с психически увреждания са трудни и възможностите за рехабилитация и терапия са оскъдни.

Необходими са по-нататъшни усилия за справяне със ситуацията по отношение на унизителното отношение от страна на полицията и трафика с хора. В областта на социалните и икономическите права може да се отбележи значителен напредък по отношение на равните възможности и антидискриминацията.

План за действие за изпълнение на Рамковата програма за интеграция на ромите в българското общество представлява положителна стъпка.



ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ СА НАШИ ЦЕННОСТИ

като беше осигурена специфична бюджетна подкрепа за мерките в областта на антидискриминационната политика, образованието, културата, жилищното настаняване, заетостта и социалната защита. Сериозни и устойчиви усилия са необходими за борбата с дискриминационното отношение и поведение, както и да се подходи към широкоразпространеното неблагоприятно социално положение, в което се намира ромската общност.

Разделът прави оценка на развитието в България от гледна точка на политическите критерии от Копенхаген, включително цялостното функциониране на изпълнителната власт и съдебната система в страната. Това развитие е тясно свързано в редица отношения с промените в способността на България да прилага достиженията на правото на ЕС, особено в областта на правосъдието и вътрешните работи...

1.3. Обща оценка

След заключението на Комисията в Становището си от 1997 г., че България е изпълнила политическите критерии, страната продължи да засилва и да задълбочава стабилността на институциите си, гарантиращи демокрацията, правовата държава, правата на човека, както и зачитането и закрилата на малцинствата. Тази тенденция бе потвърдена и през изминалата година. България продължава да изпълнява политическите критерии. Осезаем напредък бе извършен по отношение на реформата на държавната администрация с приемането на измененията на Закона за държавния служител.

Специфичните структури за координиране на европейската интеграция продължават доброто си функциониране и предвид целта, която България си е поставила, а именно да изгради квалифицирана и ефикасна държавна служба до присъединяването си, този напредък следва да обхване цялата държавна администрация. Също така следва да се подобри междуведомствената координация. Следва да се обърне внимание на законодателната рамка относно местните и регионалните администрации, които ще играят важна роля при прилагането на *acquis*.

Благодарение на значителните реформи, направени в съдебната система през последните години, борът и назначаването на съдии също се разви поло-

жително. Въпреки това някои ключови елементи на реформата на съдебната система остава да бъдат приети. Сложността и ефикасността на наказателните структури, по-специално на досъдебната фаза, будят притеснения. Значителни усилия ще са необходими за подобряване способността на България в борбата с организираната престъпност и корупцията, което предполага последващи реформи в структурите на съдебната власт и полицията. България въведе множество мерки в областта на борбата с корупцията, но това все още това е една проблематична област. Необходими са още усилия, включително и за разрешаване на проблемите с корупцията на високо ниво.

България продължава да спазва правата на човека и основните свободи. Допълнителен напредък следва да бъде реализиран в специфични области с цел да се подобри прилагането им на практика. Бе прието изчерпателно законодателство по отношение на борбата срещу дискриминацията, но изискваният от закона независим орган все още не е създаден. Свободата на изразяване се гарантира от закона. Въпреки това правната рамка по отношение на клеветата и оклеветяването от журналисти трябва да бъде преразгледана. Усилията за подобряване на неадекватните условия на живот в някои затвори и проблемите, свързани с лошото отношение спрямо задържаните, следва да бъдат продължени. Трафикът на хора е сериозен проблем и следва да бъде разрешен.

Нов Закон за здравето следва да обхване по-голямата част от проблемите, свързани с настаняването на хората с психически заболявания. Структурите, отговорни за благосъстоянието на децата, и тяхната координация със съответните министерства следва да бъде засилена.

През последните години бяха предприети усилия за създаването на рамка за регулиране на проблемите, с които се сблъскват малцинствата, но съществуващото положение не се е променило много. Ще са необходими последователни усилия, включително разпределянето на съответните финансови ресурси с цел ефективното прилагане на планираните дейности за борба, по-специално с предразсъдъците по отношение на ромското население.

07. 10. 2004 г.

Със съкращения от Интернет портала
Европа www.europe.bg



ОПТИМИСТ СЪМ ЗА БЪЛГАРСКОТО КИНО

*С режисьорката Иглика Трифонова
разговаря Петя Славова*

Името на Иглика Трифонова се свързва с документалните филми „Лето господне“ (1990 г.), „Възможни разстояния“ (1992 г.), „Разкази за убийства“ (1993 г.), „Портрет на една актриса“ (1994 г.), „По пътя“ (1995 г.). Участва в много престижни фестивали в България и чужбина. Така е и с нейния дебют в игралното кино – „Писмо до Америка“. Новият ѝ пълнометражен филм се казва „Разследване“ и е по истински случай. Филмът е подпомогнат от Националния филмов център, БНТ, Холандския филмов фонд, холандската телевизия VPRO и филмовия фонд „Берлин – Бранденбург“.



– Наскоро завършиха снимките по последния ви филм „Разследване“. За този проект говорите от доста време. Разкажете повече за него.

– Идеята за филма отлежва доста дълго в мен. Дано това да е за добро. Близко десет години след снимките за документалния ми филм „Разкази за убийства“ историята продължи да ме вълнува. Става въпрос за едно истинско престъпление, случило се в София в края на 80-те години. Още тогава, като прочетох документацията по това престъпление, осъзнах, че историята е много силна. Прилича на древногръцка трагедия. Разказвам за едно братоубийство. Един човек убива брат си. Поводът на пръв поглед е битов. Всъщност става въпрос за натрупаната омраза, която в един момент се превръща в ярост. Няколко пъти четох тази документация с ясното съзнание, че вътре се съдържа голям филм, но не можех да уловя **моя филм**. В момента, в който ми хрумна следователят да е жена, открих и себе си. Така малко или много „Разследване“ стана автобиографичен. Извърших своето жертвоприношение. Седнах и бързо написах сценария. Това е една смесица от истинна и измислица. Дано да е в здравословната доза. Знам, че има много силни епизоди. Това го проверих вече чрез актьорите. Усещам вълнението, особено на двамата главни герои – следователката и заподозреният. Същественото се случва в техните взаимоотношения. Те се развиват в период от три седмици – времето през което следователката има право да го задържи.

– **Значи ли това, че документацията за това престъпление е единствената литературна основа на филма?**

– Всъщност сценарият стана добра литература. Изпратих окончателния му вариант на актьора Климент Денчев, който живее в Канада. Той го хареса. Проектът още на етап текст успя да спечели пари от един холандски и един немски фонд. Бяхме в реална конкуренция с немски

проекти и други европейски. Една холандска телевизия и разпространителят на „Писмо до Америка“, който е холандски кинокритик, също се наеха да участват с пари още на етап проект. Така че като литература се получи. Сега да видим дали ще се получи и като филм.

– **Как се свързахте с Климент Денчев?**

– С Климент Денчев имаме вълнуваща среща. Запознах се с него в Монреал на филмовия фестивал. Бяхме с моята продуцентка Росица Вълканова. Това е един от големите кинофестивали – А категория. Като в Берлин, Венеция и Кан. Участвахме в състезателната програма. Беше звезден миг за „Писмо до Америка“. Включително и срещата с Климент Денчев. Спомням си, че тогава почти се разминахме. Той беше гледал първата прожекция на филма, а ние закъсняхме. На следващите прожекции почти всички от българите, които идваха, казваха: „Нас Климент Денчев ни изпрати.“ И това бяха българи от близките американски щати. Всички се бяха качили на колите си да дойдат. Някои бяха пропътували повече от хиляда километра. Аз му се обадох. Той се развълнува и каза: „Ех, момиче, ако знаеш какво щастие беше за мен да гледам филма ти. Колко бях горд.“ И дойде да се видим. Срещяхме се почти всеки ден. Последната ни среща прекарахме в една кръчма с наши общи приятели – със Стефан Иванов, известния български оператор, който работи в Канада. Говорихме за бъдещите си проекти, за работата си, за това, че така се стичат съдбите ни, че близки приятели се налага да живеем разделени тук и там по света. Попитах Климент Денчев дали смята да се върне в България. Той отговори, че не е обмислял такъв вариант. Няма сериозна причина да го направи. Малко или много го е страх, защото са минали доста години. Обясним е този страх. Поне за мен. Попитах го дали ще се съгласи да участва в следващия ми проект. Той отвърна: „Със страшно удоволствие“. Изпълни обещанието си. Нещо повече. През трите години, в които с Роси-

ца имаме и „черни“ моменти, той ни прашаше от неговите рисунки със смешноват текст или снимка, на която е застанал с една пушка и надпис над нея: „Ще победим!“ Обаждаше се по телефона и ни питаше: „Момичета, нали няма да се откажете?“ Вълнуващ беше и моментът, в който пристигна направо от летището. Това беше миг, който и двамата сме очаквали три години. Изобщо снимачният период на „Разследване“ беше много хубаво преживяване. Екипът беше фантастичен. Последният снимачен ден бяхме на нощни снимки. Аз и Светла Янчева се разплакахме. Онова, което искахме, беше станало. Появи се нов страх – от това, което предстои да се случи.

– **Работите с един екип. Рали Ралчев е оператор не само на „Писмо до Америка“, но и на някои от документалните ви филми. Росица Вълканова е пак ваш продуцент. Светлана Янчева, Филип Аврамов, Петър Андонов и Ани Пападополу също ще ги видим отново. Екип от приятели или знаете, че това са хора, с които ще се получи нещо хубаво?**

– Да, това е страшно важно. Тримата главни герои от „Писмо до Америка“ тук имат съвсем малки епизодични роли, но участието им свързва двата филма. Факт е, че те бяха до мен още от първия снимачен ден. Това, че ще ги има в „Разследване“, е важно за мен. Екипът ни се състои от приятели. Дай Боже всекиму такъв екип. С Рали Ралчев има моменти по време на снимки, в които не е нужно дори да си говорим. Трябва само да го погледна или да го докосна по гърба и той знае вече какво си мисля. Когато бяхме млади, ситуацията в българското кино беше друга. Ние работехме най-много като асистенти. Чудя се как не сме се смачкали и изчезнали. Може би ни помагаше това, че сме заедно. Остана общият ни критерий към изкуството. Завършила съм един курс с Иван Черкелов и Людмил Тодоров. Важни за мен са и Милена Андонова, Светльо Овчаров, Марио Кръстев. Всеки от моите колеги работи и това

никак не е малко.

– **Вие сте завършили в клас на проф. Дюлгероу. Той държи много на натурщиците в киното. В „Писмо до Америка“ участват обикновени хора, които живеят в село Пирин. В „Разследване“ има ли място за непрофесионални актьори?**

– Във филма участват Светлана Янчева, Красимир Доков, Деан Донков и мъжът ми Христо Гърбов, с когото за първи път работя в киното. Ще видим още Климент Денчев, Таня Шахова, македонската актриса Лабина Митевска. Имам много актьори, които изиграха само по един епизод във филма. Безкрайно бях щастлива да работя с Петър Слабаков, Емилия Радева, Цецо Алексиев, Любо Нейков, Валери Йорданов. Участва и Пламен Димитров, един млад, много перспективен актьор. Във филма има и непрофесионални актьори – например една моя приятелка художничка, казва се Диана Софрониева. Беше странна смесица от професионалисти и непрофесионалисти. Много съм благодарна на големите български актьори, които се съгласиха да се снимат само в един епизод и го направиха с голяма готовност и външение.

– **Много ли липсва киното на българския актьор?**

– Определено. Пожелавам им повече филми. Бях много горда с оценката, която чужденците от екипа дадоха за българските актьори. Имаше един момент, който никога няма да забравя. Става дума за много тежък монолог, изпълнен от Светлана Янчева. Това стана по време на нощни снимки с доста сложно осветление. Светлана седи в колата си. Говорихме си преди това. Като влезе в колата и затворихме вратите, тя по някакъв начин остана сама. Започна да прави епизода, а аз се разплаках, защото беше толкова истинско и дълбоко – като част от моя живот. Беше тотално смесване на живот и изкуство. Кадърът продължи малко повече от три минути. Обърнах се и всички хора, които гледаха – скрипърката и звуорежисьорът, – също плачеха. Холандският звуорежисьор, който не разбира нашия език, само по

интонацията на гласа на Светлана усети колко са дълбоки нейните думи. Този момент беше някакво откровение.

– **Случва ли се често такова откровение?**

– Не, това беше повече от добре изигран текст. Беше подарък.

– **Започвате с документални филми. „Писмо до Америка“ е смесица между документално и игрално кино. „Разследване“ какъв ще бъде?**

– За мен е важно автентичното въздействие на един филм. Това е мой инстинкт, който вероятно идва от документалното кино. „Писмо до Америка“ беше много по-силна смесица между документалното и игралното. Историята в „Разследване“ също е стъпила върху истински случай. Това ми е необходимо, за да се мотивирам. Харесвам този тип кино и тъкмо такова искам да правя. Кино, което изглежда като истинско, няма бутафория, не стои постановъчно. Всичко е въпрос на вкус. Всякакъв тип кино има право на съществуване.

– **Повечето съвременни български режисьори се връщат чрез филмите си към селото. В „Писмо до Америка“ главният герой също бяга от големия град, за да търси корените си. Нужно ли е това постоянно връщане към българските традиции и фолклор? Повечето ни режисьори, които снимат в България, живеят в София. Защо столицата ни присъства толкова много във филмите ни?**

– Това е проблем, който кинокритиците трябва да анализират. Режисьорът във всеки свой филм разказва страстно историята, която в момента го занимава. Аз мисля, че след „Писмо до Америка“ се появи такава вълна. Тя е съществувала и преди години, но говоря за съвременна такава тенденция – обръщане към българското село. Не крия, че това ми беше приятно, защото бабите от село Пирин са последните истински баби. Те си отиват, българското село ще се промени след години. Това е тенденция в целия свят. Не случайно навсякъде се гледа иранско кино. Причината се

крие в онова съхранено нещо, което вече го няма в големия свят. В „Разследване“ е точно обратното. Аз разказвам една градска, софийска история. Тя е тежка и мрачна. С Рали се опитахме да направим визуален портрет на София. Беше доста тежко. От една страна, зима и сняг, а от друга, снимахме в реална пътна обстановка на „Петте къшета“. Искахме да запечатаме София такава, каквато я виждаме в днешния ден. След време, като се гледа този филм, да се усети атмосферата така, както се виждат мяркащите се парчета от София в „Бялата стая“ на Методи Андонов. Снимахме точно седем седмици. Всичко мина при много добри условия, за което съм благодарна на Росица и холандската си копродуктентка. Не знам в последните години някой български автор да е работил с един и същи продуцент в два филма. Вече има контакт. Има перспектива. Благодарна съм и на немския копродуктент за човешките условия, които ми създадоха по време на снимки. Това е друга, много голяма тема за българското кино. Мисля, че в доста тежките години, в които правехме предишните си филми, някои мои колеги бяха склонни да снимат и с твърде малко пари само за да има филм. Но трябва да има предел. Филм, направен със средства под критичния минимум, е обречен да бъде кофти филм. Винаги съм се опитвала да надвишавам истерията си и да изчакам да се съберат поприлични пари. Не може да се прави вече кино с лош звук и лошо изображение. Един безкрайно мизерно направен филм не може да пътува на европейски фестивали и да бъде гледан от важна европейска преса, публика и професионалисти. Тежък жребий, но задължително трябва да се има предвид. В новия филм има млади момчета – осветители, фарт. Те са работили в чужди продукции. Появили са се свършено различни професионалисти в българското кино. Впечатлена съм от това младо поколение кинаджии. Работят на всички нива в йерархията. Оптимист съм за българското кино.



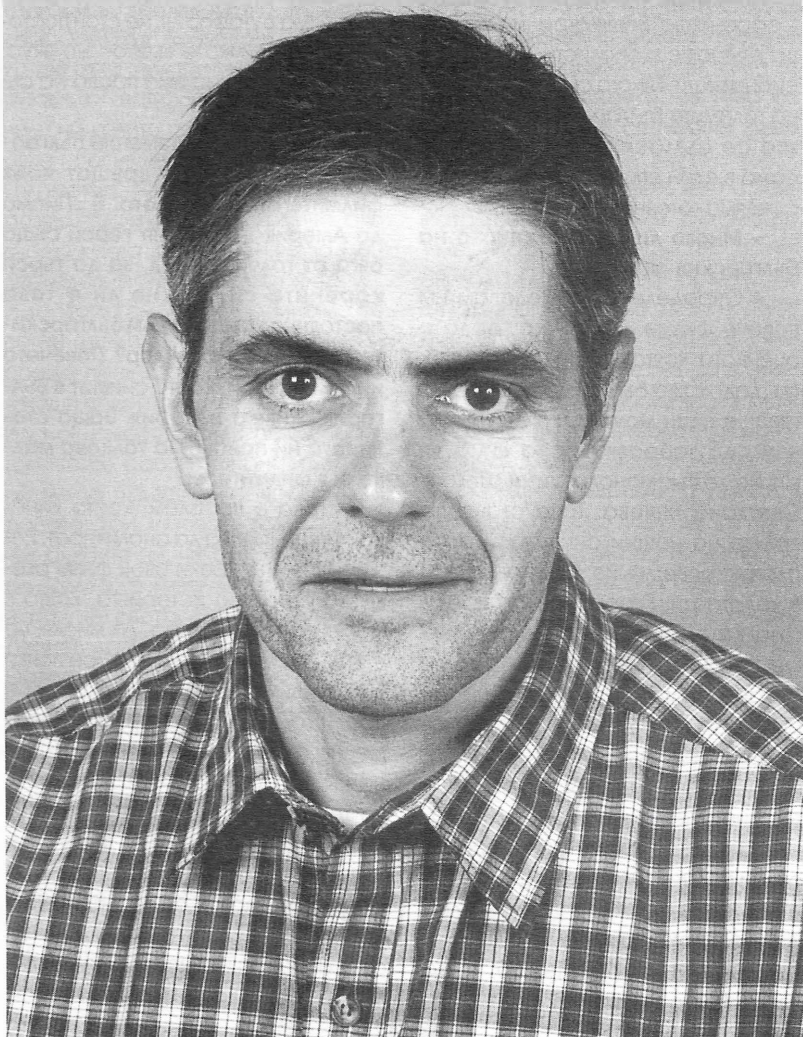
– Кога и защо напуснахте България?

– През 1988 – 89-а заминах за една година на специализация в Рим с италианска стипендия в единствената държавна академия „Силвио д’Амико“. От академичния съвет на НАТФИЗ бяхме предложени двамата с Ернестина Шинова, но италианците трябваше да решат дали ще ни приемат.

Когато вече бях в Италия и успях да събера малко пари от стипендията, заминах за Австралия, защото като студенти ходихме на фестивал в Братислава и там ми направи впечатление една австралийска театрална трупa. Водих кореспонденция с тези мои колеги близо 5 години и исках да ги видя и да обменя опит с тях. През това пътешествие се запознах и със съпругата си. Тя е италианка. След като завърших специализацията, се записах на собствени разности в училище по кинорежисура. Завърших при един голям любител на България, Анжело Д’Алесандро, който беше заснел филмова поредица за българските манастири. Той с много внимание и обич се зае с мен и доста ми помогна, защото програмата беше такава, че тези, които учат кинорежисура, трябва да държат изпити по актьорско майсторство, операторство, осветление, звукозапис. Тоест трябва да положиш изпити върху целия цикъл на филмопроизводството, за да вземеш диплома за кинорежисьор. След това заминах за Щатите, защото исках да завърша курс по писане на сценарии в Ню Йоркския университет. Там също получих парична помощ за добър успех и учих близо две години. Създадох си приятелства, връзки в киното и в театъра и определено исках да остана, но не ми дадоха работна виза. Не ми се щеше да пребивавам нелегално и с жена ми се върнахме в Италия. Постъпих като асистент-режисьор в една американска продукция – сериал за Флоренция и за

НИКОЙ НЕ РАЗДАВА ПАРИ С ШЕПИ

*Людмила Дякова разговаря
с актьора, сценариста и режисьора
Момчил Карамитев*



античния Рим, и близо три години работих в този екип. Така получих работна виза за Америка и от 8 години съм в Лос Анджелис. Доволен съм, защото има много възможности и работа за актьори, и режисьори.

– В Щатите като актьор ли работите, или се занимавате и с режисура?

– В началото работих предимно като актьор и това ми помогна да разузная какви са изискванията към режисьора, защото режисьорите там не са „вся и все“ във филма, както обикновено е в Европа. Там продуцентите наемат режисьора и той извършва координаторска дейност, работи с актьорите, работи с операторите, но няма решаваща дума как да се монтира филмът. Тази система е много по-различна от онова, което бях учил в академията в Италия. Напоследък доста работя като режисьор и сценарист, но не изоставям и актьорската си професия и почти всеки месец имам някакви актьорски ангажименти.

– Въз основа на вашия опит може ли да се направи паралел между актьорите в България, в Италия, в Щатите?

– Бих казал, че за мен всички актьори са като братя. Всички се надяват да бъдат открити, да имат големите си роли. Но работата протича по различен начин. Според мен в България подготовката и образованието са на най-високо ниво. Докато в Италия само една определена група актьори са на много високо професионално ниво. Другите работят като актьори, но нямат „закваската“, нямат теоретично и практично образование. Те са добри да играят това, което са, според това как изглеждат, според собствения им стереотип, но не биха могли да се превъплъщават, не го умеят. Докато американските актьори са много аналитични, говоря за тези, които са на най-високо ниво. В Америка има няколко нива актьори. Едната категория са нещо като постоянно работещи натурщици, което също е вид професионализъм. Друга категория са тези, които вече

са влезли в Гилдията на киноактьорите и имат право да играят малки роли. Тоест имат юридическото право да говорят във филма. И най-високото ниво са вече високо професионални актьори, които са имали една или две големи, централни роли. Но онова, което обединява българските, италианските и американските актьори е, че този, който може да издържи в професията, той става актьор.

– За актьорите в България определено не е лесно, изобщо не е лесно за хората от областта на културата. Как вие виждате отражението на промените в културния живот за тези близо 16 години?

– Има развитие, нови явления в актьорската професия. За режисурата имам резерви. Но веднага искам да кажа, че ми направи силно впечатление едно представление, режисирано от Владимир Петков. С него сме завършили почти заедно и той от дълги години работи във Франция и в Канада. Той постави в театър „Сфумато“ „Фигури при любовен полет“, мисля, че така се казва представлението. Толкова добро нещо не съм виждал досега нито в Италия, нито в Америка. Мила Искренова е хореограф и признавам, че с малко завист гледах моите колеги, защото би ми се искало и аз да участвам. Но се надявам, че някой ден с Владо Петков ще работим заедно. В киното ми се струва, че имаме доста неща да преодоляваме. Миналата година гледах „Пътуване до Йерусалим“ на Иван Ничев – българският претендент за номинациите за „Оскар“, което е високо признание. Но според мен филмът някъде по средата се развива в разказ за актьорите и не се фокусира върху децата, а те са центърът на филма. Разбира се, Иван Ничев има своето право, това е негов творческа гледна точка.

Другото, което ми прави впечатление, е, че се правят много добри документални филми. Дори, като се върнах, разбрах, че Вили Цанков и Огнян Гелинов са започнали проект за документален филм за моя баща

Апостол Карамитев и аз с голяма енергия и желание се включих в този проект, поради което вече няколко пъти си отлагам полета за Щатите.

– Като става дума за родители, иска ми се да засегнем една малко деликатна, но и много любопитна тема: какво е да си дете на известни родители, навярно е прекарно, но и тежко бреме, особено когато това са Маргарита Дупарина – прима на българския театър, и Апостол Карамитев, емблематична фигура за изкуството ни въобще. Мисля си дали това не е била и една подсъзнателна или напълно съзнателна причина да напуснете България, за да бъдете сам себе си?

– Уцелихте в десетката. Тук постоянно съм се стремял и съм се опитвал да имам свой почерк, свое присъствие. Въпреки големите имена на майка ми и баща ми аз съм имал възражения срещу техния метод на работа. Отначало това беше една по-скоро неосъзната съпротива, но когато отидох да уча в Италия, като че ли съзнанието, душата се освободиха, че няма да бъда мерен или гледан като сина на някого. Така успях да докажа на себе си, че имам свой път, и това ми даде увереност, накара ме да вярвам в себе си, дари ме със самочувствие да отида в Америка. Давам си сметка, че много неща, които нося, идват от родителите ми, но те претърпяват някаква трансформация, подчиняват се на потребността да бъда сам себе си.

– Имате ли желание да работите в България? Като актьор, като режисьор. Пътят за развитие на българското кино са копродукциите. Това е и моделът в цяла Европа. А доколкото знам, и голяма част от независимото американско кино разчита на копродукции. Така че имате ли планове да работите в тази посока?

– Разбира се, че бих приел да участвам във филм, стига да знам каква е ролята. Преди години дойдох от Италия, за да участвам във



филма на Людмил Тодоров „Приятелите на Емилия“. Когато има интересни предложения, с най-голяма радост и желание ще се върна.

Колкото до независимото кино, имах шанса да участвам с епизодична роля във филма на Клинт Истууд „Момиче за милион долара“, който спечели „Оскар“. Той го снима като независим филм. Не беше под голямото крило на студиото, защото искаше сам да си движи нещата. Видях как може да се прави независимо кино като копродукция. Ще опитам с един свой проект, който ще започна в края на 2005 година. Той ще бъде американска продукция, но искам да снимам тук, в България, с някои български актьори. Проблемът, с който се сблъсках при срещите ми с колеги актьори, е, че те нямат представящи ги материали, нямат дори снимка, която могат да ми дадат, за да ги покажа. Затова искам да апелирам от страниците на вашето списание актьорите, които искат да се снимат в чужди филми, да си направят папки със снимки. Знам, че е скъпо, но когато човек е актьор и иска да представи себе си, то е нещо като паспорт.

– Въпросът опира до необходимостта от кастинг агенция. Порано в Киноцентъра имаше „Отдел актьори“, където се съхраняваха снимки на всички актьори или лица, попаднали на пробни снимки. Сега тази практика не съществува и няма къде да бъдат направени така наречените „актьорски досиета“. Преди години в Съюза на българските филмови дейци се обсъждаше идеята за такава агенция, но замисълът пропадна.

– Мисля, че в Съюза на артистите има Интернет страница, която в някаква степен изпълнява тази функция, но не съм сигурен.

– Важно е нашите актьори да бъдат забелязвани, да се снимат повече, защото имаме две много

силни страни в киното ни. Това са операторите и актьорите. Те не отстъпват като ниво нито на европейските, нито на американските си колеги. Но вие казахте също, че пишете сценарии. Как се справяте в тази посока? Какви са препятствията, които човек преодолява както в Италия, така и в Америка?

– Проблемът е преди всичко да се намери доверието на човек или на група от хора, които да вложат пари в сценария. Това е най-голямото препятствие. Но за да се превърне един сценарий във филм, върху него трябва много да се работи. Не вярвам, че е възможно да се роди сценарий в една вечер, да се напише от някой гений и след това да спечели „Оскар“. Сценарият е своеобразна преоценка на живота на автора. Според мен, когато пишеш сценарий, трябва да имаш някаква вътрешна обвързаност с историята, която разказваш, или поне с някои от характеристиките в нея. Но писането на сценарии е свързано и с познаването на пазара. Не да бъдеш роб на изискванията на пазара, но да имаш усет и да знаеш какво се търси. От практиката разбрах, че едновременно с усилията по писане на сценария, трябва да върви и маркетинг. Производството на филма започва с реклама още преди да е заснет първият кадър. Някой може да каже, че не е търговец. Но за да направиш свой филм, трябва да имаш усет към тези неща или поне да направиш усилие то да ги научиш, защото те се учат.

У нас почти не съществува предварителна договореност за разпространение на филма още преди или по време на неговото производство. А в България кината са твърде малко, предимно частни, и разпространителите не искат да рискуват с български филми, защото не разчитат на многобройна публика. Затова разпространението на филма е много важно.

– Има още нещо, за което, ако

вие работехте тук, в България, щяхме да говорим от първия момент – това са парите. А ето ние разговаряме повече от час и тази тема още не присъства. Вие самият как намирате пари за проектите си? Въобще как стои въпросът с парите, защото, въпреки че Лос Анджелис е Меката на киното, сигурно и там не раздават пари с шепи?

– Никой никъде не раздава пари с шепи. Но това, което знам за намиране на пари, то си е за мен. Не мога да кажа каква е формулата за намиране на пари, но едно от най-важните условия е да имаш познания с хора, с които си работил и които знаят как си работил и имат доверие в теб. Оттам срещу доверие ти можеш да получиш пари. Парите могат да дойдат от различни източници – частни лица, вериги магазини, ресторанти. Истина е, че обикновено намирането на пари не е типично режисьорска дейност. За тази цел има продуценти, финансисти. Има хора, които произвеждат филм с кредитната карта на татко си. Има хора с финансови възможности, които искат да превключат от една професия в друга и влагат лични средства. Разбира се, има и големи спонсори, на които това им е работата, да инвестират във филми. Няма правила.

Иначе големите студии водят своя финансова политика, там всичко е регламентирано, те разполагат с големи бюджети. Това е индустрия. Но все повече хора разчитат на независимото кино, както Клинт Истууд, защото в големите продукции има ограничения и те идват точно заради парите. Хората са поставени на морални изпитания. Големият въпрос е в това, как да се съчетае ценностната система с комерсиалното кино. Така че комерсиалното и арт киното са някаква плетеница на постоянни противоречия, но когато влязат в добър контакт, се получават наистина стойностни неща.

ДЕСТИНАЦИИ НА СПАСЕНИЕТО - ЧЕТИРИ ВАРИАНТА НА ЕВРОПЕЙСКО ROAD MOVIE

Геновева Димитрова

Вариант 3: Корени

*Струва ми се, че е трудно да се излявят общите
европейски черти – те се долавят най-вече в движения,
отражения, важни съотношения...*

*Като изчетох аргументацията,
свързана с новото европейско съзнание,
изпитах странното усещане, че сме потеглили
към една нова и гигантска национална държава
със своя си емоционална идентичност,
свой общ неприятел и свои европейски национални
характеристики вместо просто някакви
национални характеристики.*

*(Като в стария виц:
„Как изглежда съветското джудже?“
„Огромно!“)*

Петер Естерхази

Колкото по-агресивно глобализацията превзема всекидневието ни и потенциалът за свобода на избора е на практика безкраен – физически и виртуален, толкова индивидът е все по-безпомощен пред вируса на унификацията, а той на свой ред – все по-резистентен към антидота на Аз-а. Универсализъм на потреблението, дирижиран от паяжния гигантизъм на рекламните стратегии, все по-зловещо застрашава интимитета на желанието. Мода, конкуренция и калкулация атакуват дори подсъзнанието, а културата на живеенето се простира до мултиплицирането на социални матрици. Независимо дали става дума за емигрантска или поколенска адаптация, за просперитет или провал, за носталгия или любопитство, в десетки европейски филми напоследък се експонира необходимост за узнаване на нещо повече от живения живот, за търсене на свещения Граал на упование, за вдъхновяване от родовата памет, била тя песен, ландшафт, снимка или спомен. На екрана то се случва като прелитане от летище на летище, като влаково тракане, като отбивка от магистралата към селския път... В крайна сметка се оказва, че днес, когато кризата на ценностите зее като черна дупка в различните социални общности и таргет-групи, знанието на корените би могло да се окаже терапия за оценяването на човешката идентичност.

Сбогом, синя птица (1999, Дания, Фарьорски острови, сц. и реж. Катрин Отарсдотир) е лежерно road movie за съзряването. Проследява перипетиите покрай завръщането в бащината/майчината къща на певица (Хилдигун Ейдфинсдотир)





и нейната приятелка (Сирги Митра Гайни) – пънкарки, чийто грим може да уплаши и граф Дракула. Импулсивни и неразбирани, нахакани и раними, те се шурат из зеленородните Фарьорски острови с колата на рибаря Руни (Йохан Далсгард) – единственият от местните, дал им шанс за доверие, заради което е все по-бит, та пребит, разбира се. „Сбогом, синя птицо“ е наивно-феминистки поглед към маските и тяхното сваляне в подредено общество, където дискриминацията е уж забранена, а честност и солидарност се представят като екзотични фойерверки по пътя на спасеното човешко достойнство.

Писмо до Америка (2000, България/Холандия/Унгария, сц. и реж. Иглика Трифонова) е авто-пешеходно road movie подир родовата памет. Младият Иван (Филип Аврамов) пуши свъсена цигара на панелен балкон в София. Узнал вестта за комата на своя приятел-емигрант в Ню Йорк, той поема с камерата си на стопаджийско-катераческа експедиция към корените – чукаresto пиринско село с обречен колорит. Заветната му цел е откриването на магическа народна песен – хипотетична панацея за съживяване на приятеля. Пътят на Иван минава през коли и камиони, човешки участии и ракия, мизерия и оцеляване, природа и фолклор... Видео и кино се наслаждат в гекултурната двуизмерност на носталгията – по приятелското всекидневие от Ню Йорк или отиващия си роден автентизъм. Документалност и фикция, мистика и болка преодоляват, заедно с героя, хребети, неудовлетворение, кома... От апатичната урбанистична цигара, през амбициозното народопсихогичноизкачване, дочаената церемония с българска реч от устата на японец в Ню Йорк, филмът преодолява визови и комуникационни обструкции и зарежда с позитивна енергия. Превръща зрителя по света и у нас в съзаклятник на хиперболично то свещенодействие.

Донау, Дуна, Дунай, Дунав, Дунара (2003, Австрия, реж. Горан Ребич), подобно на „През юли“ на

Фатих Акин, е мултинационално road movie с едностранно финансиране и преминаване на Европа без ограничения, но с подчертано пренебрежение към България. За разлика от скоростното любовно-комедийно road movie на немския турчин Фатих Акин обаче, това на австрийския хърватин Горан Ребич се потапя в съзерцателността на речното плаване, както е маркирано в самото заглавие. Ставаме свидетели на патилата и лингвистичната полифония на разноезични несретници по време на последния рейс на очукан шлеп от Виена до Черно море (само българин няма от петте дунавски страни). С монотонен ритъм и с минорни предихания филмът представя разни аспекти на емигрантската орис – австриец или трансилванец, съзидателник или престъпник, мъртъв или току-що роден, самотник или младоженец, важно е не какъв си, а да си намериш мястото. И най-добре – при корените, та били те и най-опосканиите. Сантиментът се е протегнал свойски, но зад гърба му иронията подскача и разбишква устрема му за хегемония.

Земя на изобилието (2004, Германия/САЩ, реж. Вим Вендерс) е поредното урбанистично road movie на големия немец в Америка. Този път ни захвърля в Лос Анджелис, за да ни го представи като гето на илюзиите през два ракурса: на Пол (Джон Дийл), ветеран от войната във Виетнам, отровен навремето с диоксин, а след 11 септември 2001

– фрустриранната тема „араби-терористи“; на племенницата му Лана (Мишел Уилямс), пристигнала в родната си след десетгодишно пребиваване в Европа и Израел, за да открие единствения си роднина по майчина линия и да проумее същността на американското самочувствие и причините за ненавистта към него на Западния бряг. Независимо че Пол неспирно кръстосва улиците с древната си камионетка, побрала налуден арсенал от подслушвателна техника, изходна точка на съвместното им пътуване е улично убийство (по погрешка) на бездомен източноевропейец. Филмът се цели в днешните американски обсесии и улучва право в сърцето лежания модел – от президентската администрация, та до маргиналията. През богаташки и орфани екстериори, разследване и параноя, младата пришелка се опитва да внесе надежда в света на възрастния, бетонирания от разочарования... Тя на свой ред попива знания за себе си и корените си от неговите опити да изкорени душата си. В полифонията от патетика и черен хумор, ксенофобия и либерализъм, агресия и благодет, вяра и безбожие, ние пътуваме заедно с Пол и Лана из памет и сънища, улици и грчове. Със своята темпераментна алтернативност, психологическа дълбочина и стъписващо „маркировъчна“ визия филмът препраща към гениалното Вендерсово road movie „Париж, Тексас“, създадено трийсет години по-рано.

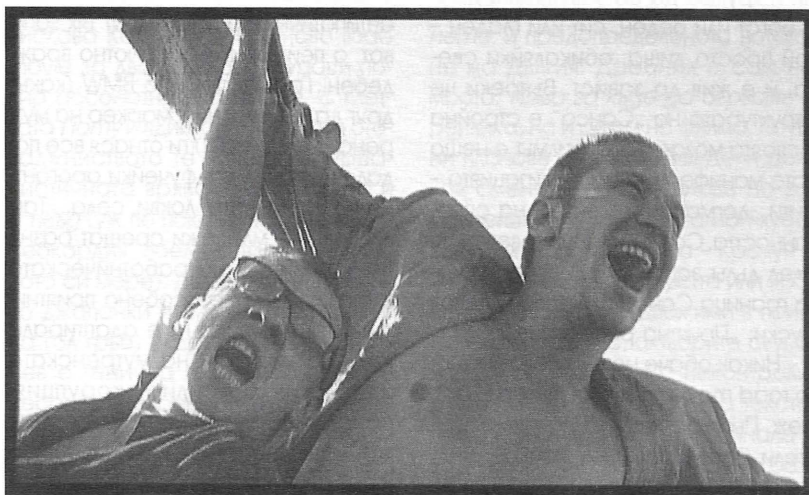
Вариант четвърти: Пилигримство

Единственият човешки и културен пейзаж, който заслужава етикета „европейски“, е неонтологичен и радикално отворен, т.е. определен от юридически постановки и политически прагматичен. Онези, които се мъчат да измислят наново християнския Запад и да издигнат крепостни стени около Европа, я превръщат в религия, в раса, напълно опорочавайки просветения европейски проект.

Улрих Бек

Да се пътува е по-добре, отколкото да се пристига, четем в „Дзен или изкуството да се поддържа мотоциклет“ от Робърт М. Пърсиг – един от най-важните романи за динамиката на човешкото същест-

вуване. Написана преди 60 години, тази книга и днес е нещо като библия на неспирното търсачество на свободния дух. Но вече в друг контекст – и ние вече можем да пътуваме където ни хрумне. Хрумва ли ни



„Пату“, България, режисьор Станислава Калчева

обаче? Досега се занимавахме с road movie по дестинация. Разбира се, в различните му екранни вариации откриваме шляене, бродене или дори загубване. Но тук ми се иска да се съсредоточим в онзи чист вид пътуване, който волю-неволю е радикален отказ от уседналото всекидневие. Път без дестинация или изгубена такава. Пак се сещам за Вим Вендерс, който твърди: *Да продължаваш да вървиш, без да знаеш къде отиваш, за мен означава свобода*. В историята на европейското кино неговите немски филми са сред пионерите на тоталното road movie или на нонконформизма без граници. Тласък за авантюризма на този тип екранно приключение бихме могли да привидим в емоция, възраст, възглед, случайност, опасност... И цялата тази демонстративна безхаберност към прошнурования бит би могла да се възприеме като мъничък – индивидуален или групов – жест на отчаяние или повод за радост в космополитния свят на полиглотската самота.

Гледна точка (2002, Дания, реж. Томас Гисласон) е „догма“ road movie за европейката Камила (Трине Дилхорн) в Америка. Филмът всъщност представя във флешбек нейната версия на историята, разказана пред щатските следователи. Фанатична фенка на Керуак, тя е

докарала кроткия си избраник Хенрик (Улриф Томсен) чак в Лас Вегас за бракосъчетание, но току пред церемонията панически хуква от олтара. Спъвайки се в булчинската си премяна, на паркинг възсяда мотора на интровертния рокер Рок (Гарет Уилсън), вкопчава се в чернокожения му гръб към Лос Анджелис, а после – към Сан Франциско и Сиатъл... Вместо да е поет, както ѝ се иска, той се оказва терорист, а покрай пустини, планини, потоци, плажове и престъпления на финала го убиват, а нея изкарват терористка (съдба, подобна на героинята на Бьорк в „Танцьорка в мрака“ на Ларс фон Триер). Вдъхновен от „Догма 95“ (Гисласон е дългогодишен сътрудник на Триер), „Гледна точка“ е едрозърнест, ръчно заснет и хаотичен филм за сияйността на безхаберието, мрака на тероризма и безбрежността на интерпретациите.

Като стана дума за булка дезертьор и road movie, тутакси изскача **Сладка моя** (2004, Германия/Финландия/Латвия/Русия, реж. Мика Кауризмаки) и моля за извинение, че ще наруша хронологията... Новият европейски проект на по-големия от братята Кауризмаки е микс от мелодрама и документално кино за постсъветското днес, вдъхновен от древногръцката легенда за Орфей

и Евридика отпреди 3300 години. От Хале до Мурманск следим мазохистичните приключения на тъмнокос американски поп музикант (Хенри Томас) покрай енигматична рускиня (Ирина Бьорклунд). Тя именно е булката, побягнала от сватба с немец (неузнаваем Хелмут Бергер) в Хале, още невдигнала воала си. Прави го пред огледало в тоалетната – вижда пчела! След като се суети на гара, а американецът стига до Прибалтика със синята си кола, модел 1965, двамата се срещат на бензиноколонка. Рускинята му гепва мпс-то, по-късно му го връща с бележка „Наташа“ и настоява да тръгне с него. Следват маркировки, фарове, знаци, тирове, море, огън, пясък, пиене, пеене, пчела... Рига. Те са улични музиканти, булка ги слуша, позната на Наташа ги доближава (говорят си на руски)... Орфей и Евридика на глобализацията изоставят колата, рипват в товарен влак, целуват се (най-после!), изскача джудже с моторна шапка, вози ги на файтон с гуми към цирк (гъски на пързалка, танц с питон), поверяват им мотор с кош, с който забират третата булка във филма... Санкт Петербург – познаваме го по лозунга „Подвигу твоему Ленинград“. Немецът и мутри ги погват в дежурния за топоса амбианс от сняг, балет, кораб по Нева и величествена архитектура, а тя изчезва. Той крачи, мръзне, мярва свой CD, яхва мотора, катастрофира в белота, продължава с такси волга. Мурманск. Американецът влиза в мемориал, превърнат в бардак. Спуска се надолу с асансьор – стрийптизьорки и проститутки в бяло сред огромни статуи. Той запява, тя се явява. Повежда я за ръка нагоре. Немецът я застрелва, американецът я носи през поле с пчелни кошери, полага я на пръстта. Върху нея – рояк пчели! Сън ли е, или я има?... „Сладка моя“ проектира/деформира мита в контекста на трагичния сблъсък между свободния дух и манталитета в империята на ирационалното, където живот, сигурност и демокрация са доста абстрактни понятия, а пчеличките си летят волно. През характерния за Мика Кау-



рисмаки наивистичен буквализъм често се промушват сенки – я на Кустурица, я на Данелия... Докато е в движение, филмът се гледа, но спре ли – издиша.

Затова пък околосветското road movie **Санса** (2003, Франция/Испания, реж. Зигфрид) нито за миг не се дава. Младият френски пилигрим Санса (Рошди Зем) кръстосва междуконтиненти, власти, пиянства, приятели и... цигулка. От Париж до Москва и Токио, той прелита през 3 континента и 10 държави, воден от максимата, че истинската свобода е да пътуваш, без да си привързан към нищо. Чуден просяк, подобно на Чаплиновия Чарли или на своя млад автор Зигфрид, с царствения непукизъм на клошар героят елиминира културния шок от странностите на мултинационалното общуване с разните му национални специфики, привички, норми... Добронамерен, безгрижен и ухилен, Санса превръща планетата в истинско глобално село, помахвайки за „здрасти“ на случаен минувач (истински

случаен минувач!) и бърборейки на всякакъв език, без да ги знае. Не ни и хрумва да се замисляме дали е богат или беден, сит или гладен – той просто диша, обикаляйки света, и е жив до завист. Въпреки че структурата на „Санса“ е стройна в своята мозаечност, филмът е нещо като манифест на импровизацията – анти „догматичен“ гейзер на спонтанността. Само си представете как, след дълъг запой с водка, на руската граница Санса изтърсва на своя руски: „Приятна революция.“

Никак обаче не е весело черното road movie от Русия **Бумер** (2003, реж. Пьотър Буслов). Четирима приятели (Владимир Вдовиченков, Андрей Мерзликин, Максим Коновалов, Сергей Горобченко) са дребни престъпници, извършили убийство. И бягат към дълбините на неасфалтираната руска провинция с крадено черно BMW, модел седмица („бумер“). Заглавието е колкото конкретно, толкова и символично – филмът безпрепятствено ни води към думичката „бумеранг“ и нейното значение. За първи път в руското кино след „Брат“ и „Брат 2“ на Алек-

сей Балабанов или „Олигарх“ на Павел Лунгин бандитите са лишени от статуса на герои. Нещо повече – антипатични са и трима от тях загиват, а пейзажът е абсолютно враждебен. Грамаданското BMW (какъв друг да е визуалният маркер на мутренската епоха?!) ги отнася все по-далеч и по-далеч, фучейки арогантно през градчета, локви, села... Там противните младежи срещат разни представители на работническата класа – също не особено приятни, тъй като неволята ги е адаптирала към параметрите на мутренската идеология (насилие, корупция, обирджийство). Макар да се държат като персонажи на Тарантино или Гай Ричи, главните герои са драстично автентични. Страховити са в своята аморалност и полувербалност. Покрай кръвожадието и морния съспенс „Бумер“ е тъжна констатация за грохналата обреченост – индивидуална и национална. А тя всъщност го прави кристален представител на road movie, колкото и филмът да е отвратно препедалиран.

Парту (2004, България, реж. Ста-

„Писмо до Америка“, България, режисьор Иглика Трифонова



нислава Калчева) е притчово road movie за двама млади щураци подир абсолютната свобода. С клетвата *Пату* и вдигнатия палец на стопаджийството те зачеркват урбанистичната врява – към моста и *с. пвд* (уж по покана на девойката Леокардия, поела с влак към родното си море). Дългия (Деян Донков по джапанки и с калножълто сако на гол гръб) и Дребния (Иван Бърнев с тениска и харпун). Пътят е несретен, морен, страховит, но те изригват пламенността на движението през разни роли: на самолети (в мерцедес кабRIO с разголени девойки), на каскадьори (в кметски син москвич-пикап), на философи (с костенурка в ръката на Дългия), на бегълци (с вик *Пату* от патроните на каруцарски браконieri)... Минават през пейзажи с бокситова тревожност, циганка на магаре, срязана жп релса, асфалтови отблясъци, ревнив кон, орисници, дъжд... Единствените, дали им покрив, са селският дядо на Дългия (Наум Шопов) и семейството на Леокардия. Момчетата са еуфорични. И неспокойни. Дългия се чувства все по-безпътен на пътя. Заедно се хвърлят в морето. Следва поантата: *Важно е не само пътуването, а и стига-*

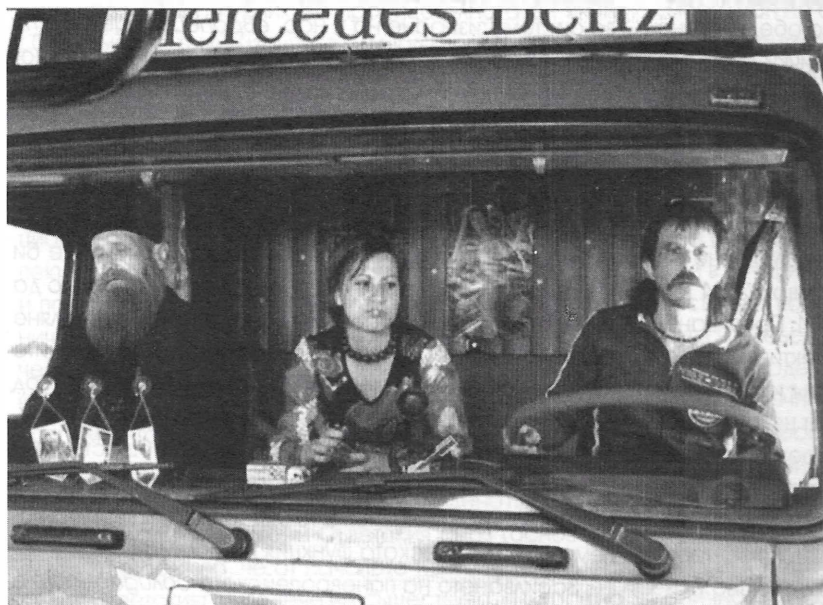
нето, и предопределеното потъване на Дългия. Дребния е сам на моста. *Няма за къде да бързаме* е реплика, но и ритъм на филма. Крупни планове на засмения Деян Донков сменят крупни планове на замисления Иван Бърнев, а най-хубаво е, когато са двамата – Крачун и Малчо, вслушани в пръстта или крачеши в прахта. Неудържими в приключенския си хъс, актьорите съумяват да се преборят с неконтролируемата афористичност на текста, чиято каламбурност би изопнала и Езоп. В унисон със словесното обилие (в кадър и зад кадър) на екрана се нижат романтични рими: величествен мост, „неслучаен“ кон, Търнърово небе, кърваво море... И нищожни човешки фигурки в имажнерната стръвност на фактурата. Поела риска с мъжки филм и екзотична за режисьорка жанрова специфика, Станислава Калчева щеше да активира безутешността на своето road movie, ако бе укротила експанзията на речта. А Пату всъщност е името на дизайнера, чието сако Дългия носи на гол гръб.

Червеният сив камион (2004, Сърбия и Черна гора/Словения/Германия, реж. Сърджан Колевич) е експлозивно road movie с невъз-

можна двойка през бивша Югославия (до Италия): Гавран (Сърджан Тодорович) е далтонист и смотаняк от босненско село, а Сузана (Александра Балзамович) е колоритна циничка от Белград. Вманиачен мерцедесоман, миг след излизането си от затвора той подкарва безпризорен тир (мерцедес, разбира се) и по чудо не я прегазва. Бременна художничка-наркоманка, тя настоява за реванш – закарване до Дубровник, за да направи аборт. Безхитростният – до дебилност – шофьор склян. И се започва екранно безчинство от подигравки, псувни, дрога, недоразумения, рисунки, пушене, свещеник, цигани, пиянство, оръжия, пукотевица... Колкото по-грубиянски са кавгите на Гавран и Сузана, толкова по-приближават военни униформи, колони, бронетранспортьори... От нежелана и невероятна, близостта им се превръща в безалтернативна – сграбчват я с хищния инстинкт за съхранение от лудостта наоколо. Така червеният камион на шосето, който Гавран вижда като сив (а в началото на филма ние го видяхме изоставен с цял арсенал от изпотрепани се мафиоти), се оказва съдбовният виновник за тяхното събиране и спасение. Изненадващо интегрален за дебют, филмът е едновременно безхитростен и безмилостен ракурс към безсмислието – на войната, предразсъдците, границите... И възседнал неудържимата балканска разгуаност като универсално road movie, „Червеният сив камион“ опиянява с виталност.

Има още сума ти европейски заглавия, които жужат в пристрастието ми към жанра (колкото и да не е напълно еманципиран). Но колкото – толкова. По-важно ми бе да се опитам да изведа road movie като синоним на алтернативната визия за света; като филмовия жанр на екзалтацията от отказа; на бягство от културната психоза; на иронията, която не подбира силния или слабия; на категоричния жест на задвижването – дори без карта или дестинация.

„Червеният сив камион“, Сърбия и Черна гора, режисьор Сърджан Колевич





БЪЛГАРСКОТО КИНО

НА ПРАГА НА ЕВРОПА

ПРЕД ОТВОРЕНАТА ВРАТА

(Социо-културни аспекти на евроинтеграцията)

Проф. Божидар Манов

Някак съвсем естествено и дори неизбежно покрай засиления ни диалог с Европа и предстоящото подписване на договора за присъединяване към ЕС у нас все по-осезаемо се обособяват мощни евроцентристки настроения и значително по-слаби рефлексии на противоположна нагласа. Така се оформи съответно преобладаващото мнозинство на еврооптимистите и противостоящата категория на евроскептиците. В интерес на разумната и обективна оценка на тази динамична и все по-активизираща се ситуация е потребно да отчитаме коректно и добронамерено двете страни на процеса. Това във всички случаи ще ни придвижи по-добре подготвени към предстоящата интеграция, още повече, че тя ще е продължителна, пълна с вече видими или все още непредполагаеми трудности, с очаквани благоприятни резултати, но и с редица смущаващи промени, пречки, разочарования. Това не се оспорва дори от крайните ентузиастични на евроинтеграцията. Казано най-кратко и пряко, ако на 1 януари 2007 година осънем със залечени политически, административни, митнически и всякакви други подобни формални граници в разширената с наше присъствие Европа, то съвсем няма да е така лесно преодоляването на редица други, невидими, но жилави, непропускливи, устойчиви и дълготрайни реални препятствия в бъдещия процес на конкретно обединяване и уеднаквяване на общуването – на всички нива, във всички икономически, социални, етнически, културни, образователни и други предвидими и непредвидими засега области на интеграцията.

Неотдавна в „Култура“ публикува обобщена информация от доклада на Групата за духовни и културни измерения на Европа (към Института за изследване на човека), представена в Рим на 28 октомври 2004 г. и поместена изцяло в IWM Newsletter 4/2004. Проучването е подготвено от голям европейски колектив изследователи и анализатори и засяга широк кръг изключително актуални въпроси, които днес възбуждат цялата европейска интелектуална общност. Тъкмо през 2004 повече от 70 милиона души получиха нови европейски паспорти и това впечатляващо разширение на ЕС неизбежно предизвиква много и различни оценки, коментари, страхове, очаквания. Към досегашното успешно раз-

витие на ЕС се прибавят нови фактори, някои от тях непознати или непредвидими, които въпросният доклад синтезира в няколко основни, изключително важни извода:

Икономическата интеграция *не е достатъчен* двигател за цялостната европейска политическа реформа.

Първоначалното и очевидно твърде оптимистично очакване, че политическото единство на ЕС ще се роди от общия европейски пазар, се оказва *илюзорно*.

Старите фактори на европейското единство вече не са достатъчно мощни, за да осигуряват необходимото истинско политическо единство, и затова новите източници на енергия трябва да се търсят и намират в *общата култура* на Европа.

А това е така, защото старите фактори на обединението – желанието за мир, външните заплахи и икономическият растеж, губят своята ефективност, докато общата култура на Европа – *духовният фактор* на европейската интеграция, неизбежно ще става все по-значим източник на единство и сцепление.

В същото време значението на европейската култура трябва да бъде по-добре и по-ефективно разбрано в политическо отношение. Един списък на общите европейски ценности не може да бъде достатъчна основа на европейското единство, защото всеки опит за систематизиране на т. нар. *европейски ценности* неизбежно се сблъсква с многообразието от разнородни национални, религиозни, етнически, сектантски и обществени схващания.

Наред с това изключително важна се оказва обществената роля на *европейските религии*. Доскоро с основание се смяташе, че религията не свързва, а разединява различните вероизповедания. Може би и днес е така. Но религиите на Европа би трябвало да имат и потенциал за обединяване, а не за разделяне на европейците. Те са неделима част от различните култури на Европа и могат да бъдат много активни „под повърхността“ на политическите и държавните институции, както и да оказват влияние върху обществото и индивидите. И доколкото Европа е преимуществено и традиционно християнска, то акцентът пада върху проблема за политическата функция на исляма.

Засилването на паневропейската *солидарност* е

една от най-важните дългосрочни задачи на европейската политика, защото за момента се чувства определен дефицит на европейска солидарност, особено от страна на „старата Европа“ по отношение на новоприеманите страни. А именно недостигът на солидарност е особено тревожен, ако мислим нова Европа като нещо повече и по-различно от общ стоков пазар и система за колективна сигурност.

Този сериозен и обективен научен анализ влиза по особен начин в синхрон с някои съществени идеи на папа Йоан Павел II, развити в току-що публикуваната му мемоарна книга „Памет и идентичност“. Поляк и славянин, а преди да стане папа, и дългогодишен краковски епископ под името кардинал Войтила, Йоан Павел II вижда „корените на идеологиите на злото“ в историята на европейската философска мисъл от по-старо и или по-ново време. И илюстрира тезата си с „перверзните програми на нацистката идеология, която се вдъхновява от расистки идеи“, продължавайки след това с идеологията на комунизма.

Трудните въпроси за реалните ценности на обществените структури (етноси, нации, религиозни, сектантски или други социални групи) очевидно не са (и няма логика да бъдат) приоритет само на европейската интелектуална мисъл. Те възбуждат в не по-малка степен и американския интелектуален елит, особено след 11 септември 2001 г., когато за всички мислещи субекти отвъд океана стана очевидна необходимостта от сериозен анализ, преосмисляне и нова идея относно днешната същност и утрешната перспектива на Америка. Харвардският професор Самюъл Хънтингтън, след като през 1993 г. публикува проникателната си книга „Сблъсъкът на цивилизациите“ (много преди рухването на Двете кули), само три години след терористичния акт през 2004 издаде новото си респектиращо изследване „Кои сме ние“ с подзаглавие „Предизвикателствата пред националната идентичност на Америка“. Изправен пред категоричните факти от редица актуални социологически проучвания, той съвсем сериозно и респектиращо разсъждава в исторически, социо-културен и политически аспект за съдбата на големите мултиетнически общности, формирани като държавнополитически структури в определено историческо време и под влиянието на конкретни фактори. Той има предвид например такива мултикултурни, етнически и религиозни конгломерати като Обединеното кралство на Великобритания и Северна Ирландия (създадено през 1707), САЩ (създадени в 1776) и Съветския съюз (основан в 1918). И отбелязва, че от началото на 90-те години на XX век Съветският съюз вече не съществува, а в края на

столетието Обединеното кралство е все по-малко обединено. В добавка като възможна прогноза за 2025 година например смята, че САЩ няма да бъдат същата държава, както през 2000 година, а може би съвсем различна страна (или дори няколко страни), с друга представа за себе и за своята идентичност.

И тъкмо в този момент на повишен интерес към съдбата на големите международни и мултиетнически общности Европа все по-настойчиво търси своето ново обединение, при това не само на икономическа или пазарна основа, а тъкмо на базата на някакви възможни интегрирани и общоприети духовни ценности (морални, културни, религиозни). Трудна задача, ако ли не и непосилна. Защото големият въпрос, който се оголва пред всяко честно устроено и обективно мислещо индивидуално съзнание е тъкмо проблемът за преодоляването на историческия скептицизъм. В тази светлина дебатът между еврооптимистите и евроскептиците придобива изключителна важност и структуриращ потенциал. А знакови филми като „Европудинг“ (Франция/Испания, 2002, реж. Седрик Клапиш) или „Един ден в Европа“ (Германия/Испания, 2005, реж. Ханес Щьор) все още само маркират с игрив бурлесков почерк предусещани конфликтни зони или непреодолими препятствия. А те, разбира се, ще се изпечатат и пред нашето, само по себе си нееднородно в етническо, религиозно и културно отношение, българско общество, когато Калотина престане да съществува като граничен контролно-пропускателен пункт, а се превърне само в една обикновена пътна табела от паневропейската магистрала. Защото, ако днес невидимият „меридиан на бозата“, който по думите на Чърчил разделя Ориента от Запада, е само остроумна метафора от вицовете, то тогава, след заветната 2007 година, неговата виртуална сянка може да ни дамгоса през челото като съвсем реален знак за произход и принадлежност. И да се окажем уж интегрирани и обединени, пък същевременно белязани с печата на „Балканския резерват“. (Както е впрочем и до днес с индианците в САЩ и Канада например.) Киното на западните ни съседи, които преживяха трагедията на драматичен разпад и съсипващи продължителни войни, остроумно и дори твърде хапливо иронизира ролята на Европа в тях. Достатъчно е да си припомним някои великолепно епизоди от босненските филми „Ничия земя“ (2001) на Данис Танович или от „Фитил“ (2003) на Пиер Жалица.

Всеки кратък тезис наред с полезната, четлива лаконичност и разбираемост неизбежно акумулира в

себе си и своето лесно отрицание, опровергаване, дискредитиране. Това е, уви, логиката на всяко декретивно послание и тезисно мислене. Боя се, че тъкмо в позитивно замислената кампания за спечелване на българското общество към идеята за обединена Европа и нашето присъединяване към нея налагането на определени, конкретни, лесносмилаеми дефиниции, емблеми, знаци – с две думи, поднасянето на съдъкани, предварително опаковани прости ключови думи и формули, едва ли ще прибави нови привърженици сред и бездруго заредените с готовност еврооптимисти, които имат предварителна положителна нагласа и са а priori склонни към аплодисменти на всяка евроидея. Но същевременно крие риска да даде аргументи и да зареди с допълнителна мотивация евроскептиците, които поначало са сред интелектуално по-грамотните, самостоятелно мислещи хора.

Излишно е да казвам, че аз принадлежа категорично към доминиращата група на евроориентираните български граждани, цялата ми дългогодишна професионална практика, контакти, ангажименти, голяма част от личното ми време и изяви са подчинени на тази ориентация и са доказани многократно, особено през последните години. Но тъкмо поради това се вслушвам с още по-голямо внимание в мислите, разсъжденията, аргументите на умни и проникателни хора, чието мнение ценя, или се вглеждам в симетрични знаци и послания от различни културни факти (в т. ч. и филми), особено при съпоставително разглеждани идеи.

Така че в дебата между еврооптимистите и евроскептиците аз залагам на по-трудната, но по-продуктивна позиция – да се вглеждаме в реалните действия и конкретните стъпки на евростроителите, на тези, които искат върху мястото на разрушената Стена да се изгради нов полезен мост между стара и нова Европа! Но затова е особено важно да разграничаваме евростроителите от евроглашатаите!

Един бегъл поглед към всички т. нар. „европейски ценности“, които за удобство и улеснена комуникация са подредени в своеобразна Харта от 73 позиции, веднага ще ни убеди, че те са по същество универсалните принципи на човешкото общжитие и в този смисъл са очевидните общочовешки стойности (морални, етични, нравствени), които и ние ги имаме в собствената си историческа практика и в националната ни морално-етична традиция. Затова не е необходимо да ги сричаме с усърдието на първолаци от някакъв списък с предварително подготвени формули и рецепти, опаковани както готовите храни от типа MacDonald's, KFC, Coca Cola. Защото така би се получила и своеобразна глобализация на морала, на междуличностното общуване, на социалната практика. А точно тези катего-

рии не бива да заприличват на претоплен хамбургер! Затова нека простичко и понятно ги назоваваме общочовешки, универсални стойности на индивида и обществото, които вековната социална практика приема за свои опорни стълбове.

Така, ако вземем напосоки някои от тези „ценности от списъка“, лесно ще се убедим, че казани с други думи, формулирани понятно и човешки, ние отдавна ги имаме в собствената си биография – още от устната ни словесна традиция, а по-късно в художествената практика, в т. ч. и във филмовото ни изкуство. Трябва просто да си ги припомним отново и сега – след преживения „инсулт“ на киното ни, да започнем неговата реанимация с разумни лекарства и средства. Това може да звучи малко наивно и ограничено – нещо като да се уповаваме на билколечение при рак в последен стадий, а да се откажем от модерната медицина и фармакология. Не това имам предвид. Но всички добре знаем, че ако за лечението на тялото помагат и двете форми, а новите лекарства наистина могат да направят чудеса, то за „лечението“ на духа и съзнанието, за спасяването на етичните стойности и моралните ценности, много по-ефективно помагат собствените целебни средства, заложили в имунните сили на организма. Иначе уповаването на готови купешки формули е твърде рисковано – нещо като спешно кръвопреливане, но от грешена, чужда кръвна група.

Нека се позамислим и потърсим някои примери в собственото ни литературно наследство и филмова практика. Ето първите хрумнали ми илюстративни примери към списъка от 73 европейски ценности:

Козият рог (на Методи Андонов) с неговия изстрадан метафоричен патос, че насилието ражда насилие, а в магията на човешките страсти само любовта е съвършена и невинна. Не случайно филмът е харесван, разбран и показван с успех навсякъде по света, дори в редица мюсюлмански страни.

Крадецът на праскови с неговата изящна парабора за „забранената любов“, която е над войната, над враждата, над политиката, над разделението. Защото единствено по нейната крехка и тънка нишка преминава високият смисъл на личната свобода.

Последно лято, който осмисли не само последствията върху патриархалния бит от настъпващата индустриална цивилизация, но се вгледа много повече в неприкосновената човешка самоличност – най-високата ценност за всеки индивид, а оттам и за човешкото общжитие като цяло.

Преброяване на дивите зайци – великолепа иронична гротеска не само за (съ)участието в колективното безсмислие, но и като възможен гротесков модел на цяло едно общество с майсторски щрихирани уни-

версални психологически архитипове.

Илюзия – сложна двупластова метафора за реалитетите на всекидневното битие и истинските стойности на духовното творчество, разбираани в най-широк смисъл.

Писмо до Америка – точна илюстрация на безспорния тезис, че само неразгадаемата магия на родната песен, изтръгната незнайно как от недрата на духа и пренесена там някъде, далече отвъд океана, в супермодерната, но чужда реанимация, само тя – песента, може да върне живота в премазаното тяло. Защото животът е много повече дух, отколкото тленна плът.

Мила от Марс – филм, който намери толкова силен международен прием не само заради собствените си художествени качества, а защото успя да вгради един универсално разбираем човешки порив в актуален съвременен сюжет, да го „свали“ от Марс и да го „заземи“ в едно забутано българско селце, което, без дори да подозираме, че съществува, се оказва естествена част от картата на света и зрителите навсякъде го разпознават като свое.

От друга страна, ако един евроскептик прочете критично или поне без излишен ентусиазъм някои от тезите и документите на „евроглашатаите“, лесно би открил редица примери за подходяща иронична, дори обърната, но напълно възможна перспектива на тълкуване. Ето някои от 73-те европейски ценности, погледнати през такава призма:

Човешко достойнство и равенство между половете. (То е в пряка връзка с трафика на жени – т. нар. *бели робини*). Ето го филма **Мъжки времена** на Едуард Захариев. Професията на Банко е да краде моми по поръчка, но само докато собственият му емоционален огън не му подсказва друго. И тогава филмът става мъжка поема за любовта, плюс *зачитане на личния живот, честност, нравственост, справедливост* – значи общо 5 европейски ценности поклънват в примитивното дотогава индивидуално съзнание на крадеца на моми Банко!

Ами Балканджи Йово, който не дава „хубава Яна на турска вяра“ – какъв по-силен морален пример срещу трафика на жени, като конкретният случай е допълнително драматизиран, защото Яна е сестра на главния персонаж. Браво, Йово!

Ами „Изворът на белоногата“ – какво означава изборът на Гергана да си остане на село пред изкуствената оферта на везира да работи като „компаньонка“ в неговия харем? Означава, ни по-малко, ни повече, високо осъзнато и категорично отстоявано *човешко достойнство*. Но и още: *нравственост, разум, зачитане на личния живот, свобода на изразяване, европейско самосъзнание, европейско самочувствие* (защото везирът е турчин от Ориента, а те едва сега

ще започват преговори за присъединяване) – т.е. пак цели 6 европейски ценности според онзи списък от 73 позиции. Браво, Гергана!

Солидарност и съчувствие. Припомнете си трогателната съдба на Малката кибритопродавачка от приказката на Андерсен. Добре си спомням колко плаках, когато мама ми я прочете за първи път. И се питах, и недоумяхах: тези жестоки хора не познават ли европейските ценности, та никой не изразява солидарност и не показва съчувствие към нещастното сираче в коледната нощ на студената европейска улица? Малко по-късно пак така драматично преживях лошия късмет на клетниците Козета, майка й Фантин и Жан Валжан от романа на Виктор Юго. И искрено ненавиждах бездушния полицейски инспектор Жавер, както и алчния, безскрупулен кръчмар Тенардие.

А по същото време прочетох „По жицата“ на Йовков, където Моканина иска да окуражи непознатия другоселец с болното момиче в каруцата, че има бяла лъстовица и щом той лично я е видял, и те ще я открият някъде по жицата, и момичето ще оздравее. За да отрони след това: „Боже, колко мъка има по този свят, Боже!“ Значи Моканина, освен че в момента на срещата практикува *солидарност*, изповяда и още пет европейски ценности, а именно: *хуманизъм, право на здравеопазване, зачитане на личния живот, свободна движение на хора, защита на изчезващи животински видове*! Браво, Моканине!

Не искам от тези или други подобни примери да правя евтини вицове. Това не е сериозно, а пък и всеки грамотен човек има достатъчно информация за много други – не художествени, а напълно достоверни и актуални случаи, широко тиражирани от световните медии, които влизат в смущаващо противоречие с ентусиазма на евроглашатаите – имам предвид например нашумелия корупционен процес с немските футболни съдии; огромния педофилски скандал в католическата църква, който беше потулен; изкуствения фалит на енергийния гигант „Енрон“, който отпуши мръсната вада от скандални политико-икономически сделки; засилената инвазия на европейски педофили у нас и разгръщането на цяла импортна порноиндустрия; и много други подобни примери.

Но да не превръщаме този форум в бърбив женски пазар или в махленска клюкарница.

Идеите на евроинтерграцията са много по-сложни като концепция, много по-високи като цел, много по-разностранни като осъществяване. Но и много по-деликатни като социо-културен процес, като интелектуално осмисляне и духовно възприемане.

В това е впрочем целият патос на моя текст и се надявам да бъде разбран правилно.

БЪЛГАРСКОТО КИНО НА ПРАГА НА ЕВРОПА

СВОЕОБРАЗИЕТО НА БЪЛГАРСКОТО КИНО КАТО НЕПРЕХОДНА ЕВРОПЕЙСКА ЦЕННОСТ

проф. Вера Найденова

През вековете на своето културно лидерство Европа е търпяла упреци за това, че се стреми да наложи собствените си ценности като универсални, т.е. като задължителни за цялото човечество. Истина е обаче това, че именно европейците са давали най-силни свидетелства за уважение към другостта на другите. Така например през периода на Френското просвещение, когато според много историци окончателно се конституират принципите и идеалите на европейската цивилизация, един от най-видните енциклопедисти, Шарл Луи Монтескьо, пише своя философски роман „Персийски писма“, в който използва за герои двама измислени, но правдиви персийци и ги противопоставя на „цивилизоваността“, на откъснатата се от живота ученост, на бърливостта и маниерността на сънародниците си. (Неговите прозрения биха могли да ни помогнат и за разбиране на днешното иранско кино.)

В третото десетилетие на XIX век Йохан Волфганг Гьоте издава лозунга за „всеобща световна литература“, която да включва в своя състав най-ценното, създадено от всички народи, при всички степени на историческото развитие.

И през следващите векове, но най-вече в последно време, когато усилено се заговори за началото на новата, глобалната епоха, предвожданата от Европа отиваща си „модерна“ търпи упреци за прекален рационализъм, за логоцентризм и интелектуализъм, нормиращи дори художествената дейност. Никой обаче не може да отрече факта, че в началото на XIX век европейските романтици, най-вече немските приказници-фолклористи, проявяват дълбок интерес към етническите култури, към народностния характер на изкуството, към безкрайното многообразие на „местните особености“. Те считат митологията за „естествена религия“ на народите и я разглеждат като необходима съставка, като първичен материал на всяко изкуство. Водещият в европейското изкуство на XX век модернизмът продължава интереса на романтиците към близките до фолклора култури и с това може да се обясни повишеното внимание, с което артистичните центрове – Париж, Мюнхен и др., през 20-те и 30-те години посрещат талантивите млади български художници и компо-

зители, претворяващи в авангардни форми локални традиционни образи.

Един най-общ поглед върху развитието на малките европейски кинематографии през първата половина на XX век, към които се числи и нашата, би ни убедил, че въпреки силното влияние на големите и най-вече на френската, всяка се стреми към утвърждаване на свой път и свое лице. Общата характеристика на тези кинематографии също би ни отвела към утвърдената от по-старите изкуства европейска формула „много разнообразие на малко пространство“. Дори през периода 1945–1989, когато кинематографиите от т. нар. Източен блок са подложени на принудително идеологическо обединение чрез задължителния „художествен метод“ социалистически реализъм, може да се твърди, че макар и в различна степен, всяка се спасява от обезличаване – както по силата на наследената от предишната култура европейска воля в това отношение, така и чрез съзнателна съпротива срещу уеднаквяването. Разказаното и написаното за вниманието, с което на фестивала в Кан се посрещат филми като „Земя“ на режисьора Захари Жандов (1957) и „Тютюн“ на режисьора Никола Корабов (1962), са свидетелства за европейската подкрепа на националната самобитност на киното ни.

В съзвучие с по-широки световни политико-културни, а и специфично кинематографични процеси през 60-те и 70-те години, самобитността на периферните кинематографии се открие по-определено, по-ярко. Освободилите се от колониална зависимост латиноамерикански и африкански народи изразяваха чрез киното стремежа си към културна идентичност. Тенденцията обхвана и съветските републики. На основата на направеното от видни български писатели, а и със свои собствени ресурси, киното ни осъществи своя принос към „магическия реализъм“. В ярка пестроцветна огърлица се нанизаха филми като „Лачените обувки на незнайния войн“, „Привързаният балон“, „Козият рог“, „Последно лято“, „Илюзия“, „Мера според мера“ и много други. Не може да се твърди, разбира се, че тази митопоетична тенденция изчерпва цялата национална характеристика на киното ни от онзи период, но не-

съмнено тя е доминанта при изразяване на самобитното, народностното, различното. А най-общо казано – на националното своеобразие на киното ни, което трудно се поддава на формулиране, но несъмнено се улавя от възприятията. Най-големите европейски фестивали адмирираха този бум на идентичност и, както добре помним, посрещаха с внимание немалко наши филми.

Проблем за отделно разглеждане са идеологическите ограничения, които търпеше киното ни в онзи период, и произлизащите от тях деформации, но едва ли някой сериозно може да отрече, че то имаше сравнително богата жанрова и стилова палитра, осезаема национална характеристика. Не се наемам, а и не искам да калкулирам каталог от белези, по които то се родееше с европейските културно-етични и в частност кинематографични ценности, но ако все пак се налага най-общо да ги назовем, то това, освен връзката му с народната култура, са: привързаността към естетиката на реализма, изследващ човека в неговите отношения с обществото и с историческия процес; психологизмът, произлизащ всъщност от характерното за европейската цивилизация уважение към човешката индивидуалност, към човешката личност; обвързването на развлекателността с морала, с поучението; философичността (от една международна теоретична конференция за приликите и разликите между американското и европейското кино съм запомнила казаното от холивудски майстор: „Ние разказваме истории, а вие градите тези“). Може да се добавят още силното авторско самоизразяване и др.

И все пак защо сега отново припомним тези добре известни неща? По много причини, които ще се опитам накратко да систематизирам.

Заради по-уравновесеното ни самочувствие е добре в навечерието на приемането ни в Европейския съюз да си припомним, че влизаме в общност, към която органично принадлежим и в която важи елегантната формула „единство на многообразието“, зачитат се „отечествата“, културните граници и различия. А както предупреждават големите умове на епохата ни, днешната тенденция към обединяване и отстраняване на различията не бива да води до грешката, че вкорененият плурализъм на културите, на езиките, на историческите съдби може на практика да бъде преодолян или най-малкото, че трябва да бъде преодолян. Задачата е тъкмо в противоположното – в една цивилизация, която все повече нивелира различията, да се развива самобитният живот на регионите, на човешките групи, на техните стилове на живот. Но в същото време би трябвало да си даваме сметка, че европейските качества на

културата и на киното в частност не са веднъж дадени и утвърдени, а нашето приобщаване не е просто спонтанно завръщане към отминали традиции. Приобщаваме се към една нова Европа, която ще ни обвърже не само с нови производствени и пазарни, но и с нови художествени и в частност кинематографични стандарти. Процесът на приобщаването ни ще е своеобразна реевропеизация, нуждаеща се от определено усилие за трансформация, от осмисляне и рационализиране и на етнокултурното начало. Действително „локалното“ може да ни предпази от атрофия на чувствата, от отчуждение и загуба на идентичност, от тривиалността на масовата култура. Но крещящите културни различия могат да бъдат също така и пречка при общуването, да стесняват хоризонта, да ни принизят до ограничен провинциализъм. Следователно наследените общокултурна и кинематографична традиции трябва да се преформулират и да се възпроизведат поновому. (Има автори, които напомнят, че в Европа и в частност на Балканите все още има прекалено силни национални идентичности, крещящи културни разлики.) Не става дума за обезличаване, а за друга мяра на самобитност, без наивен традиционализъм и любование пред архаичното. Киното ни трябва да черпи от народната култура, но като я прави жива, а не я превръща във фолклор, още по-малко в туристическа екзотика. Необходимо е извършването на делокализация и релокализация едновременно, ново усилие, нова гъвкавост. Иначе казано, не просто да се доверяваме на „кръвта“, а да търсим нова гледна точка към себе си, та дори да проявяваме самоирония, като не разбираме това във всекидневния смисъл, т.е. като подигравка и самоунижение, а като „отстранение“, необходимо за новото самопознание.

Влизането ни в Европейския съюз ще ни обезпечи по-уверено приобщаване към общия процес на глобализация. Вече може да се твърди, че той е съпроводен с глокализация. Тоест глобализация и локализация едновременно. Другото име на глокализация е уедрена регионализация. Както шеговито се изрази неотдавна Питър Грийнауей, „голямото световно село“ се дели на няколко по-малки. В такъв смисъл трябва да се разглежда и съвременната новоформираща се, новоосъзнаваща се европейска общност. (В други пропорции трябва да мислим и за балканската глокализация.) Глокализацията е също съпротива срещу стихията на обезличаването.

Както е широко известно, процесът на глобализация през последните десетилетия изведе на преден план други кинематографии с мощна енергия, редом до които Старият континент, прощавайки се с дълго продължил културен европоцентризм, трябва да създава не високомерно затворено в традициите си и



БЪЛГАРСКОТО КИНО

враждуващо, а просто алтернативно кино. И европейската култура като цяло, и киното в частност би трябвало да влизат в контексти и взаимодействия с културите и кинематографиите от другите региони на света (не само северноамериканската), равноправно участващи в създаването на новия световен киностандарт. Нито европейският реализъм може да е конкурентен, ако си остане такъв, какъвто е бил през XIX век, нито психологизмът да е същият като осъществявания от европейските киногении през 60-те години на XX век, нито авторството след постмодернистичната практика е същото като някогашното. Впрочем европейското кино, в което по-формално предстои да се интегрираме, вече изживява своята трансформация, макар и не в традиционно водещите страни, а в по-малките, като Дания, Холандия, Белгия, Испания, в лицето на техни видни представители, сред които са Ларс фон Триер, братя Каурисмаки, братя Дарден, Педро Алмодовар и др.

Трансформацията на европейското кино, а и на всяка европейска кинематография поотделно е въпрос на воля и мисъл, на организация и стратегия. Процесът следователно трябва да се направлява. Разбира се, не като идеология – мрежа от предписания и правила, а като творчески проект, като естествен и осъзнат избор. Разбираемо е, че с новата задача по-добре ще се справят кинематографии, които по-успешно решават въпросите на киноиндустрията си като цяло. По-тежко ще е за такива като нашата, която е доведена почти до нулевата точка.

Но... не от елементарно търсене на оптимистична нота, а напълно убедено ще дам български примери за успешно решаване на проблема. От групата на демонстриращите добри съвременни кинематографични качества произведения, каквито са и филмите на Станимир Трифонов, Петър Попзлатев, Красимир Крумов, Георги Дюлгеров и др., ще избира онези, които, струва ми се, най-убедително показват ново и по-гъвкаво отношение именно при експониране на народността и етнокултурното.

Ако е вярно, че един от най-характерните белези на глобализацията е превъзможването на границите

между националните държави, то нашият „Подгряване на вчерашния обед“ (режисьор Константин Бонев) е сред онези, които най-убедително показват как променящите се в миналото национални граници са рязали като гилотина човешките съдби, особено често и бързо на места, ветровити като нашия Балкански полуостров. При това филмът е предпазен от едностранчивост, от националистично пристрастие и несъмнено е от тези художествени произведения, които помагат да се обединяваме, освободени от бремето на историята и от предразсъдъците си един към друг.

С много добри, оригинални кинематографични средства „Писмо до Америка“ (режисьор Иглика Трифонова) осъществява доста сложна дискусия на тема „човекът в глобализацията се свят“, „човекът между своята и чуждата култура“. Добре е да се подчертае, че авторите му не ни предлагат предишните форми на митопоетиката, а ново завръщане към началата чрез по-дълбока копка в първичните (етнически) пластове на културата, което несъмнено е един от модусите на обновлението.

В „Мила от Марс“ (режисьор Зорница София) откриваме именно онази трезвост, отстраненост, гъвкавост, по-хладно, по-рационално, а не наивно-патетично отразяване както на съвременното ни битие, така и на народната култура в по-тесен смисъл, за които по-горе стана дума.

Добрият зрителски прием на изброените филми е още едно потвърждение, че европейският, а и световният успех на киното ни е постижим чрез нова идентификационна стратегия, чрез ново самопознание, чрез обновено екранно самоизразяване.

Във всеки случай несъмнено е, че и европеизацията, и глобализацията като цяло ще имат необходимост от киното, един от най-ефикасните инструменти както за идентификацията на културите, така и за общуването и взаимодействието между тях. Затова сме безусловни длъжни да създаваме наше собствено, българско кино.



НА ПРАГА НА ЕВРОПА

НИЕ ОТ КИНОТО ЕВРОПЕЙЦИ ЛИ СМЕ?

Светла Иванова

Няма спор, че България е в Европа – в географско отношение. Във всяко друго отношение нещата не са така безспорни. Щом казваме, че вървим към Европа, че предстои да се присъединим към Европа, че сме избрали европейския път – това означава, че се намираме някъде извън зоната на европейското пространство.

Само за две-три десетилетия след Освобождението България успява да стопи огромна част от културната дистанция, която я е отделяла няколко столетия от страните с богато културно натрупване в Централна и Западна Европа. Яворов умира 1914 година, Димчо Дебелянов – през 1916! Знаем колко силно са били свързани с френския символизъм, но и колко мощно са преработвали влиянията му, създавайки стихове, самостоятелни и в много отношения равностойни на образците, от които са се възхищавали.

През ноември 1918 година, в деня, когато е подписано примирието след опустошителната Първа световна война, Клод Моне започва създаването на един проект, с който иска да изрази своята покруса от войната и бавното възстановяване на смазания европейски дух. В един цикъл от продълговати пана, които могат да се видят и днес в подземията на изложбения дворец „Жьо дьо пом“ в Париж, Моне разказва за тази европейска трагедия и за плахото пробуждане след нея с многобройни изображения на *водни лилии*, рисувани в различни часове на деня и нощта. Дори човек да не знае повода за създаването на този живописен цикъл, не може да не усети раздиращата болка, с която са били нарисувани едва проблясващите в мрака лилии върху виолетово-черните води на нощното езеро и зараждащата се надежда с първите лъчи на утрото.

Оказва се, че точно по същото време – в същите седмици и месеци след края на Първата световна война, Йордан Йовков пише своята повест „Жътварят“, в която дава израз на същата вътрешна потребност да разкаже без нито един войник, окоп или изстрел историята за човешкото падение във войната до дъното на омразата, озлоблението и порока, за да изведе своя герой от преизподнята в едно изпълнено с надежда утро на полето, огряно от първите лъчи на слънцето.

Какво изумително сходство на творческия акт у двамата художници, толкова далеч един от друг и толкова духовно близки като отношение, подход и метод към едно и също събитие, разтърсило ги в еднаква степен в две различни изкуства, в двата края на Европа...

Не се учудваме на подобни сходства между явления, художествени течения и тенденции, които възникват и се развиват едновременно в няколко западноевропейски страни. Изненадваме се по-скоро, когато откриваме примери за подобно сходство в българското изкуство, на което ние сме съвременници. Преди нас България е била част от това европейско единство, но след Втората световна война насилствено е извадена от европейския културен контекст, за да бъде вкарана в руската идеологическа орбита, без право на политически, икономически и духовен избор.

Наред с другите изкуства, но в по-голяма степен от тях, киното ни се превръща едновременно в обект и инструмент за идеологическа манипулация. И забележете – радвахме се дори на плахите отгласи от процеси отпък, които долавяхме от разстояние, но нямаше възможност да споделим. С малки изключения това ни обричаше на вторичност, подражателност и провинциалност.

И днес мнозина от хората с филмови професии у нас с умиление се обръщат назад към времето, когато в България се произвеждаха по 20 и повече игрални филма годишно. Но в това впечатляващо за размерите на страната ни производство (общо някъде около 500 игрални филма до 1989) киното ни изпълняваше предимно пропагандни функции и само в редки случаи можем да говорим за филми като за истински произведения на изкуството.

В рамките на настоящия проект са включени 12 български заглавия, които, макар и създавани в условия на диктатура, отстояват общоевропейски ценности. Но даваме ли си сметка какъв нищожен процент са те от българското социалистическо филмово наследство, което в преобладаващата си част работеше против тези общоевропейски ценности, противопоставяше им изопачени тълкувания на близката и далечната ни история, разполагаше нравствените конфликти в предпоставено партийен контекст.

Разбирането за творческа свобода се простираше до това, че до неизбежния комунист идеалист се допускаше появата и на комуниста, осребрил „святата“ идея, в която впрочем отдавна никой не вярваше. Нравствената победа обаче така или иначе си оставаше за комуниста идеалист. Като си помисли човек, че дори за тази жалка схема са се водили тежки битки – достатъчно е да споменем дългогодишната забрана



БЪЛГАРСКОТО КИНО НА ПРАГА НА ЕВРОПА

над филми като „Животът си тече тихо“ или „Прокурорът“. Знаем за страданията, понесени от авторите им, но не бяха ли техните човешки и творчески преमेждия тези, които ни приобщаваха в по-голяма степен към техните творби, отколкото общочовешките ценности, представени в тясната риза на класово-партийната представеност. За ценности и добродетели можеха да спорят само партийни членове – безспорният предател неизбежно беше буржоазният интелектуалец или който и да е там класово неосъзнат елемент извън партийната среда. Не остана незасегнат от тази идеологическа манипулация и свещената крава в българското кино – „На малкия остров“ на Валери Петров и Рангел Вълчанов, – иначе един неоспорим връх на кинематографично майсторство.

Преобладаващият жанр в българското кино беше така наречената „антифашистка драма“. Не се обсъждаше въпросът имало ли е изобщо фашизъм в България. Не се обсъждаха характерът и обемът на така наречената антифашистка съпротива. Цялата ни близка история беше представена предимно като сблъсък между фашисти и комунисти. А знаехме, че в действителност такъв конфликт не е бил определящ за българското общество преди и по време на войната.

Какво става с ценности като свобода, достойнство, смелост, доверие, доблест, когато цялата тази пирамида от добродетели е поставена на фалшива основа, когато реалността е подменена с грубо скования декор на едно идеологически конструирано битие? Резултатът е, че тези филми днес не могат да се покажат в Европа. Представяте ли си как биха реагирали зрителите на някой западноевропейски фестивал, ако видят в ретроспективната програма апологията на тероризма в „Черните ангели“ на Вълко Радев? Терористичният акт от 1925 година в църквата „Света неделя“ само привидно е осъден в „Допълнение към Закона за защита на държавата“ и в „По дирята на безследно изчезналите“, но няма и сянка от авторско съмнение в чистотата на подбудите на атентаторите, представени като мъченици. Това са филми, изградени върху преобърнат ценностен фундамент, филми, които днес биха вървели с успех из тренировъчните лагери в някои арабски страни, но не и в Европа.

Някой ще каже: това са трагични герои. Убиват, но и самите те загиват до един. Ние пък ще попитаме: не загинаха ли до едно и арабските момчета в самолетите от 11 септември? И те ли са трагични герои?

Не са! Защото трагичен е герой, който търпи поражение в борбата си за кауза, отговаряща на критерия за споделена ценност. Ако приемем, че за нас, европейците, примерно човешкият живот е споделена ценност, то няма как да обявим за трагичен герой човек, който не цени живота – нито чуждия, нито дори своя.

Защо ирландците могат да правят сложни портрети за водачите на ИРА в миналото и днес, а нашите исто-

рици бранят като лъвове иконописните образи на нашите борци за освобождение на Македония в кинодокументалистиката? Те упражниха пълновластен контрол и преди две години, когато с една документална поредица се отбеляза 100-годишнината от Илинденско-Преображенското въстание. Тогава станавме свидетели как режисьорът Атанас Киряков загуби битката с историка-автор на сценариите – с активното безучастие на историците от Комитета по честването и отговарящите за проекта в БНТ.

Десетте Божии заповеди са в основата на съвременните европейски ценности, но в развитите европейски демокрации вече не се налага да се припомним всекидневно: не убивай; не кради; не лъжесвидетелствай против ближния... Нарушителите на тези библийски принципи са в графата криминални случаи и с тях се занимава съдът. Или екшънът, предназначен за попосредствена публика. А съвременното европейско общество се опитва да се организира около ценности, отговарящи на един по-напреднал стадий на социално устройство, като свобода, равенство пред закона, неприкосновеност на частната собственост, човешко достойнство, толерантност... И дори тези неоспорими ценности не са еднозначни, влизат в сложни взаимовъздействия помежду си, подлежат на интерпретация...

Любовта е в основата на християнската ценностна система, но колко варианти на любов, включително любов, отричаща самата себе си, откриваме в последния филм на Бергман „Сарабанда“... Милосърдието и грижата за ближния също е в основата на общото за европейците християнско самосъзнание – но колко богат и сложен е анализът на англичанина Майк Лий във „Вера Дрейк“ – един филм, разкриващ невероятната уязвимост и застрашеност на тази ценност в съвременния ни живот.

Докато има българи, които не гледат такива филми или не ги разбират, а се чувстват комфортно пред телевизора вечер с поредната серия „На всеки километър“ под мотото „Посвещава се на Българската комунистическа партия“, това ще означава, че сме извън европейския културен контекст, че не споделяме европейските ценности, че сме в зоната на Путин и не сме готови за Европа.

Сега се говори за един монументален културен проект „Пътят на царете“, който да създаде туристическа атракция у нас, подобна на гробниците на фараоните в Египет. Делото на Людмила Живкова с програмата „1300 години България“ отново е в подем. Ако през 80-те години филмите, създадени в рамките на тази програма, бяха получили адекватната си оценка за явления, подменящи българската историческа идентичност с някакъв вид „културно инженерство“, днес нямаше да сме изправени пред нова вълна от тази безвкусна националистична мегаломания. Убедена съм, че такива скъпоструващи начинания не ни приближават към

Европа, а, напротив – затвърждават образа ни на предградие.

Когато у нас се създаваха „Аспарух“ и „Борис Първи“, унгарците правеха филми за раните в своята история, анализираха едновременно в пет или шест филма трагизма на унгарското въстание от 1848 година за независимост в Австро-унгарската империя, за да се доберат до автентичните корени на своята днешна идентичност. В този смисъл много по-голям принос за нашето самопознание имат филми като „Мера според мера“ на Георги Дюлгеров, телевизионният сериал на Шаралиев за Априлското въстание, документалните филми на Юли Стоянов за българското Възраждане, а в по-ново време двата филма на Атанас Киряков „Оцелелите“ и „Обречените“, както и зрялата документалистика на Светослав Овчаров във филмите му за Коста Паница, за Стамболов, Фердинад и Константин Стоилов...

Ще попитате – какво разпространение могат да имат тези филми в Европа, достатъчно интересни ли са те за широката европейска публика? Тук предлагам една теза за дискусия. Струва ми се, че тези филми имат известни шансове в прожекции за по-тесни кръгове любознателни европейци и в специализирани канали, като „Арте“ например. Но много по-съществено е според мен, че такъв род филми са страшно важни за превръщането на нас, българите, в хора с европейско самочувствие. С такива филми самите ние се учим да мислим по европейски за себе си и се подготвяме да разбираме по-добре идентичността на другите.

Тук е моментът да отбележа, че трябва да правим разлика между филми, създавани за общоевропейско ползване – трябва да се стремим към този общоразбираем образен език! – и проекти, особено в областта на историческата документалистика, които дълбаят в европейското многообразие и търсят един друг разрез в аудиторията на по-любознателния и просветен национален и европейски зрител. Това обаче в никакъв случай не трябва да е оправдание за слаби, измъчени или претенциозни проекти, които поради липса на качества, поради регионален и провинциален характер не могат да прескочат националните ни граници, но нямат шанс и у нас да изпълнят определено културно предназначение. Това разграничение е тънко, но съществено. Тук не става дума за два филмови езика – национален и общоевропейски, а за спечелване на два кръга зрители – по-тесен, просветен, любознателен и вискателен, от една страна, и по-масов, от друга. Когато искаш да изложиш една по-нюансирана теза за исторически процес, епизод или личност, не трябва да си задължен да предлагаш всеки път и базисна информация за географското положение на България и основните дати и личности в нейната история. Но пък нали в Европа трябва да узнаят кой е Левски, какво е Съединението и защо ние, българите, празнуваме деня

на Кирил и Методий... Изобщо пред прага на Европа съчетанието на тези два подхода е доста трудна задача, но трябва да сме наясно, че в отделни случаи то е и невъзможно. Въпрос на мярка и критерий за подбор и предварителна оценка на проектите, както и на съответната програмна политика на обществената телевизия.

След по-близката и по-далечна история в българските филми, създавани в периферията на Европа, искам да хвърля и един бегъл поглед върху ценностните ориентир в съвременната тема. Дълго време там цензурата беше най-здрава. Достатъчно е да си припомним съдбата на един великолепен филм – „Понеделник сутрин“ на Христо Писков и Ирина Акташева, – който 20 години стоя заключен в България, а преди три години с лекота намери мястото си в панорамата на европейското кино от 60-те години на Берлинале сред едно съзвездие от култови филми. (Знаете какъв разцвет преживя европейското кино през 60-те години! И с каква селекция е трябвало да се преборят „Понеделник сутрин“ и „Бялата стая“, които бяха включени в тази елитна програма.) В България обаче не един и два подобни филми бяха обявявани за ерес, с което периодично се даваше ясен знак, че такива явления не само няма да се толерират, но дори напротив – авторите им най-строго ще бъдат санкционирани. Така че у нас свободното изграждане на ценностна система на територията на съвременната тема методично беше възпирано. Разбира се, че имаше многократни опити за изричане на истини и полуистини, но като че ли с пълен глас истината прозвуча и като централна тема във филма на Волев „Да обичаш на инат“. В онова време на шепот и озъртане този филм се възприе като акт на възврънато социално достойнство.

През 70-те години с темата на Георги Мишев за миграцията на хората от селото към града българското кино намери коридор за проникване в света на съвременните ценности – и то за да коментира *разрушаването* в традиционната ценностна система на българина, изтръгването му от оцелялата през вековете патриархална нравствена норма, без алтернативен морален ориентир в живота на града. Не без препятствия и трудности филмите на Людмил Кирков и на Еди Захариев уловиха българския вариант на един общоевропейски процес на ценностно обръкване с неговите социални и духовни последици. В този период, въпреки изолацията от нормалния свят, българското кино беше в Европа.

По-късно, вече през 80-те, с „Аз, графинята“ Петър Попзлатев прояви чувствителност за катаклизмите на 68-а година в Европа и тяхното драматично отражение върху съдбата на онези българи, които в поведението си бяха дръзнали да пренесат нещо от бунтарското непокорство на европейската младеж на българска почва. В общи линии обаче България, а оттам и българско-



БЪЛГАРСКОТО КИНО НА ПРАГА НА ЕВРОПА

то кино, остана встрани и от този разтърсващ общоевропейски катаклизъм (имам предвид събитията от 1968 в цяла Западна Европа и в Чехословакия). А това беше – **за добро и за зло** – истинска революция, разместваща ценностни пластове в живота и мисленето на почти всички европейци – без българите.

Като говорим за европейската перспектива на българското кино, мисля, че с особено внимание трябва да отбележим 1988 година. Тогава почти едновременно се появиха дебютите на Иван Черкелов, Людмил Тодоров и Светослав Овчаров. Нека не ви звучи пресилено, но те – а към тях с по-късна дата бих прибавила Красимир Крумов, Димитър Петков-Пух и Иглика Трифонова – смениха посоката на българското кино. При всички разлики в авторския им почерк за мен това е първото компактно интегрирано в Европа българско филмово поколение. Още преди падането на Берлинската стена тези хора бяха отхвърлили лъжите на социализма и надхитрянето със системата. Макар и в конкретни социални условия, те пренесоха тежестта изцяло върху екзистенциалната драма и върху личната отговорност на индивида в опазването на определен нравствен кодекс.

Едно от възможните определения за човека е „животно с ценностна система“. Ако отпадне ценностната система, остава животното. Този процес на деградация проследява филмът на Иван Павлов „Съдбата като плъх“ по сценарий на Константин Павлов. Преди него особено ярко тази тема беше защитена в „Парчета любов“ на Иван Черкелов, а неотдавна и в „Емигранти“ на Людмил Тодоров.

Личната и националната идентичност винаги са били в сърцевината на авторския интерес на Рангел Вълчанов – особено в „Лачените обувки на незнайния войн“,

в документалния филм за Гена Димитрова, както и в съвместното му творчество с Радичков в театъра и с Георги Данаилов в киното. Рангел е неподражаем майстор в сглобяването на нестандартни елементи в едно невиджано цяло, в което всеки българин може да разпознае себе си и всеки не-българин да се ориентира безпогрешно в общите и за него идентификационни кодове. С редкия си усет за уникалното в своя шедевър „Лачените обувки“ Рангел успява да разположи образните си находки в общовалидни категории на човешкото битие. Изреждайки подчертано интимно детските си видения, той говори за красивото и уродливото в българската, но и във всяка друга традиция. Без да престава да бъде себе си, Рангел с еднаква лекота снима в България, в Чехия и в Индия... Или както ми каза в един разговор македонският писател Миле Неделковски (сценарист на филма „Подгряване на вчерашния обед“): „Или си някой някъде, или си никой никъде.“ Рангел е в България и в света едновременно – защото е някой. А това означава *ти* да си имаш подчертано своя ценностна система, която да се чете навсякъде.

Някои си мислят, че европейските ценности са нещо като дивите патици край Темза, Сена или Рейн. Но те повече приличат на пощенски гълъби за обмен на кодирани съобщения. Летят навсякъде и задължително си имат по един стопанин, който да ги отглежда, храни, дресира и развъжда. Само че у нас те бяха подложени на методично изстребление по силата на чл. 1 от предишната конституция. Сега наоколо кръжат предимно някакви крадливи, кресливи и лъжливи мършоядни птици, а децата със здрав инстинкт са се вторачили в кукмявката на Хари Потър, Хедвиг. Ако беше жив Радичков, сигурно щеше да каже: „Вампирско време!“, и щеше да се качи да си нахрани гълъбите...

деветосептемврийско наследство и със сравнително слаби финансови средства създадохме в рекордно кратък срок една добра кинематография, която ни нарежда в първата десетка европейски кинематографии както по броя на произведените филми, така и по броя на международните признания, изразени във фестивални и други отличия. Да не забравяме, че само през този период техният брой достигна цифрата 767 – само от международни журита.

Доказателство за доброто качество на нашите филми е, че те бяха, като правило, харесвани от българския народ, осигурил през целия период, за който говоря, средно по 800 000 зрители годишно. Нека напомня, че в родината на седмото изкуство – Франция – средната посещаемост на националните филми през продължителни периоди е била 400 000. Полските и унгарските кинематографисти при всяко гостуване в България изказваха завистта си от нашето превъзходство в това отношение спрямо тях.

Друго доказателство за доброто качество на голяма част от нашите филми беше интересът към тях от страна на чуждестранната публика. Те бяха закупени и разпространени в търговската кинорежа и по телевизионните канали на повече от 80 страни. Статистиката доказва, че повече от 80% от българските игрални филми са преминали по големи и малки чуждестранни екрани.

Важен критерий за професионалната стойност на родните ни игрални филми е и мнението на самата кинематографична общност – членовете на СБФД. Не забравяйте резултатите в една от първите анкети, направени от вестник „Култура“ през 1993 година, веднага след промените, в която бяха посочени 121 филма в категорията „най-добър филм“. Въпреки политическата пристрастност на анкетата този процент филми може също да бъде обективно доказателство за правотата на моето твърдение.

Сред мнозина наши кинокритици битува мнение, че през социалистическото минало екраните са били едва ли не задръстени със съветски филми, повечето от които недоброкачествени. Първото твърдение не е вярно, защото през целия 45-годишен период те не са достигали и 25% от репертоара ни (за сравнение за 14 години американските филми са повече от 75% в него). Второто твърдение може да бъде опровергано, ако се вземе предвид мнението на международната кинематографична общественост. Ярък и убедителен пример за това служи Брюкселската конфронтация за „най-добрите филми на всички времена“, отнасяща се за периода 1895–1955 година. В това най-широко и авторитетно допитване в цялата 110-годишна

история на киното, в което участваха 119 най-изявени киноведа от 25 страни, съветските филми, въпреки че бяха слабо разпространени в чужбина, заеха почетно място. А сред 12-те шедевъра, наречени впоследствие „най-добрите филми на всички времена“, три са съветските: „Броненосецът „Потьомкин“, който оглавява класацията, „Земя“ и „Майка“. Четири са американските, по два – френските и немските, и един – италиански.

Третата тема, която искам да засегна, е участието в родното кинознание на самите филмови творци и най-вече на режисьорите. Ние допускаме подценяване на това участие, избягваме да ги каним на наши мероприятия, не ги цитираме и т.н. Нека се поучим в това отношение от чуждестранните ни колеги. Анализите им се опират на мненията на такива великани на филмовата мисъл като Айзенщайн, Пудовкин, Довженко, Клер, Реноар, Фелини, Бергман.

В миналото правихме опити да привлечем Валери Петров, Павел Вежинов, Христо Ганев, Владислав Икономов, Вло Радев, Тодор Динов, Анжел Вагенщайн и някои други. В наше време привличането на автори от българското кино е още по-необходимо за по-пълното и конкретно професионализиране на нашата кинонаука. Тодор Динов например до самата си смърт търсеше напразно издатели за свои книги.

И накрая, искам да изразя голямата си тревога от тематичното и жанровото обедняване на игралното ни киноизкуство. Предполагам, че главна причина за това е пълното отказване на професионалните писатели от сценаристиката. За 14 години само в три или четири случая сме прибегвали до тяхното сътрудничество. Докато в миналото те пишеха повечето от сценариите ни. Нещо повече, като изключим филма „Бай Ганьо“, ние се отказвахме напълно и от екранизацията не само на съвременните писатели, но и на класиците. А е всеизвестно, че цялото световно кино прибъгва до този жанр, който го обогатява с идеи, образи, сюжети. Пак в резултат от „писателското“ самочувствие на режисьорите ни изчезнаха много от благородните жанрове: биографичните филми (този за Дан Колов е единственото изключение), детските филми (с две-три заглавия за десетилетие и половина), които бяха част от нашата световна слава и гордост, музикалните филми, с които имаме всички предпоставки да бъдем в авангарда на световното кино с нашите певци, инструменталисти, ансамбли, песенен фолклор и т.н. Налага се да искаме финансова подкрепа от държавата и за производство на исторически филми, от които се лишихме напълно. Как може да се надяваме на възход без тези така наречени благородни жанрове?!

Александър Александров

НЕКА БЪДЕМ БЛАГОСКЛОННИ КЪМ БЪЛГАРСКОТО КИНОИЗКУСТВО

Бих желал да споделя някои мисли, възникнали при слушането на докладите.

Първо, трябва да споделя задоволството си от част от тях и от повечето постановки в другите. Моите пожелания и критични бележки се свеждат до следното:

Бъдете по-благосклонни към нашето киноизкуство през периода на социализма. През него бяха произведени и множество слаби филми, но това съществува и във всяка една, даже и най-напреднала кинематография. Във всички трудове по история на световното кино и на националните кинематографии това е отбелязано. Ние можем да се гордеем, че без класическо до



БЪЛГАРСКОТО КИНО НА ПРАГА НА ЕВРОПА

ФИЛМИТЕ СПОРЕХА С ОФИЦИАЛНО НАЛАГАНИЯ СТИЛ

Ингеборг Братоева

Моето изказване е провокирано преди всичко от доклада на Светла Иванова. Мисля, че процесите в българското кино от близкото минало, пък и днес, са по-сложни, отколкото ги представят някои изказвания. Първо, не мисля, че „досега за българското кино се е говорило с блудкави клишета“. Тук има представители и на по-възрастното, и на средното поколение киневеди, които в течение на десетилетия са правили задълбочени анализи на процесите в нашето кино. Нито Вера Найденова, нито Неда Станимирова, нито Калинка Стойновска, нито Дима Димова, нито Людмила Дякова, нито Антония Ковачева, нито Григор Чернев заместват анализа с „блудкави клишета“. Добре е, когато правим днешните си оценки, да се отнесем обективно към натрупаното преди нас.

В същия дух бих искала да се обърна и към Светла Иванова. Отново повтарям, нека да анализираме развитието на нашето кино в цялата му сложност, особено когато става дума за тоталитарния период. Съгласна съм с нея, че тогава се правеше кино в условията на диктатура, но не мога да се съглася с подхода ѝ, който заличава границите между идеологическите ограничения и кинематографичните стойности. В историята на киното има примери за произведения, силно обвързани с тоталитарни идеологии, чиято естетическа значимост никой не оспорва. Например „Броненосецът „Потьомкин“ на Айзенщайн и „Триумф на волята“ на Лени Рифенщал. И двата филма са подчинени на двете тоталитарни идеологии на XX век, но това не ги прави лошо кино. Нещо повече – тези филми допринасят в различна, но значителна степен за формирането на съвременния киноезик. У нас няма образци с толкова значение за световното кино, но има произведения, които въпреки обвързаността на авторите им с комунистическата идеология са добро кино.

Светла Иванова цитира тук съвсем справедливо „Козият рог“ като един от върховете на българското кино, но не спомена, че Методи Андонов е режисьор и на два от филмите за комунистическия разузнавач Емил Боев: „Няма нищо по-хубаво от лошото време“ и „Голямата скука“. Тя цитира в положителен смисъл и „Последно лято“ на Христо Христов. Съгласна съм с

нейната оценка, но нека не забравяме, че преди „Последно лято“ Христо Христов направи „Наковалня или чук“, посветен на Георги Димитров. Нещо повече, дори се твърди, че се е заел с „Наковалня или чук“, за да има възможност да снима „Последно лято“. Говоря за тези неща, за да подчертая, че авторите от онова време имат сложна съдба, за да можем да ги заклеим еднозначно като слуги на диктаторския режим. Светла Иванова завърши доклада си с препратка към Радичков. Нека си спомним, че и великият Радичков написа своя „Барутен буквар“ на социалистическата революция. Затова искам да подчертая още веднъж, че процесите от тоталитарния период са по-сложни, отколкото би ни се искало, за да ги представяме като черно-бяла борба между доброто и злото.

Трудно ми е да се съглася и с противопоставянето на цялото ни кино отпреди 1989-а на европейските ценности. Обвинението на едро към произведенията, които се числяха към т.нар. „историко-революционна драма“, че представляват „учебник по тероризъм“, звучи пресилено. Нека си спомним за „А бяхме млади“ – няма художествената му стойност може да бъде отречена, защото героите му се занимават с подривна дейност. Освен това мисля, че световното кино първа ще открива и разработва темата за тероризма в цялата ѝ сложност. Що се отнася до европейското кино, то си има своята собствена традиция да представя терористичната дейност със симпатия и дори да я героизира – да си припомним „Оловно време“ на Маргарете фон Трота, например.

Най-силно несъгласие предизвиква у мен позицията, че киното ни е останало незасегнато от събитията през 1968 г. Преди всичко 1968 г. не се изчерпва само и единствено с „Пражката пролет“. 1968 г. е фокус и на Изток, и на Запад на мощни движения към политически и идеологически промени и дори, ако щете – към промяна и на интелектуалната парадигма. Това включва и апогея на левите движения в Западна Европа и САЩ. Тази година е вододел, много сложна и заедно с това много мощна разделителна линия, която се чертае по целия свят. Затова е наивно и тенденциозно да твърдим, че киното ни е останало незасегнато от нея.

Около средата на 60-те години и у нас започват да се появяват филми, които спорят с официално налагания стил на соцреализма. Мисля, че тази тенденция започва с „Вълчицата“. Филмът излезе през 1964, но трябва да си дадем сметка, че процесите не започват на 01. 01. и не завършват на 31. 12. 1968 година. Последваха „Понеделник сутрин“, който Светла Иванова приема като европейски, „Завръщане“, „Прокурорът“, чиято кинематографична стойност не може да бъде отречена само защото протагонистът му е комунист. Тези филми бяха, както знаем, „качени на полицата“. А „Привързаният балон“ и „Слънцето и сянката“ бяха заклеени в Отчетния доклад на ЦК на БКП пред VIII конгрес на БКП с думите: „Трябва да се води последователна борба против опитите под формата на криворазбрано новаторство отделни дейци на изкуството да промъкнат в нашата идеология, в литературата, изобразителното изкуство, киното, театъра, музиката и пр. неправилни и чужди възгледи, формалистически и други упа-

дъчни влияния в художественото творчество.“ Това са много категорични обвинения – очевидно партийната цензура правилно е съзряла опитите за индиректна съпротива. Колкото до въпроса за творческата смелост на нашите кинематографисти, противопоставени на колегите им от Чехия и Полша – също трябва да се направи уточнение. Дисидентските филми от тези страни говорят не само за уменията на чуждите автори да се преборят с тоталитарната цензура, а и за различните степени на творческа свобода, допустими в отделните страни на съветския блок. Мисля, че при нас откликът на 1968-а стига до „Езоп“, 1972 година. И това е много показателно – нашите кинематографисти търсят езоповски език, за да се противопоставят на диктатурата. Затова искам да завърша с призива да не изключваме нашето кино отпреди 1989-а от европейския процес и да не го противопоставяме на европейските ценности. Нека се приобщаваме към европейската култура с достойнство.

12 + 12 = ВСИЧКО

Григор Чернев

За България и Европа у нас се говори и пише много и като че ли с единодушие. Въпреки това имам чувството, че често се поддаваме на инерцията и отиваме към крайностите. Парадоксите са най-малко два:

1. За какво влизане в Европа говорим, ние отдавна и по право сме там! Стари европейци, баш европейци – нас ли ще ни учат какво и как! Географски и исторически погледнато, това наистина е така. Но звучи прекалено успокоително, дори надменно. Правим се, че не знаем за какво става дума. А става дума за междудържавна общност със свои закони, правила и критерии, които трябва да приемем, ако искаме да бъдем част от нея. От Европейския съюз.

2. Другата крайност, може би неволно, от недоглеждане, но доста конфузно разглежда България и Европа като две отделни субстанции. Примерите са много, но сега няма нужда да ходим надалеч. Събрали сме се на тази дискусия в Евро-българския културен център. На мен това название ми звучи като френско-български речник – т.е. френският език е едно, а българският

друго, различно. Мисля, че разбирате за какво говоря – формулата „Евро-български“ априори ни отправя встрани и вън. Дано това да е само лингвистично недоразумение!

Тези парадокси в една или друга степен битуват и в кинобитуето ни. Тъй като то не е много интензивно, те не се натрапват толкова силно, но не бива да си затваряме очите пред тях. Абсолютизирането на европейската помощ, да речем, е такъв случай. Когато киногилдията прояви интерес към Европа, той винаги е свързан с европейските фондове, програмите „Медиа 1“ и „Медиа 2“, „Евроимаж“, копродукциите и т.н. Това е много важно, естествено. Без пари кино не се прави и ако някой ни ги дава, ще ги вземем. Колкото повече, толкова по-добре. Стане ли въпрос обаче за по-възвишени неща, за европейски духовни и етически ценности например, които вървят заедно с парите (но преди тях), прибързано заключаваме: „Я, ами те са много прости, ние си ги знаем!“ Ако си ги знаем – добре, но не е зле да ги преговаряме, а и за превъплъщенията им



БЪЛГАРСКОТО КИНО

на екрана да помислим. Очевидно е: в Европейския съюз държат на това. А и ние също държим, щом се правим на баш европейци!

За щастие евроинтеграцията в киното на практика започва да съчетава тези две начала – материалното и духовното. Току що отминалият София Филм Фест ни дава аргументи в подкрепа на това движение, най-красноречивият от които е мултинационалният „Поколение: изгубени и намерени“. Наречекоха го филм-омнибус, защото в него „се возят“ шест млади режисьори от т.нар. Нова Европа. Радостно е, че инициативата за този проект се ражда в България, че българската новела „Ритуалът“ на режисьорката Надежда Косева и продуцента Стефан Китанов достойно ни представя. Именно с нея се открива този сборен, но единен филм, а българска музика звучи и при финалните надписи. Успешно се изявяват и останалите „пътници“ в омнибуса: Кристиан Мунджиу, Ясмил Збанич, Корнел Мъндручо, Стефан Арсениевич и Майт Лаас. Шестима режисьори тръгват от България, Румъния, Босна и Херцеговина, Унгария, Сърбия и Черна Гора и Естония, за да се съберат на европейски екран. Ето ти евроинтеграция в киното, която може да се види и почувства!

Не идеализирам „Поколението“, а това не е и единственият случай на подобно взаимодействие. Филмът ме респектира колкото със собствените си качества, толкова и като реализация на една нова идея. Защото ние се нуждаем не само от сладки европейски приказки, а и от реалните им потвърждения.

Оказва се обаче, че такива поуки могат да се извлекат и от близкото ни минало, когато сме били далеч от европейската еуфория, но не и от европеизма като мислене и художествено изграждане. Говоря за инициативата на Съюза на филмовите дейци „12 + 12“ –

наричам я така условно – като част от проекта „12 урока за Европейския съюз“. 12 български филма се представят заедно с 12 други от Стария континент, при което те се претъпкват, търсят се общите им импулси и общите им значения. Това се прави от 12 наши критици в 12 брошури. Понеже имам някакво авторско участие в тях, ще споделя, че това ме подтикна да погледна на познати филми и явления от по-различен ъгъл. И ми бе безкрайно интересно. Както разбирам, и колегите са се ориентирали към подобна интерпретация. Дали това не са – питам се – кънове на бъдещото ни сравнително кинознание? Щом вече се разглеждат сравнително и паралелно „Крадецът на праскови“ с „Бракът на Мария Браун“, „Последно танго в Париж“ с „Всичко от нула“, „И корабът пътува“ с „Лачените обувки на незнайния войн“ и т.н. сигурно можем да си позволим такава прогноза. Както има сравнително литературознание и сравнително езикознание, ще има и сравнително кинознание – филмова компаративистика. Няма начин да няма. Новата европейска логика ни го подсказва.

Не че този сравнителен подход досега е бил чужд на българските киноведи и критици. Напротив, ние имаме немалко пробиви и сериозни автори с такава нагласа. Но това не бива да ни успокоява. Не бива да казваме (виж падакос № 1): Ама ние това си го знаем, какво можем да научим от другите!

Знаем го, разбира се, само че сега излизаме на по-широк терен – европейския, където не ни щат по терлици и трябва да изоставим домашните си критерии. Именно сравнителното кинознание – като усилие и практика на мнозина – ще ги направи невъзможни. От това нашето кино само ще спечели – то ще бъде българско и европейско едновременно. Други шансове за него няма.

НА ПРАГА НА ЕВРОПА

ДА МИСЛИМ В ГОЛЯМОТО ВРЕМЕ И В ГОЛЯМОТО ПРОСТРАНСТВО

Вера Найденова

Покрусих се от отношението, което някои колеги изразиха към стари български филми. Нима, помислих си, петнайсетте изминали години не стигат, за да се смекчи болшевишката ярост. Демократизмът, а най-вече професионализмът изискват да не издребняваме, да мислим в голямото време и голямото пространство, а най-вече да диференцираме формата от идеологемите.

Затова разбирам пламенността, с която Александър Александров защитава непреходната ценност на филмите, създадени от Айзенщайн, Пудовкин и др. през 20-те години. Също като него смятам, че те имат колосално значение за развитието на киноезика. Но трябва да отчетем това, че вкусовете за кино се менят. Александров се позовава на анкета от 1958 г., но аз следя онези, които английското списание „Sight and Sound“ осъществява през десет години и виждам промените. „Броненосецът „Потьомкин“ например не излиза от първата десетка, но слиза малко по-надолу. По тази логика заглавията на Довженко и Пудовкин слизат още по-надолу. На тяхно място идват някои филми с развлекателен характер. Така или иначе, последните десетилетия дадоха преднина на масовата култура.

За промяната във вкусовете съдя и при заниманията си със студентите. Тук ще посоча някои по-парадоксални случаи. Във връзка с историята на киното ни от 50-те години показах „Ребро Адамово“. Признавам си, с известно неудобство, тъй като го бях гледала отдавна и се боях, че е остарял. На екрана обаче ни огря кинематографизъм от висока проба, с цялата прелест на графичното черно-бяло кино, с много точен „език“ и младите хора гледаха с голям респект. Игнорирайки, разбира се, известен наивитет и схематизъм в отношенията между героите. В захлас обикновено гледат „На малкия остров“, към „А бяхме млади“ остават по-хладни. Въпреки моите хубави думи за поетичността му, за изразителната графичност. Във всеки случай не е заради политическото му съдържание. Те са далеч по-обективни и разумни при възприемането и оценката за тези неща. Нещо им пречи чисто вкусово. Но не

се знае дали след време нещата няма да се променят в друга посока. В „Черните ангели“ откриват най-вече красивата пластика – и изобразителна, и при актьорското изпълнение. За разлика от преди малко чутото мнение аз считам, че този филм е непреходно важен не само с кинематографичните си качества, а и с това, че разкрива трагиката на тероризма – именно трагиката. Това е толкова ясно, че един професионалист не може да не го забележи. В такъв смисъл никакъв урок по тероризъм той не би могъл да бъде. Особен случай бе прожекцията на „Немирната птица любов“ на Рангел Вълчанов. Спомням си, че при първите му прожекции дори ние, критиците, се спъвахме при разгадаване на някои образи, сцени, епизоди. Днешните млади зрители ги прочитат с лекота. Все пак много вода изтече оттогава, много постмодернистични еkleктики, пародии и др. подобни са гледали. Впрочем, както вече добре трябва да знаем, във филмите си Рангел интуира бъдещето и те обикновено се приемат по-адекватно с известно закъснение...

На неговия въпрос, защо у нас няма големи, световно известни кинематографисти, бих отговорила по следния начин: ние несъмнено имаме талантиливи кинематографисти, но нещо е попречило, за да достигне делото им до още по-голям мащаб, по-голяма цялостност и по-широка популярност. Когато преди време гледахме „Трилогия за разплаканата ливада“ на Тео Ангелопулос, с една колежка си говорехме, че във всяка кинематография има поне по един творец, който, така да се каже, носи на плещите си националната съдба. Има и у нас такива, но нещо препъва делото им – или условията, средата (някои не са правили филми вече повече от петнайсет години) или особености на характера. Би трябвало и ние, критиците, да си дадем сметка дали сме били най-благоприятната среда за тях.

Това ще е далеч по-достойно от другото – да отричаме яростно направеното. Към такова по-толерантно и по-градивно отношение, струва ми се, трябва да се настройваме при влизането си в Европейската общност.

СТАНЕТЕ ЧАСТ ОТ
ИНФОРМАЦИОННАТА СИСТЕМА
НА БЪЛГАРИЯ!

софсправка
НАЦИОНАЛНА ИНФОРМАЦИОННА СИСТЕМА

980 22 22 987 44 22
987 44 11 987 44 33

АБОНИРАЙТЕ СЕ! www.sofspravka.com

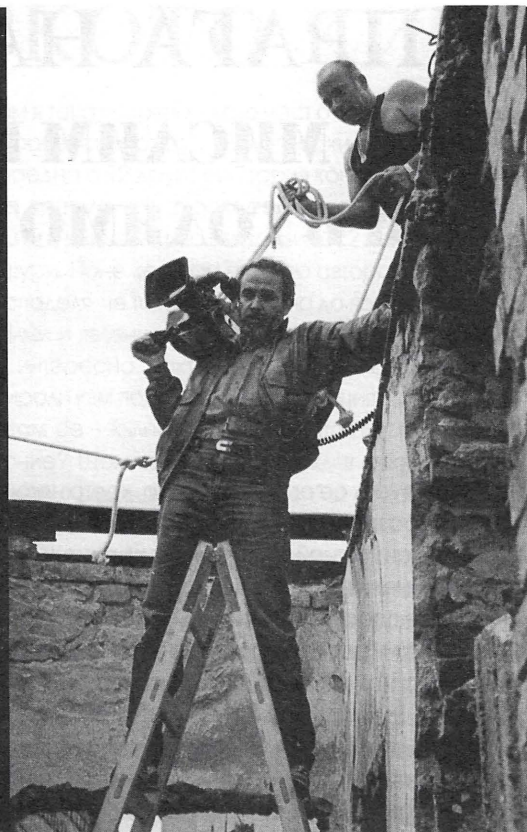


АНКЕТА

Професор **НИКОЛАЙ ЛАЗАРОВ** е завършил ВГИК, Москва – специалност операторско майсторство през 1974 година. Работил е като оператор в студия „Бояна“, студия „Екран“ и на свободна практика. Оператор-постановчик е на 27 игрални и около 50 документални филма между които: „Клането на петела“, 1996, „Армстронг“, 1997, „Магьосници“, 1998, „Пътят към Итака“, 1998, „Сътворението“, 2001, „Църква за вълци“, 2004 и др. Режисьор е на документалните филми: „Спомен за човек“, „Смях против страх“, „Д-р Семашко“, „Войникът Симеон Мирни“. Специализира в областта на визуалните ефекти и през 1993 основава студио „Магически екран“, където за пръв път осъществява нови за България технологии, като Син Екран, Маскиращи рисунки, Фронтпржекция, Ротоскоп и др.

Носител е на редица награди от национални и международни фестивали. Автор е на книгите: „Визуални ефекти в студио „Магически екран“, „Изкуство и техника на визуалните ефекти“.

От 1996 година е преподавател в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“.



– По какви критерии избирате филмите, които снимате?

– През 1989 година имах прекрасната възможност да откажа 6 предложения за игрални филми, защото не харесвах сценария или не вярвах на режисьора. Бях финансово обезпечен и можех да подбера предложенията. Днес рядко мога да си позволя подобно артистично безгрижие. Снимам реклами, клипове, ТВ състезания и не толкова често, колкото бих желал, документални и игрални филми, които отговарят на разбирането ми за смисъла на това изкуство – киното. Именно изкуството на киното е смисълът на моето занимание. Развлечението кино не ми е интересно.

– Какво е за вас камерата?

– Инструмент.

– А светлината, композицията, движението, цветът?

– Ако пред обектива има смислен обект, с тяхната професионална употреба, майсторско владение и оркестрирано управление този обект ще бъде превърнат в артистичен факт на екрана. Преди

това обаче са необходими авторска мисъл и режисьорско виждане – дори операторът сам да е автор и режисьор. Взети поотделно, всеки един от тези елементи на филмовата изразност е тема за отделна книга. На екрана те винаги се възприемат като едно цяло, наречено изобразително решение.

– Какъв е балансът между техническата и творческата страна в операторската работа?

– В първите години от професионалната ми кариера, а и преди като кинолюбител, нощем сънувах как снимам. Понякога се стряхах насън изплашен от това, че съм допуснал техническа грешка. По време на подготовката си представях мястото на снимки, обекта, естествените светлинни условия и въз основа на това подготвях необходимата ми техника, за да осъществя предварително замисления художествен резултат. Когато обектът се оказваше различен от представите ми или финансови пречки на са позволявали да имам пожеланите технически средства, това ме разст-

ройваше. В подобни случаи съм започвал битка с обекта, желаяйки непременно да натикам действителността в предварителните ми представи за нея. Днес знам, че каквито и изненади да ми сервират ситуацията, продуцентът или режисьорът, ще съумее да се справя с непредвидените трудности. Достатъчно е да има поне една лампа, за да намеря начин на екрана заснетото да изглежда като съзнателно изобразително решение.

То обаче няма да е най-доброто решение, което бих могъл да проложа на режисьора и на филма.

Предпочитам да имам достатъчно по количество и видове технически средства, които да ми позволят да дам от себе си максимума артистичност, на която съм способен. Често пъти техническите средства диктуват определено естетическо решение. Имаш кран – имаш висока гледна точка, нямаш кран – нямаш висока гледна точка. Така е с обективите, релсите, светлофилтрите, осветителните тела, стедикама и други инструменти, чак до га-

фер тейпа, негърчетата и димната машина.

Разнообразието на техническите средства е част от креативността на оператора.

– Може ли операторът да спаси режисьорски гаф на терена?

– Може. Обратното също може.

– Какво означава за вас „да уловиш неуловимото“?

– Журналистически каламбур. Щом като си го уловил, значи все пак е било уловимо. Може би сложността се заключава в умението да го видиш и оцениш, да го отделиш като сюжетно важен елемент на композицията, да поставиш акцент върху него, за да бъде забелязано (неуловимото) и накрая да не допуснеш техническа грешка, която да го заличи.

Струва си обаче да споменем израза „да дишаш с актьора“. Това е особено професионален момент, в който операторът се слива с играта на актьора. Следи дъха му, отгатва движенията му миг преди той да ги е направил. Следва го, както това става в танца, а после сам го повежда. Понякога двамата отиват много по-далеч. Те се надиграват, непрекъснато сменяйки водачеството. Представете си планинска река през февруари. Съгрешилият Евагорас нахълтва гол в ледения вир и се самобичува с пръчки, за да изкупи греха си („Клането на петела“). Тук няма възможност за репетиция. Режисьорът може само да подсказва посоката на емоционално състояние. Сам актьорът (Жорж Хорофас) не знае какво точно ще направи в следващите една, две, три минути. Той плаче с истински съзри, по тялото му се появяват истински червени следи от тънките жилави пръчки, неравното каменисто дъно го прави нестабилен, ледени пръски летят срещу обектива. Потъвайки дълбоко в емоцията на сцената, актьорът полита, залявява се и миг преди да падне, камерата се спуска крупно към лицето му, за да му даде възможност да се подпре на рамото на оператор-

ра, после камерата се отдръпва деликатно назад и назад, за да освободи голямото празно пространство, в което актьорът да изрази самота и безпомощност. Зрителят не може да види този танц. Екранният образ просто е довел до съспенс с актьорската игра. Това освен професионализъм изисква искрено приятелство между актьор и оператор. Във филмите „Клането на петела“ и „То Тама“ аз и Жорж Хорофас успяхме неведнъж да „танцуваме“ заедно.

– Как се оформя тандемът режисьор – оператор, доколко е задължителен и не е ли по-любопитна случайността в тези отношения?

– Ако има такъв тандем, филмът получава реални шансове за успех. Творческият контакт между режисьор и оператор е важен, но изисква достатъчно време, прекарано заедно. Когато се срещат за пръв път, филмът е мост, по който те вървят един към друг, но могат и да се разминат. Тогава и двамата работят с хладен професионализъм или просто занаятчийската. Всеки нов филм намира стилистиката си след първата седмица от снимачния период (поне при мен е така). Случва се част от първите снимки да бъдат преснети, защото не отговарят на намерения по-късно стил. За съжаление поради грешно разбиране за икономии на пари през последните години непрекъснато се скъсява времето за подготовка. Не се прави подробна работна книга на базата на предварително заснетите избрани терени, с вписани вътре цветни образци на костюмите и характерни детайли от декора. Именно този е процесът и това е времето, когато сценарист, режисьор, оператор и художници намират общ език помежду си. С Андreas Пантзис работим заедно по този класически начин още от студенти.

– Как възприемате негласния операторски девиз „всеки дефект – ефект“?

– Сега го чувам. Не го харесвам.

Като оператор със значителен опит в областта на визуалните ефекти бих споделил, че голяма част от тях се създават, като се използват нетрадиционни начини на снимане. Например многократно експониране на една и съща лента (кадр). Ако това е несъзнателно направено, резултатът ще е дефект, но ако е предварително планирано, с предвидени точни места за отделните обекти от различните експозиции, тогава се получава визуален ефект. Във филма „Магьосници“ заедно с Иво Пейчев и Сотир Гелев направихме по този начин десетки кадри, за да вмъкнем в живото актьорско действие компютърни анимации и рисунки.

– Какво според вас е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?

– Операторът да работи за собствена изява, а не за режисьорската идея и филма като цяло. За съжаление, макар това да е детска болест на професията, много колеги, предимно комплексари, страдат от нея до края на кариерата си. Непрофесионално, а и по-лесно е да снимаш експресивния декор вместо изразяването от актьора състояние. Непрофесионално е да имаш в един филм няколко изключително експресивни кадъра, които лесно се забелязват и запомнят от масовия зрител, и едновременно с това да не е ясно за какво точно разказваш в този филм. Такъв оператор е нещастие за режисьора, но много са режисьорите, които не го разбират.

– Какво е отношението ви към актьорите? Какво са те за вас – градивен материал, разглезени звезди или съмишленици и сътворци на изображението?

– Актьорите са много различни. Тези от тях, които вече са натрупали професионален опит пред камерата, обикновено се оставят в ръцете на режисьора и на околото на оператора, за да бъдат водени от тях. Другите, които имат предимно театрален опит, често обясняват как точ-



но „го чувстват отвътре“, след което „дават голяма игра“. Проблемът е, че те само си представят как изглеждат, но не са се видели в действителност, не си дават сметка, че през камерата нещата изглеждат различно заради характера на осветлението, акцента в композицията, изменението на ракурса, ритъма и крупността на плана при движение на камерата, мястото на кадъра в монтажния ред – все неща, за които актьорът може само да се догажда. Актьори с холивудски опит, като Валерия Голино, с която имам два филма и скоро очаквам отново да работим заедно, не просто питат, а изискват да им се каже накъде точно да гледат, за да може камерата да види максимална част от изразяването от тях състояние. Често това зависи и от начина, по който светлината подчертава индивидуални черти от лицето на актьора. Гледната точка на камерата е различна от гледната точка на партньорите в дадена сцена. За това често операторите казват на актьорите да гледат партньора си например в рамото или някъде във фона вместо, както е логично, в очите му – фалширане, което не се забелязва. Това неудобство за актьорите е само и единствено в тяхна полза, видно от гледната точка на камерата, т.е. на зрителя. В подобни случаи на някои актьори е нужно да им се обясни, че от тях се очаква именно да изиграят определено психологическо състояние, а не действително да преживяват дадена ситуация в десетина поредни дубъла и в репетициите преди това. Има артисти, които не приемат подобни съвети, а аз не си позволявам да настоявам, защото те все едно ще го направят, „както го чувстват отвътре“. Професионалистите още първия снимачен ден отиват при оператора, за да уточнят: „Нами ще ми казваш накъде да гледам?!“

Надявам се да е ясно, че става дума само за определени близки планове. Принципно операторът се старее да предостави максимум свобода за действие на артистите. Независимо от личните си прист-

растия, антипатии или възхищение, операторът знае, че снима не сценичната площадка, а актьорската игра. Професията на актьора е трудна и физически тежка, за това той трябва да бъде щаден, а понякога и глезен.

– Имате ли изобразителни пристрастия, които искате да заявите във филмите, които снимате?

– Всеки нов филм трябва да се отличава с характерна стилистика на изображението, която логично да произтича от съдържанието на сюжета. Това трудно се постига. За голямо съжаление възприятието на масовата публика вече е унифицирано от заливащия я потоп от продукти на развлекателната индустрия, така че средният зрител не може да гледа, още по-малко да разбере филмов език, който не е ала „Макдоналдс“. Годар, Тарковски, Фелини, Бергман и Уди Алън, взети заедно, никога няма да съберат публиката на Хари Потър. Тук излиза на преден план въпросът за смисъла на киното. Ако смисълът е в правенето на повече пари от продуцентите, тогава всичко е наред. Ами ако смисълът е...

Старая се да снимам същността на сюжета, разкривана най-често чрез добрата актьорска игра. Помагам, разбира се, и с общата атмосфера на кадъра, която изграждам с операторски средства, в сговор с художниците. Обичам да използвам почти незабележими за зрителя движения на камерата. Не харесвам желанието на мои колеги непременно да се самоизтъкнат колко особено те могат да заснемат даден кадър. Толкова особено, че да извадят зрителя от възприемането на сюжета. Стилът „дъвка за очите“ също не харесвам.

– Ходите ли на кино? Какви филми гледате? Имате ли предпочитан вид кино? А колега, от когото да се възхищавате?

– Избирам филми, които са ми препоръчани от медиите или от приятели. Нямам предпочитан вид кино, но имам проблем с пуканките. Видях ги и в Народния театър.

– Как предпочитате да снимате – на лента или с дигитална камера, и защо?

– Пари или качество – това е въпросът. Коя световноизвестна телевизия снима праймтайм на видео? Все още няма такава. Няма да намерите и оператор с професионален опит, който да отговори на този въпрос еднозначно. Професионално изборът се определя от фактори като дистрибуторската мрежа, за която е предназначен филмът, колко дълго трябва да се съхрани (засега само филмът е доказал, че издържа повече от 100 години). В решаваща степен изборът, филм или видео, зависи от характерните светлинни условията на предвидените снимачни площадки, от избраната изобразителна стилистика, вида, обема и технологията на предстоящите визуални ефекти и още подобни съображения.

Съгласно изследвания от януари/февруари 2005 година на списание *International Broadcast Engineering* 5% от световното филмово производство е на формат HD. Сега 70% от drama/commercial productions за телевизия се снимат на 16 мм и 30% от тях на HD. През следващите години Panavision очаква процентът да стане 50/50, защото HD форматът е толкова икономически ефективен, колкото и 16 мм филмов формат. От себе си ще добавя, че и като техническо качество те са съпоставими. Струва си да добавим обаче, че филмовите формати са 42, затова, когато се правят подобни разсъждения, не бива да се сравнява квадратчето от времето на Чарли Чаплин с последните лабораторни постижения на дигиталните технологии.

Тази тема усилено се преекспонира под диктовката и чудовищния финансов натиск от страна на производителите на дигитална техника. Печалбите зависят от качеството на рекламата, а не от истинските качества на продукта. Целта е да ви продадат билета за кино пак за същите пари, но филмът, който ви показват, да е по-евтин. Акварел вместо маслена живопис, но за същите пари. „Уважаемият“ зрител няма далавера от това.

Дигиталният запис не е изображение, а опростен математически код на обекта, проектиран от

обектива върху машинно подредените в прави редици пиксели на CCD матрицата. По тази причина той не носи в себе си автентичните цветни и светлотонални нюанси, нито неповторимите фактурни детайли, характерни за оптичната репродукция на обекта върху филмовата лента.

Поназнайващите колеги, които може да възразят на моите думи, попитайте кога и къде са гледали филм, заснет едновременно на 35 мм и HD, прожектиран за сравнение едновременно на два големи екрана – съответно от филм и от видео. Платените апологети на дигиталната техника не правят такива прожекции.

Преди няколко години в САЩ беше патентована технологията MaxiVision 48, която използва стандартен 35 мм филм, кадър на три перфорации и скорост на снимане и прожектиране 48 к/сек. Това е хибридна дигитално-филмова технология, която постига качество на картината около пет пъти по-високо от традиционния академичен формат на 35 мм. Тук обаче интересът на бизнеса се разминава с интересите на публиката и на творците.

Позволете да цитирам част от личната ми кореспонденция с един от авторите на патента MaxiVision 48 господин Дийн Гудхил, където той ми пише:

„...Но шефовете на студии, които отговарят за технологиите, работят с мандат от висшестоящите ръководители да съкращават разходите. Идеята да се подпомага една технология, която би им струвала 50% повече като разход за лента, поначало е губеща за тях. Те биха искали изцяло да елиминират филмовата лента с надеждата да сведат до нула разходите за копия. Проблемът, разбира се, е в това, че идеята за дигитално кино също не сработва от финансова гледна точка. Но те все още се надяват да намерят начин това да сработи. И са много ангажирани ежедневно да вършат точно това. Всички тези хора получават огромни заплати и

имат големи черни каси, за да преследват точно тази цел. Някои от тях честно споделиха, че разбират, че MaxiVision би била по-добра от всяка друга технология, но тях не ги интересува подобряване на качеството. Те се интересуват само от минимума ниво на качество, което „публиката би приела“, и нищо повече. Те ми казаха, че са сигурни, че ако MaxiVision бе на разположение „творците“ (така наричат режисьорите, продуцентите и звездите), ще поискат да я използват и ако те искат да я използват, на студиите ще им бъде много трудно да ги разубеждават. Най-добрият начин да се предотврати използването на тази нова скъпа играчка (каквато тя е за тях) от досадните кинаджии е, като се направи така, щото играчката (MaxiVision 48) да не е на разположение. Тъй че студиите не само отказаха да ни подкрепят, те тихо правят всичко възможно, за да не можем да намерим средства от друго място...”

Ако говорим обаче за гъвкавостта, бързината и възможностите за контрол и управление на постпродукционните процеси, дигиталната технология има всички тези предимства. Постпродукцията, визуалните ефекти, телевизионното разпространение почти изцяло вече са на дигитална основа. Дигитално е управлението на филмовите камери.

Като заключение искам да кажа, че добрата технология от гледна точка на снимащите за максимум креативност и от гледна точка на зрителите за максимум атрактивност и качество е тази, която се опира на всички технически възможности едновременно – смесена филмово-дигитална технология.

– Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?

– Често съм воден и от двете. Родено на терена, неочаквано режисьорско или актьорско хрумване може да ме възпламени и ентусиазира. Невинаги мога да обясня защо взимам дадено решение, но за мен то е единствено правилно-

то. Особено силно това се усеща, когато работя с друг (не аз) оператор на камерата. Тогава през цялото време давам „ценни“ съвети: „...отвори леко зума, дай наляво, плътно по вратата, горе лампата да излезе от кадъра...“. Не мълквам. Като от това не следва, че колегата ми е немарлив, неопитен или че има лош вкус. Просто аз си искам моето, без да знам защо точно то е мое. Интуиция.

– Обичате ли експериментите, или сте традиционалист при изграждане на изображението?

– Ако прелистите книгата ми „Изкуство и техника на визуалните ефекти“, ще видите, че непрекъснато съм експериментирал.

– Как гледате на метаморфозата на оператора в режисьор? Бихте ли направили този преход?

– Още преди двайсет години направих документалните филми „Спомен за човек“ и „Смях против страх“ като сценарист, режисьор и оператор. Първият от тях беше отличен с награда на фестивала в Краков. И двата филма са много лични и друг не би ги направил. Като професия, операторската ми е по-близка.

– Мислите ли, че операторът е носител на авторски права?

– Операторът определено е съавтор на аудио-визуалния продукт. Ако самият продукт съдържа авторство, операторът е един от съучастиците автори, създатели на това произведение.

– Как според вас операторското майсторство се оценява от критиката – по света и у нас? Достатъчен ли е интересът към него?

– Поради особения начин на сливане между творческа фантазия, технически умения и способност за управление на екипа професията е твърде специфична, за да бъде разбрана от дистанцията на критиката. Многократно са ме хвалили за неща, които най-често са били заслуга на красивата природа, като в същото време са оставали незабелязани истинските ми мъки и успехи в същия филм.



Наскоро снимах едно интервю на Иванка Гръбчева, където тя сподели напълно обективния факт, че: „Телевизиите не предлагат шоу, те продават своята публика на рекламодатели.“

Дали пък филмовата критика не е в подобно зависимо положение. Липсват ми повече дискусии по професионални проблеми, като тази например.

– Как гледате на обстоятелството да бъдете „наемник“ в чужди продукции?

– Налага се. Намирам оправдание в надеждата, че ще почерпя професионален опит от друг тип. Макар филмът да е от вида „дъвка за очите“, сред хората, които го правят, винаги има и интересни личности, и добри актьори, и много професионалисти. Удоволствие беше да снимам „Армстронг“ с режисьора Менахем Голан. Една от митологичните личности на Холивуд. Продуцент на стотици филми и режисьор на петдесетина от тях. Първоначално тръгнах към професионалните предизвикателства – пълнометражен филм, заснет само за 4 седмици, пет камери, десетки каскади, стрелби, взривове, оперативна комуникация на чужд и български език едновременно и още други. Занаят отвсякъде. Събрах непознат за мен опит. Видях киното от страната му на развлекателна индустрия. Мисля, че спечелих и приятелството на Менахем, защото той два пъти ми се е обаждал след това, за да ме кани за оператор на други негови филми. Един в Маями и един в Ялта. По различни лични причини не можах да отида, но оценявам жеста на поканата. Чист наемник бях в „Кървав спорт 4“. Имал съм и по-разочароващи участия, от които са ми останали само парите, но кой всъщност не ги е имал.

– Какво ви зарежда с енергия за вашата работа?

– Всеки нов проект.

– Какви други предизвикателства обичате? Други интереси, хобита, фобии, мании?

– Визуалните ефекти в аудио-визията въобще.

ПРАВИЛНИКЪТ НА ЦТФТ НА БНТ и някои въпроси, свързани с авторските права

Иванка Гръбчева

Приветствам идеята на списание „Кино“ за дискусия на тема: Правилник за реда и условията за организиране и финансиране създаването на български телевизионни филми в Българска национална телевизия (приет на 30. 11. 2004 г. от УС на БНТ).

Прави впечатление и е разбирателно, че новият правилник е съставен при спазване интересите на БНТ и съответно при максимално ограничаване на създателите на филмовото произведение, но буди тревога и трябва да се подчертае, че в някои текстове това се случва на ръба на законността.

В тази връзка ще се опитам да изложя съображенията си относно член 3. „Автори и носители на сродни права“, защото, както е известно, авторското право е частна собственост. По смисъла на този член режисьорът, сценаристът и операторът сключват типови договори, приети от Управителния съвет на БНТ. Това не е незаконно, но поставя всички хипотези под един знаменател и невинател е в интерес на авторите. По силата на тези договори авторите отстъпват **изключителното право** върху крайния продукт на БНТ, което е правилно, но в случая възниква твърде сериозен въпрос.

Как БНТ ще управлява тези права и как ще сключва договори с ползватели до изменението на законодателството, от което БНТ ще придобие безапелационен статут на продуцент?

Друг, още по-важен въпрос възниква във връзка с алинея 6 и алинея 7 на член 3 от правилника.

6. При последващо излъчване на телевизионни филми БНТ заплаща дължимото възнаграждение на авторите и артистите в главна роля чрез съответните дружества за колективно управление на права на основание на сключени с тези дружества договори.

7. Когато няма сключен договор с организация за колективно управление на права, БНТ заплаща възнаграждения за последващо излъчване на носителите на права.

Преднамерено или не, тези текстове са написани твърде неясно. При буквален прочит се стига до извода, че ако БНТ няма сключен договор с „Филмаутор“, **само и единствено тогава** ще се изплащат възнаграждения по алинея 7. Макар и с друго формално изражение, това отново връща нещата към старата практика – на правоимащите автори да се заплаща чрез „Филмаутор“, **независимо дали те са негови членове, или не!** Най-вероятната причина за наличието на тази редакция на текста е да продължи „източването“ на средства от държавната БНТ към Дружество с нестопанска цел за осъществяване на дейност в частна полза. Давам примера с „Филмаутор“, защото в момента той се явява единствен посредник с носители на авторски права (в екстравагантна за световната практика симбиоза с продуценти на филми и други аудиовизуални произведения) и Българската национална телевизия няма договор с друго аналогично дружество.

Напълно одобрявам препоръката на ръководството на Сдружение кино и тв режисьори при СБФД към новото ръководство на БНТ:

Чл.3. Авторы и носители на сродни права да се подложи на компетентен юридически анализ, тъй като налага ограничителни параметри на авторите, чиито права са регламентирани в ЗАПСП (чл. 62, чл. 63, чл. 65), стр. 4.

Подкрепям становището на Сдружението на режисьорите относно новия правилник и усилията на ръководството му да влезе в ползотворен диалог с ръководството на Българската национална телевизия.

„ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО – НАЧИН НА ЖИВОТ“

Божидар Манов

Добре известна е фразата, че присъствието в киното не е просто упражняване на една професия, а начин на живот. Тя се отнася не само към игралното кино, а дори много повече към документалното, което по своята специфика наистина повтаря реалния живот около нас, а кинодокументалистите са негови предани жреци-создатели, 24 часа в денонощието. Защото документалната камера изисква пълна отдаденост, не може и не позволява злоупотреби с истината, а обективът ѝ винаги е насочен към фактите и събитията в тяхната действителна неподправеност.

Този основен смисъл на документалното кино е водеща линия в новата книга на известния оператор, режисьор, продуцент и преподавател проф. д-р Любомир Халачев „Документалното кино – начин на живот“ (изд. „Титра“, 2004). Неговото име е добре известно у нас от дългогодишното му активно присъствие в киното, телевизията, печата, за да бъде допълнително представян, но тъкмо появата на тази обобщаваща книга изисква да маркирам съвсем кратко неговия път в професията на кинодокументалиста.

Любомир Халачев е професионален филмов оператор, завършил Московския киноинститут ВГИК. Зад гърба си има 32-годишна практика като професионалист, през която е заснел десетки документални и игрални филми с камера в ръка. Той има натрупан огромен опит във всички области на аудио-визията и е преминал през всички стъпала на тази основна, съществена за съвременното кино професия. През изминалите години случайността ни е поставяла винаги в пряк контакт и дълго сме работили заедно – както във филмпроизводството (в студия „Време“), така и като преподаватели в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, а и в редица други общи изяви из различни печатни и електронни медии. Пиша това не защото има принципино отношение към представянето и оценяването на една нова книга. Тъкмо такава книга, която ни по-малко, ни повече е откровена и същевременно много компетентна изповед за смисъла на една трудна творческа професия. Още повече, че книгата е особено важна за начинаещите автори в документалното кино. Защото страниците ѝ предлагат изключително полезна



информация за „тайните“ на професията, които обаче не са поднесени школки като в кабинетен учебник, защото са натрупани и осмислени в дългата лична практика на автора в разностранната му работа – в творчески план като оператор и режисьор, но още като продуцент и мениджър, а на трето място като изследовател и педагог. А безспорно е, че всички тези области на филмопроизводствената практика имат пряко отношение към цялостното изграждане на автора документалист. Тъкмо тази разностранност в професионално-творческите изяви на Любомир Халачев е в основата на многостранния му поглед към документалното кино и чрез нея авторът постига така необходимата цялост в поднасянето на материала.

Книгата предлага в респектиращ обем от 250 страници (с цветни и черно-бели илюстрации) много концентриран, задълбочен и същевременно увлекателно написан текст, в който авторът успява да засегне и разработи всички важни аспекти на документалното кино като информационен и художествен феномен, като производствен и творчески процес, като публична и медийна реализация на твор-

ческият продукт. Защото създаването на документалния филм е в най-висока степен съучастие на различни квалификации и умения, които дори при рутинните всекидневни задачи носят елемент на творчески находки, споделят опит, на своеобразна образователна школа. В този смисъл личната практика на автора (и като оператор, и като режисьор, и като продуцент) е най-достоверният практически материал за неговия сериозно осмислен и убедително написан текст. Да не забравяме още, че през всичките години на работа в документалното кино той редовно присъства и в специализирания кинопечат, като публикува свои теоретични статии, критически анализи, фестивални наблюдения и вече шест самостоятелни книги, получили своевременно положителна професионална и обществена оценка. А като педагог проф. Любомир Халачев всекидневно прилага този свой творчески и изследователски опит в работата със студентите и изграждането им като бъдещи квалифицирани специалисти. В този смисъл новата му книга може да се ползва и като своеобразен учебник в толкова разностранната практика на документалното кино. Тя се оказва твърде полезен обобщен труд върху тази специфична материя, обхващащ практически цялостното развитие на документалното кино още от класическите технологии за създаването му до днешните съвременни дигитални средства в снимачния и постпродукционния период. Авторът пише за всичко това с много добро познаване на материала, с висока професионална ерудиция, с лек и артистичен език.

Трябва да подчертая, че книгите на български език върху документалното кино се броят на пръстите на едната ръка, а досега подобно съчинение от практикуващ български оператор и режисьор не е публикувано. Поради това „Документалното кино – начин на живот“ с всички свои качества запълва една съществена празнота в нашата специализирана книжнина, в която малцина автори биха могли да предложат подобен сериозен текст.



МОРЕТО В МЕН

Един мъж от 26 години е прикован на легло като жив труп в следствие на инцидент в морето, при който е парализиран от врата надолу. Въпреки че е обграден с много любов, внимание и грижи, а редица приспособления, облекчават бита му, той не желае тази агония да продължава повече. Загубил е душевното си спокойствие и целта му е да бъде прекратен живота му. Скептичен наблюдател на собственото си битие, той се стреми към единствения възможен за него изход... Юридически и административен казус, който няма решение. Евтаназията е забранена, но героят повежда борба с институциите за свое право на избор. Проблемът няма еднозначен отговор. Дори авторите на филма не вярват, че човек, изправен пред подобна дилема, би искал да умре. Така историята от конкретна прераства в общочовешки и нравствен проблем, пред който всеки зритель на филма е поставен на изпитание...

Филмът е направен по действителен случай. Това придава особе-

на автентичност на разказа. Младият режисьор Алехандро Аменабар е сценарист на всичките си филми, но по-интересното е, че е и композитор на някои от тях, включително и на „Морето в мен“. На българската публика е известен с филмите си „Тезиси“ (1996), „Отвори очите си“ (1997), „Другите“ (2001). През 2004 година „Морето в мен“ стана носител на няколко авторитетни награди – „Феликс“ за най-добър европейски филм на годината, Голямата награда на журито на фестивала във Венеция и награда на Хавиер Бардем за най-добра мъжка роля.

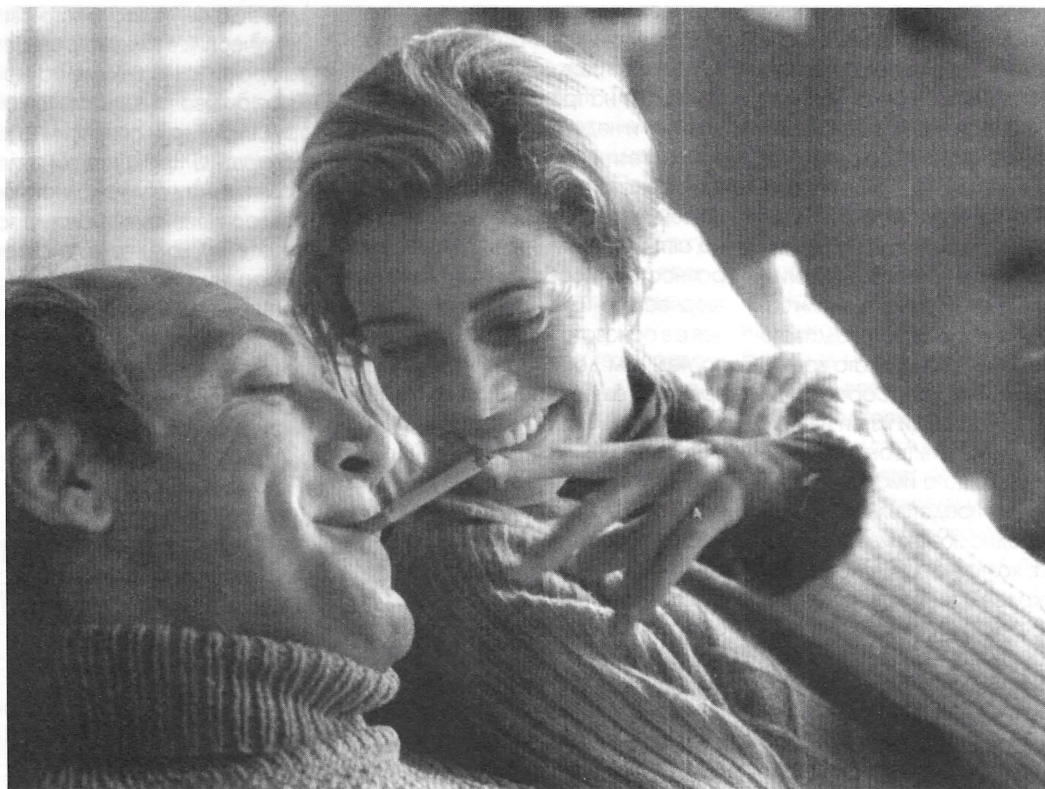
„Морето в мен“ е дълбоко философско произведение за правото на избор на човека да живее или

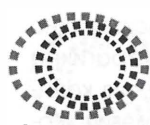
да умре. За нравствеността и хуманността на онези наши постъпки, които ни движат в живота и му придават реален смисъл.

Изпълнението на актьора Хавиер Бардем заслужава специално внимание. Трудно е в продължение на два часа да останеш неподвижен в една количка и чрез крупни планове безкрайно изразително да предадеш всички онези чувства, които определят поведението на героя. Най-изразителни са очите му, в които има много добронамереност, ироничност, вътрешна сила. Бардем се снима в киното от 1993 година, а нашата публика го познава от филмите „Златни топки“, „Между краката“ и „Втора кожа“.

Филмът беше показан на София Филм Фест и получи наградата на зрителите, а българската критика го постави на първо място в своята класация. Предстои му среща на големия екран с широка зрителска аудитория.

Не пропускайте изключителната творба „Морето в мен“!





КИНОСЪБИТИЯ

БАЛКАНСКОТО КИНО ОТКРИВА

„ЩАСТИВИЯ ФИНАЛ“

„Сън в зимна нощ“, Сърбия и Черна гора, режисьор Горан Паскалевич

Ингеборг Братоева

София Филм Фест винаги се посреща с очаквания за много балканско кино. Те са свързани с панорамата „Балкански филмови срещи“, със задължителното балканско присъствие в конкурсната програма, с традиционното представяне на някои от големите балкански режисьори. Ако схващаме „балканското кино“ като филми от страните на бивша Югославия, трябва да кажем, че и тази година очакванията се сбъднаха. За съжаление обаче Гърция, Турция и Албания

бяха представени само с по един филм, а румънското участие се сведе до новелата „Момичето с паяка“ от международния проект „Покोलение: изгубени и намерени“. Това може да означава две неща – или си струва единствено балканското кино, създавано на запад от нашите граници, или пък фестивалната селекция не е добре балансирана. Затова правя уговорка, че обобщенията, които предлагам в този текст, вадят в най-голяма степен за киното на страните от бивша Югославия. Ако се опитваме да надникнем в техните реалности през екрана, ще се убедим, че хората там започват

да се отърсват от военните кошмари и да се връщат към нормалния живот. А „Животът е чудо“, както се опитва да ни внуши с последния си опус неуморимият Кустурица. Мисля, че този филм е много важен за новото балканско кино, защото преобръща схемата на един тип разказ, който нарекох преди време „сараевски жанр“ – поредицата от страховити опуси за военновременно братоубийство, която започна с „Хубаво село хубаво гори“ (1996) на Сърджан Драгоевич и, надявам се, завършва с „Римейк“ (2003) на Дино Мустафич. Шеметните преживявания на Лука (Славко Щимац), главен

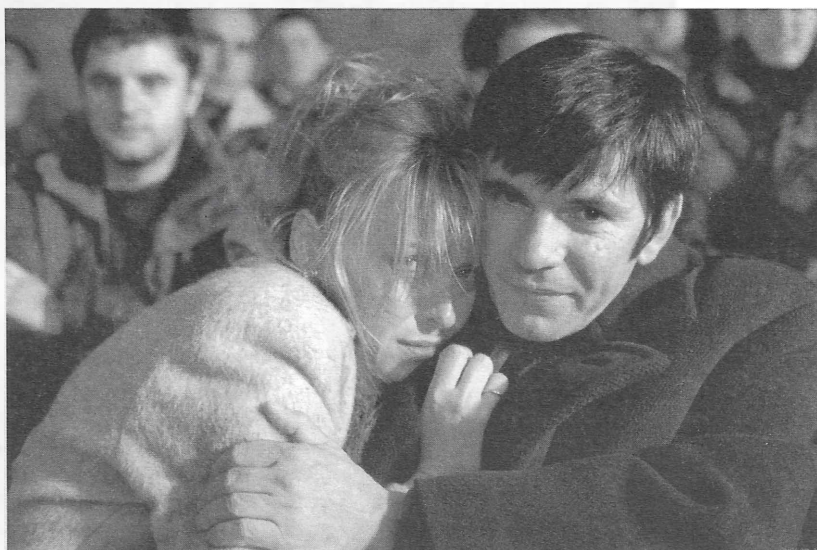


герой на „Животът е чудо“, се развиват през същата 1992 година, в която се разиграва и кървавата трагедия от „Хубаво село хубаво гори“. С иронична преднамереност Кустурица, подобно на Драгоевич, ситуи-ра действието на филма край железопътен тунел някъде в Босна. За всеки, който следи балканското кино, тунелът е символичният капан, от който цяло десетилетие не можаха да се измъкнат нито героите от „Хубаво село...“, нито киното от бивша Югославия. С карнавална невъздържаност „Животът е чудо“ преобръща асоциациите – от врата към ада, черната уста на тунела, се превръща в отвор на утроба. Животът извира отвсякъде и владее екрана в багри, звуци и музика, а войната е представена като епизод, като временно отклонение, което в крайна сметка ще бъде победено и погълнато от живота. Затова и Лука не ѝ обръща особено внимание, колкото и войната да му натрапва реалностите си. Да останеш в течението на живота, е начинът да се съхраниш в нечовешка ситуация – това е простото послание зад цялата шумотевица на „Животът е чудо“. Не дай Боже обаче Кустурица да затъне в сантименталности – веднага ги опровергава с някоя солена шега, ексцентричен обрат или иронична провокация към

стереотипите, упорито налагани от западните медии и съзнателно поддържани от балканското кино.

Щастливата развръзка на „Животът е чудо“ е най-голямото предизвикателство към клишетата на пост-югославското кино. По този повод обвиниха Кустурица, че се отдавал на „претенциозен искейпизъм“. Бих се съгласила, ако повечето от най-новите балкански филми не бяха устремени към също толкова благополучни развръзки. Войните на Балканите приключиха, надяваме се завинаги – една бурна епоха стигна до относителния си хепиенд. Животът настоява за щастлив финал, киното само го следва – оттук и бу-

мът на хепиенди в балканското кино след цяло десетилетие трагична обреченост: „Червеният сив камийон“ (2004) на Сърджан Колевич, „Когато порасна, ще стана кенгуру“ (2004) на Радивое Андрич, „Великолепната Вера“ (2005) на Стефан Арсениевич, „В очакване на облаците“ (2004) на Йесим Устаоглу, „Дни и часове“ (2004) на Пиер Жалица. Даже Сърджан Драгоевич преосмисли фатализма си и след „Рани“ (1998) се върна към комедията и „щастливия край“ с „Не сме ангели 2“ (2005). Наистина повечето от щастливите развръзки настъпват против логиката на действието, но според логиката на смяна на



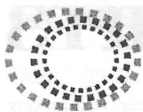
„Животът е чудо“, Франция/Сърбия и, Черна гора, режисьор Емир Кустурица

„Трилогия: Разплаканата ливада“, Гърция/Франция, режисьор Тео Ангелопулос



приоритетите – след мръсната епопея на насилие, братоубийство и изгнаничество балканското кино преоткрива способността си да вдъхва надежди.

Извън този контекст остават най-новите филми на двамата признати майстори на балканското кино Тео Ангелопулос и Горан Паскалевич. В „Трилогия: Разплаканата ливада“ (2004) Ангелопулос възкресява античната гръцка трагедия със средствата на киното, провиждайки корена на страданията на народа си в Едиповото наследство. Кръвосмесителният грях е според реплика от филма, „древното проклятие, което



още не е отменено". То генерира традиционните за полуострова бежански потоци, природни бедствия и братоубийствени конфликти. Понтийският сюжет от първата половина на миналия век е облечен визуално в запазената марка на Ангелопулос – дъждове, мъгли, светлина, процеждаща се в затворени пространства, развети от вятъра чаршафи и знамена, отразени във водни повърхности. Всеки кадър на „Разплаканата ливада“ отправя към някой от предишните филми на режисьора – ако трилогията е замислена като своего рода художествено завещание, като „каталог“ на специфичната естетика на Ангелопулос, то тя има висока стойност. Удоволствието от гледането обаче е нарушено от натрапливото автоцитиране, от преповтарянето на някогашната неповторимост...

Същото усещане за повторна употреба на впечатляващи, но добре познати умения създава и филмът на Горан Паскалевич „Сън в зимна нощ“ (2004). Заглавието подсказва преобърнатата логика на хепиенда. Паскалевич започва разказа си от възможния щастлив край само за да докаже, че хората, преживели разпадането на Югославия, са обречени. Подобно на Ангелопулос, и той се спасява с автоцитиране на най-големия си успех – „Буре барут“ (1999). Мисля, че сравнението не е в полза на „Сън в зимна нощ“. Докато „Буре барут“ беше зареден с хъс и енергия, новият му филм е разположен като умозрителна конструкция – добре структурирана трагедия с югославски сюжет, „обогатена“ с актуален елемент от западно кино – темата за умствена изостаналост. Ако отхвърлим щастливия край като „искейписти“ (вж. претенциите към „Животът е чудо“), то е закономерно да зададем въпроса, доколко, пък е реалистична трагичната развързка на „Сън в зимна нощ“ – или тя е пред-

намерен жест само за да се реализира познатата схема на балканската кървава драма.

Уважението към реалността изисква да признаем, че за хората, оцелели в югославските войни, дори самият факт, че днес са живи, е щастливият край на техните военни истории. Войната е епизод, животът е вечен – това е нов рефрен в балканското кино, който тепърва ще набира сила. Всъщност Кустурица го поде от един друг боснец, Алдемир Кенович, който през 1997 засне „Свършен кръг“, първия игрален филм на новата държава Босна и Херцеговина. Филмът направи впечатление с подчертано хуманната перспектива и въздържания си тон. Веднага последваха награди в Кан, Париж и Токио. Историята за поета-алкоголик Хамза (Мустафа Надаревич, когото помним от „Баща в командировка“!), отказал се от виденията си за самоубийство, за да спаси и опази две деца и едно ранено куче посред кошмара на сараевската обсада, е апотеоз на обикновения живот. Отчаяният възрастен човек и осиротелите деца, всеки от тях безпомощен по своему, си дават взаимно кураж в напълно нехуманна атмосфера, в обстановка на ирационален ужас. Сценаристите Абдула Сидран („Спомняш ли си Доли Бел?“), „Баща в командировка“) и Пиер Жалица и режисьорът Алдемир Кенович отказват да употребят сараевския сюжет според стереотипа на съзливата драма с политически привкус. По време на войната тези автори са направили човешкия избор да останат в обсаденото Сараево. С настъпването на мира те правят и творческия си избор – да пресъздадат обсадата без излишни потоци кръв и натрапливи гледки на страдания. Поставили са акцент върху опитана героите си да останат хора при нечовешки обстоятелства. Филмът отправя и явен упрек към международната намеса

– армия от безполезни наблюдатели на трагедията, загрижена преди всичко за собствения си комфорт.

Тандемът Кенович-Жалица продължава темата за последствията от чуждото вмешателство с „Фитил“ (2003), като избира жанра на черната комедия. Филмът е гротескно-ироничен към безхабрието на Запада по отношение на балканската психика и към безсмислието на показните хуманитарни акции. Абсурдната история за посещението на Бил Клинтън в малко босненско село със смесено население се развива като комедия до момента, в който един от героите подпалва онзи отмъстителен фитил, който се крие дълбоко в балканските ни сърца и мазета. „Фитил“ задава хумористична доминанта в киното за босненската трагедия и хвърля мост към следващия филм на Жалица „Дни и часове“ (2004) – огледало за новото, мирно лице на балканското кино. Сараево, десетилетната филмова метафора на безсмислената разруха, е представено в този филм като идиличен пейзаж, фон на съвсем банална история. Героите ѝ се вълнуват от повредения бойлер, изтощения акумулатор на колата и съботното пазаруване. Поетизирайки баналността на обикновения живот, Жалица разкрива делничното великолепие на мира. Трагедията на войната присъства само в спомените на родителите, загубили единствения си син. Засягайки темата за отнетото от войната изключително деликатно, само на нивото на тънкия психологически жест, режисьорът настоява също толкова деликатно да не позволим раните от миналото да тровят настоящето и да дадем право на живота да следва своя ход. „Дни и часове“ празнува своя щастлив край с това послание. Озвучава го както подобава вечният балкански оркестър. Надявам се тази музика да се чува все по-силно и все по-ясно в новото балканско кино.



ЧУДНО ПЪТУВАНЕ С КИНОТО ПРЕЗ НОРВЕГИЯ

Мариана Христова

Едно от уникалните свойства, присъщи на киното, е способността му да ни пренася за известно време в друга, различна от заобикалящата ни реалност. Киното осъществява особен вид виртуален „туризъм“ и предоставя възможност на всеки да пътува по света и извън него с минимум средства. Така често се любиме на екзотичен палмов залез на брега на океана, без никога да сме били в Майами бийч например, или пък се шляем из тесните улички на Монмартр, без дори да сме стъпвали в Париж.

Мечтая да отида в скандинавските страни. Всъщност желанието ми е да се докосна до бита, нравите, традициите, да почувствам онези трудноуловими нюанси в общуването и навиците на хората, които очертават уникалната психологическа аура на дадена нация. Разбира се, това не би могло да ми се случи по време на някоя от онези

широко тиражирани екскурзии, които осигуряват на половин цена превоз, хотел и панорамна обиколка на градовете с открит автобус. Съмнявам се, че това, което ме интересува, се съдържа в туристическите забележителности. Следователно поне на този етап не ми остава нищо друго, освен да осъществя мечтаното пътешествие чрез киното.

Тазгодишният София Филм Фест подари на всички ни такава възможност с панорама на новото норвежко кино. Седемте филма с чудати заглавия, попили в себе си неординерната култура на своята родина, доказват, че съвременното норвежко кино е едновременно самобитно и в крак с европейските тенденции, осъществява комуникация, но успява да остане потопено в собствения си неповторим регионален микрокосмос. Норвегия не може да се похвали с кинопости-

женията на останалите скандинавски държави. Във филмовото ѝ битие не фигурират имената на световноизвестни автори като Бергман, Ларс фон Триер или братя Каурисмаки. Може би затова филмите са толкова разнородни и неподвластни на класическа типологизация. Няма могъща филмова традиция, от която да черпят, но няма и авторитети, които да обременяват собствения усет за кино на младите режисьори. Разбира се, всеки от тях търпи разнородни влияния върху творческия си мироглед, но липсва строго канализиране в отделни течения, което обуславя пъстрата картина на най-новата норвежка кинопродукция.

Ако все пак реша поне структурно да се придържам към план-графика на средностатистическия турист, то трябва да започна културната и топографска обиколка на Норвегия от столицата. „Хавай,

„Моят ревно фризьор“, режисьор Анете Сюрсен



Осло“ (реж. Ерик Попе) е най-подходящият за целта филм не само защото е втора част от филмова трилогия за Осло, но и защото запознава подробно с района Грюнерлока посредством динамичния си сюжет. Камерата неотлъчно следва лутащите се из улиците персонажи, чиито съдби рано или късно ще се пресекат, за да сглобят парчетата от пъзеловата драматургия и да прокарат авторския прочит върху темата за случайностите в живота, които обикновено произвеждат собствен смисъл. Обединява ги обреченият на неразбиране Видар, натоварен с тежкото бреме да вижда бъдещето в сънищата си и с още по-тежката задача да се опитва да го промени. Подобен род фрагментарно повествование е често срещано в постмодерните образци на световното кино, така че едва ли това е най-ценното във филма. Естествено, то допринася за неотлъчно прикования зрителски интерес, заедно с майсторски надиплените в нишката на логиката ситуации. Струва ми се обаче, най-съществена е темата за силата и предопределеността на съдбата, пред които се оказва, че невинаги сме безсилни. Стига да повярваме и да се оставим да бъдем спасени, да дръзнем да я променим, въоръжени с надежда, и всичко това, продиктувано от много любов. Тези

основни християнски ценности, както и мотивът за Спасителя, вплътен в образа на централния персонаж, звучат в разрез с апокалиптично-тревожния пулс на „Хавай, Осло“. Но и спомагат за хипнотичното му въздействие, превърнало го в един от най-успешните норвежки филми за изминалата година.

По сходен начин е решена драматургията и на „Хлор, амоняк и кафе“ (реж. Мона Хоел), също ситуиран в градска среда, само че обгърнат в доста по-ведро настроение. Бременната Мария, изоставена от безотговорния си съпруг и себична свекърва наркоманка с куп неплатени сметки, се заема да разреши проблема, опитвайки се да обере банка. Около нея се натрупват още няколко трагикомични ситуации, които малко мудно и предвидимо се затърят към блудкав хепиенд. Но това не пречи да оценим свежите хрумки в диалога, непринудено поднесените детайли от тамошното ежедневие, забавно-шантавите характеристики на героите, както и мълниеносната поява на Фарес Фарес (познат от шведските комедии „Бързо, бързо“ и „Ченгета“ на Йозеф Фарес), преобразен до неузнаваемост в ролята на наивен грозник с добро сърце. Все пак ми е трудно да установя какво точно е накарало журито на фестивала в Манхайм да връчи на този филм го-

лямата награда за 2004 г.

Действието на „Уно“ също се развива в Осло, само че в друг, особен микросвят – престъпния. Оттам произтича и различният облик на града – сив, мрачен, обгърнат в неприветлива атмосфера. Главният герой Давид здравата го е закъсал. От една страна, го потиска безрадостната съдба на семейството му, от друга, го притиска бездушието на безперспективната му среда. И малко преди всичко да потъне в затыляващо безсмислие, не щеш ли, му се налага да избира, вследствие на което е изоставен и дори преследван от доскорашните си приятели. Останал съвсем сам, той се оказва по-силен отвсякога, защото сега вече има цел – да скъса с досегашния си начин на живот. И като в простичката игра на карти „Уно“, в която, за да си победител, трябва да изчистиш ненужните карти, Давид започва да разчиства сметки със стари навици и фалшиви приятели. За да може във финалния кадър да се надигне след жесток побой и с окървавена, но доволна физиономия да се усмихне на новото начало. На места доста суров, но крещящо правдив, „Уно“ разказва за житейската безпътница и потребността от зряла равностметка. Актьорът Аксел Хени, когото гледахме още на миналия София Филм Фест в непретенциозната комедия „Приятели“, буквално се сраства с образа на Давид и същевременно прави достоен режисьорски дебют с този безмилостно реалистичен и по младежки искрен филм. Заедно с Тронд Еспен Сеим (Видар в „Хавай, Осло“), той се нарежда сред най-търсените млади норвежки актьори.

„Моят ревнив фризьор“ (реж. Анете Сюрсен) е може би единственият от седемте филма, който категорично може да бъде причислен към определен жанр – романтична комедия. Което в никакъв случай не означава, че използва някои от задължително прилежащите му клишета, даже в известна степен им се противопоставя. Сюжетът е колкото банален, толкова и абсурден, в синхрон със заглавието. Бент води скупен, монотонен и самотен ергенски

„Хавай, Осло“, режисьор Ерик Попе





живот, в който всеки ден е предначертан от сутринта, убивайки надеждата за всякакви изненади. Като капак на всичко от десет години посещава един и същи фризьор, който стриктно поддържа неговата все една и съща старомодна прическа. Всичко се променя, когато Бент се влюбва в новата съседка Сузи, която на свой ред никога не помни в кого се е влюбила предишната вечер, снабдява се с руси кичури, а фризьорът Франк е обзет от бясна ревност... Макар, така очертан, абсурдният елемент да изглежда самоцелно прилепен, в действителност ролята му далеч надхвърля комедийния ефект. Всъщност чрез него е намерен елегантният и незлоблив подход, който да накара норвежците да се засмеят на собствените си консервативни възгледи, вкопчването в рутината и невъзможността за освободено общуване извън и в рамките на капсулирано общество като тяхното. „Моят ревнив фризьор“ е непретенциозен, но впечатляващ дебют на младата Анете Сюрсен, който определено е заслужил Специалната награда на журито в Манхайм.

С „Чудовищочетвъртък“ (реж. Арилд Йостин Омундсен) напускаме територията на Осло и се пренасяме в южната част на Норвегия, град Ставангер, където основното занимание, а отчасти и препитание на населението е сърфът. Сред тъжната прелест на пустите брегове и смразяващата мощ на дванайсетметрови вълни уж закономерно се заформя любовен триъгълник между приятелите от детинство Торд и Евен и красивата Карин. Оттук насетне до самия финал обаче филмът сякаш остава разполовен на две нееднородни части. От една страна, е разказът за самоубийствената мания по този вълнуващ и непопулярен у нас спорт. Редом с него, но малко встрани, върви тривиално поднесената, ала иначе вечна история за любовта и стойността на мъжкото приятелство. За съжаление двата основни елемента на сюжета не се преливат в органичен сплав, а остават някак чуж-

ди един на друг. Дори се долавя леко спекулативната употреба на сърф-мотива, който е в ролята на екзотична рамка за романтична мелодрама, поради което губи възможността да носи собствен смисъл. Но личните ми резерви към филма далеч не са общовалидни, защото, оказва се, „Чудовищочетвъртък“ е бил сред фаворитите на фестивала за независимо кино „Сънданс“.

Останалите два филма са ориентирани към света на детето, което автоматично ни отвежда към митовите и приказките. „Малката Мис Норвегия“ (реж. Хилде Хейер) е съвременна хорър-приказка за малко момиченце и неговата зла мащеха, едновременно заимствала елементи от класическите приказки за Пепеляшка и Снежанка. Пищната визия великолепно пресъздава детските страхове, които, ако трябва да бъдем честни, ни преследват и в по-напреднала възраст (иначе как да си обясним стряскащия ефект върху по-зрялата публика). Същевременно мъдро е засегната темата за стремежа към перфектна външност с цената на всичко, чудовищните размери на козметичната индустрия и влиянието на тези модерни тенденции върху възпитанието, ценностната система и детската психика изобщо. С помощта на вечните смислови и естетически антиномии добро-зло, красиво-грозно, светло-тъмно „Малката Мис Норвегия“ постига задължителния терапевтичен ефект на историите за деца, извеждайки идеята за доброто, което винаги възтържествува. Освен това може да бъде и полезно поучителен за вменячени родители, които ограбват детството на децата си само за да угодят на болните си амбиции.

„Цветът на мякото“ е най-слънчевият, щедър на емоции и проникновен филм от всичките седем заглавия. Режисьорката Торун Лиан за трети път филмира своя книга, за да проследи в образи по похвално изобретателен начин мислителния път на съзряването от веселата му страна. Та кой не помни срамежливите трепети на първото влюбване. Но малко са тези, които знаят колко невъзможно е да опиташ да

не се влюбиш. Дванайсетгодишната Селма е свидетел на това, как мъжете носят само неприятности, и е решила да не се забърква с момчета. Другото доказателство, че любовта е извор на страдание, е смъртта на майка ѝ при собствено-то ѝ раждане. Намирайки убежище в рационалното знание и науката, Селма се опитва да се противопостави на природата си, но „бедствието“ неизбежно я застига и тя в крайна сметка се предава неусетно. Авторката признава, че сама е измислила сюжета, но в основата си той е изграден върху вечните архетипни ситуации, стари колкото света. И все пак „Цветът на мякото“ не е от филмите, които ни се случва да гледаме всеки ден. Когато тръгнаха финалните надписи, се усетих в празнично настроение, примесено с носталгия. Има нещо невероятно красиво и трогателно във филмовите реминисценции на първата любов – сякаш се откъсваш от прагматичната улегналост на зрялата обич и отново успяваш да изживееш онова утихнало чувство на страх и преклонение, обърканост и блаженство... Филмът е заснет изцяло в района на Листа – каменист бряг в Южна Норвегия, – което му придава особено визуално очарование.

Всъщност не съм сигурна, че ако посетя всички места, през които ме преведе норвежкото кино, ще усетя същата атмосфера. Дори не знам дали ще ги разпозная. На всички ни е известно, че киното е илюзия, макар често да изрича повече истини от самия живот. Но ако някога все пак стигна до Норвегия и в бедните ми на фантазия възприятия тя се окаже просто страна с висок жизнен стандарт, консервативно общество, голям процент на самоубийци и хора с психични разстройства, надявам се в съзнанието ми да изплуват складираните някога екранни образи и да съумея да открия и другата Норвегия. Защото, ако по някакъв повод е била запечатаната на филмовата лента, то тя със сигурност съществува. Та нали именно киното улавя неуловимото, за да се взрем след време в паметта му и да научим повече за себе си.

ДА БЪДЕШ ПРОФЕСИОНАЛИСТ НА НАЦИОНАЛЕН ТЕРЕН

Николай Никитин в компанията на Стефан Китанов и режисьорите Надежда Косева и Стефан Арсениевич



С Николай Никитин, продуцент и селекционер на Берлинале за Източна Европа, разговаря Олга Маркова

Една от радостните изненади за публиката на 9-ия София Филм Фест бе срещата ѝ с реализацията на проекта „Поколение: изгубени и намерени“, който обединява шест новели (от България, Босна и Херцеговина, Румъния, Естония, Унгария, Сърбия и Черна гора), свързани чрез анимационни интермедии, извикващи усещане за своеобразно цялостно пътуване през различните държави. Той представя успешно шестима талантиви режисьори и сценаристи от Централна и Източна Европа – всеки от тях със свой авторски късометражен филм на тема „поколение“. Световната му премиера се състоя на 11 февруари т. г. в кино „Делфи“ в Берлин, по време на международния фестивал.

Идеята за този любопитен и отговорен проект е на киноведа Николай Никитин, завършил в Германия, вече 10 години главен редактор на списание „Schnitt“ и селекционер за Източна Европа на Белинале.



– От години идвате в България, а през 2003-та бяхте и член на журито на ФИПРЕССИ на София Филм Фест.

– Много харесвам вашата страна: тя е не само твърде живописна, но и приветлива. Винаги съм имал желание да работя с български колеги. С хора като Стефан Китанов се колаборира леко: той върши огромна дейност с усмивка и приятелство към другите. Затова и фестивалът, който организира, доби световно значение. Хората вярват в неговия стил и вкус и с готовност идват тук. Така че София става средище на различни ценни, плодотворни идеи в сферата на киното.

– Как процедирахте при реализацията на проекта „Покολение: изгубени и намерени“?

– По време на подготвителния и постпродукционния период режисьорите и продуцентите се срещаха периодично в различни европейски градове и обсъждаха помежду си и със специално поканени консултанти сценариите, избора на актьори, местата за снимки и цялостната стилистика на филма. Официалното международно представяне на проекта бе в рамките на София Мийтингс, копродукционната платформа на 8-ия Софийски международен кинофестивал през март миналата година.

– Новелата „Ритуалът“: необичайна среща между две поколения на една сватба (заснета в ловешкото село Деветаци и на Ниагарския водопад), на наскоро завършилата НАТФИЗ „Кр. Сарафов“ Надежда Косева бе българското участие в проекта. Как се спряхте на нея?

– На предложението ми да бъдат представени заявки от България се явиха шест. От тях избрах три. Срещнах се и с тримата режисьори. Най-много ми хареса работата на Надежда над проекта. Така започнахме. Привлече ме оригиналният сценарий на Георги Господинов и на младата режисьорка. Зад камерата застана опитният оператор Радослав Спасов...

– Като добавим художника Георги Тодоров, монтажистката Нина

Алтъпармакова и актьорите Светлана Янчева, Красимир Доков, Иван Юруков, Ана Бруке, Илиана Китанова, Иван Савов, малките София Пампулова и Валери Григоров, става ясно, че творческият екип също обединява поколения.

– Това позволява по-цялостен обмен на гледните точки. За мен най-важно е, че новелата показва точно и от любопитен художествен ъгъл каква е днешната ситуация в България, защо се емигрира от нея...

– Затова ли сте се ориентирали към киното на Източна Европа?

– Да. В този регион филмовото изкуство е по-политическо, с по-изявено гражданско съзнание. Режисьорите тук са по-земни, по-чувствителни към проблемите в собствените им страни. Не правят кино въобще! А темата за емиграцията е твърде важна. Не може да бъдеш безучастен наблюдател, когато цяло поколение напуска родината си. Кой има полза от този социален феномен?! Готов съм да подкрепям именно такива теми и творци. Ще се старая да им помагам да останат и да се реализират тъкмо в родината си. А онези, които вече са емигрирали, да се върнат и да бъдат професионалисти на национален терен, където са корените им. Необходимо е да създават творби за България и точно с тях ще влязат в световното кинематографично „семејство“, ще го нюансират и обогатят.

– Срещнахте ли големи трудности при реализацията на проекта?

– Най-сложно за мен бе да се намери художествена връзка между отделните новели. Ориентирах се към два начина: първия – обща тема и творци от близък регион (Източна Европа), преживели сходна съдба; и втория – аниматор, който следва само идеята, тъй като не можеше да гледа филмите. Но тази сложност бе и голямо предизвикателство. Мисля, че се получи цялостен филмов разказ на шестима режисьори, родени през 70-те години на XX век, които, говорейки за своето поколение, първоначално се разграничават от родителите си, за да се обърнат след това навътре към самите себе си. Както писа Кристина Бюлов в Berliner Zeitung

(14.02.2005 г.): „Поколението...“ са простички, но външаващи студии за оставането и заминаването; за живота и смъртта; за любовта във времето на мобилните телефони; за война, която продължава да живее у децата.“

– Очевидно не случайно вие получихте по време на 9-ия МФФ София Филм Фест наградата на Факултета по журналистика и масова комуникация „Горчивата чаша“, която се присъжда за принос в развитието на филмовата изразност в категорията „Игрално кино“. Тя ви бе присъдена за идеята за проекта „Поколение...“, „превърнал киното в ефективен инструмент за национално самопознание и надеждно средство за взаимно опознаване“.

– Наистина бях изненадан от тази награда и, естествено, зарадван. Самият проект за мен бе много специален: исках да дам всичко, което мога, за да научи светът повече за Балканите и за техните режисьори – твърде талантиливи и своеобразни.

– Между другото, в „Netzeitung“ от 10 февруари т. г. се отбелязва: „В страни като Естония, България, Румъния, Босна и Херцеговина, Унгрия и Сърбия и Черна гора отдавна се разви една кинокултура, която съществува сама за себе си и се противопоставя на глобализираните екранни продукти отвъд Океана. Каква е реакцията на „Bavaria Films International“, която е световен разпространител на продукцията?

– Тази мощна компания я харесва. Убеден съм, че и за в бъдеще ще продължи да ни поддържа – факт, който не е за подценяване.

– Макар и рядко създавани, сборните филми, наречени от мажоритарния копродукцент Херберт Шверинг („Icon Film“, Германия) „omnibus films“, както някога „Любовта на 20-годишните“, а наскоро „11-и септември“ будят сериозен интерес. Ще продължите ли в тази насока?

– Мисля, че не. Не бих искал да повтаря същата форма въпреки успеха. Нищо не бива да се повтаря. Убеден съм обаче, че ще полагам усилия да подкрепям индивидуални проекти от България.

ЗА ТРЕТИ ПЪТ КРИТИКА И ЗРИТЕЛИ С ЕДНАКВО МНЕНИЕ

Възможно ли е пропастта между публика и критика да е заличена? Едва ли! Макар че вече е трета година, откакто на София Филм Фест съществува награда на публиката, това е факт. През миналата година победител беше „Догвил“, през 2003-та – „Говори с нея“. Не бих се учудил, ако и преди това е имало съвпадения – 2002-ра – „Ничия земя“, 2001-ва – „Танцорка в мрака“, 2000 г. – „Порейки вълните“, бяха фаворитите на критиката. Ще запомним 9-ото издание на този най-голям кинофорум у нас не само с единодушието на критици и зрители за „Морето в мен“ („Навътре в морето“) на Алехандро Аменабар, но и с някои рекорди. Игралните и пълнометражните документални филми бяха 126, късометражните надхвърлиха 50, страните 46, гостите над 130. Участващите в анкетата критици – 35 (рекордът е 36 през 2001-ва). А аз успях да видя 86 филма.

Това, че в каталога филмографиите са избрани, а не пълни, има резон в случаите, когато даден творец е автор на десетки творби, като

се посочва: 32 филма, сред които... Но когато, да речем, четем 5 заглавия, а Ян Хржейбек е автор на 6 и мястото позволява да се изброят още, явно е пропуск. В малките програми анотациите понякога се разминаваха не само с каталога, но и със съдържанието. Най-фрапиращ случай – сравнението на „Принц Гомес“ с „Любимец 13“. Този път чуждите филми – победители от „Джеймисън“ за 2004 г., слава Богу, бяха с превод. След двете силни години сега националният конкурс „Джеймисън“ направи отстъпление, но затова пък най-добрият филм – „Преди живота, след смъртта“ на Драгомир Шолев, закономерно грабна приза. Според мен наградите бяха справедливи, въпреки че моят кандидат – македонският „Илюзия“, остана извън отличените.

Както винаги, така и сега, имаше разнообразие на стилове, жанрове и влияния. Филми от Уругвай (за пръв път в България), Казахстан, Буркина Фасо и Бряг на слоновата кост. „Догма“, само че не датска, а швейцарска и аржентинска. „Роудмуви“ – ако продължава все така,

може би ще трябва отделна награда! Пътуваше се из Квебек („Квебек – Монреал“), Аржентина („Семейство на колела“ и „Късче небе“), бивша Югославия („Червеният сив камион“), от Германия до Санкт Петербург („Сладка моя“), от Франция, през България, до Мека („Голямото пътуване“), из Латинска Америка („Мотоциклетни дневници“), от Швейцария до Китай („На юг от облаците“), из цяла Канада („Фестивал експрес“), от Куба до Япония („Музика кубана“). Пътуване най-често към себе си и собствените проблеми независимо от географската точка. По понятни причини пропуснах голяма част от българските филми, но успях да видя „Георги и пеперудите“ и да почета приятеля Милан. Музикалните му филми прозвучаха напълно в стила на Вендерс – Скорсезе, а „Доминго“ без преувеличение е като „Буена виста“ и модата по кубинската музика, но ги изпреварва с цели 20 години! Ще ми се да вярвам, че „Положение: изгубени и намерени“ не е просто поредният „омнибус-филм“, а че един ден за Надежда Косева и нейните колеги от останалите страни ще се говори като за Трюфо, Вайда, Кен Лоуч, Мира Наир и други световни майстори, участвали в подобни сборни филми – от „Любовта на 20-годишните“ до 11-и септември“.

В обсега на критиците попаднаха 48 заглавия. По точковата система на първо място е „Морето в мен“ („Навътре в морето“) с 87 точки. На последната „Киномания“ критиката избра „Солино“ на Фатих Акин. Не знам дали, ако „Срещу стената“ беше включен, нямаше отново Акин да е победител. Но това е проблем на разпространителите от „Ван Крис“. Втори е „Трилогия: Разплаканата ливада“ с 63 т. Трети – „Животът е чудо“ с 51 т. Четвърти – „Свои“ с 32 т. Следват „Вера Дрейк“ – 28,

„Морето в мен“ („Навътре в морето“), режисьор Алехандро Аменабар





„Адам и Пол“ – 23, „2046“ – 19, „Контрол“, „Червеният сив камион“, „Самарянката“ – 18, „Чешка мечта“ и „4“ – 14, „Мотоциклетни дневници“ и „Кучето-бонбон“ – 13, „Момичето с перлената облица“, „В очакване на облаците“ и „Мелинда и Мелинда“ – 10, „Когато порасна, ще стана кенгуру“ – 8, „Ма-

рия, изпълнена с благодат“ – 7, „Сън в зимна нощ“ – 6, „Животът и смъртта на Питър Селърс“ и „Свършеният кръг“ – 5. Шест филма имат по 4 точки: „Старици“, „Моето съкровище“, „От земята на млчанието“, „5 x 2“, „Шизо“ и „Парк за танцуващи мечки“. С по 3 са: „Илюзия“, „Моето лято на любовта“, „Поколение: изгубени и намерени“, „Блудьри“ и „Уиски“. С по 2: „Нагоре-надолу“,

„Панчо Виля“ и „Дупка в сърцето“. По един глас събират: „Отбивки“, „Деветият ден“, „Земя на изобилието“, „Фитил“, „Чудовищочетвъртък“, „Уно“, „Хубава земя“, „Като картина“, „Куфарите на Тълс Лупър“, „Червено, бяло и блус“, „Музика кубана“ и „Дърводелецът“. Както се вижда, извън класацията остават редица сериозни заглавия. Ето как се стигна до този резултат:

Александър Александров: 1. Трилогия: Разплаканата ливада; 2. Навътре в морето; 3. Вера Дрейк; 4. Мотоциклетни дневници; 5. Илюзия.

Александър Грозев: 1. Навътре в морето; 2. Контрол; 3. Мотоциклетни дневници; 4. Вера Дрейк; 5. Моето лято на любовта.

Александър Донев: 1. Животът и смъртта на Питър Селърс; 2. Чешка мечта; 3. Контрол; 4. Моето лято на любовта; 5. Кучето-бонбон.

Александър Янакиев: 1. Навътре в морето; 2. Чешка мечта; 3. 2046; 4. Моето съкровище; 5. Червеният сив камион.

Андроника Мартонова: 1. Навътре в морето; 2. Свои; 3. Самарянката; 4. 2046; 5. Старици.

Антония Ковачева: 1. Животът е чудо; 2. Червеният сив камион; 3. Момичето с перлената облица; 4. Парк за танцуващи мечки; 5. Когато порасна, ще стана кенгуру.

Божидар Манов: 1. Вера Дрейк; 2. Навътре в морето; 3. Сън в зимна нощ; 4. Трилогия: Разплаканата ливада; 5. Отбивки.

Боряна Матеева: 1. Вера Дрейк; 2. Кучето-бонбон; 3. Червеният сив камион; 4. Мотоциклетни дневници; 5. „4“.

Вера Найденова: 1. Навътре в морето; 2. Мотоциклетни дневници; 3. Трилогия: Разплаканата ливада; 4. Животът е чудо; 5. 2046.

Галина Николаева: 1. Трилогия: Разплаканата ливада; 2. Навътре в морето; 3. „4“; 4. Вера Дрейк; 5. Деветият ден.

Геновева Димитрова: 1. Животът е чудо; 2. Адам и Пол; 3. Шизо; 4. Червеният сив камион; 5. Земя на изобилието.

Георги Ангелов: 1. „4“; 2. Свършеният кръг; 3. Навътре в морето; 4. Нагоре-надолу; 5. Трилогия: Разплаканата ливада.

Григор Чернев: 1. Трилогия: Разплаканата ливада; 2. Свои; 3. Адам и Пол; 4. Контрол; 5. Поколение: изгубени и намерени.

Дима Димова: 1. Животът е чудо; 2. Трилогия: Разплаканата ливада; 3. Адам и Пол; 4. В очакване на облаците; 5. Фитил.

Димитър Кабаиванов: 1. Контрол; 2. 2046; 3. Уиски; 4. Блудьри; 5. Шизо.

Екатерина Лимончева: 1. Навътре в морето; 2. Мария, изпълнена с благодат; 3. Мелинда и Мелинда; 4. Панчо Виля; 5. Чудовищочетвъртък.

Иван Иванов: 1. Навътре в морето; 2. Трилогия: Разплаканата ливада; 3. Животът е чудо; 4. Свои; 5. 2046.

Ингеборг Братоева: 1. Когато порасна, ще стана кенгуру; 2. Животът е чудо; 3. Чешка мечта; 4. Поколение: изгубени и намерени; 5. Вера Дрейк.

Ирина Иванова: 1. Навътре в морето; 2. Животът е чудо; 3. 2046; 4. Кучето-бонбон; 5. Свършеният кръг.

Ирина Канушева: 1. Свои; 2. 5x2; 3. Сън в зимна нощ; 4. Когато порасна, ще стана кенгуру; 5. Контрол.

Искра Божинова: 1. Адам и Пол; 2. Кучето-бонбон; 3. Навътре в морето; 4. Парк за танцуващи мечки; 5. Чешка мечта.

Калинка Стойновска: 1. Животът е чудо; 2. Трилогия: Разплаканата ливада; 3. Навътре в морето; 4. Илюзия; 5. Червеният сив камион.

Камен Тодоров: 1. Животът е чудо; 2. Трилогия: Разплаканата ливада; 3. Навътре в морето; 4. Мелинда и Мелинда; 5. Уно.

Карин Янакиева: 1. Вера Дрейк; 2. Адам и Пол; 3. Мария, изпълнена с благодат; 4. Навътре в морето; 5. Хубава земя.

Людмила Дякова: 1. Навътре в морето; 2. Животът е чудо; 3. Трилогия: Разплаканата ливада; 4. Червеният сив камион; 5. Мелинда и Мелинда.

Мая Димитрова: 1. Самарянката; 2. Свои; 3. Трилогия: Разплаканата ливада; 4. Чешка мечта; 5. Като картина.

Надежда Маринчевска: 1. Навътре в морето; 2. Самарянката; 3. Старици; 4. Моето съкровище; 5. Уиски.

Неделчо Милев: 1. Трилогия: Разплаканата ливада; 2. Самарянката; 3. Свои; 4. 2046; 5. Куфарите на Тълс Лупър.

Неда Станимирова: 1. Навътре в морето; 2. Мелинда и Мелинда; 3. Животът е чудо; 4. Трилогия: Разплаканата ливада; 5. Самарянката.

Олга Маркова: 1. Навътре в морето; 2. Трилогия: Разплаканата ливада; 3. Животът е чудо; 4. Момичето с перлената облица; 5. Червено, бяло и блус.

Пенка Монова: 1. Момичето с перлената облица; 2. От земята на млчанието; 3. Контрол; 4. Адам и Пол; 5. Червеният сив камион.

Петя Александрова: 1. Навътре в морето; 2. Свои; 3. 2046; 4. Мотоциклетни дневници; 5. Самарянката.

Ралица Николова: 1. Трилогия: Разплаканата ливада; 2. В очакване на облаците; 3. Животът е чудо; 4. Адам и Пол; 5. Музика кубана.

Стефан Китанов: 1. Вера Дрейк; 2. В очакване на облаците; 3. Свои; 4. Кучето-бонбон; 5. Дърводелецът.

Цветан Тодоров: 1. „4“; 2. Трилогия: Разплаканата ливада; 3. Свои; 4. Дупка в сърцето; 5. Навътре в морето.

УНГАРСКАТА КИНОИНДУСТРИЯ ПРЕЗ 2004

БУДАПЕЩА 2005

Вера Найденова



„Безсъдбовно“, режисьор Лайош Колтай

И друг път съм информирала читателите на „Кино“, че годишният преглед („седмица“) на унгарския филм събира цялото предназначено за екрана производство от предишната година, т.е. без да го дели на „рози“, „ракли“ и др. (този път се проведе от 3 до 9 февруари включително в Будапеща). Но преди съм изтъквала тази особеност заради одобрението на практиката създаденото за екрана творчество в една все пак малка страна да се преживява и осмисля цялостно и солидарно, без парцелиране и собственическо фаворизиране на един или друг вид кино. Сега думата ми е за друго.

Прегледът трае седмица, домакините любезно предоставят възможност на около стотината си чуждестранни гости да се възползват от определен брой дни за запознаване, по избор, с игралните или с останалите филми. Макар и всеки път да се заричам, че при следваща покана ще посветя времето си на творбите от втората група, инерцията, както впрочем и желанието да информирам българските приятели на унгарския филм за направеното в игралните жанрове, отново ме подвеждат...

И така, извън полезрението ми останаха 36-те заглавия от групата „експериментални и късометражни

филми“, включени в състезанието, 37-те късометражни и 25-те експериментални, които бяха извън състезанието. И още: 41 „неигрални“ в състезанието и 156 „документални“ извън него. Анимационните не влизат в тези групи, прожекциите им предхождаха някои от игралните (не се считам специалист в областта на това твърде специфично кино, затова ще отбележа само, че видяното свидетелства за амбициозното развитие на раздела).

Названията на по-горе посочените раздели са влезли в традицията на унгарските годишни прегледи, макар че у чуждестранния зрител бъдат някои въпроси за точност и



адекватност. Така или иначе, напълно ясно е, че те побират жанровете от вида документално кино, както и онези, които, поне у нас, до неотдавна наричахме научнопопулярни. А също така експериментите, най-често миниатюри, в областта на игралното кино. Всеки щогоде запознат с кинотрадициите на унгарците се досеща какви богатства се крият зад посочените цифри. Лично аз най-много съжалявам за пропуснатата възможност да следя развитие-то на онова твърде своеобразно съчетание, назовано някога „унгарски кинодокументализъм“, обединяващо докуменалността с фикцията, чиито шедеври „Филмов роман“ на Ищван Дърдай и „Червена земя“ на Ласло Витязи сме запомнили завинаги (и само тях ли?!). Както и чисто документалните очерци, репортажи, исторически изследвания и др., лично у мен са калили вкус за дълбочина и жанрова дисциплина, която, за съжаление, често не откривам в нашите реципрочни жанрове. Сега бях полюбопитна към експериментите в областта на дигиталното кино. Като зная какво преди време тук се правеше с онези все още твърде несъвършени, но променящи природата на екранния образ видеокамери, мога да си представя дързостта, най-вече на младите, при използването на днешните все по-усъвършенстващи се техника и технология...

Споменавайки това, се сещам за казаното някъде от известния американски актьор Тим Робинс (цитирам по памет): „Не мислете за Холивуд като за елементарна индустриална машина; тук много добре се знае на какво да се заложи за печалба, на какво за авторска изява или за търсения, предвещаващи бъдещето на киното...“

Цитираното още по-определено важи за киноиндустрията като унгарската, отхвърлила идеологическите мрежи на соцреализма, както и ограничаващите инициативата механизми на тромата държавна машина, но стремяща се към запазва-

не на социалната и културна мисия на киното, каквато то по традиция има.

Не за пръв път при характеристиката на унгарското кино от последните години упоменавам думата **индустрия**. Напълно съзнателно и с точен смисъл. Преди всичко, разбира се, не само заради респектиращото количество филми, сами по себе си говорещи за стабилни, добре работещи производствени структури, създаващи работа за много хора. Като всяка индустрия, и тази се стреми към търговско-икономически баланс, към възвращаемост на вложените средства, а, значи, към широко разпространение. Унгарците говорят за проблемите, които срещат най-вече при пласирането на „стоката“ в чужбина както поради всеизвестното превземане на пазара от американските продукти, така, разбира се, и поради обвързаността на филмите с локални културни типове и черти. За пръв път на този преглед чух за засилващите се затруднения пред малките „арткина“, които до неотдавна само в Будапеща бяха 13. И все пак: публикуваният списък с показваните през 2004 г. на международни фестивали и спечелили награди произведения е респектиращо голям. Сред тях водят известните у нас (единствено благодарение на международния София Филм Фест „Контрол“ на Антал Нимрод и „Приятни дни“ на Корнел Мундруцо). Обвързаността на финансирането с местните, а и с някои чужди телевизии, излъчващи в страната, обезпечава разпространението на филмовите продукти на малкия екран. Но и цифрите от зрителските сборове в киносалоните често стигат до десетки хиляди.

Жизнеността на киноиндустрията се гарантира от добре работещите, вече контролирани и от Закона за кино финансово-производствени механизми. А възвращаемостта на средствата се търси чрез тематичното и жанровото разнообразие на филмите; и актуалните им кинематографични качества. Развитие-то на широк фронт от документал-

ни филми излезе от някогашното унгарско кино социологичната му ориентираност и фабуларните филми в по-голяма степен се насочиха към развлекателността, а с това и към т. нар. широк зрител. Тук първенството се пада на комедиите. Както често се случва напоследък, и тази година водещ в жанра бе Роберт Колтай. Не може да се каже, че „Додо и Нафталин“ е сред най-смешните му творби, но не е за отричане доброто качество на клоуната, както и опитът да се разказва за Унгарската антисоциалистическа революция от 1956 г. по смешно-тъжен начин. Когато някои от гост-критиците одумваха прекалената лековатост, безвкусицата на произведения като „Чудо филм“ на Елемер Регали, си позволих да припомня, че и любимецът си Робърт де Ниро напоследък гледаме в комедии от не най-висок ранг. Този жанр потенциално е застрашен от излишества, безразборност, еkleктизъм, но пък в същото време не са ли тези особености, които го демократизират, отварят му пътя към т. нар. масов зрител, който не само по комерсиални, а и по общи социо-културни причини днес е адресатът на киното.

Когато стане дума за комерсиалност, веднага, така да се каже „от обратното“, се сещаме да търсим и свидетелства за наличието на арткино (наричаме го още авторско, елитарно и т.н.). При унгарската филмова традиция то е гарантирано. Е, сега нямахме повод да разгадаваме интелектуално-визуалните ребуси на Бела Тар, но пък Петер Гардош (известен също от София Филм Фест с „Последен блус“) представи композиция от притчи в стил „магически реализъм“, с мотиви, преплитачи националната история и вечните морално-етични казуси. Тоест като кино от 70-те години, но именно той получи отсъжданата всяка година награда на чуждестранните критици, поканени тук, а и едно от високите отличия на журито. За мое удоволствие голямата награда бе дадена на нетрадиционния и по тема, и по киноманиер „Коминочистачи“ на малко извест-

ния режисьор Роланд Враник. Той „движи“ из всекидневието на четирима търсещи работа младежи и може да се сравни с нашия „Емигранти“, но по-малко от него се съобразява с привичните начини на разказване, по „рап“ е, ако може така да се каже. При това аранжиран в черно-бяло и макар да е сниман с конвенционалната 35 мм камера, постига очарователна със своето „неглиже“ форма. Редом с „Коминочистачи“ би следвало да спомена и другия мой избраник – „Арго“ на режисьора Атила Арпа, пародия на екшън, с герои, подобия на Джейм Бонд, натоварени с мисията да издирят из унгарските земи древно съкровище, но принудени да делат „терен“ с местните мутри. Този филм е бил най-гледаният през изтеклата година, а масовият му успех се потвърди и на фестивала отнаградата на публиката, наречена тук красноречиво „избора на народа“.

С нетрадиционния си строеж, с интензивната и експресивна визия на известния румънски оператор Виви Драган Василе се открии „Далас“ на режисьора Роберт Пежо – съвременна циганска трагедия, разиграла се в гето край румънско градско сметище, в която възкръсва архетипът за „белия циганин“, т.е. за човека, с когото се разплащат за изневяратата към общността. Тъй като унгарците също, макар и в по-малка степен от нас, решават проблема за „включването“, за социализацията на циганите, заслужава да се отбележи и друг филм с тяхното присъствие – „Рап, ревю, Ромео“ на режисьора Олах Габор. Също трагедия, с елементи на екшън, тъй като в сюжета се преплита враждата на местната етномафия с „чуждите“, с китайците от пазарището. Филмът е някъде встрани от елитарните вкусове, но затова пък е сред тези, които най-много „миришеха“ на днешния живот в страните от Източна Европа. (Впрочем налага се да отбележа, че напоследък унгарците все повече говорят за страната си като за принадлежачка към Централна Европа, заедно с Полша, и бивша Чехосло-

вакия, т.е. влизалите някога в Австро-Унгария, а напоследък в т. нар. „Вишеградска тройка“ страни).

Едва ли би могло да се говори за индустрия без наличието на блокбастери. Имаше ги и в панорамата на унгарската филмова продукция от 2004 г. Както обикновено се случва, при малките кинематографии поради високата си цена те се създават като копродукции. Единият, „Препогребаният мъж“ на Марта Месарош, бе в състезанието. Но остана извън наградите. Навярно заради музейния си консерватизъм и при разказването, и във визията, с които именитата режисьорка напоследък прогонва най-вече младата публика. Въпреки всичките си изявления, че иска историята на министър-председателя Имре Наги, повел народа си към революция през 1956 г., изтезаван и убит от съветските окупатори, а при идването на демокрацията погребан с всенародна почит, да достигне именно до най-младите; и въпреки доброто изпълнение на Ян Новицки в главната роля.

Към академичните суперценности може да бъде причислен и филмът на Ищван Сабо „Да бъдеш Юлия“. Същият, който получи отличие от Европейската филмова академия и номинация за „Оскар“ за Анет Бенинг, изпълняваща ролята на актрисата Юлия. В ръцете на виртуоз като Сабо обаче мелодрамата на Съмърсет Моам (в основата е повестта „Театър“) запазва сюжетната си привлекателност, като придобива и някои, макар в случая не много сложни, по-общии морални значения, които режисьорът умее да изтръгва от света на театъра (най-вече в именития си „Мефисто“).

Най-амбициозната продукция в панорамата на 2004 г. несъмнено бе „Безсъдбовно“, по произведението на унгарския нобелист Имре Кертес. Впрочем филмът може да се отчете към 2005 г., тъй като първата му премиера бе именно на фестивала, а същата вечер дойде и новината, че е включен в програмата на Берлинале (безпрецедентен слу-

чай, като се знае фестивалният регламент). Уникалността на филма е свързана и с дебюта в режисурата на световноизвестния оператор Лайош Колтай, снимал всички филми на Сабо, а и немалко на брой холивудски шедьоври. Макар че мнозина от зрителите около мен побързаха да отнесат „Безсъдбовно“ към групата на еднотипните екранни истории за холокоста, аз възприех като убедителни думите на създателите му, че са се стремили да избегнат общите очертания на еврейското гонение чрез задълбочаването в една отделна човешка съдба. Т.е. чрез открояване на онова, което при определени обстоятелства може да се случи на всекиго. Можеше да се очаква, че оператор от ранга на Колтай ще постигне изображение ярко, изобретателно и същевременно дисциплинирано (оператор е неговият по-млад колега Гюла Падощ); музиката е на вездесъщия напоследък Енио Мориконе. Все елементи, издигащи ранга на филма далеч над средното, масовото равнище.

Така, без да излъчи неоспорими първенци и макар домакините да говореха, че Законът за киното още не е дал истинските си плодове, унгарската кинематография отчете за 2004 г. добри постижения и в областта на масовата култура, както и по традиция очакваните от нея произведения с елитарен и с новаторски характер. Колкото и незадължителни да са използваните определения, те именно все пак очертават полетата на една добре работеща съвременна национална киноиндустрия. А ако си позволих препратки към Холивуд, то е заради стабилността и интензитета на производството. Без инсинуация за имитация или подражание. За лошо или за добро, унгарското кино е далеч от отвъдокеанската техничност. Може да се обобщи, че и постиженията, а и проблемите му възникват от удържаната засега вяроност към националните традиции в развлечението, към търсене не само на универсални, но и на свои пътища в екранното изкуство.



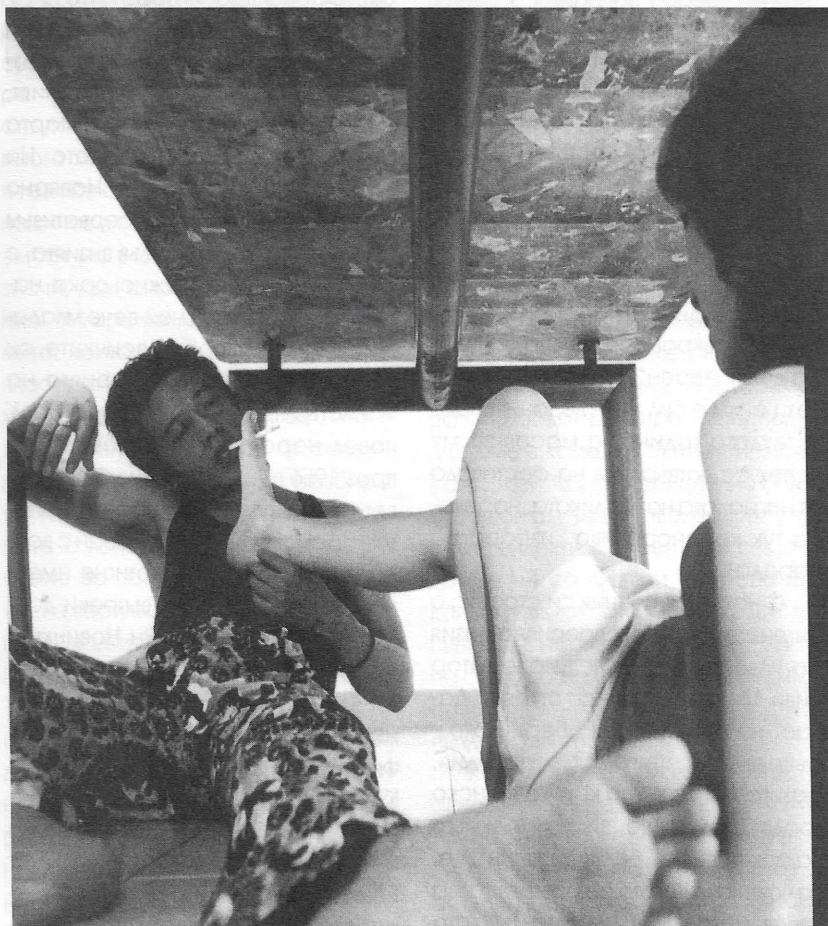
БЕРЛИНАЛЕ 2005

3а голямото филмово събитие на Европейския континент в началото на годината – Берлинале 2005 – бяха изказани няколко дискуссионни тези, които си заслужава да бъдат коментирани. Най-малкото защото мащабните фестивали като този – поне досега – предлагат в голяма степен богат материал за размисъл върху нови явления в световното кино, върху развитието на стилове и авторски почерци, върху появата на млади имена на световната кинокарта. Както и върху променящата се с течение на времето фестивална политика, продължаваща традициите, но и ориентираща се към предпочитани теми, проблеми, автори и кинематографии.

Най-лесно е да се каже, че фестивалите, в това число и Берлинале, са със затихващи функции, че изчерпват формулата си и се превръщат все повече в пазарни средища, на които надделяват проблемите на бизнеса с кино, а не на киноизкуството, че пазарлъците и уговорките за наградите са прекалено много, че предварително изчислените комбинации кои континенти и какви теми да бъдат акцентирани обединяват картината на съвременното кино. Подобни възгледи съпътстваха провеждането на фестивала в Берлин, но нямаха според мен кой знае каква тежест. Тъкмо обратното, може би има някаква умора и притесненост сред гостите и журналистите, едно раздражение от невъзможността да се обхване необходимото, защото подобни амбициозни световни кинофоруми са задръстени от филми. Въпреки своите прецизно структурирани програми. Но в края на краищата човек изби-

ОТ АДА ДО РАЯ НА СЪВРЕМЕННИЯ СВЯТ

Калинка Стойновска



„Капризен облак“, Франция/Тайван/Китай, режисьор Цай Минг-Лианг

ра именно онова, което го интересува или което отговаря на поетите от него ангажименти.

Което не означава, че интересите на берлинските селекционери с времето не са се променили. За всеки, присъствал на Берлинале през последното десетилетие, е ясно, че има разлика в начина на подбора на филмите, както и в критериите за тяхното включване в програмата при предишния директор и сегашния. Днес Дитер Козлик и екипът му очевидно акцентират върху социалнополитическия мащаб на филмите, без да пренебрегват общочовешките и екзистенциални проблеми във всякакво тяхно жанро-

во въплъщение. Заедно с това настояват да изведат на забележимо място творбите на най-новото немско кино, които, естествено, винаги са били толерирани, но сега им се отделя особено място – чрез специалната панорама на новото немско кино, чрез – последните две награди за участващия в игралния конкурс филм „Софи Шол – последните часове“ на режисьора Марк Ротемунд и на актрисата Юлия Йенч, чрез масираното им участие почти във всички паралелни програми.

За сметка на това тази година в програмата бяха включени филми, които са много под нивото на таки-

ва големи кинематографии, като САЩ и Италия например. Не можеше да не се забележи, че американското представяне в конкурса (не извън него) беше твърде незабележимо. Как могат да бъдат оценени, освен като мили, но блудкави двете комедии „В добра компания“ на режисьора Пол Вейц и „Аква-тическият живот на Стив Зизу“ на режисьора Уес Андерсън, колкото и ярки да са звездите, които участват в тях. Вниманието заслужаваше само филмът „Момчето, което си смуче пръста“ на режисьора Майк Милс. Заради доброто изпълнение на главната роля от младия актьор Лу Тейлър Пуччи и заради точно премерената, тънко и сложно изведена проблематика на филма – съзряването на един млад човек.

Италианският участник в конкурса „Индуриална провинция“ на режисьора Стефано Мордини напосоки си беше художествен провал.

Но пък друга част от филмите със социалнополитически патос на Берлинале 2005 предлагат изключително интригуваща посока за размисъл върху тревожни и нерешени проблеми на съвременния свят и съвременния човек.

Всички текстове за фестивала отбелязаха акцента „Африка“ в тазгодишната конкурсна програма. Той, естествено, беше подчертан и от Голямата награда „Златна мечка“ за южноафриканския филм „Кармен от Каелича“. Изненадата от наградата явно беше голяма, защото критико-журналистическият свят остана като смаян от такова развитие на събитията. Впрочем почти съм сигурна, че повечето от недоумяващите журналисти просто не си направиха труда да догледат до края филма, отделяйки му не повече от 15 минути от ценното си фестивално време. Така те просто се разминаха с един ярък и необичаен филм, събрал в себе си блясъка на музиката на Бизе, оригинални музикални южноафрикански ритми, многократно пресъздаваната история на Кармен и визуалната ѝ интерпретация на територията на южноафриканско селище, в което живеят реални хора с реални проблеми. Нищетата и бедността съжителстват на екрана с веселието, с размаха на човешките страсти и пагубните постъпки на една горда и независима жена (наистина актрисата Полин Малекан е доста пищна като физика), предизвикала фатална лю-

бов, дива ревност и престъпно убийство. Режисьор на филма е Марк Дорнфорд-Мей, англичанин по произход, който от 2000 година работи като театрален режисьор в Южна Африка и този филм е дебютът му в киното.

Другите два филма с „африканска проблематика“ са си напосоки социално-политически платна, в които обаче ярко се открояват индивидуални човешки съдби. И двата са направени като копродукции от европейски и американски продуценти. „Хотел „Руанда“ е на Тери Джордж, ирландец по произход и журналист по професия, който преди години дебютира като сценарист на филми на режисьора Джим Шеридан, а през 1996 година създава „Майки и синове“ и е номиниран за найдобър режисьор на континента. Във втория си филм той е събрал в копродукция Англия, Южна Африка, Италия и САЩ, за да разкаже историята на местен хотелиер, който в трагичните за Руанда събития от 1994 година, породили жестоко братоубийствено клане, превърнало се в геноцид за едно от местните племена, успява да спаси стотици свои съграждани. Филмът наистина впечатлява с ярко индивидуализира-

„Хотел „Руанда“, режисьор Тери Джордж





ните образи на героите, преодоляващи кризисни моменти между живота и смъртта, откриващи в себе си неподозирани качества – смелост, решителност, жертвоготовност, усещане за ценността на всеки човешки живот. Е, по-добре щеше да бъде, ако в ролята на капитана от международните сини каски не участваше и непременно Ник Нолти и ако нещата на финала не се подреждаха благополучно благодарение на намесата на добрите американци.

В този смисъл по-суров и автентичен беше филмът на режисьора Раул Пик „Всяка година през април“ (странно е наистина защо бяха включени в програмата два филма на абсолютно една и съща тема – единият в конкурса, другият – извън), съвместна продукция на САЩ и Руанда. И в него братоубийствените кланета се развихрят със страшна сила, довчерашните добри съседи и приятели стават врагове, а разни лумпени веят знамена и размахват мачете и пушки като в някакъв ад, от който няма спасение. Филмът е мрачна и страшна картина – художествен документ на инсценирани размирици на територията на един

континент, който едва се е пробудил.

Може ли човек да оцелее в свят на насилие. Какви усилия трябва да положи, за да превъзмогне физиологическите си и духовните страхове. Възможно ли е да бъде спасен от ада на войни, атентати, терор и незначителност на човешките права? И каква е цената, която заплащат онези, които са решени да убиват, взривяват, осъществяват терор над мирни и невинни хора? Коя е идеята, която ги движи?

Ето един от възможните отговори. Предлага го филмът „Раят сега“ на палестинеца Хани Абу Асад, известен на западната кинопублика с многобройните си документални филми. Този е дебютът му в игралното кино, а Хонландия, Германия и Франция са копродуценти. Намираме се на територията на днешна Палестина, на границата с Израел, откъдето въпреки строгите мерки периодически към еврейската държава тръгват опаковани с динамит камикадзета, взривяващи цивилни еврейски граждани. Авторите на филма проследяват един ден от живота на двама млади палестинци, които получават „свещеното“ поръчение да тръгнат „към рая“. Момчетата като всички други, трудолюбиви, честни и почтени, готови да помог-

нат на близки и приятели, кроещи планове за бъдещето. Как могат да се превърнат в убийци? За една минута, а иначе още от детството им е внушено, че трябва да бъдат готови за „големия ден“. За минути от буйнокоси младежи те се превръщат в гологлави, опаковани в динамит ходещи бомби. Режисьорът внимателно подсказва двойственото лице на добре платените ръководители на терористичните актове, които ежедневно изпращат на смърт „синове на Алаха“ без всякакви колебания и угризения. Драмата, която се разиграва с едно от момчетата, разколебало се в правотата и свещеността на своята „мисия“, но в крайна сметка стигащо до автобуса, който ще взриви, е в основата на филмовото повествование. Филмът обаче раздвои фестивалната публика. Доста от присъстващите не приеха авторската концепция, която се люшка между симпатията към младите герои и антипатията към техните ръководители, между представянето им хем като жертви, хем като хора, които са готови да извършат престъпление. Едва ли тази концепция може да предложи някакви отговори, но поставя проблем, който още дълго ще тревожи днешния свят.

„Паун“, режисьор Гу Чангуй



„Раят сега“, Холандия/Германия/Франция, режисьор Ханс Абу-Асад



Фестивалът запази традиционния си интерес към южноазиатските филми и автори. И слава Богу, защото три от представените филми – „Паун“ (Китай), „Кърваво острие“ (Япония) и „Капризен облак“ (Тайван), бяха между най-интересното, което той предложи. Разбира се, всеки в своя жанр.

Специалната „Сребърна мечка“, която получи „Паун“, е наистина забележителна. Режисьор е Гу Чангуй, дългогодишен оператор на страхотните китайски режисьори Джан Имоу и Чен Кайге, но работил и със знаменитости като Робърт Олтман в „Джинджифиловият човек“. Сега дебютира в режисурата с един тънък, сложен и дълбок филм. Чудесният „Паун“ разпери опашката си в последния ден на фестивала и предложи безспорен художествен резултат. Никаква яркост на зрелището, никакви изкуствени визуални ефекти – цялата атмосфера на филма е разгната в особен азиатски стил. Разказът е почти документален, от приповдигнато-романтичен до меланхолично-еднообразен, убийствен в битовите подробности от живота на младите герои. През 70-те години на миналия век

двамата братя и една сестра се превръщат пред очите ни от юноши в зрели хора, всеки със своя характер и съдба, със своя представа за действителността, с комплексите на малкия си житейски опит, и с мечтите, победени от живота...

Филмът „Капризен облак“ на режисьора Цай Минг-Лианг, един от най-амбициозните млади автори на тайванското кино, наистина е неочакван, смущаващ и доста маниерен. По всичко личи, че режисьорът се интересува от ярко постмодернистично кино, като смесва на пръв поглед несъвместими жанрове (но не ги обърква), хладно и дистанцирано оглежда младите си герои, превръщайки ги ту в порно-, ту в комиксови персонажи, а от време на време те и запяват като в шоутелевизионна безвкусна програма. Филмът изтръгва от зрителя едновременно и бурен смях, и силно раздражение, а режисьорът се носи на вълните на постмодернизма и разбираш, че това е в кръвта му. Ако ти харесва – гледай го, ако не ти допада – напусни залата. Наградата „Сребърна мечка“ за артистични търсения, която получи младият режисьор, бездруго му приляга.

И още един филм с „азиатска проблематика“ впечатли фестивалната публика, но кой знае защо, се размина с фестивалните награди – новата творба на руснака Александър Сокуров „Слънце“. Филмът, разбира се, не е направен само с руски пари, а е копродукция на Русия, Италия, Франция и Швейцария. След впечатляващите си творби „Молох“ за Хитлер и „Телец“ за Ленин режисьорът се обръща към последните часове от царуването на японския император Хирохито. Методът, стилът на Сокуров са забележителни и макар че не съм негова почитателка, намирам „Слънце“ за най-интересния от трилогията му. Филмът има особено магнетично въздействие, което се дължи на всичко – на режисьорската и операторската работа, на великолепното актьорско изпълнение, както и на особената драматургичност на филмовото действие, което крие тайни, открехва забулени врати и педантично води към разкриването на един изключително странен, безкрайно ритуален и по детски любопитен герой.

А европейското кино на фестивала? Ето, това е тема за отделен разговор...



КИНОТО НА ОБЕДИНЕНА И ОБЕДИНЯВАЩА СЕ ЕВРОПА

Людмила Дякова

БЕРЛИНАЛЕ 2005



На такъв грандиозен кинофорум, какъвто е Берлинале всеки има свой фестивал, затова за мен бе интересно представянето на европейското кино. Повечето от филмите, които успях да видя, са копродукции, което за пореден път доказва, че това е посоката за развитие на киното в обединена Европа. Дори чисто сюжетно някои от филмите като: **Един ден в Европа** – Германия, Испания, реж. Ханес Штор; **Билети** – Италия, Великобритания, реж. Ермано Олми, Аббас Киаростами, Кен Лоуч; **Загубени и намерени** – микс от шест дебютни новели на млади режисьори от Естония, България, Румъния, Унгария, Боснаи Херцеговина и Сърбия и Черна гора,, кръстосват надлъж и

шир обединена и обединяваща се Европа, разкривайки страни от народопсихологията, менталитета и реалиите, както в битов, така и в духовен план. И трите филма са структурирани на новелистичен принцип. В **Един ден в Европа** обединяващ център е финалният футболен мач за купата на европейските шампиони, а двигател на действието е кражбата като екзистенциално и неотменимо присъствие в нашето ежедневие, независимо дали се случва в Москва, Истанбул, Сантяго де Компостела или в Берлин. Без да е шедевър, филмът се отличава с точни наблюдения, весели хрумвания и чувство за хумор, особено когато в прицела на смеха са полицаи от различни страни. Езиковата бариера и

особеностите на националния характер придават допълнителен комизъм и цвят на този забавен филм.

В **Билети** – влакът, прекосяващ Централна Европа е фокусът, чрез който се разгръщат отделните истории на хора от различни социални слоеве: на застаряващ учен, който се опитва с въображаема любовна история да се противопостави на неумолимостта на възрастта; на бедно албанско семейство, което се стреми да се добере до Италия с надежда за по-добър живот; на един младеж, който решава да скъса с досадните служебни задължения и ненадейно среща любовта; на няколко млади шотландци, тръгнали за мача на своя любим отбор в Рим. Тримата големи режисьори

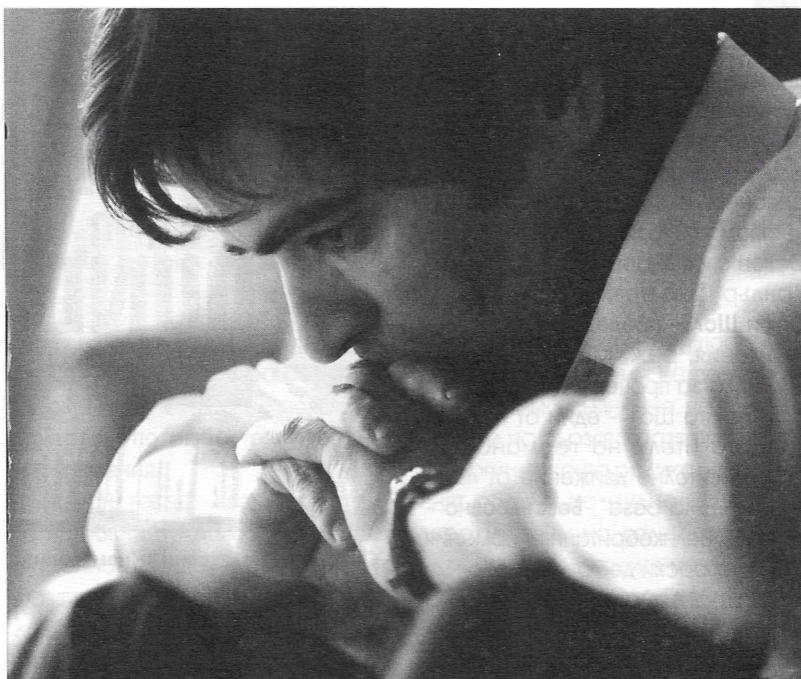
„Човекът, който се разхождаше по Марсовите полета“, Франция, режисьор Робер Гегиян



майсторски вплитат една в друга отделните истории, превръщайки ги в завладяващ, цялостен филм, който без назидание се издига до морален казус за човешко достойнство, нравственост, хуманизъм.

В „**Поколение: загубени и намерени**“ връзката между петте новели, разкриващи от различен ъгъл живота във всяка от визираните страни, се постига чрез оригинални анимационни преходи. Любопитно за реализирането на самия проект е, че петима от неговите автори са се срещнали миналата година на „Talent Campus“, („Среща на талантите“) в Берлин и така е възникнал замисълът за филма. Режисьор на българската новела **Ритуалът** е Надежда Косева. Нейният прочит на ритуала „сватба“, на който младоженците не присъстват, стига да ексцентрична бурлеска, сблъсквайки патриархалните традиции и провинциалното мислене на родителите с манталитета и светоотношението на младите хора, които се чувстват и живеят като граждани на света. Струва си да се подчертае успехът, който имаше филмът на всяка от прожекциите в Берлин. Публиката буквално се взривяваше, след като музиката от екрана зазвучаваше на живо от сцената в изпълнението на оркестър „Банска къща“. Идеята бе на Стефан Китанов – Кита, който е един от продуцентите на филма. А вечерта в Българския културен център, на която присъстваха авторите, се превърна в страхотен етно- и мултикултурен хепанинг на балканските народи.

Дори филми, чиито сюжет и тематика привидно са далеч от вълненията на Стария континент като: **Хотел „Руанда“** – разказващ за геноцида в Руанда от 1994 година; **Раят сега** – поставящ болезнения проблем за корените на тероризма в Палестина, или **Слънце** – проследяващ драматизма около абдикацията на император Хирохито в Япония след края на Втората световна война, са направени с европейско участие и това очевидно променя параметрите на европейското кино и неговата значимост не само за Европа, но и за света. Затова не приемам термина „европудинг“, из-



„От биене сърцето ми спря“, Франция, режисьор Жак Огиар



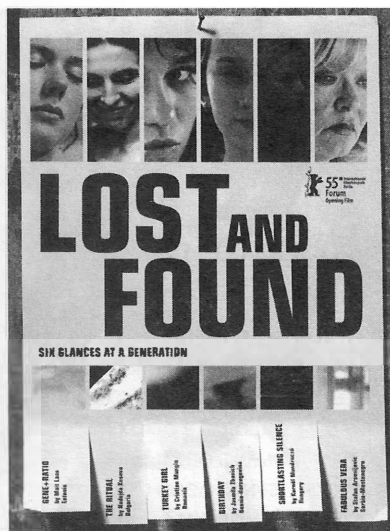
„Променящи се времена“, Франция, режисьор Андре Тешине



ползван в негативен аспект.

Макар и опосредствано, Втората световна война присъства в няколко от филмите, което е напълно резонно, след като през май ще честваме 60 години от нейния край. Освен споменатия **Слънце** на Александър Сокуров, немският филм **Софи Шол – последните часове** – Германия, реж. Марк Ротемунд, разказва за процеса срещу брата и сестрата Шол – едни от видните представители на германското съпротивително движение от 40-те години „Бяла роза“. **Безсъдбовно** – Унгария, Великобритания, Германия е режисьорски дебют на известния оператор Лайош Колтай, когото свързваме с филмите на Ищван Сабо, Джузепе Торнаторе и др. Филмът е създаден по едноименната автобиографична новела на носителя на Нобелова награда Имре Кертес, който като юноша е преминал през ада на Бухенвалд, и е потресаващо свидетелство за ужасите на холокоста през погледа на едно 14-годишно момче. Независимо от стотиците творби, направени на тази тема, „Безсъдбовно“ се отличава с изумителна визуална пластичност и сриваща емоционална съпричастност. **Човекът, който се разхождаше по Марсовите полета** – Франция, реж. Робер Гедигян е своеобразно журналистическо разследване, изповед-равносметка на един от видните политици на XX век – Франсоа Митеран. Разсъжденията на този велик човек се отнасят не само до политическото настояще, но хвърлят светлина и върху миналото – сложната ситуация във Франция по време на Втората световна война, която се управлява от колаборационистко правителство и едновременно с това в страната има силно, активно действащо съпротивително движение. Без ни най-малко да губи от художественото си въздействие, филмът звучи като документ за цяла една епоха.

Въпреки че киното все повече се превръща в индустрия за развлечение, аз продължавам да храня сантимент към психологическото кино –



„Поколение: загубени и намерени“,

най-силното оръжие на европейския кинематограф в противостоенето му на Холивуд. В подкрепа на тази теза ще се спра на няколко филма: **Променящи се времена** – Франция, реж. Андре Тешине, среща на екрана двама емблематични за френското кино актьори – Катрин Денюв и Жерар Депардийо, разказвайки за една невъзможна любов. На младини тя го е изоставила като неудачник и живее рутинно щастливо с по-младия си съпруг. Докато той остава верен на единствената си страстна любов и това го амбицира да преуспее в живота и да мечтае, че не само ще срещне, но и ще си върне любимата. А както знаем, когато човек желае нещо много силно, то се случва. Поне така казват. Типично френска история, разказана с френски финес и шик, в която не липсват социални зарисовки и наблюдения.

От биене сърцето ми спря е също френски филм на режисьора Жак Одиар („Един дискретен герой“) и е римейк на трилъра „Пръсти“ с Харви Кайтел от 1977 година. Младият герой се колебае дали да продължи да следва пътя на баща си – мафиот с недвижими имоти, или да скъса с мръсните сделки и да се посвети на пианото, – талант, който е наследил от майка си – виртуозна музикантка. Лутайки се отвъд доброто и злото, „лошото момче“ среща любовта в лицето на

китайска пианистка и това е последният шанс да промени живота си. Решителната крачка е направена и публиката го аплодира по концертните подиуми, но миналото продължава да го преследва, докато не отмъсти за убийтия си баща. Така разказан, филмът изглежда преднамерен и звучи наивно, но Жак Одиар успява да превърне историята в достоверна психологическа драма, в която съспенсът и хуморът вървят ръка за ръка. А музиката на Александър Десплат добавя допълнителна рефлексивност на филма, за което композиторът получи Наградата за музика.

Разказах по-подробно този филм, защото той е нещо като реплика към нашите мафиотски филми и си струва режисьорите им да се замислят дали не би могло тази тема, освен с кръв, силови хватки и жестокост, да се оцветява и с други нюанси.

Обвинен е датски филм, дебют за режисьора Якоб Туесен. Сериозно и стойностно произведение, което впечатли публика и критика с остротата на проблема за сексуално посегателство на баща към невръстната му дъщеря. Провокиращата към спекулации тема е само екстремнен катализатор за оголване на реакциите и взаимоотношенията между героите в тази разтърсваща драма, която за съжаление журито не забеляза.

Лудница (Убежище) – САЩ, Ирландия, реж. Дейвид Маккензи (познат от миналогодишния София Филм Фест с филма си „Младият Адам“), е филм, въвлечал ни в дебрите на сексуалните обсесии между съпругата на лекар психиатър и негов пациент, обявен за невменяем след убийството на съпругата си. Изключителният актьорски дует Наташа Ричардсън и Иън МакКелен издига филма до висока трагика проникваща в дълбинните бездни на човешката психика.

В заключение може да се каже, че присъствието на европейското кино на тазгодишния Берлински кинофестивал бе стабилно и категорично. Присъствие без фойерверки и изненади, но със силни и запомнящи се филми.

УСЪВЪРШЕНСТВАНЕТО НА ТЕХНОЛОГИИТЕ И ЗРИТЕЛСКАТА „ПРЕВАНТИВНА ЦЕНЗУРА“

Владимир Игнатовски

Без съмнение всяка промяна в технологичните възможности на такова силно зависимо от техниката средство за общуване като киното води до сериозни трансформации в съществуването му. Това всеки път поражда безпокойство, тревожни прогнози и несигурност. Така е още от първите десетилетия на миналия век, достатъчно е да си припомним кризата, възникнала с появата на звука и унищожаването на поетиката на нямото кино. Но така е било винаги – всяка промяна в използваната технология е предизвиквала криза във възприятието. В „Стил и медиум в киното“ Ервин Панофски пише: „Сигурно, когато пещерните хора от Алтамира са започнали да рисуват биволите с естествени цветове, вместо както по-рано да изсичат само контурите, по-консервативните пещерни жители са предричали края на палеолитното изкуство. Но палеолитното изкуство е продължавало да се развива, а изглежда, че и киното ще върви напред. Новите технически открития водят винаги до израждането на вече усвоените ценности, особено в изкуство, което дължи своето съществуване на технически експерименти.“

Така се случва и днес – отново бурното развитие на новите комуникационни технологии поставя киното пред изпитания. Променя се всичко: поетиката и сюжетиката, визуалното построяване и монтажният ритъм, дори условията, при които се общува с неговите създания. Именно това бързо и динамично развитие създава един чисто психологически проблем: съзнанието винаги изоставя спрямо усъвършенстването на технологиите, на-

шата психика не е в състояние да се променя и адаптира със същата скорост, с която се появяват и влизат в употреба техническите изобретения.

Когато говорим за въздействието на новите технологии върху съвременното състояние и бъдещото развитие на киното и по-общо погледнато, на аудио-визуалната култура, често пропускаме да отбележим тъкмо този факт – технологията не функционира във вакуум, върху културните феномени оказват влияние и други фактори и сред тях не на последно място е способността на публиката да възприема създаденото благодарение на нейните възможности. Гюнтер Андрес нарича този феномен „превантивна цензура“. Под този термин той разбира натиска, който оказва нагласата на публиката, нейните форми се при определени обстоятелства, и доста трайни, предпочитания. Публиката неизменно ги демонстрира, независимо дали осъзнато, или не, те се проявяват дори когато тя отказва да иде на кино, когато предпочита едни филми, а други загърбва, когато включва или не телевизора си, когато задържа дистанционното на дадени канали и предавания, а други просто прескача. И това нейно поведение често се оказва фатално за екранната съдба на едно или друго произведение.

Не е тайна, че най-силно изпитва този натиск другата страна – комуникаторите, продуцентите. Те са принудени да се съобразяват с нагласите на аудиторията, подценяването на „превантивната цензура“ води до неизбежни загуби, а продължителното ѝ пренебрегване

може да има сериозни последици за присъствието им на пазара въобще. Няма съмнение, че благодарение на бързото развитие на технологиите, които радикално променят облика на аудио-визуалната продукция, и на далеч по-бавните промени в нагласите на аудиторията се създават напрежения, заставащи мнозина от специалистите да говорят дори за криза във взаимодействията на екрана с неговата публика.

Какво променя новата технология? Няколко много съществени неща. Преди всичко модифицира се палитрата на предпочитаните и най-често използвани повествования и сюжетни схеми. Доколкото новите технологии в киното позволяват изработването на все по-впечатляващи визуални и аудиоефекти, то на екрана днес преобладават динамични повествования, свързани с глобални катастрофи, апокалиптични потресения, фантастични светове и същества от космоса, родени предимно във въображението на своите създатели и оформени в недрата на дигиталната техника. Отпук и това изобилие на всичките звездни войни, клонинги, мутанти, нашественици от Марс, пришълци от космоса, годзили, динозаври, катастрофални изригвания на вулкани, сблъсъци с комети, земетресения – неизменно предизвикващи небивали катастрофи и изстребване на по-голямата част от човечеството... Все някой трябва да остане, за да има кой да гледа следващите издания на екранните заплахи, надвиснали над света...

Онези, които се ползват от услугите на компютърната техника, с лекота моделират на екрана вся-



какви създания, дори най-странните, родени от нечия развихрена фантазия, но те (поне засега) имат един основен проблем – електрониката не е в състояние да моделира, а още по-малко успешно да представи и убедително да изследва на екрана чувствата и мислите, да интерпретира психиката и емоциите на героите. Оттук е очевидно през последните години нарушаване на баланса по посока на атрактивното, фантастичното, излизащото извън рамките на всекидневното. Това е причината, грубо казано, Хари и Сали да бъдат изместени от хора паяци, жени котки или дори обикновени терминатори...

Би било погрешно да виним за този дисбаланс единствено технологиите; обвиненията имат място в съдебната зала, но не и при изследване на културно-историческите процеси. Не по-малко съществен фактор за променящия се облик на екранната продукция през последните десетилетия несъмнено са и предпочитанията и нагласите на аудиторията. А тези нагласи до голяма степен са отзвук на изменилите се социални условия и на разгръщащите се в обществото процеси.

Първата съществена промяна бе демографска. През втората половина на XX век публиката в кино-салоните категорично се подмлади: според социолозите (онези, на които може да се вярва), броят на постоянните посетители в кината силно намалява – ако преди половин век всяка седмица в кината на Америка са влизали 100 милиона, днес тази цифра е едва 25 милиона, в същото време възрастта на зрителите се движи между 12 и 25 години. Едва в последно време, разбира се, в Америка, а не у нас, се забелязва известна тенденция за връщане на хората около и над 50-те години в кинозалоните, но дали тя ще се превърне в стабилно движение, е рано да се каже. Продуцентите бяха принудени да се съ-

образяват с този факт, техните произведения трябваше да апелират към чувствата на аудитория, чието поведение се е формирало под въздействието на фактори, силно отличаващи се от онези, сред които се е родило и изграждало своята класическа естетика киното. Новите зрители в кинозалоните по-рядко общуват с типографския текст, но от най-ранна възраст се ориентират в тънкостите на компютърните програми и възможностите на разнообразната аудио-визуална техника, изпълваща стаите, които продължават да наричаме „детски“. Литературните произведения, с които те най-често се срещат, са под формата на дайджест, репликите, които четат, са оградени в мехурчета и излизат от устата на героите на комикси. Дистанционното управление, с появата си променило радикално облика на телевизията, им позволява да прескачат през няколко секунди по безбройните канали, като вниманието им се задържа най-дълго там, където предлагат концентрирана информация под формата на музикални и рекламни клипове.

Чудно ли е тогава, че киното, което още от раждането си винаги е използвало огромния резервоар на белетристиката като неизчерпаем източник на сюжети, все по-рядко екранизира класиците, в последно време дори творбите на традиционната научна и всяка друга фантастика – те са изместени днес от пригодените за екранасюжети, заети назаем от комиксите и електронните игри? Съвременната аудитория в кината има много по-малко шансове да се срещне с Хамлет или Разколников, отколкото с Лара Томб и Спайдърмен, а когато Баз Лурмън пренася на екрана съвременната версия за Ромео и Жулиета, го прави с ясното съзнание, че онези, които ще гледат неговия филм, едва ли са чели пиесата на Шекспир, но за това пък идеално се ориентират в изобилието от музикални клипове по телевизията. Няма съмнение, че процесът на симпли-

фициране и инфантилизиране на посланията и сюжетите в най-представителните (разбирай, най-успешните в касово отношение) творби на екрана е последица както на новите възможности на дигиталната технология, така и на промените се социални условия, а с това и на предпочитанията на публиката.

Втората съществена промяна е свързана с новата ситуация при реализиране на екранните произведения, с тяхното ново битуване в културното и пазарното пространство. Тя е последица от комплексното въздействие на два основни фактора: изменилата се пазарна среда, вследствие на развитието на комуникационните технологии, а това неминуемо поражда нови моменти в маркетинговата стратегия на големите производители, а и на цялата аудио-визуална индустрия, и изменилото се поведение на потребителите, което пък налага съобразяване с техните нови потребности и претенции.

Доколкото днес комуникационните мрежи непрекъснато се разширяват, като създават все нови и нови канали за разпространение, екранните продукти се срещат с публиката си далеч не само в кинотеатрите. А това означава, че от десетилетие продуцентите са принудени да планират предварително не само точната дата на премиерата на бъдещото произведение в кината, но те трябва да знаят пределно точно кога и в каква последователност то ще се появи по платената, кабелната или ефирната телевизия, под формата на видеокасета или DVD, кога ще може да бъде поръчано от някоя информационна банка и да се гледа на монитора на домашния компютър. Комплексите, съчетаващи функциите на компютъра, записващото устройство и телевизора, които позволяват дадено заглавие да бъде поискано от клиента, естествено, срещу заплащане, от каталога на фирмите, предлагащи тази услуга, записано на твърдия диск и възпро-

изведено у дома, вече не са фантастика, те са на пазара и тяхното ползване непрекъснато се разширява. Все по-често търсенето на предпочитаното заглавие се предоставя на „умната“ машина. За съжаление, продуцентите също така много добре знаят кога любителите ще могат да се снабдят и с пиратско копие на тяхното заглавие, свалено от Интернет.

Факт е, че екранните произведения днес съществуват в среда, в рамките на която са принудени да се съревновават не само със себеподобните си, но и с музикалната продукция, с електронните игри и всичко останало, което включва сферата на т. нар. „ентъртеймънт“. И този факт предопределя новото поведение на аудиторията, а то пък от своя страна не остава без последствия за облика на аудио-визуалните произведения. На първо място, посещението в кинотеатъра отдавна не е фаворит сред вариантите за прекарване на свободното време. Първоначално се появи видеокасетата – изобретяването на система за запис и възпроизвеждане на аудио-визуални произведения тогава бе оприличено на революцията, настъпила след появата на печатарската преса на Гутенберг. Ако притежаването на ръкописната книга е било лукс, който малцина са могли да си позволят и поради това общуването с писмения текст се осъществявало предимно (ако въобще се е случвало) в манастирската или университетската библиотека, то печатната книга предлага многобройни удобства: тя е достъпна, сравнително евтина, в джобен формат и меки корици и е удобна за носене и контактуване с нея при различни обстоятелства – не само у дома, но и във влака, в хотела, на плажа... Точно така и видеокасетата позволяваше да се премахне частично монополът на комуникаторите, предпочитаното заглавие да бъде отнесено у дома

и с него да се общува, когато и какъто потенциалният зрител пожелае.

А това бе само началото. С появата на информационните магистрали нараснаха неимоверно възможностите за достъп до филмовите заглавия. И не само до тях. Днес те битуват сред видеоклипове и рекламни послания, сериозна информация и „чатвания“ в Интернет пространството, сред компютърните игри и дискове с поп музика – главната буква от „Големия екран“ отдавна е изчезнала, сега филмите са само част от общия фон на достъпните развлечения в съвременния свят.

Увеличеното свободно време, необходимостта да бъде запълнена зиналата празнота в бита и в съзнанието на все повече хора роди не само феномен като туризма, но и т. нар. развлекателни комплекси, без значение дали става дума за паркове от типа „Дисниленд“, съвременни молове, които включват под един покрив магазини, заведения за хранене, игрални зали, козметични и фитнес центрове, пързалки и някъде сред това разнообразие и кинотеатри. Подобен е моделът и на съвременните мултиплекси, в които салоните, където се прожектират филми, са само една от съставните части, понякога далеч не основната... Идеята: срещата с екранното произведение да бъде само част от прекарването на свободното време, е все по-разпространена. В съвременния свят зрителите се превръщат все повече в клиенти на индустрията на развлеченията, която се стреми да им осигури това, което може да се купи. Клиентът плаща и настоява да му бъде гарантирано развлечение – това е причината прекарването в „Дисниленд“ да е по-популярно от едно истинско сафари. Сред природата срещата с диви зверове не е сигурна, а е възможно и да бъде опасна, докато в парка те са наистина само чучела, натъпкани с

електроника, но срещата с тях е гарантирана, а това означава, че развлечението, за което е било платено, със сигурност се е случило.

През първата половина на XX век кинематографът бе неоспоримият фаворит на масовата публика – той просто нямаше съперник. Вярно е, че кинотеатърът не успя да получи аристократичния статус на театралното здание – и до днес театралният площад в не малко градове е един от основните архитектурни акценти, но никъде няма монументален площад, коронясан от кинотеатър или мултиплекс. Известна мания за величие позволи на адептите на седмото изкуство да го обявят за най-високо естетическо постижение, за връх в пирамидата на изкуствата, за последна дума в развитието на творческата сфера. Какво да се прави – уви, развитието, основано на усъвършенстване на технологиите, засега няма край – днес кинотеатрите са само едно от местата, където човек може да се срещне с филм. А все по-често се случва някой да отиде там не толкова за да гледа кино, колкото да се срещне с приятели, да пие кафе, да вечеря или просто сърфира из Интернет пространството. Филмите отдавна не са единствените и водещи продукти на индустрията за развлечения, а само част от нейната все по-разнообразна и пъстра палитра. Тази толкова агресивна среда атакува съзнанието на зрителите, променя нагласите на аудиторията, оформя „превантивната цензура“, която то упражнява върху създаванията на киното в епохата на технологичен преход. А както казва Валтер Бенямин: „През големите исторически периоди заедно с целия начин на съществуване на човешките колективи се променя и начинът на тяхното сетивно възприятие.“ Няма съмнение, че живеем в тъкмо такъв период. А дори Бенямин не е подозирал колко бързо се променят нещата в наши дни, така че „сетивното ни възприятие“ трудно се адаптира към тях.



МИНКО БАЛКАНСКИ – ОТ БАЛКАНА ДО ОГНЕНА ЗЕМЯ

Петър Кърджилев

Не са чак толкова много имената на патриарсите на българското кино. Сред тях своето достойно място на пионер заема и Марин (Минко) Тодоров Балкански. Фамилията сама показва родовите му корени – роден е на 18 януари 1894 г. в троянското село Ломец. В родното си място малкият Марин зърва и първата фотоснимка – обикновен портрет на вуйчо му от Севлиево. Оттогава момчето заживява с мечтата един ден само да направи такава фотография.

Но само с мечти не се живее. Затова Минко (така го наричат всички) тръгва да учи занаят в Троян, ала съдбата, а и немотията го запливат по широкия свят – Плевен, Русе, Сомовит, Влашко (в румънския град Кудаещи работи като чирак и общ работник), та чак до Огнена земя (но за това ще стане дума по-сетне).

Когато избухва Балканската война, Балкански е призван в армията. Служи дълго – от 1912 до 1918. Тъкмо като войник той се сдобива с фотокамера, след като в някакъв вестник прочита кратко съобщение: „Продава се фотоапарат с научата“. Минко купува апарата (оказал се марка „Икаволта“) и се захваща с „науката“ – самоучител по фотография. Скоро в един от ъглите на войнишкото помещение боецът устройва своето първо ателие, като грижливо съхранява богатството си в трикрилен гардероб. Постепенно фотолабораторията се разширява, нарастват и уменията на младия фотограф – портретите на неговите съвойници греиват по стените на казармата.

След като на 1 октомври 1915 г. България влиза в Първата световна война, Минко Балкански попада на Добруджанския фронт, където сраженията са особено ожесточени.



„Под орловото гнездо“ (1930), режисьор Петко Чирпанлиев

„Когато генерал Колев разбра, че съм фотограф любител, ме взе в своя щаб – разказва в мемоарите си Балкански. – Беше ми възложено да правя снимки на фронта. Бях едновременно и войник, и фотограф.“

След катастрофата при Добро поле и събитията в Радомир и Владая Минко Балкански се връща в Троян. Вече семеен, той открива в града фотоателие и киносалон, взема участие в представленията на местния любителски театър. Не страни и от политиката, като пристрастията му са на страната на лявата идея – всъщност още от 1910 г. той е член на Работническото младежко дружество. След 9 юни 1923 г. хваща Балкана и става въстаник в Първа старопланинска чета, с която участва в септемврийските бунтове през същата година.

След потушаването на метежа Минко Балкански се установява в София, където се запознава с Йосиф Райфлер – оператора на столичното кино „Модерен театър“. „Райфлер беше първият – признава Балкански, – който ми показва как се

снима и ми даде киноапарат „Пате фрер“. Същата година самостоятелно снимах с камерата погребението на царица Елеонора“ (втора-та съпруга на цар Фердинанд умира на 12 септември 1917, а няколко дни след това тялото ѝ е погребано в двора на Боянската църква). Вторият му учител по кино е Кеворк Куюмджиян, който по онова време снима като режисьор и оператор „Децата на Балкана“ (1917). В този игрален филм, чието действие се развива по време на Междусъюзническата война, Минко изпълнява епизодична роля (на български офицер). Но по-важното за него е, че помага на Куюмджиян при заснемането и проявяването на материала.

„Куюмджиян така беше запален по киното – пише в спомените си Минко Балкански, – че убеди известните богаташи братя Давидови да вложат капиталите си в създаването на филмова къща. Наречекоха я „Акционерно дружество „Луна“. Но тя скоро фалира. Аз станах съдружник на ликвидатора на филмовата къща Иван Тодоров и купих от него

цялата снимачна техника. На улица „Солунска“ (срещу кино „Солун“) открих кинолаборатория „Нова Луна“, която по-късно преместих на улица „Кирил и Методий“. Лабораторията на Балкански започва да обработва лентите, които разпространителите на филми от дружество „Фанамет“ прожектират в България (заглавията са преди всичко продукция на холивудската студия „Метро Голдуин Майер“). По онова време седмото изкуство е все още безмълвно, затова за немите чуждестранни филми се изработват междукадрови надписи на български език. В началото на века надписите се правят върху стъкло, което се поставя пред прожекторния апарат. Минко Балкански пръв въвежда надписи на барабан, а след време и върху лента (специално за „Модерен театър“).

Минко Балкански осъществява и един от най-покрътителните хроникално-документални филми в историята на българското кино – „Атентатът в „Света Неделя“ (1925). „Аз заснех обесването на атентаторите – твърди в мемоарите си Балкански. – Бесилките бяха издигнати в низината под днешното игрище „Славия“. Край тях се беше събрала огромна тълпа. Направих с камерата панорама на събралите се хора, а после спрях на бесилките. Те бяха три. Вляво беше Фридман, после Коев и Задгорски. Изпратиха им свещеници да ги изповядат. И тримата отказаха. После палачите нарязали въжетата от бесилките на малки парченца и ги продавали „за късмет“.

През 1929 Минко Балкански започва работа като оператор на игралния филм „Под орловото гнездо“ – първата продукция на току-що основаната кооперация „БК-ФИЛМ“ („Български кооперативен филм“). Той снима в София и из нейните околности – на Витоша, във Владая и Волюяк. След това екипът, ръководен от актьора Петко Чирпанлиев (режисьор на филма и изпълнител

на главната роля), заминава за село Шипка. Скоро обаче Минко Балкански е принуден да изостави приятелите и колегите си, а снимките са довършени от оператора Симеон Симеонов-Монката. Причините обяснява самият Балкански: „Не можах да завърша работата си върху филма „Под орловото гнездо“, защото ме предупредиха, че ще ме арестуват. Продадох цялата техника и чрез фирмата „Бакрачев“ успях да си извадя паспорт. Заминах за Южна Америка с параход. В Монтевидео ме посрещнаха българи. Един от тях ми намери работа във филмовата къща „Суифт“. Изпратиха ме с една експедиция в джунглите на Бразилия. Заснетият материал предизвика истинска сензация. Взех участие като оператор и в експедиция за лов на тюлени в Огнената земя.“

Южноамериканският период на Минко Балкански не трае дълго – скоро той научава, че в България е обявена политическа амнистия. И се завръща в София, където открива фотоателие на улица „Граф Игнатиев“. Там до 1940 г. работи като фотограф, осъществява и десетки документални филми, които определя като „стопански“: „През България“, „Ерозия на горите“, „Сивото искърско говедо в Дерманци“, „Флората и фауната в Родопите“, „Хайказавреден дивеч“... „Снежно-невъдна и овце-въдна изложба – спомня си той – под ръководството на проф. Платиканов, кинохрониките „Рабиндранат Тагор“, „Съветска делегация“, „Исмет Инюню“, „Все-славянски събор“, пътеписа „От Генуа до Огнена земя“, филмовия очерк „Генерал Колев“, както и два трикфилма.“

По понятни (за живелите в „блажените години“ на социализма) причини никъде в мемоарите си Балкански не споменава, че е един от операторите, отразили бракосъчетанието на цар Борис III. А събитието си заслужава вниманието. Някои от българските кинематогра-

фисти правят снимки дори в италианския град Асизи (провинция Умбрия), където се е състояла сватбената церемония (Държавният ученически кинематограф командирова там своя оператор Христо Константинов). Оскъдна информация за участието на Балкански в „суматохата“ предлагат няколко реда, отпечатани в сп. „Нашето кино“ (бр.156, 7.XI.1930), озаглавени „Тържествата по сватбата на царя на филм“: „Тържествата по сватбата на Царя бидоха снети върху звукова лента от „Парамаунт“ и една италианска фирма. Неми снимки направиха господин Грежов, господин Чирпанлиев с операторите господин Петров, Симеонов, Балкански, а също и ателието „АРС“.

От съобщенията в печата става ясно, че са били заснети няколко филма, залели софийските екрани през ноември 1930 г. Но кой от тях е дело на Минко Балкански, днес е почти невъзможно да се каже. Столичните вестници „Мир“ и „Зора“ рекламират тези произведения под различни заглавия: „Тържествата по сватбата на Негово Величество Царя“ (Българска хроника), „Сватбените тържества“ (Българо-италианска хроника), „Посрещането на царската двойка в София“ (италианско-български), „От Асизи до София“ („Радостта на два народа“ – италиански). Сред тях се откроява документалният „Празникът на родния престол“ (1930) – „култова“ творба на дворцовата ни хроника, в която присъстват всички по-важни моменти от многобройните тържествени церемонии, състояли се покрай сватбата.

Минко Балкански е един от неколцината „снимачи“, запечатали върху целулоидната лента тези наистина исторически мигове (повечето от кадрите са безвъзвратно изгубени, запазени и съхранявани до днес в хранилищата на Българската национална филмотека са единствено тези, осъществени в Асизи – по всяка вероятност от чужденци).



Минко Балкански остава в историята на родното кино и като оператора на първия български звуков филм. Посветен на Васил Левски, „Бунтът на робите“ (1933) е рождана пионера на седмото изкуство у нас Васил Гендов. С тази творба за първи път на екрана се появява образът на Апостола. Свидетел на снимките в Карлово (още като дете) става кинематографистът Иван Печев, който години след това си спомня: „Особено много ме заинтригува камерата – стар, никелиран модел „Дебри“, в която филмовата лента се придвижваше посредством ръчка. През 1950 година я видях като един от първите експонати на „музей-библиотеката“ към Кинематографията, завеждан от В. Гендов. Че зад нея е стоял известният столичен фотограф Минко Балкански, научил от самия него много по-късно, когато се запознахме и стана въпрос за това“ (сп. „Кино и време“, бр. 27/1989, стр. 138 – „На снимки с Гендов“).

За авторитета, който Балкански си е извоювал сред родните кинаджии, говори и фактът, че той е не само един от основателите на Съ-

юза на филмовите производители (преименуван впоследствие в Съюз на българските филмови дейци), но и един от първите му ръководители – на учредителното събрание, състояло се през 1934-та в галерията на столичния аперитив „Охрид“, той е избран за член на контролната комисия (заедно с Борис Грежов и Йото Йотов).

В края на 30-те години Балкански осъществява (като оператор и режисьор) документалния „Троян и Троянският манастир“. Снимките за този своеобразен поклон пред родния му край са правени през 1938, но филмът (с дължина 200 м) е завършен през следващата година. Продуцент е Културният комитет при читалището в Троян. Лентата не е оцеляла до наши дни – за нейното съществуване се знае от документ, съхраняван в Централния държавен архив (ЦДА).

По време на Втората световна война Минко Балкански е мобилизиран и заминава на фронта като военен оператор. „Имах възможност да проследя хода на I българска армия – подчертава в мемоарите си той. – Успях да заснема всички по-важни военни действия, в

които нашите бойци проявиха изключителна храброст и самопожертвувателност. Не можах да остана на фронта до края на войната, тъй като в боевете при Пчиня бях затрупан от мина. И в най-трудните боеве не се разделях с моята камера.“

От 1948 до 1953 г. Минко Балкански работи като началник на отдел „Снимачна техника“ в „Българската кинематография“. „Имах един голям тефтер, – припомня си той, – в който записвах всички обективи и камери, с които разполагах. От чужбина изписвах нови обективи и нови кинокамери „Арифлекс“. Лично раздавах апаратите на всяка снимачна група, въпреки че вече не вземах участие в снимачната работа.“ Тъжно!

Минко Балкански си отива от белия свят на 21 януари 1975 г. Родът Балкански обаче остава. Остава и любовта към движещите се образи, чието създаване се оказва съдба и за потомците му. Единият от двамата синове на Минко Балкански е дългогодишният оператор в БНТ Толстой Балкански. Внукът – Николай Балкански – също е решил да посвети живота си на телевизионната, а защо не и на филмовата камера.

Списание на Съюза на филмовите дейци. Основано през 1946 г. под името „Кино и фото“, издание на държавна фондация „Българско дело“. От 1951 до 1955 г. – „Кино“; от 1955 до 1991 г. – „Киноизкуство“, от 1991 г. – „Кино“

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

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

Дизайн Кремена Филчева **Печат** Частна печатница „Болит“

Адрес на редакцията:

София 1504, бул. „Дондуков“ 67, тел. 946-10-66 За реклами: **946-10-66** E-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com

СБФД интернет сайт: <http://www.filmmakersbg.org/index.html>

Препечатването е допустимо само с разрешение на редакцията и автора.

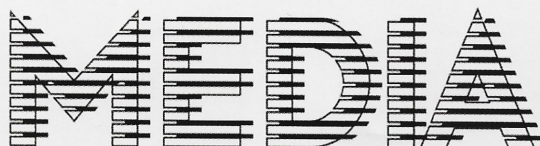
Подписаните материали не съвпадат винаги с мнението на редакцията.

КИНО е 6-месечно списание. Цена на отделна книжка – 3,50 лв.

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



Education and culture



A programme of the EU

ПРЕДСТОЯЩИ КОНКУРСИ ПО ПРОГРАМА МЕДИА

Конкурс е обявен по два от модулите на направление „Развитие (Development)“.

Крайни срокове за двата модула:

31 май 2005 година.

◆ модул „Подкрепа за развитието на единични проекти“ и

◆ модул „Подкрепа под формата на пакетно финансиране 1-ви и 2-ри етап“

За повече информация:

http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/devel_en.html

<http://mediadesk.bg> (рубрика „Нови конкурси на МЕДИА“)

Конкурс е обявен по направление „Пилотни проекти (Pilot Projects)“

Краен срок за кандидатстване:

24 юни 2005 година

За повече информация:

http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/pilot_en.html

<http://mediadesk.bg> (рубрика „Нови конкурси на МЕДИА“)

Конкурс е обявен по направление „Развитие и аудиовизия: i2i Audiovisual“.

Крайни срокове за кандидатстване:

15 юли 2005 година (за проекти, за които са подписани договори между 1 януари и 30 юни 2005 година) и

16 януари 2006 година (за проекти, за които са подписани договори между 1 юли и 31 декември 2005 година).

За повече информация:

http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/i2iav_en.html

<http://mediadesk.bg> (рубрика „Нови конкурси на МЕДИА“)

Конкурс е обявен по модул „Телевизия“ на направление „Разпространение (Distribution)“.

Краен срок: 9 септември 2005 година.

За повече информация:

http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/distr_en.html

<http://mediadesk.bg> (рубрика „Нови конкурси на МЕДИА“)



venezia 61
concorso

ОЧАКВАЙТЕ
ХАВИЕР БАРДЕМ
във филма на

АЛЕХАНДРО АМЕНАБАР

МОРЕТО В МЕН

VAN KRIS FILMS

SOGECINE    LUCKY RED  CANAL+     www.mar-adentro.com www.plus.es/maradentro          