

КИНО

3,50 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

НАГРАДИ НА СБФД 2003



ПРИЛОЖЕНИЕ:

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

2003

4

ФЕСТИВАЛ НА ЕВРОПЕЙСКИТЕ КОПРОДУКЦИИ



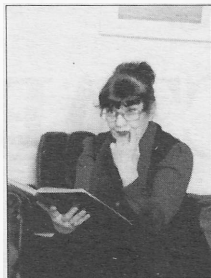
production
postproduction
feature film
documentary
tv

licensed by
Dolby Laboratories, Inc.

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

ЛИЧНОСТИ

Прави добро каквото и да става (разговор с актрисата Мария Русалиева) / Людмила Дякова 2



СВЕТОВЕН ЕКРАН

ФЕСТИВАЛИ

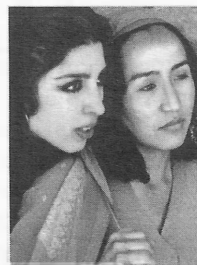
Фестивал на недоволството и... на новото кино (Кан 2003) / Вера Найденова 38

Да се научим да обичаме („Златен Витяз“ 2003) Олга Маркова 48

Световното кино в един град (Карлови Вари 2003) Божидар Манов 43

В търсене на ново начало (Мюнхен 2003) Мария Рачева 46

Фестивал на българската култура (Лондон 2003) Мила Войникова 47



ПРЕДИ ФИНАЛА

Снима се телевизионен филм:

Пътят, по който всеки търси своята истина – „Паму“ (разговор с режисьорката Станислава Калчева) Ралица Николова 6



Малко светла тъга вместо хепиенд – „Без семейна прилика“ (Разговор с режисьорката Юлия Кънчева)

Ирина Иванова 8

Конкурси за хубавици, любви и „Едно дете в повече“ (разговор с режисьора Чавдар Гагов)

Людмила Дякова 10



КИНОСЪБИТИЕ

Годишни награди на СБФД 2003 13

ГЛЕДНИ ТОЧКИ

Игралното кино – отсъствия и присъствия

Ингеборг Братоева 14

Документалното кино – отсъстващо

присъствие / Антония Ковачева 20

Телевизията – вечните проблеми / Зелма Алмалех... 25

Анимационното кино – смяна на поколенията

Надежда Маринчевска 28

ПОГЛЕДЪТ НА РЕЖИСЬОРА

Гласове от сала на „Медуза“ / Владимир Ангелов 33

Законът за киното – правилата на играта

Огнян Гелинов 34

ФЕСТИВАЛ НА ЕВРОПЕЙСКИТЕ КОПРОДУКЦИИ



Пари за кино има / Владимир Игнатовски 50

Младото лице на Европа / Ингеборг Братоева 52

Лучан Пинтилие или сбъднатата румънска мечта

Геновева Димитрова 55

Кариерата на Кариер. Дискретният чар на сценариста / Боряна Матеева 57



СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Един любител на киното в началото на века / Боряна Матеева

С подкрепата на Българска национална телевизия и



На корицата: Номинираните филми за годишни награди на СБФД 2003 „Емигранти“, „Подгряване на вчерашния обег“, „Опашката на Дявола“, „Писмо до Америка“, „Хайка за вълци“

4/2003

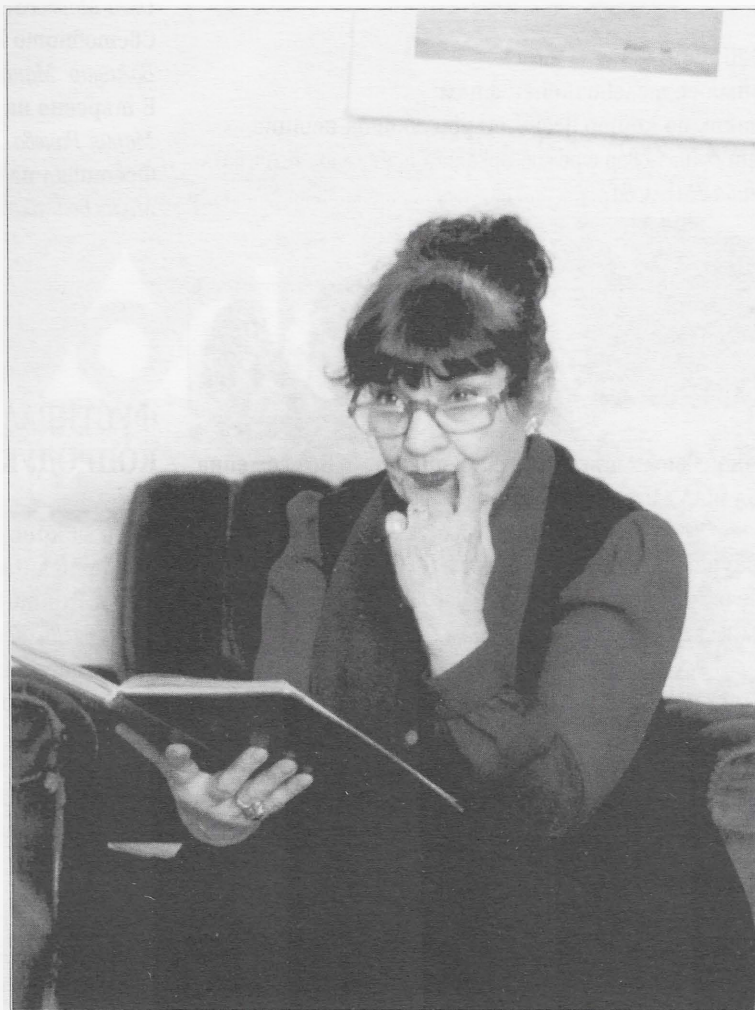
ПРАВИ ДОБРО КАКВОТО И ДА СТАВА

*Людмила Дякова разговаря
с актрисата Мария Русалиева*

– Преди да говорим за актьори, за кино, за Вас самата, ми се иска да поговорим за духа на българина, за днешния ни ден. Какво не ни достига, за да живеем нормално?

– Баща ми казваше, че една държава трябва да се управлява от високообразовани, изключително морални личности. Разбира се, това е утопия, но все пак има държави, чието управление напомня този модел.

Какво му липсва на българина днес? Липсва му преди всичко едно разумно управление на държавата. Както се казва, рибата се вмирусва от главата. Българинът има нужда от здраво, честно и почтено управление, в което той да вярва. А явно това не се случва през последните 13–14 години. Има толкова много корупция на всички нива. Толкова много хора се възползват от властта за лични облаги. Въпреки че вече се ползваме от голяма свобода и на думи, и на действия, изглежда не сме дорасли за нея. Точно сега се открояват най-черните, най-неприятните черти на българина. А ако всеки един човек започне да се бори със своите пороци, ако започне да се стреми към благородство, ако започне да култивира всички прекрасни човешки качества в себе си, тогава нещата ще се променят, тогава, сигурна съм, ще се оправим. Българите успяват във всичко и навсякъде по света индивидуално, не като общност. И това е тържество на българския дух.



Защо този прекрасен български дух трябва да бъде съчетан с такива мерзки човешки качества, с които се срещаме тук на всяка крачка. Дори в този популярен виц за ада, в който за всеки кръг всеки народ си има своя дявол, който връща грешниците щом се понадигнат обратно във врящия казан. При българския казан няма никакъв дявол, защото

ние сами, един друг си потапяме главите.

Ако се върнем назад във времето, още при прабългарите, всъщност във филма „Аспарух“, беше показано как най-личната мома, красавицата на племето, мисля, че във филма това беше Аня Пенчева, трябва да бъде гадена на Тангра. Оттогава до сега българите са се разделяли с



В „Димитровградци“ с Георги Калоянчев, Иван Братанов, Петко Карлуковски



В „Стубленските липи“ с Ганчо Ганчев



В „Рицар без броня“ с Аростол Карамитев и Олег Ковачев

лека ръка със своите най-скъпи, най-видни, най-умни хора.. Това е вродено, то не е изчезнало през всичките робства, през които сме минали, та и до днес. Като че ли през хилядолетията ни владее чувството на завист. Не случайно много от големите имена в нашата култура са били почитани едва след смъртта си.

– За съжаление, това, за което говорите, се наблюдава и сред хората на изкуството, а нали те би трябвало да бъдат извисени, носители на висока духовност?

– Характерното, отличаващото всеки човек на изкуството, е неговата ярка индивидуалност, неговият талант, който е единствен и неповторим. Вероятно и творецът не излиза от този кръг на повечето българи, които не могат да се зарадват на чуждите успехи, на качествата, на постиженията на другите.

На мен ми се струва, че ако сега си кажем: известно време няма да ме интересуват моите лични облаги, моето собствено добруване...или да не се спасяваме, както е прието, всеки по единично, то тогава и високият дух, който носим, ще възтържествува. Тогава ще постигнем онова, към което се стремим. Но сигурно трябва да минат много години. Трябва да се започне на чисто. А за това се изисква голяма самоотверженост, наличието на хора, които могат да поемат този риск и, разбира се, нужно е време. Не напразно Мойсей е водил евреите 40 години през пустинята, докато загинат всички, които помнят робството.

А у нас още са живи онези хора, които не искат да се простят нито с привилегиите, нито с облагите, от които са се ползвали 45 години, и ловят риба в мътна вода. А ми е мъчно, че можеше този ентусиазъм, който ни владееше през 89-та – 90-та година да бъде използван за съзидание. Ето чехите, поляците, унгарците как се справи-

ха. Ама ще кажете, те са по-европейци от нас. Не е вярно. Или са по-мъдри от нас? Не, не мисля, че е така. Но при нас всичко се прави на парче, изкърпва се оттук оттам. Така няма да се стигне до никъде. Явно, че на нас ни трябва, граконовски закони. Сурови и безпощадни, еднакви към всички. Е, кой ще се нагърби с това, кой ще поеме тази отговорност? Аз, която съм човек оптимист, стигащ дори до наивност в оптимизма си, вече не вярвам, че скоро нещата ще се променят.

– А окултните, езотерични науки, с които се занимавате, те не предвещават ли светлина в тунела?

– Знаете ли, както всеки човек има своя съдба, своята карма, така и България има своята карма. Явно ние в България имаме още много уроци да учим. Да се научим да бъдем хора, които вярват. Да се научим да бъдем добри и щедри. Това не само че не би ни пречило, а напротив, би ни помагало.. Има едно послание на Майка Тереза, което е изписано на стената на дома за безпризорни деца в Калкута, което ми се иска да ви прочета:

„Хората са неразумни, алогични и егоцентрични. Обичай ги, каквото и да става. Ако правиш добро, ще те обвиняват в егоизъм и задни мисли. Прави добро, каквото и да става. Ако успееш, ще се сдобиеш с фалшиви приятели и истински врагове. Стреми се да успееш, каквото и да става. Доброто, което правиш днес, ще бъде забравено утре. Прави добро, каквото и да става. Честността и откровеността ще те правят уязвим. Бъди честен и откровен, каквото и да става. Онова, което си градил с години, може да бъде разрушено за една нощ. Продължавай да изграждаш, каквото и да става. Хората истински ще се нуждаят от помощ, но ще се нахвърлят върху теб, ако им помагаш. Помагай им, каквото и да става. Дай на света най-доб-



В театралната постановка „Осем жени“

ро от себе си и той ще те отпусне. Дай му го, каквото и да става.“

– Твърде минорно абстрактно върви разговорът ни. Да го приземим с конкретни неща. Например българският театър, по-точно Военният театър или Театърът на армията, както се казва днес, на който посветихте 37 години. Какво Ви даде, какво остави у Вас?

– Всичко онова, което ме е формирало като творец, като вкус, като желание да се реализирам, да изявя актьорската си същност. Театърът с всички радости, успехи, неуспехи и мъки ми е помогнал да бъда

това, което съм.

– Миналата година на фестивала в Берлин голям успех имаше филмът „Осем жени“. Когато го гледах, се сетих, че като дете съм гледала пиесата. Не си спомням нито една от другите актриси, но Вашето сияйно лице от сцената съм запомнила много добре.

– Имах чудесна актьорска съдба. Бях сред великолепни артисти. Театърът ни имаше прекрасен мъжки състав: Кирил Янев, Наум Шопов, Любомир Димитров, Никола Гълъбов, Илия Добрев, Петър Гюров, Стефан Данаилов, Йосиф Сърчаджиев. Също изключителни актриси:

Антония Чолчева, Лили Енева, Емилия Рагева, Меглена Караламбова, Пламена Гетова, но да не изброявам всички. Това са големи актьори, личности, които от сцената формираха вкуса на много поколения.

– Знам, че сте били много близки с Апостол Карамитев?

– Да, ние бяхме много добри приятели. Правехме сутрешно предаване в радиото. Усещах, че той ме обича, че има топло чувство към мен. Казваше, че го забавлявам, защото винаги му поднасях смешни, интересни случки.

Той разказваше какъв голям чешит съм била, превръщайки една случка почти в анекдот: „Мария си сложи червени ръкавички, завърза си червена кърпичка на главата, качи ме в червената си кола и разказвайки нещо, без изобщо да гледа пътя, ме закара до Народния театър“.

След „Любимец 13“ снимахме заедно „Рицар без броня“ и той инспирираше всички ни като много хубав, изключително достоен човек. Прекрасен, прекрасен партньор...

– Свързана сте и с друга емблематична фигура в българската кино – операторът Димо Коларов, или как то ще остане за поколенията, „Бате Димо“?

– Имахме дълга гружба и кратка женитба, но гружбата си остана. Той беше гениален оператор. Докато ние репетирахме сцените, които трябваше да се снимат, той вече ги беше заснел. Имаше невероятен усет и рефлекс. Изключителен добряк... и талант, идващ някъде от други светове...

– Снимали сте се в първите филми на държавната ни, да не казвам социалистическа кинематография.

– „Утро над родината“ беше първият филм на Сърчаджиев, в

който участвахме още като студенти във ВИТИЗ. След това снимахме „Димитровградци“. Там с Калоянчев имаме много смешен спомен. По време на снимките живеехме в един апартамент, спяхме в едно легло и под един юрган, без изобщо да има значение, че той е мъж, а аз съм жена. Той спеше на единия край на леглото, аз на другия. Лягахме си и си спяхме чудесно. Участвах и в „Стубленските липи“ на Дако Даковски, а наскоро и в „Клиника на третия етаж“ на Николай Акимов.

– Снимали сте се и в чужди филми?

– Участвала съм в германския филм „Нанте Юниор“ от така нареченото немско направление на „Синема верите“, където се наложи сама да си пиша репликите. Снимах се и в един филм на Антонио Календа „Вадим“ – ролята ми беше много добра, но после изчезна от филма. В България преди да го покажат по екраните го премонтираха и ролята ми беше изрязана.

– По цензурни причини, или за да не се появи български актьор в чуждестранен, западен филм?

– Не ми се иска да коментирам случая, но се получи доста нелепо, защото художествените съвет ме прие с много добри отзиви, дори бяха изненадани, че се появявам в толкова различна, граматична светлина. А после във филма нямаше и един кадър с мое участие. Куриозът беше, че в надписите моето име беше изписано с големи букви редом с имената на Клаудия Кардинале, Джон МакКенери, Оливър Рийд.

Приех го с усмивка и с чувство за хумор. Представете ли си, заведох всичките си близки да ме гледат в киносалона, а от мен нямаше и помен във филма. Добре, че поне името ми стоеше, за да не кажат хората, че си из-

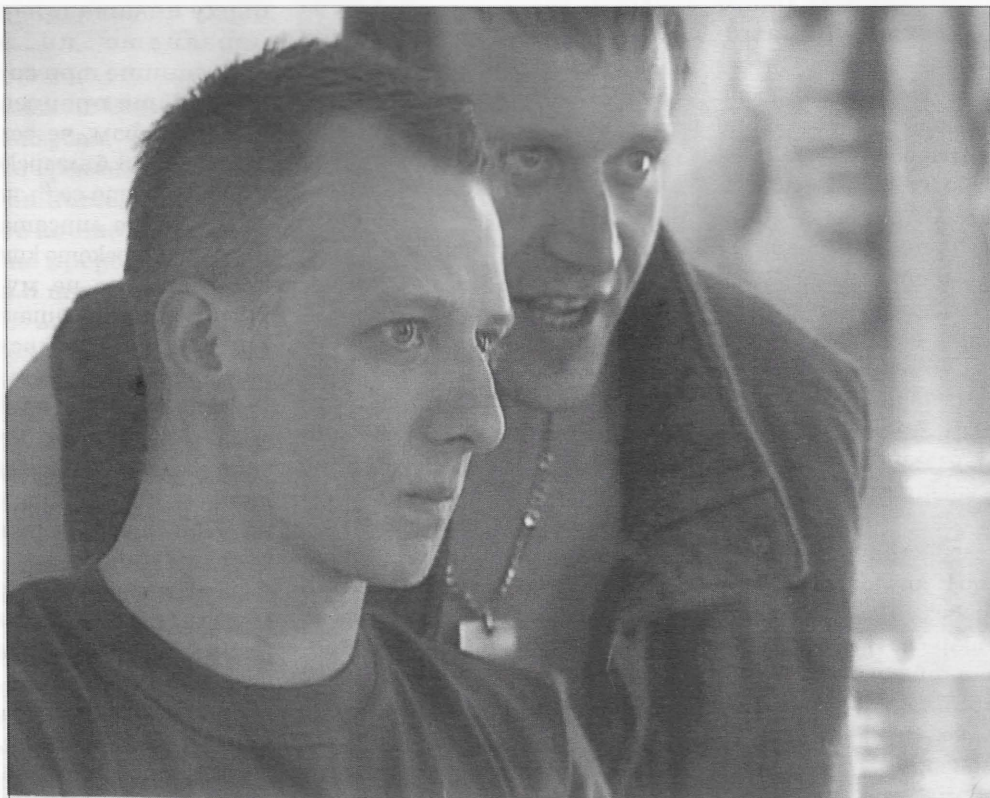
мислям.

– Как Ви изглежда сега българското кино. Участвахте в комисията по селектиране на игралните филми за годишните награди на СБФД, имате поглед върху цялата продукция на игралното ни кино за последните три години, как оценявате процеса?

– Намирам, че сега отново има подем в българското кино. Усещам, че то се възбужда. Независимо от липсата на пари. Да, на българското кино му липсват пари, но не му липсват нито режисьори, нито актьори. Виждам, че и режисьорите, и актьорите работят, ако мога така да се изразя, на европейска нога. „Емигранти“ например е един много добър филм. „Опашката на Дявола“ също. Филмът на Иван Ничев „Пътят към Йерусалим“ много ме впечатли. Елена Петрова играе като голяма западна актриса. Зуека, Сашо Морфов също се открояват. Много силни са младите актьори Валери Йорданов, Деян Донков, Самуел Финци, Иван Рагоев. Актрисите също са изключително интересни: Светлана Янчева, Стефка Янорова, Ани Папагополу, Параскева Джукелова, Йоана Буковска, Елена Петрова, Биляна и Весела Казакови, Ирини Жамбонас. Откривам едно ново филмово поколение от млади артисти, което безспорно продължава най-добрите традиции на българската актьорска школа. Всички играят великолепно и това много ме радва.

ПЪТЯТ, ПО КОЙТО ВСЕКИ ТЪРСИ СВОЯТА ИСТИНА

Ралица Николова разговаря с режисьорката Станислава Калчева за филма „Пату“



„Пату“ - Деян Донков и Иван Бърнев

Сценарият „Пату“ на помня по нещо роуд муви – филмите, в чийто център е пътуването, а всички останали неща от живота кръжат около него. Главните герои са двама приятели, които се опитват да открият един мост, който се превръща в емблематичен за техните житейски търсения. Преобладават синьо-черните краски в сценария, името на единия от героите е Мрачния, денят сменя нощта, но сякаш тя е любимото време на тези герои. Разбира се, да се дискутира за това какъв е филмът може едва когато той се появи на екрана. Едно е сигурно: „Пату“

носи загадъчния, донякъде абсурден и артистично вишневат почерк на писателя и сценариста Влади Киров, а и също на добре известния на писателското поприще Любомир Канов. За бъдещия филм, чийто снимачен период наскоро приключи, разговаряме с неговия режисьор Станислава Калчева.

– Може ли „Пату“ да се нарече филм за кармата, за осмислянето ѝ? Може ли да бъде определен като филм за обяснението на живота и смъртта?

– Определено се докосва до такива изконни стойности: за пътя на човека, за търсенето на себе си, на другия, на прия-

телството и любовта, на свободата и свободомислието.

– Вашата трактовка на филма?

– Това е филм за вечната и все по-осезаема потребност от духовност около нас. И ако има в днешно време глобална тема, то ми се струва, че това е носталгията по духовността. Сценарият има потенциал за търсене по тази тема – той изследва липсата на духовност и страданието, породено от невъзможността да се постигне хармония.

– Какво бихте искали да оставите лично от себе си в този филм?

– Тъжно-красив бих искала да е този филм, защото има нещо

красиво в търсенето на измеренията, които не са битови и делнични. Сценарият е твърде странен, необичаен и филмът има шанс и трябва да стане странен и необичаен, емоционално въздействащ. Особено то е, че сценарият провокира всеки от екипа да търси своята истина и да я насладва върху сценарния скелет.

– Философско ли е посланието на филма? Финалът не е еднозначен...

– Такъв, какъвто го заснехме, съвсем не е еднозначен, определено е философски и всяко нещо, което не е издържало проверката на многозначността, при монтажа трябва да отпадне. Защото, ако всичко не бъде издържано на това ниво, нещата, за които филмът разказва, не биха се случили.

– Още от времето на Тони Андрейков, който се е снимал в епизодична роля в „Танго“ на Васил Мирчев, като че ли кинокритиците мечтаят да се пробват като актьори. И тук, във Вашия филм, на екрана ще се появят три кинокритички: Геновева Димитрова, Антония Ковачева и Пенка Монова. Тяхната професия е свързана с наблюдението, анализа и оценката отстранени. В този смисъл с какво те лично се опитаха да внесат допълнителен колорит и коментар на ставащото във филма?

– В сценария има епизод, в който момчетата срещат три плетачки на дантели. Тази епизодична среща също не би трябвало да звучи еднозначно, защото те са не само плетачки на дантели, но и плетачки на човешки съдби или както ги наричат сценаристите – мойри, т. е. трите богини на съдбата според старите гърци... Може би оттук ни хрумна да поканим

кинокритички за тези роли, които са мойрите на сценаристите, режисьорите и операторите. Не бих казала, че във филмата наблюдават нещата отстранени – поставени в конкретна ситуация, те адекватно я изживяват. По-скоро разговорите с тях ми бяха полезни още в предварителните коментари на това какво ще правим.

– Бихте ли издали една тайна от творческите взаимоотношения между сценаристите, режисьора и оператора на филма Иван Тонев – кой в каква посока теглеше в общата работа?

– Всеки се стреми към своя път, към своя „мост“. Но в един снимачен процес не мога да не тегля преди всичко аз, независимо, че някой гърпа надругаде. Защото това така или иначе е моята интерпретация на този сценарий.

– Работите с един известен сценарист на документални филми – Влади Киров. Прояви ли се в съвместната Ви работа пристрастието му към документалното кино?

– Този сценарий няма нищо общо с документалното при състъбие и внушение на живота такъв, какъвто е. Това е твърде особен, собствен свят. Свят извън времето и пространството. През цялото време Влади Киров остана верен на собствените си абстрактни представи, на света, който е създал в сценария.

– Бихте ли представители и другия сценарист – Любомир Канов, чието име не е познато на филмовата публика.

– То не е познато, тъй като Любомир Канов от госта години живее в САЩ, психиатър е по професия, изкушен от писането. В най-новата си книга той пише, че писането на български

език се е появило като необходимост, за да съхрани своята българска идентичност.

– Как пристъпиха актьорите към ролите си?

– С ентузиазъм и всеотдайност. Дни наред с Деян Донков и Иван Бърнев се събирахме, за да прочитаме заедно сценария, да го тълкуваме и осмисляме. Имаше много предложения от тяхна страна, които дори от време на време трябваше да бъдат туширани и овладявани.

Създавайки този сценарий, Любо Канов и Влади Киров са визуирали времето и чувствителността на своята младост – 70-те години на двадесети век. А когато тези гнешни, съвременни, модерни момчета, каквито са Деян и Иван прочетоха сценария, те откриха у себе си аналогична чувствителност и това за мен беше първата проверка, че екзистенциалните проблеми са вечни и че те не бива да се ситуират в едно или друго време или поколение.

– Бихте ли разтълкували заглавието на филма – „Паму“?

– То, както всичко останало във филма, не е еднозначно. При първи прочит това е име на френски моделиер. На втори прочит – единият от главните герои – този на Деян Донков, се движи със странно сако и двамата се шегуват, че вероятно това сако е от самия моделиер Жак Паму, защото е ексцентрично, не по мярка и оттам на сетне тази дума става нарицателна между двамата герои за всичко нестандартно и абсурдно, което срещат по пътя си. Така наричат дори своето приятелство. Така „паму“ е дума парола, дума символ на всичко, което им се случва и неслучва, на ставащото и нестващото с тях, на пътуването и стигането.

МАЛКО СВЕТЛА ТЪГА ВМЕСТО ХЕПИЕНД



*Ирина Иванова
разговаря
с режисьорката
Юлия Кънчева
за филма
„Без семейна прилика“*

Албена Ставрева
и Виолета Гингева

– Работили сте предимно в областта на документално кино. „Без семейна прилика“ е първият ви игрален филм. Успяхте ли да усвоите в него опита, който сте натрупали в документалното кино?

– Всъщност моят път в киното трябваше да започне с игрален филм. Сценарият беше одобрен, имаше насрочена дата за стратиране на снимките, но пет дни преди тази дата се оказа, че има някакви проблеми с авторските права и всичко се провали.

Обърнах се към документалното кино като мислех, че ще бъдат само един-два филма, но много се запалих. По-късно направих и няколко телевизионни театрални постановки, но винаги съм искала да опитам силите си с игрален филм.

Документалното кино наистина дава страхотно натрупване както в професионален, така и в житейски план. Срецаш се с толкова интересни хора и съдби... Аз имам невероятни преживявания около правенето на моите филми. Някои от моите документални герои са станали завинаги част от живота ми, както и аз

от техния. Така че това натрупване, този опит – да се научиш да навлизаш в човешката душа, в психологията на човека – са изключително полезни и важни. Освен това се учиш на деликатност, на подход – това пак са живи хора. Мисля, че документалното кино изисква да „вградиш“ сянката на живия човек във филма, на екрана.

– Много опасно сравнение.

– Опасно наистина. Защото в един или друг смисъл можеш да убиеш този човек. Да му вземеш душата. Трябва много внимателно и с отговорност да пристъпваш към него и неговата конкретна история. Майсторството е да съумееш, показвайки истинския му живот, „продавайки го“ (звучи цинично, но киното продава всичко) на зрителя, да съхраниш неговата личност. Да намериш границата, до която ти със своя филм можеш да стигнеш. Трябва да си много отговорен към съдбата на този човек, защото наметата на камерата в нечий живот може да има много положителни, но и много отрицателни резултати. Страхотно чуплива е тази материя – да боравиш с живи хора, от плът и кръв. Най-вече

заради моралната отговорност, която носиш.

Натрупаният опит ми дава усет към хората, помага ми при общуването с тях, пренася се дори в отношенията ми с актьорите. Дава ми способността да преценя доколко нещо, което съществува или не съществува в дадения актьор като личност, би трябвало да извадя и да покажа. Цялата тази отговорност, която съпътства правенето на документални филми, страхотно те изтощава емоционално. Ти също отбаваш душата си, и ти също вграждаш сянката си. А си мечтаех да имам възможността да правя филми за измислени хора, за които да не страдам толкова много...

– Какво се оказа?

– Оказа се, че и в игралното кино, ако си морален човек, пак носиш огромна отговорност – и за колегите, с които работиш, и за актьорите, и за героите си. Пак трябва да си наясно докъде можеш да бръкнеш в човешката душа. И дали всяка цена си заслужава да я платиш. Същото е. Киното до голяма степен е въпрос на морал.

Но беше много интересно за

мен да виждам как един сериозен екип се занимава с това да реализира моите фантазии и онова, което съм измислила и написала. Въпреки че моят учител Иван Ничев казваше нещо много вярно – реализацията е тъжна разгряла с мечтите. Защото неминуемо се появяват много проблеми от най-различно естество. Технически, човешки, финансови, срокове се гонят... Снимахме този игрален филм за 16 дни, макар да бяха предвидени 20, но ни притискаха различни обстоятелства.

– Повечето режисьори казват, че се чувстват дълбоко разочаровани и тъжни всеки път, когато видят готовия резултат. Винаги се оказва, че нещо от идеята, от представата, от мечтата някак се е изплъзнало и е отлетяло в процеса на реализацията. Вие каква равностметка си направихте след приключването на снимачния период на „Без семейна прилика“?

– В общилници съм относително доволен от това, което заснехме. Но не се осмелявам да говоря преди да е приключил монтажът, преди да има готов продукт и да го погледнат чужди очи... Аз все още го гледам с очите на влюбения човек – влюбен във филма си, в екипа. А и знам какви грами стоят зад всеки кадър, каква енергия, какви вулкани от човешки страсти, колко проблеми са били решавани. Надявам се да съм се справила на нивото на хората, с които работих. Имах честта и удоволствието да направя филма си с прекрасни актьори – Албена Ставрева (в главната роля на журналистката), невероятното 11-годишно исландче Рагнер Свейрисон, също така Домна Ганева, Виолета Гиндева, великоленната Стефка Янорова, Чочо Попйорганов, Деян Донков, Мария Статулова, Пламен Сираков... Приятна изненада за мен се оказа Жени Калканджиева – много естествен и земен човек. Гордея се с актьорите.

– Как гледате на практиката, много актуална на-

последък у нас, режисьорът да е и сценарист на филма си? Сценарият на „Без семейна прилика“ е Ваш.

– Причината може би е свързана със ситуацията в киното ни, с проблема, че се правят много малко филми изобщо. Все по-ограничен става кръгът от съмишленици. Все по-малки стават екипите. Хората се разпиляха да си изкарват хляба по едни или други места и начини. И затова режисьорът много често си е и сценарист и дори монтажист.

– Лесно ли е да си намериш съмишленици, на които можеш да имаш доверие в достатъчно разпосоканата като че ли киногилдия?

– Въпросът е да намериш хора, с които си вярвате, а когато става въпрос за един екип – хора, с които сте наясно, че заедно бутате една стена и при това бутане всеки може да се нарани. Мисля, че сега е много важно да можеш да се радваш на успехите на колегите си. Аз с голямо удоволствие поздравих всички колеги, чиито филми гледах и ми харесаха, а напоследък се появиха доста добри филми – и „Писмо до Америка“ на Иглика Трифонова, и „Емигранти“ на Людмил Тодоров и Ивайло Христов, и „Опашката на Дявола“ на Димитър Петков, и „Подгряване на вчерашния обег“ на Костадин Бонев. За съжаление ми се струва, че публиката се е поотгърпнала от българското кино, доколкото то съществува.

– Защо се стигна до тук според Вас?

– Просто се правят малко филми. Ето сега, доколкото разбрах, НФЦ отново ще има нулева година. Тоест няма да се дават субсидии за нови проекти, тъй като има много стари, които са незавършени.

Миналата година бях на 9-месечна специализация в САЩ и видях, че когато се снимат 250 филма годишно, сред тях винаги ще има 20 много добри. А у нас се правят 2-3 филма годишно и още няколко – с подкрепата на Българската национална телевизия. От

тук идват всички проблеми. Защото когато чакаш много, много дълго време, за да реализираш някакъв проект, и когато в един момент, след години чакане, ти се отгаде възможност да го осъществиш, ти без да искаш се опитваш да работиш „както за последно“, да вложиш всичко, което си натрупал. И затова не винаги става добре. А киното си е и занаят. То е въпрос и на рефлекс, на тренинг. Трябва да го подгържаш.

– Като че ли има известно раздвижване.

– Да. Както вече споменах, напоследък се направиха няколко много добри филми. Благодарение и на Българска национална телевизия, която макар и с ограничени средства, все пак ти дава шанс да направиш филма си. Но ако си морален човек, с чувство за отговорност, си мислиш – тези пари, които ще отидат за филма ми, можеха да се дадат в някаква болница и така да спасят живота на едно дете например. Подобна мисъл не може да не ти изияжда съня и да ти дава ясното съзнание за отговорността, която носиш – не можеш да си позволиш да правиш кино лично за себе си.

– Да се върнем на филма Ви. Как бихте разказали историята от „Без семейна прилика“ с едно изречение?

– Това е история за срещата на две човешки същества, които на пръв поглед са съвсем различни. Тя е жена, 35-годишна, журналистка, българка, с южняшка кръв, живяла в комунистически режим. А той е едно момче, 11-годишно, от студена северна Швеция, където социалните и обществени условия са много по-различни. Оказва се обаче, че всъщност двамата много си приличат, защото се нуждаят от едни и същи неща – от нежност и обич. Ние всички сме много еднакви. В този смисъл има семейна прилика и сякаш само политиците и чиновниците не го разбират. Оголени, без своите черупки (гържавна, възраст, пол), ние сме просто хора и всички имаме нужда от

любов и да не сме самотни.

– **И все пак накрая вашата героиня като че ли остава самотна.**

– Да, няма хепиенд. Но има една... наричам я светла тъга. Все пак остава възможността те някога, в бъдеще, да се срещнат. А и във всеки един от тях ще остане нещо от другия – някаква енергия или чувствителност. Тази среща ги е променила. След нея всеки носи в душата си и още нещо – нещо различно, частица от другия. Така че все пак ми се струва, че макар да няма хепиенд, има топлина в тъгата.

– **Явно темата за диалога между културите сега е актуален. Ако през 70-те години в българското кино е имало „миграционен“ цикъл, сега като че ли има „емиграционен“, макар и далеч не така ясно обособен. Вашият филм не е посветен на емиграционната вълна, но и в него става въпрос за различните култури, за това да опознаеш себе си и своя свят чрез другия и чуждото.**

– Несъмнено това е актуална тема и тя естествено буди авторско любопитство сега, когато говорим за интеграция, сливане, глобализация. На мен ми е интересна темата „национално кино“ и дефиницията на това понятие. Какво трябва да бъде „националното кино“? Дали трябва да подражава на най-печелившото в света – американското (в Америка си има справочници как точно се пише сценарий, точка по точка) – все ми се струва, че няма проблем да се направи един такъв филм. Но „национално“ нали означава да бъде типично българско, да съдържа онова, което ни прави различни. От друга страна пък ми се ще да надскочим нашите, чисто регионални проблеми и да започнем да се занимаваме и с теми от общочовешка значимост. Тоест хем да не предаваме нашите специфични особености, хем да не оставаме само при тях. Така че явно тези филми – и „Писмо до Америка“ на Иглика е такъв, и „Без семейна прилика“, и други – са резултат тъкмо

на този интерес към темата как ще съжителстват всички под общ покрив и въобще как върви развитието на света. За съжаление, онова, което виждам, не е много оптимистично. Войни, насилие...

Междучовешките контакти са в криза. Затова вероятно и толкова катаклизми ни върхлитат – катастрофи, природни бедствия. Тревожно, апокалиптично звучи за мен началото на 21-ви век.

КОНКУРСИ ЗА ХУБАВИЦИ, ЛЮБОВИ И „ЕДНО ДЕТЕ В ПОВЕЧЕ“

Людмила Дякова разговаря с режисьора на филма Чавдар Гагов



Надежда Конакчиева

Производството на телевизионни сериали не е стихията на националната ни, а още по-малко на някоя от останалите български телевизии. На пръсти се броят опитите за последните десетина години в БНТ да се произведат филмови сериали и резултатите са променлива величина.

Режисьорът Чавдар Гагов

се е заел да освежи жанрово филмопроизводството на БНТ с поредния сериал „Едно дете в повече“

– **Нещо повече за този проект?**

– Проектът е от шест серии по 27 минути – в жанра семейна драма, който популярно наричат сапунена опера. Истината е, че всички ние, които участваме в това начинание, се стремим, а и

си мислим, че правим нещо по-сериозно, по-смислено от типичното за този жанр ниво. Снимали сме така, както се снима игрален филм. Искаше ни се да доставим удоволствие на себе си, докато работим, а се надявам, че и зрителите ще оценят играта на актьорите, усилията на оператора, на режисьора, и на целия екип в опита ни да разкажем една любопитна история.

– Всъщност каква е историята?

– Това е разказ за едно 23 годишно момиче – студентка по международни отношения, която работи и в една модна агенция като фотомодел. Впоследствие се оказва, че агенцията не е съвсем „чиста“ и зад паравана на кастинги и конкурси изпраща красиви момичета като луксозни проститутки в различни страни. Колкото повече титли на „Мис“ имат тези момичета в различни части на Източна Европа, толкова тяхната цена е по-висока. Но тази закулисна дейност на фирмата се разбира впоследствие, а първоначално всичко започва с една романтична любовна история. Героинята има красив роман с един от двамата собственици на агенцията, който е млад, привлекателен бонвиван. Другият собственик е човек на по-зряла възраст, бивш манекен, който всъщност движи нещата.

– Тоест той се занимава с трафика на девойки?

Зад благотворителната форма – модна агенция – се крие мафиотска структура, съставена от бивши ченгета от Държавна сигурност, които са преминали в сенчестия бизнес.

Когато за героинята завършва розовия романтичен период и нейният любим изчезва при странни обстоятелства, тя постепенно събира парчетата от пъзела и сглобява мозайката, която ѝ дава да разбере, че е попаднала в мрачна ситуация. Тя обаче има да решава друг не по-

малко сложен проблем. Бременна е и трябва да реши дали да запази детето или да се освободи от него. Тя избира по-сложния път, решава да запази детето и влиза в остри противоречия с родителите си, но пък има подкрепата на една своя приятелка. Всички тези истории се преплитат в сюжета, но финалът е отворен и ние се надяваме да продължим да разказваме тази история за Калина, Явор и за останалите герои в нови, следващи серии.

– Как работихте по филма, епизод по епизод или едновременно и шестте епизода?

– Работихме всички епизоди едновременно. По този начин успяхме до известна степен да облекчим финансово продукцията. Като влезем в един обект, примерно в дома на Калина, снимаме всичко, което се случва там през шестте епизода. По този начин спестяваме средства от наем, техника, актьори, реквизит, организация. Първите три серии снимаме по шест снимачни дни, а останалите по пет. Така за 33 снимачни дни реализирахме шестте серии.

– Доста по американски сте снимали, а това предполага желязна организация и дисциплина и изключително добра предварителна подготовка на всички и във всички.

– Няма друг начин. При положение, че искаме с малко пари да „ловим маймуни“, ако може и без трици. В крайна сметка нещо се хвана. Сега вече е важно как по време на монтажа ще доизградим нещата, защото те могат така да набъбнат, че току виж с материала за шест серии направим седем. Кое не е лошо – ще бъде нещо като безплатна опция за телевизията от типа на „плащаш шест – получаваш седем“.

– Как стигнахте до идеята за филма? Кой стои зад драматургията?

– Сценарият беше представян няколко пъти на селекционна ко-

мисия и едва през миналата година, мисля, че на есенната сесия, беше приет. Сценаристите са двама: Пенчо Ковачев, който е журналист в „24 часа“, и Светослав Бахчеванов, също журналист, който работи в БНТ и води едно предаване за НАТО. Но идеята датира от преди много години, когато Пенчо Ковачев е работил във вестник „Поглед“, където започват да публикуват обяви за запознанства. Получават се много читателски писма и историята на филма е провокирана от едно такова писмо. Но понеже сега са модерни визуалните средства за комуникация, ние го представяме чрез телевизионно предаване, подобно на „Адрес – 4000“ по БНТ или „Море от любов“ на bTV. Във филма предаването е „Планета – любов“, а рубриката, в която участва главната героиня, е „Бременна, но неомъжена“. Отзовават се много зрители с готовност да се оженят за девойката и да станат бащи на бъдещето ѝ дете, като всеки има своите мотиви. Сценарият е замислен така, че да може да има продължения. Когато човек чете различните епизоди, има чувството, че те са му познати, сякаш са взети от вестниците – неща, които са се случили току що. За мен по-важното в случая е личният избор на това младо момиче. Как тя ще реши бъдещето си, дали да прави кариера след като завърши и да търси социална, и личностна реализация, или да се посвети на детето си и да намери удовлетворение и щастие в тази мисия. Не се опитваме да бъдем натрапчиви и не предлагаме готови отговори, нека зрителите сами стигнат до тях.

– Кои са актьорите, с които реализираш този явно многопланов и многопластов замисъл?

– Трудно беше да намеря актьори за ролите на младите герои, исках това да са непознати, нови лица в българското кино. Ро-

лята на Калина се изпълнява от Надежда Конакчиева от театър „Сфумато“. Нейната приятелка Милена е актрисата Нега Кръстева. Те наистина са непознати за зрителите, но се надявам, че с нашия филм ще станат любимки. Главната роля на момчето се изпълнява от актьора от Младежкия театър Асен Блатечки. Той се снима повече в чуждестранни продукции. В останалите персонажи зрителите ще видят познати, обичани актьори: Иван Иванов, Любо Чаталов, Мария Каварджикова, Николай Сотиров, Стефан Маврогиев.

– Какво е звученето на филма: драматично, мелодраматично или има някакво отстранение, чувство за хумор?

– Има едно намигане, известно заиграване с жанровите структури. Точно когато очакването е, че нещата ще тръгнат по шаблон, по познато клише, има прелобване. Има смешни неща и в диалога, и в реакциите на актьорите. Надявам се, че на зрителите няма да им стане скучно и с интерес ще проследят и шестте серии.

– Предузвикателство е правенето на сериал у нас. От една страна проблемът е финансов, а от друга е доста трудно драматургически да се захранва един по-продължителен сериал.

– Признавам, че по-малко се притеснявам за драматургията, отколкото за икономическата страна на нещата. Всичко е като функция на финансовата нестабилност на гържавата. Ако имаше добре действаща икономика, щеше да има действащ пазар. А където има производство, продажба на стоки, потребление, ще има място и за развлечения, съответно и за реклами. Това са нещата, които правят телевизията. Развлечението и рекламата. Дори не знам кое от двете е по-важно за телевизията.

Колкото до драматургията, имам идея да направим Интернет страница, където зрителите ще могат да влизат и да научават повече за героите, за техните

биографии, какво им се случва или би могло да се случи с тях. По този начин те ще могат с един общ чат да влизат в историята и да предлагат свои идеи за развитие на сюжетните линии, за промени в съдбите на героите. Изобщо ще могат да дописват сценария. Това се прави по света и си помислихме, че е любопитно да го направим и ние. Така ще можем да откликнем по адекватен начин на желанията и очакванията на зрителите. Това предполага и актуалност, линиите във филма могат да се променят според ситуацията в реалния живот. Извор на нашите сюжети ще бъдат нещата, които всеки ден се случват в страната. И в този смисъл е много добре, че сценаристите са журналисти. Телевизията има възможност много бързо да реагира на събитията. Процесът между написването на сценария, реализацията на филма и излъчването му на екран е съкратен до минимум.

Имам и идеята да включа герои чужденци. Да въведа такива сюжетни линии, които да предизвикат интереса на копродукенти от съседните ни държави, за да можем да разчитаме на един общ балкански пазар. Те произвеждат и показват много сериали, а и ние в България внасяме такива филми. Ще бъде интересно, ако можем да разширим контактите и филмът да се прави, а и да се показва от няколко страни едновременно. Но за целта трябва да имаме завършен продукт, да кажем този филм от шест епизода, да им го покажем и тогава да разберем дали са склонни да направим нещо съвместно.

– Според мен, все още моделът, по който се работи у нас, е тромав. Струва ми се, че и структурата на телевизията, и нашата инерция като творци пречи на толкова динамичен и интензивен ритъм на работа. Ти мислиш ли, че ще издържиш на това темпо?

– Ще се върна преди всичко към основния проблем, който поражда трудностите. Трудно е да се акумулират пари, които се из-

разходват бързо. Иначе при добра предварителна организация не е проблем да се снима епизод за пет-шест дни и да се монтира за толкова, при положение, че има добри монтажисти, които паралелно със снимките на нови епизоди отбират материал и монтират вече заснетото. Това е въпрос на професионализъм. Един такъв сериал може да върви с тридесет-четиридесет епизода годишно.

Това, което е невъзможно, е да се отделят нужните средства, те да бъдат „запазени“ за даден сериал, така да се каже.

Националната телевизия разполага с ограничени финансови ресурси и те трябва да стигат за всичко, което се произвежда – игрални филми, екранизации, клипове, анимация, документално кино. Изключително ценно е, че това производство го има, колкото и недостатъчни да са средствата, защото нито една от частните телевизии до този момент не е направила почти нищо за продуциране на филмови продукти.

– Виждам в производството на сериали и един друг проблем. Всеки нов брой „н“ епизоди за даден сериал се одобрява от различна селекционна комисия. Тогава каква е гаранцията, че следващата комисия, която ще разглежда проекта, ще прояви вкус към този замисъл?

– Най-добрият атестат е онава, което вече сме произвели. Ако то е качествен продукт, ако хората харесват филма, тоест ако има положителен обществен отзвук, тогава предполагам, че никой няма да се противопостави на продължаването на въпросния сериал.

– Не знам. У нас все още решаваща роля има субективният фактор и той, за съжаление, не винаги се влияе от естетически съображения.

– Така е, но това е част от играта или правилата на демокрацията. Аз искрено се надявам, че ако зрителският рейтинг на филма е висок, той ще има продължение.

– Дано с филма „Едно дете в повече“ успеете да опровергавате досегашната практика!



ГОДИШНИ НАГРАДИ НА СБФД 2003

ИГРАЛНО КИНО – „ЕМИГРАНТИ“
ДОКУМЕНТАЛНО КИНО – „РОДЕНИ С ВЕКА“
АНИМАЦИОННО КИНО – „ЛУНАТА СЪС СИНИТЕ ОЧИ“

НОМИНИРАНИ ФИЛМИ

I. Игрални филми

„Емигранти“, режисьор Ивайло Христов и Людмил Тодоров, сценарист Людмил Тодоров, оператор Стефан Иванов
„Опашката на Дявола“, режисьор и сценарист Димитър Петков, оператор Христо Бакалов
„Писмо до Америка“, режисьор и сценарист Иглика Трифонова, оператор Ради Ралчев,
„Подгряване на вчерашния обещ“, режисьор Костадин Бонев, сценарист Миле Недялковски, оператор Константин Занков
„Хайка за вълци“, режисьор Станимир Трифонов, сценарист Ивайло Петров, оператор Иван Варимезов и Емил Пенеф

II. Документални и научно-популярни филми

„Възстановка“, режисьор и сценарист Асен Владимирев, оператор Иван Цонев и Христо Ц. Ковачев
„Каре“, режисьор Ани Йотова, сценарист Таня Шахова, оператор Иван Тонев
„Разпун“, режисьор и сценарист Владислав Икономов, оператор Иван Варимезов
„Родени с века“, режисьор Елдора Трайкова, сценарист Асен Владимирев, оператор Емил Христов
„35 мм спомени“, режисьор Иван Трайков, сценарист Кирил Доброславски, оператор Ваньо Георгиев

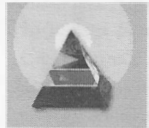
III. Анимационни филми

„Бълхата“, режисьор, сценарист и аниматор Стоян Дуков
„Луната със сините очи“, режисьор, сценарист и аниматор Пенчо Кунчев
„Мир като на война“, режисьор и аниматор Николай Тодоров, сценарист Иван Кулеков
„Сламеният човек“, режисьор и аниматор Анри Кулев, сценарист Христо Ганев
„Юли“, режисьор, сценарист и аниматор Стоян Дуков

НОСИТЕЛИ НА „НАГРАДИ НА СБФД-2003“

за режисура в игралното кино – **Иван Павлов** („Съдбата като плъх“)
за режисура в документалното и научно-популярно кино – **Елдора Трайкова** („Родени с века“, „Диагноза“)
за литературен сценарий – **Димитър Петков** („Опашката на Дявола“)
за операторска работа в игралното кино – **Христо Бакалов** („Опашката на Дявола“)
за операторска работа в документалното и научно-популярно кино – **Иван Варимезов** („Името на моя вятър“, „Гена-гласът на арената“ и гр.)
за мъжка роля – **Деян Донков** („Емигранти“)
за женска роля – **Светлана Янчева** („Подгряване на вчерашния обещ“, „Писмо до Америка“, „Съдбата като плъх“, „Последно кино“)
за филмова сценография – **Георги Тодоров** („Хайка за вълци“, „Подгряване на вчерашния обещ“, „Последно кино“, „Рапсодия в бяло“)
за художник по костюми – **Марта Миронска** („Хайка за вълци“)
за филмова музика – **Божидар Петков** („Хайка за вълци“, „Лист отбрулен“, „Съдбата като плъх“, „Наблюдателят“ и гр.)
за звукорежисьор – **Александър Симеонов** („Опашката на дявола“, „Пансион за кучета“, „Ярост“, „Игра на топчета“)
за филмов монтаж – **Йорданка Бъчварова** („Писмо до Америка“ и гр.)
за анимация – **Светлина Петрова** („Паяче вечерно“, „Тя“)
за книга – **Александър Янакиев** („Българското кино-енциклопедия“)
за оперативна критика – **Антония Ковачева**

5 юни 2003



ИГРАЛНОТО КИНО

Ингеборг Братоева

ОТСЪСТВИЯ И ПРИСЪСТВИЯ

Предварително искам да заявя, че няма да предъвквам темата за това колко трудно се прави кино днес в България, защото мисля, че всичко, което може да се каже по този въпрос, е вече изречено. Затова ще се концентрирам върху излизането на игралното ни кино от посттоталитарното му вцепенение и ще се опитам да набележа основните посоки на тази промяна. Далеч съм и от намерението да заковам постулати – по-скоро целя да предизвикам гискусия.

През 2001 и 2002 в България бяха произведени общо 26 игрални филма, реализирани на 35 мм и на Betacam. Затова храня надежда, че най-после ще спрем да оправдаваме липсата на идеи и професионализъм с липсата на достатъчно филми. За отрезвяващо сравнение с миналото – общата игрална продукция за 1967 и 1968 е 25 филма. Сред тях са „Бялата стая“, „Прокурорът“, „Отклонение“, „Привързаният балон“. За добро или за зло, днес стабилизацията в игралното кино се дължи изключително на авторите от едно единствено поколение – средното. От една страна, това са утвърдените в игралното кино Димитър Петков – „Опашката на Дявола“ (2001); Петър Попзлатев – „И Господ слезе да ни види“ (2003); Светослав Овчаров – „Лист отбрулен“ (2002); Анри Кулев – „Г-жа Динозавър“ (2002); Людмил Тодоров – „Емигранти“ (2002). В игралното кино дебютираха документалистите Иглика Трифонова с „Писмо до Америка“ (2000) и Костадин Бонев с „Подгряване на вчерашния обег“ (2002), както и изя-

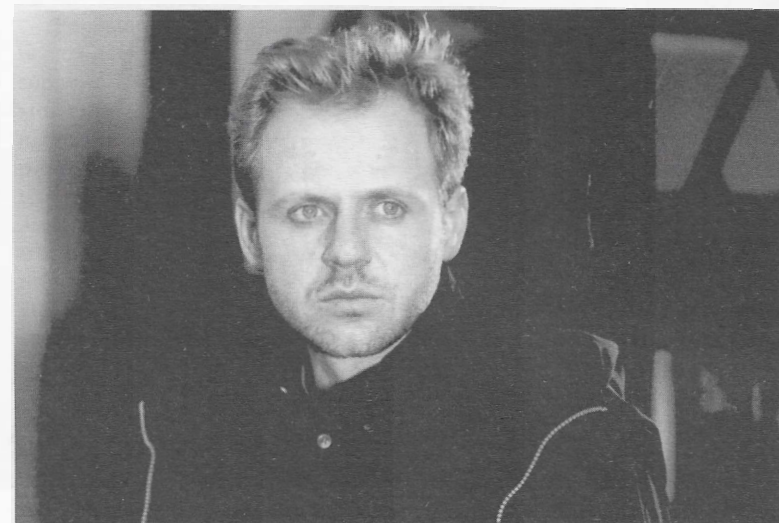


„Подгряване на вчерашния обег“

вените театрални Александър Морфов с „Хълмът на боровинките“ (2001) и Теди Москов с „Рансогия в бяло“ (2002). Те тръгнаха към игралното кино с житейски и хумористичен опит, натрупан в най-тежките години на прехода. Изминалите три години показаха, че средната режисьорска генерация не само е приела неизбежността на промените, а и ги е накарала

да работят за нея. Затова най-новото българско игрално кино нито тъне в носталгия по гържливото опекунство, нито залита към най-масовите нагласи.

Тъжно е обаче, че режисьорите от по-възрастното поколение напуснаха екрана заедно с миналия век. Те не успяха да се адаптират към новите производствени условия и млъкнаха преди да са се до-



„Опашката на Дявола“

„Асистентът“

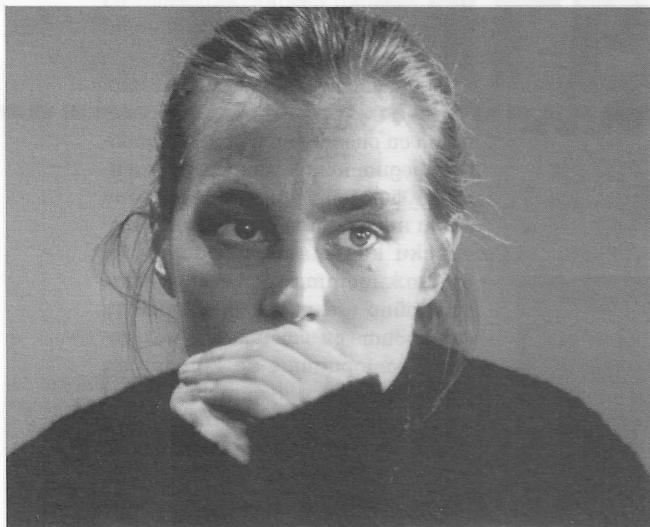


изказали. Новите продуценти се ангажираха преди всичко със собствените си проекти и с проектите на връстниците си и не подадоха ръка на по-зрелите колеги, когото пък от своя страна отказаха да пишат сценарии, трийтмънти и пропозали и да се съобразяват с изискванията на мениджъри от чужди телевизии. Борислав Шаралиев и Вълко Радев

точно през този период се оказаха трагично и окончателно отсъстващи, а Бинка Желязкова и Рангел Вълчанов, Христо Христов, слава богу, са сред нас, но не снимат. Опитите за присъствие на Константин Павлов като сценарист на „Съдбата като плъх“ (2001) и на Иван Ангонов като режисьор на „Най-важните неща“ (2001) за съжаление

възкресяват светоусещането на предишна епоха и кореспондират по-скоро с миналото, отколкото с бъдещето на игралното ни кино. Така, фокусирано върху собственото си оцеляване и утвърждаване, средното поколение продуценти и филмови администратори лиши някои от най-големите български кинематографисти от възможността да се сбогуват достойно с екрана, да направят филмовите си завещания. След години историците на киното ни вероятно ще се чудят защо Бинка Желязкова, Рангел Вълчанов, Борислав Шаралиев и Вълко Радев изведнъж са спрели да работят. Цялата недоизказаност на ситуацията крещи за това, че зашеметени от прехода, пропуснахме и пропускаме да осигурим приемствеността в българското игрално кино, а от тук и непрекъснатостта на националната кинематографична традиция. Наложена производствена криза съвпадна с естествения процес на смяна на поколенията и това стечение на обстоятелствата се оказа най-голямото предизвикателство пред игралното ни кино в началото на новия век.

Справедливо е обаче да отбележим, че режисьорите от средното поколение се стремят да го преодолеят с усилената работа, премерени компромиси и целенасочени усилия да се впишат в новия отворен европейски контекст. Затова и успяха да извоюват, напук на икономическите неволи, международно признание за работата си. „Рансогия в бяло“ на Теди Москов получи Наградата на ФИПРЕССИ на 32 МКФ Киев, 2002; Димитър Петков бе удостоен със „Златната нимфа“ за най-добър режисьор на фестивала в Монте Карло, 2002; а „Писмо до Америка“ на Иглика Трифонова е българският филм с най-много международни награди за последните три години: Награда на ФИПРЕССИ и Награда „Дон Кихот“ на МКФ Киев, 2001; „Сребърен витяз“ на 10 МКФ на славянските и православните народи, Русия, 2001 и Специална награда на 2 МКФ в Истанбул, Турция, 2002.



„Съгбата като плъх“

„Рансодия в бяло“



За мен „Писмо до Америка“ е преломният филм на новото столетие не само заради художествените си качества, а и заради възстановения контакт с публиката – от първата си поява на XXIV Кинофестивал „Златна роза 2000“ досега филмът е събрал рекордните 12 000 зрители. „Писмо до Америка“ се появи на унат във времето на „нулевите години“ на българското игрално кино. Тогава продуцентът Росица Вълканова и режисьорът Иглика Трифонова, подпомогнати от холандски и унгарски съпродуценти, тръгнаха да дирят живата вода на българската духовна традиция. Заради този им порив, изведен и защитен в целостта на произведението, съм готова да им простя самоцелните сцени и преексплоатирането на етнографския колорит и да видя в „Писмо до Америка“ събитието на десетилетието. С този филм средното поколение кинематографисти категорично разкъса порочния кръг на наследството от 90-те години и заяви неговусмислено, че е узряло за нов поглед към българското минало и към българското настояще. „Писмо до Америка“ е изходната точка на процес, който продължи да се очертава все по-ясно през следващите години – освобождаването на екрана от предвкъването на тоталитарните травми и маргиналните проблеми и извеждане-

мо на преден план на проблема за идентичността.

В началото на новото хилядолетие българското игрално кино започна да оформя нова тематична линия – изпитанието на ценностите чрез съпоставяне на своето и чуждото. Чертаят я Александър Морфов с „Хълмът на боровинките“, Люdmил Тодоров с „Емигранти“, Петър Попзлатев с „И Господ слезе да ни види“. Искам да обърна внимание, че „И Господ слезе да ни види“ (2003), показан в груж вариант през 2002 като „Посетени от Господ“, е единственият известен ми досега постмодерен пример за български филмов текст в постоянно развитие. Петър Попзлатев създаде българския прецедент за постоянна еволюция на филмово произведение. Продължилата повече от пет години работа върху заснетия материал в крайна (засега!) сметка доведе до избистряне на посланието на филма. Историята на „И Господ слезе да ни види“ постави с болезнена яснота основния проблем на игралното ни кино – мъчителното усещане за загуба на идентичност и постоянното

търсене на нови ориентири.

Мисля, че именно този дух на неустановеност и постоянна промяна неочаквано възкреси за българския екран емблематичния жанр на 60-те и 70-те години, *филма на пътя*. Показателно е обаче, че в един вече отворен за българина свят Стефан Командарев с „Пансион за кучета“ (2000) и Тегу Москов с „Рансодия в бяло“ (2002) страдат по несъстоялите се пътешествия, а героите на „Писмо до Америка“, „И Господ слезе да ни види“, „Хълмът на боровинките“, „Опашката на Дявола“ и „Емигранти“ странстват без да напускат ограниченото българско пространство. Новите български филми на пътя вълчат зрителя в привидно лутане, но всъщност го водят към точно набелязана цел – да се преоткрие координатната система на българската ни идентичност. Според иронията на преходното време привличането на средства от чужбина се оказва жизнено важно, за да може темата за националната ни същност да стигне до екрана – почти всички споменати филми са копродукции с чужди ки-

нематографии или телевизионни канали. Остава ни гордостта, че мисленето на българските режисьори не е провинциално. И Иглика Трифонова, и Димитър Петков, и Петър Попзлатев, и Александър Морфов целят кръстопътната среща между българското светоусещане и ценностите на големия свят.

Радващо е, че новото българско игрално кино лансира така категорично идеята за диалога, и то в момент, когато източно-европейското кино като цяло все още робува на модела на конфронтацията. Той тегне над всичките му жанрове, но особено силно деформира социално-критичната линия. В Източна Европа киното упражнява социална критика, както е прието да се казва в криминалистиката, по особено жесток към зрителя начин – на екрана борбата с житейската маргинализация деградира до маргиналност на посланието. Руските колеги дори дефинираха нов жанр – *чернуха*. Валерий Цимбал определи *чернухата* като филм, който „рисува живота в най-черни краски, защото се рови главно в помията.“ И у нас действителността до такава степен травмира някои автори, че ги лиши от

загължителната за изкуството дистанция към реалността. Така в „Огледалото на дявола“, „Съдбата като плъх“, „Ярост“, „Асистентът“, „Най-важните неща“ пошлостта, непремерена и неовладяна режисьорски, обсеби българския екран и от елемент на сюжета се превърна в стил на разказа. Кинематографичните стойности, аналогично на социалните, постепенно изчезнаха и се размиха.

Слава богу, след десетилетие масова маргинализация напоследък на екрана отново започнаха да се появяват и филми, които визуират интимния свят на човека и се опитват да уловят живота в неговото течение без да гримасничат. Аз ги наричам просто *нормалните* филми. Загълбочеността и културата на Коста Бонев му дадоха възможност в „Подгрявяне на вчерашния обег“ (2002) деликатно да разисква изключително болезнения и за двете страни въпрос за българската и македонската идентичност, и то в контекста на тоталитарното минало. Филмът му е успешен, защото режисьорът не се поддава на познатите агитационни рецидиви, а се фокусира върху драмата на индивида. Преди него Станимир Трифонов подходи към

политически нашумелия роман на Ивайло Петров „Хайка за вълци“ по същия начин – преди всичко като към вълнуваща човешка история. „Хайка за вълци“ е може би първият български филм от началото на 90-те години насам, който показва, че травматичното ни минало може да се интерпретира и без идеологическа истерия.

Съвременните сюжети изискват в още по-голяма степен киното ни да се върне към спокойния камерен разказ. Българският зрител жадува да види на екрана и собствения си всекидневен живот. Не са много режисьорите, които се интересуват от битието на редовия българин от етническото мнозинство, който не участва в криминални структури и не се прехранва от кофите за боклук. Филмите от последните три години, посветени на интимните проблеми на съвременника, са по-малко от пръстите на едната ръка. Първият е „Пансион за кучета“ на Стефан Командарев (2000). Последваха го „Опашката на Дявола“ (2001) на Димитър Петков и „Лист отбрулен“ (2002) на Светослав Овчаров. „Лист отбрулен“ вълнува преди всичко с неоправената съпричастност на автора му към съдбите на малките



„Емигранти“



„Писмо до Америка“

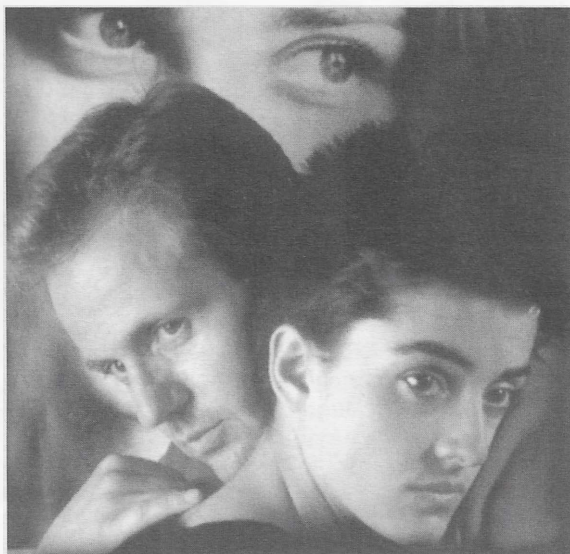
хора, а „Една калория нежност“ (2003) на Иванка Гръбчева дава надежда, че линията ще продължи да се утвърждава и разширява. Въпреки всичките си недостатъци, този непретенциозен филм има няколко безспорни качества – проблематика от личен характер, спокоен тон на разказа и интелигентни действащи лица. При това сред героите му не се среща нито един малцинствен или криминално проявен персонаж – чудо невиждано за последното десетилетие! Нека в бъдещата си работа не забравяме, че едни от най-високите постижения на нашето кино – „Крадецът на праскови“, „Бялата стая“, „Отклонение“, всъщност са майсторски разказани обикновени житейски истории. Особено важно е да си го припомним гнес, когато българското кино воюва с Холивуд за собствената си публика. Може би шансът ни е точнокамерната грама – при нея умението да се разказва струва повече от технологията.

Най-представителната творба на тази линия – „Опашката на Дявола“, е масово кино от най-добрия вид, което хваща зрителя с удоволствието от самото гледане и слушане. Измислен, режисиран, изигран, сниман и озвучен красиво, „Опашката на Дявола“ беше чаканият филм, който през 2001 категорично изтръгна кино-

то ни от хватката на кресливи социален патос и върна на екрана изконната му способност да създава собствена реалност. В „Опашката на Дявола“ Димитър Петков постави злободневието на точното му място – сведе го до необходимия фон на красивия си магически разказ.

За щастие, това не е филм-самотник – през последните две години се забелязва, макар и плахо, изместване на фокуса на българското кино от злободневието към артистизма. Това дава надежда, че ще се възстанови онази линия в неговото развитие, която наричам условно *арт линия*. Постигне-

ният ѝ от миналите десетилетия: „Привързаният балон“ (1969); „С любов и нежност“ (1978); „Разходки с ангела“ (1989); „Немирната птица любов“ (1990), изградиха основата, върху която гнес Теди Москов („Рансогия в бяло“, 2002); Анри Кулев („Г-жа Динозавър“, 2002); Людмил Тодоров („Емигранти“, 2002); Димитър Петков („Опашката на Дявола“, 2001); Петър Попзлатев („И Господ слезе да ни види“, 2003) и Александър Морфов („Хълмът на боровинките“, 2001) се стремят да утвърдят киното преди всичко като паралелна действителност. Тези режисьори се опияняват от абсурдността на битието, може би защото усещат, че така предлагат алтернатива на киното, което цяло десетилетие паразитира върху масовите страхове на българина. *Арт линията* е толкова важна гнес, защото утвърждава киното преди всичко като естетическа реалност. Мисля, че по този път, а не чрез заместването на една пропаганда с противоположната ѝ, българският екран има шанс да се освободи от рецидивите на соцреализма. Доколкото имам впечатления от „Златна роза 2002“, зрителите приемат тези филми изключително радушно. Имам пред вид ентузиазма, с който публиката във Фестивалния център във Варна посрещна „Емигранти“, „Г-жа Ди-



„Опашката на Дявола“

нозавър“ и най-вече „Рансогия в бяло“ – според мен един от най-самобитните български филми през последните години. Киното от *арт линията* е кино на ярките индивидуалности.

Българското кино имаше и безспорните си индивидуални постижения през изминалите три години преди всичко в областта на операторското изкуство и на актьорските изпълнения. Специално внимание заслужават изявите на операторите Рали Ралчев („Писмо до Америка“ и чуждите продукции „Самсара“ и „Лунен татко“), на Христо Бакалов („Огледалото на дявола“), на Емил Христов („И Господ слезе да ни види“), но най-блестящо зад камерата се представи Светлана Ганева в „Г-жа Динозавър“ и особено в „Съдбата като плъх“.

От актьорските изпълнения първо искам да отбележа прощалното присъствие на Катя Паскалева в „И Господ слезе да ни види“. Непомръкналият ѝ талант превърна епизодичната ѝ героиня в един от най-незабравимите образи от филма. Изключително самобитно е и изпълнението на Мая Новоселска като Жената в „Рансогия в бяло“. Тази роля донесе на Мая Наградата „ИВ Монтан“ за най-добро актьорско изпълнение на 32 МКФ, Киев, 2002. И все пак ако има българска актриса, която заслужава да бъде наречена „актриса на десетилетието“, то това е Светлана Янчева. Светлана изигра най-важните женски образи през последните три години. Аз бих отделила Мария от „И Господ слезе да ни види“ – без да омаловажавам участията ѝ в „Писмо до Америка“, „Подгряване на вчерашния обед“, „Съдбата като плъх“. Мисля, че след време нейното лице ще бъде филмовият знак за българката от прехода между двете столетия.

Толкова значими са и мъжките образи на Самуел Финци. Санчо изнесе основните мъжки роли през тези три години – Павел от „Опашката на Дявола“, Владимир от „И Господ слезе да ни види“ (където всъщност играе три роли),

Мъжът от „Рансогия в бяло“, Чужденецът от „Хълмът на боровинките“. По необясними за мен причини колегията се направи, че не забелязва ударното му присъствие на родния екран и не го удостои нито с фестивална, нито с годишна съюзна награда. Да не би пък обяснението за това игнориране да е много елементарно – най-примитивна завист към успехите му в чужбина? Дано поне най-младото актьорско поколение, което израства в един отворен свят, не наследи жалките стратегии на провинциализма.

Последните три години младите ни зарадваха с три силни актьорски дебюта – на Ани Панагорулу в „Писмо до Америка“, на Биляна Казакова в „Подгряване на вчерашния обед“ и на най-ярката от тях – Весела Казакова в „Лист отбрулен“. Не е чудно, че са все момичета – екранът обича младите, красиви актриси. За радост и трите са и талантливи.

Най-младите обаче отсъстват от другите кинематографични професии. Изявите на начинаещите режисьори са обезкуражаващо банални. Дори най-успешните сред дебютите – „Печалбата“ на Магарич Халваджиян, „Въпрос или желание“ на Любомир Младенов, „Пътуване към морето“ на Станислав Дончев, са по-скоро демонстрации на занаятчийски умения, отколкото свидетелства за творческа неповторимост. Тази оскъдица противоречи на практиката на съседните балкански страни и на страните от Централна и Източна Европа, чиито млади автори имат впечатляващи международни участия и междоународни награди. Нека споменем „Оскар“-а за най-добър чуждоезичен филм, присъден през 2002 на Данис Танович (Босна) за дебюта му „Ничия земя“, да припомним, че Ян Сверак (Чехия) също съвсем млад получи през 1996 своя „Оскар“ за „Коля“, „Хлъц“ на дебютанта Дьорд Палфи (Унгария) бе обявен през 2002 за „Европейско откритие на годината“, „Ягода в супермаркета“, дебют на Душан Милич (Югославия), бе включен в Панора-

мата на Берлинале 2003, младият Зеки Демиркобуз (Турция) присъства в селекцията „Особен поглед“ на МФФ, Кан 2002 с „Изповед“, а 23-годишната Самира Махмалбаф (Иран) получи награда от същия престижен фестивал само преди няколко месеца.

Не можем да виним само младите колеги за отсъствието им от международни форуми, след като никой от тях няма възможност да снима на 35 мм. Независимо от масовото навлизане на дигиталната техника и официалното признаване от страна на престижни документални фестивали на видеото като равностоен носител, игралните форуми все още строго пазят изискването за 35 мм копие. Единственият български начинаещ режисьор, успял да си извоюва такава възможност, е Стефан Командарев („Пансион за кучета“), който дебютира в кино на средна възраст, след като се раздели с първата си любов медицината. Участието във Венецианския фестивал дори на утвърден автор като Красимир Крумов-Грец е поглед въпрос, ако не се намерят средства, за да бъде прехвърлен на 35 мм филмът му „Под едно небе“ (2003). На срещата с българската филмова колегия по време на София Филм Фест чуждите селекционери си го казаха направо – и най-възлюбеният филм губи шанс да бъде показан на световен фестивал, ако няма 35 мм копие.

Все пак искам да звърша с оптимизъм за българското игрално кино. Вярвам, че новата енергия, която го движи през последните три години, не е изблик на временен ентузиазъм. Тя се дължи преди всичко на хъса на средното поколение, което вече знае не само как да оцелява, но и как да упорства, и как да прави нужните компромиси без да забравя творческата си мисия. Затова се надявам, че трудната творческа младост на моите връстници ще бъде последвана от стабилна и продължителна зрялост, която ще донесе на нашето игрално кино много нови открития.

ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО



ОТСЪСТВАЩО ПРИСЪСТВИЕ

Антония КОВАЧЕВА

Преди да започна по съществено, трябва да направя някои уточнения:

– Предложените за обсъждане и отличаване с годишната награда на СБФД филми обхващат всъщност периода 2000, 2001 и 2002. Заглавията почти преповтарят програмата на последния Ритон. Десетината филма, направени след неговото провеждане, не предизвикват особено разместване сред вече познатите оттогава фаворити.

– От груга страна отсъстват доста филми. При това наградени. Очевидно някои продуценти и автори са пренебрегнали изцяло настоящия конкурс. Съюзната награда не е връчвана от три години и това (уви!) се е оказало достатъчно, за да бъде забравена. Други са предло-

жили само по един филм, вероятно онзи, който преценяват за най-добър. Трети са изсипали всичко. Включително пълни и съкратени варианти. Включително поредици от по 3, 4, 5 и повече части. Да има. Бройката расте, което не бих казала по отношение на разнообразието от творчески присъствия.

– Питай се дали да и аз на свой ред да обобщавам доброто и лошото, което се случи на документалното ни кино от 1989-та насам. В организационен, финансов и творчески план. Това с колегите критици сме правили многократно в своите публикации.

Или да съсредоточа вниманието си само върху непосредствените претенденти за предстоящата награда. Избрах второто, защото всъщност сме се

събрали за това. Избрах второто и поради твърдото си убеждение, че през последните години българското документално кино, слава на бога, оцеля. Но за зла врага взе, че се успя в тематично-проблемен и естетически застой. Отгелни авторски постижения има и те са в достойна борба за наградата, която ще гласуваме днес. Но техният брой според мен не е достатъчен, за да вдигне равнището на цялата продукция.

Докато гледах 60-те документални филма, предложени за селекция, постепенно започнах да изпадам в раздвоение. На чувствата, за щастие. Не на личността. Без да искам си спомних, че на възобновения пловдивски фестивал през 1998-ма не страдах от никакво раздвоение.



„Капе“



„Хляб наг озграгата“

тогава. В тяхната детайлно проследявана биография би трябвало да разпознаем за кой ли път духовната и съпротивителна сила на рода си: Иван Вазов от „И моите песни все ще се четат“, Захари Стоянов от „Ние долуподписаните“, българка и японец от „Любовна история от миналия век“ – и трите филма направени от Андрей Алтънърмаков. Или трагично-героичната съдба на българската диаспора в Бесарабия, Молдова и Крим през миналия век в „Ябълката“ на Васил Барков, „Дойде есента на 1946“ и „Дългото завръщане към корените“ на Костадин Чакъров. Или модернизмът Панайот Тодоров от

Тогава – след мъчителна 10-годишна пауза, старите муцуни пак се бяха събрали на старото място и гонесоха филми, пълни с обещание за силно и сериозно кино. Каквото го помнехме от 70-те и втората половина на 80-те години. Че и преди това. Тогава си помислих, че стръвта да ровиш в живота пред и вътре в теб не може да изчезне. Независимо от безпаричието. Напук на безработицата. И написах патетичен текст във в. „Култура“ с оптимистичен финал: „Комата е минало, реанимацията свърши. Документалното ни кино вече върви без да залига. Силната кръв си казва думата. Само да е живот и здраве. И бачкане.“

Че сме живи – живи сме. Гореголу здрави. Бачкането е налице. Но ентусиазмът ми вече четири и косур години си стои преждевременен. Двата Ритона, които последваха, бяха спокойни и благовъзпитани. До тазгодишния, какъвто надявам се ще има, ни остава само едно голо лято. А положението продължава да е спокойно и благовъзпитано... Докато сегях самоотвержено в къщи и гледах филм след филм, осъзнах, че точно това спокойствие и благовъзпитаност са причина за противоречивите ми чувства. Стар

тирах касета след касета, без да превъртам лентата напред, без да включавам домашното си видео на бърз ход (честен кръст!) и без да отхвърлям домакинска работа междувременно. Раздвоението между удовлетворение и униние растеше. Първото гължах на няколко майсторски филма, но техният брой се оказа по-малък от пръстите на двете ми ръце. А унинието ме обхвана окончателно накрая, когато нямах вече съмнение относно запуснатия външен вид и душевната апатия на документалната ни продукция като цяло. Пред мен добиваше очертания странно същество. Прилично облечено, образовано, на възраст по-близка до третата. И от двете страни на камерата. Същество, позанемарило себе си, затворено и в крайна сметка безразлично към света наоколо. Загубило вкуса си към живота. Интерес а към него. Страх а от него, ако щете.

Това същество – документалното ни кино – отделя твърде много време за меланхолично ровене в миналото. Цели 19 от 60-те представени за селекция филми разказват за отдавна или не толкова отдавна минали времена. Главно за забележителни личности, живели



„Родени с века“

„Сирак Скитник“ на Владимир Ангелов, поетът Александър Вутимски от „Не съм затворен кръг“ на Милан Огнянов, легендарното писателско кафене от „Възстановка“ на Асен Владимиров. За минали времена са и усмихнато-носталгичните наблюдения на пълстрия живот от периода на следосвобожденското ни приобщаване към цивилизацията в „Как Европа влезе в България“ на Любомир Халачев и „Трамваят – 100 години от живота на София“ на Милан Огнянов. Да не говорим за гревността

„Възстановка“



та, с която се занимават сърчно илюстрираните с изображение и подтекст лекции на Божидар Димитров „Български старини из Македония“ или елегантните културологични експедиции из археологията на Виргиния Костадинова в „Долината на царете“, „Храмът на владетелите“ и „Пътят към безсмъртието“. Кадър след кадър, заглавие след заглавие, семеен албум след семеен албум. Разкопки след разкопки. Старини след старини. Описването на това минало започва да ти се струва педантично, монотонно, настойчиво, сякаш вика духове на предишни възходи и падения, тревоги, любови, страсти и грехове. Понеже няма кураж да изживее свои собствени. Или поне да ги потърси – гнес и сега, когато се случват. А иначе твърдим, че сегашното ни време никак не е лесно. Че е пълно с кризи – на ценностни системи, на гържавност, психика, генерации, културна, че даже и национална идентичност.

Когато не дреме в благородни спомени, документалното ни кино много обича да зарее пог-

лед в имагинерния свят на религията. Да се залости в манастири. Сред монахини и молитви. Свещеници и свещници. Олтари и обреди. Клепала и камбани. Изброявам и изглеждам от първата до последната секунда цели 6 филма от този регистър, въпреки че 123-минутния експеримент на Юлия Кънчева с публиката „Черният път на христовите невесты“ би трябвало да се брои за още 6. Хубаво е, че немската телевизия се е впечатлила от търпението и любопитството на този филм, но подобен размер изисква госта по-сериозна вътрешна граматургия от традиционното навързване на синхронни интервюта. Каквато и да било граматургия ведро липсва в попския портрет „Очевидните неосъзнати чудеса“ на Димитър Караджов или екскурзоводската лекция на Ивайло Джамбазов за Рилския манастир и неговия изумен „Душата на един народ“. Ралица Бонева започва добре трилогията си „Българите и християнството“ със сериозна и интригуваща историческа част, но през втората и най-

вече третата го удря на наубна проповед в защита на вярата, смисъла на трансценденталното, сбъднати сънища и прочее полезни за душата суеверия. В тази компания „Благослов“ на Любомир Халачев се ползва от предимствата на граматургична дисциплина още на ниво сценарий (Владим Киров), нещо, което не може да се каже за дежурния 50-минутен репортаж на Милан Огнянов „От Асизи до София. Папата на българска земя“.

Когато се решава (или сеца) да слезе на грешната земя, документалното ни кино вижда там предимно непознати, екзотични и чужди нему същества: обезправени циганчета, пропилели се от недоимък селяни, старци. На пръв поглед статистиката е в полза на съвременната тема. Въпреки сериозните уговорки, все пак цели 39 заглавия могат да минат за посветени на сегашното време. Научно-популярните „Силивряк“ на Стоян Енев и „Забравените птици“ на Георги Люцканов нямат никакви проблеми. Ясна мисъл, интересна информация, добре заснети. Класика. Пътеписите

„Легеният континент“ на Боян Биолчев и „Поглед към Огryn“ на Владимир Михайлов застъпват главно личната гледна точка и оттук произтича качествено-то послание на първия и крайната неубедителност на втория.

Никакво особено движение няма в жанра портрет (на жив човек!) – традиционно предпочитан, особено напоследък – и особено в областта на културата и изкуството. Когато става въпрос за колоритни личности като Радој Ралин във „Радој Ралин и времето“ на Илко Дундаков и Теодоси Спасов в „Името на моя вятър“ на Дочо Боджаков, имах чувството, че подобни филми стават някак от само себе си. Но този жанр се оказва страшно удобен и щом вдъхновението подмине своя режисьор. Тогава той кротко присяда сред трафаретите, регулира отзивите, сценична дейност и малко автобиография от първа ръка. И после монтира на автопилот в прав текст безличен филм за интересна личност, както постъпва (честно казано – неочаквано за мен) Дочо Боджаков с Гена Димитрова в зашеметяващите с оригиналност заглавия „Гена – гласът на арена-та“ и „Гена – живот в образи“.

Няколко класически портрета приближават лекичко интереса си към по-масовия българин днес – като жената-морски капитан, която мечтае за морето от мостика на дунавски влак в „Мечтите на мама Роси“ на Елдора Трайкова. Или „Цяр“, където Атанас Киряков е сред малцината осмелили се да покажат хора, доволни от труда и живота си. Хора оптимисти. В поредното си наблюдение върху циганския живот „Деца на Оркус“ Милан Огнянов пък е направил успешен опит да остави негативната екзотика на Столипиново настрана и да разсъждава за циганските неволи от общочовешка, а не тясно правозащитна гледна точка. Въпреки че спонсор на филма му е Комисията по демокрация към

правителството на САЩ. Добрата вест относно малцинствените и етнически проблеми и оглеждането им от документалното ни кино се състои именно в еволюцията от правозащитнически патос към „равноправен“ хуманизъм, за който съдбата на сираците от циганските махали и наркоманчетата от елитните централни квартали вече е проблем от един и същи ценностен порядък. Порядъкът на всеобщото социално равнодушие и жестокост към всякакъв тип неравностойни хора. Диагноза на обществото, поставена с пределна яснота и от Елдора Трайкова в едноименния ѝ филм.

Хич не ми се ще да споменавам селото в този си преглед. Но няма как. Като филмов обект то е оставено на гоизживяване в красноречиви заглавия от сорта на „Селото, в което не се случило нищо“ – опит за филм от страна на Иван Младенов, в който също не се случва нищо. Както и в „Тишината в сянката на скакалеца“ – втория му (също неуспешен) опит да направи римейк на така харесваните от всички ни навремето „Селски войни“. Не особено симпатични в супер крупен план добре подпийнали мъже повтарят и в двата филма едно и също – от началото до края. Нема живот, ще се мре. С едни и същи думи, по един и същи начин. Глад, мор, терор.

На фона на тази преобладаваща тоналност все по-болезнено се набиват в очи твърде много съществени липси. Страшно много неща няма в българското документално кино. Не само днес, не само вчера. От доста години насам. Практически в него няма градове, няма семейства, не се раждат деца, няма тийнейджъри, няма престъпност, мафия, студенти, конфликти между поколенията. Няма сводници и проститутки. Няма невинни рапъри и набедени политици. Няма гържава – добра, лоша, чудовищна, отсъстваща, деформираща,

каквато и да е. Няма хора, които все пак незнайно как успяват да се обичат, да се женят, да правят купони, деца, пари, кариера. Напълно отсъства цялото активно поколение на днешните 20, 30, 40-годишни. С неговите тревоги, проблеми, илюзии, заблуди и убеждения. С неговия начин на живот. Това поколение узря и взе живота си в ръце, докато документалното ни кино излизаше от своята кома цяло десетилетие. То учи. Едновременно тук и навън. Изкарва добри и честни пари. И си ги харчи с еднакво удоволствие както у нас, така и по света. То непрекъснато заминава навсякъде или се връща от някъде. Днес тези премествания не се извършват с еднопосочни билети. Свободата на избора не го прави окончателен, мобилността предопределя ценности, които са неразгадани за българското кино. Не само за документалното. По-лошо! То даже не регистрира съществуването им. Не благоволява дори да предположи подобно съществуване. Просто елиминира тези ценности. Подминава ги. Добри ли са, лоши ли са, има ли ги всъщност или са фикция? Подминава ги. Както подминава и множество нови социални рефлексии, техният характер, крехкост, хаотичен може би процес на придобиване. Те чакат да бъдат уловени, дори под формата на въпросителни. Не само от кагърни социолози и културолози, а от обектива на камерата. Но тя не вижда в сегашната ни действителност никаква интрига, достойна за нейното внимание и мнение. Да не говорим за анализ. Какво излиза? Че всичко това е оставено на телевизионните предавания – сутрешни, обедни, следобедни, вечерни. Искрени и лични шоута, морета от любов и блатата от клюки. Където се приказва, приказва, приказва. Като в цялата ни гържава. По повърхността, набързо и объркано. Като в безкраен псевдодокументален сапунен сериал.

Като няма интерес, естест-

вено няма и мерак. Меракът да залагаш клопки, да провокираш човека пред себе си. Да го предразположиш. Меракът да търсиш най-точните герои, да вървиш след тях, да ги чакаш да забравят за теб. Нищо подобно – документалното ни кино се е заразило с лесната директност на телевизионното предаване. Да има фокус, героят да се вижда и каквото каже – това. Забравен изглежда меракът да изпипваш монтажа. Да опитваш нови стилове, да си играеш с формата и докато снимаш, и докато подглеждаш заснетото. Нищо, че камерата, видеомагнетофонът и прилежащият му монтажист са под наем и всяка допълнителна секунда ти излиза през носа. Един-единствен Милан Огнянов не се умори да експериментира в тази посока и с „Не съм затворен кръг“, и със „Зелената къща“. Преобладаващото мнозинство режисьори са възприели минималистичния филмов сленг. Той разчита главно, а често и единствено, на доказан оператор. Почти половината продукция е заснета (и слава богу!) от Иван Варимезов и Емил Христов. Оттук нататък прецизирането на киноезика е оставено за по-добри времена. Колоритът на филмовата реч е сведен до подлог, казуемо и обстоятелствено пояснение. Селянин гладува на село. Певица пее на сцена. Папата гоице в България. Танго се танцува навсякъде....Прав филмов текст, еднозначни филмови изречения. Регистрация вместо наблюдение. Небрежност по отношение на структурата на отделния филм. Относителното вътрешно спокойствие на документалното ни кино, особено на съвременни теми, това, че вече се е понаучило да си намира пари, парадоксално се изразява в отказ от всякакъв риск.

Ето какво ме хвърли в униение. И понеже причините за него ми се струват по-важни, наблегнах повече на тях, отколкото на приятната част. А именно

на номинираните. И петте филма, които преминаха първоначалната селекция и селекцията по гилдии, не се нуждаят от защита. Те също потвърждават моите заключения за всеобщия тематичен интерес, но всеки един от тях безапелационно доказва, че талантливата и грижлива работа, уважението към занаята и високите естетически критерии са в състояние да прокарат мостове от която и да е тема към всеобщите проблеми на времето и живота ни. „Разпит“ на Владислав Икономов концентрира в циничната саморазголваща изповед на журналиста Стоян Мерджанов, който се оказва поредният агент на ДС, всичко свързано с моралната цена на прехода, с невъзможността да избягаш от миналото – своето и на народа си. Минималистичният стил на режисура – павилион, прожектор, стол, статична камера, изповед – в този случай е най-добрият начин да се фокусира зрителят върху гърчовите на един човек, който никога няма да направи разлика между истина и лъжа. Дори и насаме със себе си. „Възстановка“ на Асен Владимиров прави точно обратното – усложнява филмовата си реч с компютърна намеса, но успява да разчупи зрителския навик към подобен рог артистично-исторически разходки из интелектуалната бохема на България в началото на миналия век. Уникалният филм-роман на Елдора Трайкова „Рогени с века“ без милиметър отклонение от документалната естетика постига вълнуващия ефект на епична сага за племето българско в течение на цяло столетие. В него са всички социални слоеве от малка България, гърпана навън-навътре все на прага на европейската врата. Елдора е постигнала чудеса със своите старци, гонещи така. Постигнала е чудеса и при издирването им, и при разприказването им. Но най-голямото ѝ постижение е филгранната

романна структура на разказа, която свързва емоционалния тон и подробностите на отделните житейски пътеки с океанските приливи и отливи на голямата история. Поддържащото присъствие на по-волния, импровизиращ с дублиране от професионални актриси и по-камерен ракурс „Каре“ на Ани Йотова някак между другото подсеца за дълго чаканата млада кръв. За другата бленда. Ралица Бонева с „Българите и християнството“, Иван Трайков с вълнуващия „35 мм спомени“ за разпадането на нитратните ни филми и безвъзвратно загубените свидетелства на собствено то ни минало, Светослав Драганов и Васил Барков. Последните двама са най-екстровеертни. Техни са и единствените два филма за млади хора от болшинствата. С „Воден дух“ Светослав Драганов твърдо се оформя като душеприказчик на новите аутсайдери. Този път това са две рок-банди, които се изявяват в софийското читалище „Влашково“. Любители музиканти от две поколения, които попияват музиката на световните рок-динозаври и модерните им варианти, обаче го правят с такова вдъхновение и изпитват толкова неподправено щастие, че заразяват с тях и публиката на самия филм. Васил Барков също умее да напипва деликатни емоции и да открива скритите в реалността метафори. Неговият „Шекспир по балкански“ не е просто регистрация на екзотични детайли из разиграването на „Ромео и Жулиета“ от младежите на едно българско село в изоставената местна църква. Заг естествена непохватност на самодейците Барков открива смелостта на желанието да бъдеш различен поне за малко. Да опитваш непознати неща. И да се бориш за тях.

Смелост, която трябва да си припомни и документалното ни кино като цяло. За да излезе от състоянието на отсъстващо присъствие.

ТЕЛЕВИЗИЯТА: ВЕЧНИТЕ ПРОБЛЕМИ

Зелма Алмалех



Благодаря на ръководството на Съюза на филмовите дейци, че в идеята си за годишното събрание включи и доклад за телевизионните филми. Предварително искам да направя уговорката, че моето експозе ще маркира отделни проблеми и тенденции по-скоро в организационно-творчески контекст, а не като критически анализ, което е целта на другите доклади. Това е естествено, защото повечето документални филми са реализирани от Националната телевизия, а няма и игрален филм, който също да е реализиран без нейното съдействие.

В сегашния Закон за радио и телевизия, независимо от различните поправки, правени след първоначалното му приемане през есента на 1998 година, чл. 71 регламентира 10 процента от държавната субсидия да бъде за производство на телевизионни филми, в това число и участие на БНТ във филмови копродукции. Този член на Закона е в унисон с Европейската конвенция за трансгранична телевизия за стимулиране на националното производство на филми на европейските страни. Безспорно тези осигурени от държавния бюджет средства стимулираха не само сериозното производство на телевизионни филми (след практическото им спиране през 1992 година), но и създадоха условия и възможност да бъдат подпомагани филмите на Националния филмов център. Това обединяване на финансови средства и общи усилия, не винаги безметежно от гледна точка на договорености, все пак създаде атмосфера и условия да се произведат не малко филми, за което вече доста се писа и коментира по време на филмовия

фестивал във Варна. Въпреки трудностите, които всички заедно преживяваме вече 14-та година на прехода, като че ли киното ни започна да диша една идея по-спокойно...

Казвам това с многоточие, защото има голяма опасност тези осигурени пари от бюджета също да се „препомят“ в ординерна едnodневна телевизионна продукция. Не че и сега не се случва, но това все още е по-скоро изключение. В проектозакона за радио и телевизия, внесен от Милена Милотинова, Диляна Грозанова и Емел Етем, който категорично не се приема от цялата гилдия – и вие при всички случаи сте информирани от медиите – член 71, който цитирах по-горе, е променен. Той фигурира като член 85 и гласи: „Българската национална телевизия отделя за производство и разпространение на българско филмово и телевизионно творчество не по-малко от 10 процента от отпускания от държавата бюджет“. По този начин формулиран, член 85 крие няколко много сериозни опасности. За какво телевизионно творчество става дума? Знае се колко скъпи са коледно-новогодишните програми, кой обикновено ги прави и каква голяма част от парите биха могли да отидат там. Имаше един стар лаф от моето детство: „От етера на ветерата...“ За какво разпространение може да се говори, когато телевизията сама си излъчва филмите, а телевизионните пазари са напълно регламентирани? И сега точка от правилника за дейността на Центъра по филмопроизводство в БНТ дава правото на Генералния директор при програмна необходимост да бъдат пуска-

ни филми, главно документални, с бюджет до 50 хиляди лева. Това финансово ограничение съществуваше в стария правилник по времето на Диляна Попова като генерален директор. Но за две години и девет месеца тази точка от правилника беше използвана два или три пъти, като един от филмите беше на Бойко Василев „От Рамбује до Видовден“, завоювал много престижни награди. В момента подобна практика не е изключена. И ако за посочения филм на Бойко Василев нямаше физическо време за организиране примерно на конкурс поради шеметната промяна около събитията, свързани с Косовската криза, то отдавна се знае, че тази година е стогодишнината от Илинденско-преображенското въстание, или че има необходимост да се произведе документална поредица, посветена на българските съкровища, но отново без конкурс. Не коментирам въобще предавания, правени от „По света и у нас“ по информационни поводи с малко архивни кадри, малко коментар зад кадър – и готово, имаме филм... Някой би казал, че е в правото телевизията да си решава кой трябва да мине на конкурс и кой не. Тези въпросни 10 процента са от средствата, които със Закона за бюджета Правителството и Парламентът на Република България отпускат на Националната, все още държавна, телевизия. Т.е. това са парите на данъкоплатците и трябва да знаем как се използват тези пари. Няма да коментирам изявите на шефката на медийната комисия Милена Милотинова около вкарването на Проектозакон в пленарна зала, както и отхвърлянето му от страна на

Комисията по култура, но съм длъжна да отбележа, че в обвиненията към нея и към други групи за корпоративни интереси бих прибавила и промяната и на досегашния член 71. След като практически бюджетът за филмопроизводство по линия на НФЦ не е осигурен, считам, че ако този проектозакон бъде приет, това силно ще намали възможностите за субсидиране и на филми, и на телевизионни и копродукции. Затова предлагам да дадем мандат на ръководството на СБФД да изрази становище за пълното си несъгласие с тази промяна. Според мен цялата философия на проектозакона е сбъркана и ще видим как ще се развият нещата в Парламента. Доколкото знам, и представители на мнозинството не приемат влизането му в зала за обсъждане.

Започнах експозето си с последните събития, но съм убедена, че те са особено важни за бъдещето на киното ни въобще. Този коментар е необходим и по една стара причина. Още преди промените, когато единствената тогава Българска телевизия произвеждаше филми – документалните главно се произвеждаха в СТФ „Екран“, а игралните в СИФ. Още тогава се считаше, че някои репортажи и предавания в телевизията са документални филми, а за наистина документалните филми имаше грастично по-малки бюджети. Тогава някои хора забравяха или не искаха да споменават, че по-високите бюджети на документалните филми всъщност включваха и средствата за техника и заплати, както и други подобни разходи, докато бюджетите на телевизионните предавания се отчитаха само по хонорарните фишове. Не искам да се връщам към тези конфликти и към проблемите на документалното кино с неговото програмиране, цензура и т.н. Съжалявам, че в

Националната телевизия не просъществува предаването „Свидетели“, посветено на документалното ни кино. Първоначалната идея включваше участието на най-видните ни документалисти. А точно Националната телевизия е медията, която не само трябва да излъчва безспорно изключителния ни архив от великолепни филми, но и по-реговни заглавия. Дори и чрез конюнктурните за времето си филми могат да се осмислят историческите, нравствените, ценностните промени в страната през изминалия век. Предаването не се получи и не намери място в новата програмна схема. Но мисля, че то с малки изключения и не тръгна силно. Добрата концепция на Невена Андонова трябваше да бъде продължена от друг изпълнителен продуцент, но той се оказа просто „повишен“ директор на продукция от телевизията. Младият режисьор на предаването Валентин Вълчев не успя да обхване сам и процесите, и авторите, и самия контекст на времето, за да продължи пълноценно тази поредица. Това е и поводът да поставя един много важен въпрос, който не за първи път се дискутира в нашите среди – за професията редактор. Някак много лековато в първите години на прехода на бърза ръка му се даде определението „цензор“ и с това се приключи. И изведнъж всички станахме продуценти, макар и с чужди пари (говоря за парите на данъкоплатеца, разбира се).

Практически при работата върху проектите тази професия като че ли се заграска, а и не само тя. Винаги съм казвала, че редакторът е и рамо, и коректив. Той е, който трябва да търси автори, да познава българската граматургия, да провокира идеи, да отглежда граматурзи и всъщност да бъде човекът, който започва работа от първоначалната идея до финала

и рекламните материали. Не бих казала, че сценариите се подготвят за дни, след като се определи датата на поредната сесия, но при тази липса на пари и на регламент, а защо не и на професии, се кандидатства набързо с проект. Много често режисьорът си е и сценарист, и продуцент, да не говорим, че има случаи, когато е и оператор. Тогава кое по-напред? А тепърва да започва работата по сценария, след като проектът вече е приет и той е с участието на двама изпълнителни продуценти от Центъра по филмопроизводство, е просто несериозно. Това с пълна сила важи и за филмите, приети от Националния филмов център. Прочетох стенограмата от Кръглата маса на фестивала във Варна миналата година и там този проблем е поставен сериозно от всички участници. Конкурсят минава и филмът тръгва, но това също е процес, в който режисьорът е оставен сам на себе и се следят главно финансовите параметри. Дори се случва хората от Центъра да не са чели всички приети сценарии. Понякога след приемането на проекта се викат за помощ писатели и граматурзи, но те са по-скоро технически лица. У нас така и не доби популярност и значение известният ни от европейското и американско кино модел – да се търси и използва професията диалогист. Бедниятията ли, амбицията ли, невъзможността ли дълги години да се работи създаде условия да се подценява това, което прави наистина разказа, сюжета в киното. А така май се загубват гостя зрители. И наистина за българското кино сигурен екран си остава само телевизията, но като се видят пипълметричните резултати, картината не е особено обнадеждаваща.

Преди три години с Анна Петкова и Божидар Манов на фестивала в Карлови Вари с

удивление гледахме чешките студенти и гимназисти, които си носеха спални чували, за да нощуват на либадата около хотелския комплекс, където се провежда голямото събитие. За нас, гостите на фестивала, беше най-трудно да си намерим места за проекциите на чешки филми и чешки тв-предавания. С присъщото му чувство за хумор Божидар Манов казваше: „Представяте ли си: в НДК вървят български филми и паркът наоколо е като планински лагер с млади хора от цяла България?“. Ами не си го представяхме. Сега пък съвсем. И само филмите ни ли са виновни, или и чалга-културата, от която се гърпаме гнусливо, а тя залива екрана – от БНТ до кабеларката на някой ЕТ. Но нали в крайна сметка БНТ е и културно-образователна институция...

Преглеждайки списъка на произведените документални филми през последните години, направи ми впечатление, че извън Националната телевизия само телевизия СКАТ и Центрумгруп са правили филми. Не коментирам качеството им, но почти няма български оператор, който в лиценза си да няма изискване за стимулиране на производството и излъчването на български филми. Аз лично съжалявам, че в този списък липсваха някои от предаванията, но направени като сериозно, като документално кино, на btv-репортерите. В това време поскъпнени от архиви на БНТ репортажчетата минават за филми, а и според новия договор с ФИЛМАУТОР не съм сигурна дали и новините не се нареждат на опашката за и без това крехките стотинки за авторски права. По този начин, за да спести средства, БНТ ограничи излъчването на български игрални филми по Сателит България, а там започнаха да се излъчват безплатните за БНТ филми на Франс Интернационал

и Дойче Веле. Така се нарушава и решението на Министерски съвет за задачите на Сателит България да показва българска продукция за нашите сънародници в чужбина. Да не говорим, че единствено БНТ има договор с ФИЛМАУТОР, а в това време знаем какво се излъчва по другите телевизии. Има и изключения, но да ме прости Господ – само ако някой творец напусне този свят. Доста тъжно, нали?

Като преглеждам отново заглавията на номинираните за наградата на СБФД филми, почти всички документални филми са произведени в БНТ след конкурс на Центъра за филмопроизводство на ВЕТАСАМ. С това се доказва и световната практика, че телевизията е основното място за създаване на документалистика. От игралните филми само „Хайка за вълци“ като продукция на БНТ е снимана на ВЕТАСАМ, а всички други са снимани на лента 35 мм, подпомогнати са от БНТ, но са поели пътя си преди всичко за голям екран. Все още са малко игралните филми, реализирани изцяло от БНТ, за които наистина бихме могли да кажем, че са добри. Изключенията само доказват правилото. Но и нещо друго прави сериозно впечатление от списъка на игралните филми, които участваха в селекцията за наградите – няма нито един, който да е пуснат и реализиран от декември 2001г. до сега. А на голяма част от присъстващите в залата е известно, че изборът на новия генерален директор на БНТ Кирил Гоцев беше подкрепен от СБФД, от асоциациите на филмовите продуценти и режисьори тъкмо с идеите си за правене на кино.

Има и един много сериозен въпрос – за така наречената „програмна необходимост“. Преди мен Ингеборг Братоева говори за успехите на филмите на Иглика Трифонова, на Димитър Петков, на Сашо Морфов и т.н.

Препологам, че и Антония Ковачева ще говори за документалните филми на Елдора Трайкова, Ани Йотова, Асен Владимиров. Някой да се е сетил, че тяхното присъствие като автори – режисьори в телевизията неизбежно създава „програмна необходимост“? Да не говорим, че на последната сесия гори в посочените за конкурса позиции няма нито един филм на съвременна тема, който да разглежда сложните процеси на днешния ден. Но за сметка на това бях потресена от присъствието на позиция 9 – „изключително важна позиция“ – за създаването на десет документални филма за фолклорните области на България. Всичко това при съществуването на великолепен архив на БНТ. Според мен в случая това облагодетелства един определен продуцент – доскорошен съдружник на Генералния директор. Има и позиция документален филм за Джон Атанасов – при положение, че има два великолепни филма на Пиринка Хаджиева във фонда на БНТ за Джон Атанасов, реализирани навремето в студия „Екран“...

А в това време колегите, които очакват средства от Националната телевизия за копродукции с Националния филмов център, трябва да изчакват с месеци финансирането си – при това след приемане на проекта, включително и от Бюджетната комисия. В тези месеци текат и сроковете от договори с чуждестранни продуценти, от които са успели да вземат някакви средства, а те и без това са с регламентиран срок...

Говоря главно в организационно-административен план единствено с цел да подчертая още веднъж, че тези средства са регламентирани и със Закона за радио и телевизия, тези пари ги има и е много важно да сме наясно как се изразходват тези средства. Тук ще си позволя и една малка скоба, не особено при-

ятна, но факт е, че при тази мизерия някои автори отиват на съглашателство с различните началници с едничката мисъл да се получат средства, а не да се защитаваат принципно проблемите и правата на кинотворците.

По този повод ще си позволяя да цитирам по памет един американски социален психолог, който изследва личностното поведение като част от причините за големите успехи на САЩ като производство, технологии и в крайна сметка като професионализъм. Какво е американският специалист? Един професионалист, който винаги гържи оставката в гъбова си. Защото той е верен на гилдията си, а не на институцията. Е, явно на-

шата бедност не ни позволява това, но все пак да помислим и за личното си достойнство.

Искам да ви информирам и за нещо по-приятно. По времето, когато Петър Кърджиров ръководеше фонда на Националната телевизия, излезе един много сериозен справочен каталог за създадените от БНТ телевизионни сериали. Сегашният шеф Атанас Свиленов ме увери, че до края на годината ще излезе вторият том на каталога, който е за игрални филми, а в подготовка са и справочници за документалното кино и телевизионния театър.

Накрая искам да се върна назад в годините, когато наистина започна да се създава документално кино в Националната

телевизия. Когато телевизионната редакция обедини усилията си със студия „Екран“, дотогава Студия за хроникални и документални филми. Спомням си каква огромна съпротива имаше срещу това, че вече не бива да се правят банални хвалебствени хроники, еднотелки от типа „лош кинопреглед“. Тогава имаше една много сериозна редакция с главен редактор Личност като Донка Акьова, която привлече творци като Невена Тошева, Юли Стоянов, Никола Ковачев, а и много млади и талантиливи хора, които направиха по това време дебютите си. Явно на БНТ са и нужни новатори както в онези години. Дано да не е късно...

АНИМАЦИОННОТО КИНО СМЯНА НА ПОКОЛЕНИЯТА



Надежда Маринчевска

Българското анимационно кино успя да представи пред селекционната комисия за наградите на СБФД едва 15 филма от последните три години. На фона на внушителното количество документални и игрални филми това е незначителна цифра, която за пореден път извежда на преден план производствено-продуцентските проблеми на анимацията ни. Една кратка справка показва, че за последните десет години, когато започват да се реализират финансирани с бюджетна субсидия филми, чрез НФЦ са произведени по-малко заглавия, отколкото само през 1989 г. (През 1989 г. те са 56, а за десетилетието от 1993 до 2003 – 48.) Този

факт би могъл да стане повод за оплакване и поредната прогноза за катастрофа, но подобно вайкане не води до никъде. Още повече, че за последните десет години са произведени всъщност не само 48, а общо над 120 анимационни филма. Част от тях (22) са довършени продукции на бившата САФ „София“ от предишни години, други са финансирани изцяло от частни продуценти или от авторите си (17), а останалите над 30 са студентски филми, предимно от НАТФИЗ и Нов Български Университет.

Общата картина не е прекалено радостна, но не провокира и фаталистични мисли. Впечатление прави обаче, че в сравне-

ние с останалите видове кино – документално и игрално – основната производителна сила, която реализира значителна част от филмовия продукт в анимацията през последните три-четири години, са студентите. Затова ми се струва, че е много несправедливо техните филми да не бъдат допускани до селекция за наградите на СБФД, тъй като представените официално 15 филма дори и като бройка са по-малко от студентските. В случая даже и между тях има една промъкнала се през регламента студентска работа – „Dolce vita“ на Биляна Иванова. Когато става дума за един общ художествен процес в анимацията, същественият принос на

„Луната със сините очи“, режисьор Пенчо Кунчев



филмите на младите не бива да бъде пропускан или омаловажаван.

Една бегла статистика ще покаже, че като цяло анимацията ни вече е успяла да излезе от големите и драматични кризи през 1995г., когато е произведен само един филм, и през 1997 г., когато на екран не излиза нито един субсидиран чрез НФЦ филм, а са създадени само няколко студентски и финансирани с частни капитали филми. Едва през 1999 и 2001 година нещата започват да се нормализират. През 1999 са произведени около 20 филма като само три от тях са финансирани със субсидия. През 2000 г. филмите са 7 като само два от тях са чрез НФЦ; през 2001 са произведени 13 филма - 6 от тях със субсидия, а през 2002 г. излезлите на екран субсидирани филми са 7. На фона на останалата продукция от документално и игрално кино това е твърде малко количество, но оттласкването от дъното е вече налице. Голямата заслуга за това принадлежи предимно на оживлението, което внасят студентските филми.

Първият предвестник на лекото размразяване в анимационния процес беше през 2000 г., когато 7 български филма бяха селектирани за участие на най-авторитетния форум за анимационно кино – фестивала в Анеси. Такава масирана международна поява не се беше случвала през последното десетилетие. Четири от филмите са студентски – „Избавление“ на Калина Вутова, „АВС“ на Димитър Димитров, „Сънят на едно куче“ на Роза Колчагова и „Стаята“ на Борица Малева. Останалите три – „Художник“ на Витко Боянов, „Game over“ на Дидо Неделчев и „Любовна история“ на Владо Шишков, са дело на утвърдени автори като само един от тях е получил субсидия чрез Националния филмов център.

Има нещо парадоксално в този факт – в производствено отношение има очевиден дисбаланс между парите и количеството продукция. Анимационното ни кино е лакмус за някакъв мистериозен процес във финансирането. Очевидно е, че не субсидиите от държавния бюджет

са този първостепенен фактор, който прави филми. Творбите понякога се появяват в резултат на някаква парична алхимия и най-вече като еманация на ентузиазма и желанието на творците и особено на младите хора да се реализират. Това, разбира се, е чудесно за атмосферата в творческия процес, но е нереалистично да смятаме, че по този начин може да се поддържа професионалният статус на анимационното ни кино. Продуцентското финансиране – частно или бюджетно – а не личните средства на авторите трябва да стои в основата на анимационното филмопроизводство. Правенето на анимация като всяка друга професия би трябвало да носи доходи на творците, а не да ги отнема. А това повдига и най-болния въпрос: за пазара на продукцията.

От друга страна повече от радостен е фактът, че на последната си сесия и БНТ най-после реши да обърне внимание на анимационното кино като субсидира 6 филма по 8 минути и един от 27 минути. Моделът

за водещото участие на млади хора в анимационния процес се потвърждава и в този случай, тъй като спечелилият 27-минутната субсидия Момчил Грозданов е студент в НБУ. През последните десетина години БНТ не е финансирала анимационни филми и добрата практика на творчески колектив „Зорница“ от миналото беше преустановена. А като имаме пред вид, че по принцип телевизията е ламя, поглъщаща огромни количества анимация, е логично

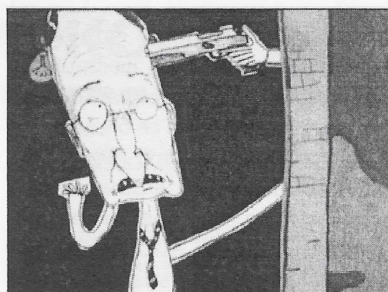


„Безспорно“, режисьор Мартин Георгиев

именно тук да се продуцират сериали. За съжаление, нашите деца гледат даже не второстепенни, а шестостепенни некачествени чужди продукции, в които героите стоят почти неподвижно и само леко мърдат уста, анимацията е дървена, а драматургията – ужасна. Нашата анимация обаче и като производствен потенциал, и като технологична дисциплина, и като драматургично предложение засега не е в състояние да запълни тази празнина. Може би в някакво бъдеще ще се отпусни процесът, в който телевизията ще стане ако не мощен производител на български анимационни сериали, то поне производител на пилотни филми, които биха могли да търсят своето по-нататъшно финансиране и в чужди телевизии.

По отношение на продуцирането анимацията ни е най-изостанала по критерия „копродукция“. А това, както е извест-

но, е един от най-сериозните източници както за набиране на средства, а така също и за осигуряване на пазари. Процесите, които вече активно текаят в игралното и в документалното кино, са все още несъществени в анимацията. През последните години има само една копродукция (с DREFA Production und Lizenz) – „Сламеният човек“ на Анри Кулев, който като че ли е единственият ни режисьор с по-активни международни връзки. Това се отнася и до настойчивостта му да предложи десетина студентски проекта да бъдат финансирани по програма PHARE и с това даде и на учениците си тласък на европейското финансиране. Липсата на копродукции е много сериозен пропуск за анимацията, която първо произвежда филмите, а после се опитва да ги продаде, впрягайки по стар обичай каруцата пред коня. Единственият ни груг автор, който работи с



„Жълто“, режисьор Иван Русев

чужди капитали, е Витко Боянов, финансиран от американската агенция за творчество и развитие.

След като очертах в най-общи линии продуцентско-финансовата ситуация в количествено отношение, иска ми се да обърна внимание и върху качествената страна на българския анимационен филм. Ако се опитаме да избегнем максимално субективната оценка или домашните си критерии, най-доброто мерило за достойнствата на една творба остават все пак международните ѝ награди. В

този смисъл последните десетина години показаха скромнен успех. В периода от 1992 до 2000 година изключението беше филмът „Шок“ на Златин Радев и Владислав Будинов с осем международни награди. Освен него „Горгоната“ на Анри Кулев получи златна плоча в Чикаго, а „Десетият кръг“ на Ани Харалампиева – „Златен Микелдзи“ в Билбао. Резултатът като цяло е доста постен като се има пред вид колко награждавана беше нашата анимация през предходното десетилетие.

Годините, които са във фокуса на нашето внимание днес – от 2000 г. досега – показват една изненадваща картина. Оказва се, че студентските работи доминират не само в количествено отношение като бройка филми, но и като отличени творби на международни фестивали. Често това са не само студентски форуми, а места, където филмите на младите автори се състезават наравно с утвърдени режисьори и дори печелят призове, изпреварвайки игрални и документални творби.

Така наречената „редовна“ субсидирана продукция за последните три години може да се похвали единствено с двете награди от Торино и Барселона за филма на Пенчо Кунчев „Дуната със сините очи“. Всички



„Неделя вечер“, режисьор Калина Вутова

останали призове са присъдени на студенти или на съвсем млади автори. „Избавление“ на Калина Вутова взе голямата награда в Пескара, Италия, а новият филм на същата авторка – „Неделя вечер“, стана сензацио-

нен призьор в Анеси тази година в раздела за студентски филми, елиминирайки 63 други творби в оспорвана надпревара. От своя страна „Жълто“ – дипломна работа на Иван Русев – получи от международното жури наградата „Джеймисън“ на София Филм Фест в свирена конкуренция със 106 игрални, документални и анимационни филма. Нататък могат да се споменат „Концлагер“ на Ася Кованова и Иван Стоянович с Голямата награда за анимационен филм на фестивала Униарт в Благоевград, „Dolce vita“ на Биляна Иванова взе Сребърна специална награда в Биариц, Франция; „Позната история“ на Калина Дечева съвсем наскоро получи Миниспециалната награда на фестивала в Требон, Чехия; „Митология“ на Борис Десподов се пребори за Специалната награда на журито на фестивала „Златен витяз“, Русия и т.н. А селектирането на студентските филми на редица авторитетни световни фестивали е още по-внушително. Географията на показ на младата анимация е повече от обхватна – от Рио де Жанейро през Магрид, Краков, Мюнхен, Загреб или Сараево до Отава и Мексико сити. Сред филмите, които получават най-добри отзиви, трябва да се споменат и „Безспорно“ на Мартин Георгиев и „Мачо“ на Севи-на Иванова.

Очевидно е, че филмите на младите автори успяват да получат висока оценка в чужбина и независимо от скромните си бюджети очароват специалисти и публика със свежите си идеи и артистичен рисунък. Тъкмо затова би било добре да бъдат допускани в бъдеще до селекция за наградите на СБФД, тъй като най-интересните събития в анимационния художествен процес се случват засега тъкмо на територията на студентското кино.

В интерес на истината, в но-

минациите на нашия Съюз има и други липси. От конкурса отсъстват още няколко филма: „Малкото Анче“ на Тодор Динов, „Горчиво“ на Дуго Негелчев, който се представя само с другия си филм „Game over“, както и „Диагноза“ на Настимир Цачев. Не мога да коментирам дали това е оттегляне поради личен избор на авторите или има и друга причина. Тук искам специално да отбележа липсата на поредицата „Политическа карикатура“, която се излъчваше всяка седмица в „Панорама“ и е плод на усилията на Чавдар Николов, Цвети и Кoko Саркисян и екипа им. Между другото, това е прецедент в българското анимационно кино, който показва, че и у нас може да се работи стегнато, бързо и добре. Миниатюрите трябваше да се изработват всяка седмица и да реагират светкавично на актуалните политически събития, а е известно, че анимацията изисква сравнително дълъг производствен период. Много от 30-секундните филмчета бяха заредени с чудесни вицови хрумвания, остроумно представени и добре раздвижени, без да правят компромис с качеството въпреки рекордните за нашите представи срокове.

Тук е мястото и да се кажат няколко думи за основните тенденции в най-новите ни анимационни филми. В докладите за игрално и документално кино вече стана дума за едно от години вече напращащо се присъствие на темата за малцинствата, произтичащо до голяма степен от възможностите за финансиране. В анимацията подобна напращчивост за участие не съществува, но рисуваните ни филми от последните години като че ли са обсебени от друга тенденция: тематичният фокус на анимационното ни кино се центрира около секса, еротиката, чувствеността. През последните годи-

ни това като че ли най-много въълнува творците и дори едно бегло споменаване на филмите го показва. „Юли“ на Стоян Дюков реализира фолклорно-присмехулния възглед върху секса с типично българското тайно поглеждане към женското тяло и подсмехването на „щипаните булки“. „Нажежената“ атмосфера на летния месец добавя нови нюанси към еротичното в сравнение с по-пролетния „Март“ от 1986 г. „Луната със сините очи“ на Пенчо Кунчев е един много красив и изящен филм, който показва човешкото тяло в неговата изключително близка връзка с природата. Двойният фокус между природното и телесното е в основата на този филм, в който пейзажът, клоните или речният поток и рибките оформят телата и лицата на героите. Нестандартните провокации по отношение на традиционните любовни отношения се размихват в естетския подход на режисьора. „Тя“ на Светлина Петрова е нито повече, нито по-малко един поетичен любовен акт, вдъхновено нарисуван с молив. „Две хубави очи“ на Георги Георгиев е подобно любовно преливане на фигури и лица, макар и нарисувани не така конкретно-телесно, а с усложнен и миниатюризиран орнамент. „Мъжка професия“ на Благо Шомов също се върти около мъжко-женските отношения, а „Dolce vita“ на Биляна Иванова и Андрей Цветков е вече откровена провокация към пуританските разбирания. Подвижността на формите в тази тотална анимация, която кипи от виталност и сексуална енергия, заразява зрителя и реабилитира сетивността. В тази връзка си струва да се спомене студентският филм „Безспорно“ на Мартин Георгиев. Той може да се окачества като разрушителен за вътрешните табута, тъй като шокиращо и предизви-

кателно визуализира едни твърде фройдистки метафори, както и буквализираните страхове на героя си. Макар и провокиращ, филмът реализира вече първите си продажби – нещо, с което не всички утвърдени автори могат да се похвалят през последните години.

Еротичните и сексуални качества не са новост в българската анимация, много отпреди „Женимба“ (1984) на Слав Бакалов и Румен Петков. Последните години обаче показват, че това е основният център, около който се групират замислите на аниматорите ни. В тяхната интерпретация сексът е жизнен, весел, енергичен, понякога смущаващо откровен или шокиращ, но винаги добре нарисуван и вихрено анимиран.

Прави впечатление, че такива традиционни жанрове като социалната сатира и притчата или просто извънжанровите размисли за състоянието на обществото са почти изчезнали от пейзажа на българското анимационно кино и в това го голяма степен отстъпваме от най-добрите си постижения. Един от малкото филми в тази посока е „Жълто“ на Иван Русев (също извън конкурса) – една метафора на обществото, което се саморазпада от абсурдите на битието си не без участието на медиите и жълтата сензация. Черният хумор и изрезковите гротескови персонажи на младия автор са достижение в жанра.

Този филм обаче е повече изключение, отколкото тенденция през последните години. Може би само „Game over“ на Дуго Неделчев и „В мир като на война“ на Николай Тодоров се обръщат към по-глобалните проблеми на човечеството и обществото – в случая с антивоенен патос.

Останалите филми предпочитат личната сфера на преживяванията, емоциите и усещанията или просто познатия стар комичен гег.

Този поврат към индивида, а не към групата или обществото като цяло, отбеляза и появата на няколко нежни и поетични филма, базирани върху тънкото психологическо изследване на емоционалността. „Неделя вечер“ на Калина Вутова е изключително артистична творба за самотата и стремежа към общуване. Унилата и донякъде мистично-тъжна атмосфера е реализирана с черно-бяла графитена рисунка, издаваща ярък индивидуален художнически почерк. Филмът кореспондира с „Позната история“ на друга млада авторка – Калина Дечева, който е обемна любовна история между клоуна и светлината на проектора.

За щастие, през последните години детското кино не е напълно забравено. „Тупа-лупа“ на Цветомира Николова е изключително забавна анимационна метаморфоза, основана върху детската фантазия и интересни хрумки. „Сламеният човек“ на Анри Кулев впечатлява с нестандартните си типаж, макар че има известни проблеми с компютърното оцветяване. Интересно е да се отбележи, че и двата филма са основани на диалога – нещо сравнително чуждо за нашата анимация, но доста важно за децата-зрители.

Не на последно място искам да отбележа, че нашата анимация продължава да бъде изключително добра във визуално отношение. Имаме прекрасни художници, които със своя артистичен рисунък, със собствения си стил, с почерк, който обикновено е много свободен и

разкрепостен, правят впечатление на публика и професионалисти. Всички споменати досега филми имат своите неоспорими достоинства във визуалното изграждане. Искане ми се да обърна по-специално внимание на два филма. „А бяхме круши“ на Красимир Иванов се базира на една изявна живопис под камера, където всяка мазка боя живее собствен живот и създава богато нюансирано пространство в прозрачни цветове. Филмът получи наградата на СБХ на фестивала на българския неигрален филм „Златен ритон“ през 2001. „Паяче вечерно“ на Светлина Петрова пък е творба, изпълнена с една зашеметяваща акварелно-изрезкова техника, която е експериментална за анимацията ни. Пиршеството от багри, прескачането от техника в техника, светлинните ефекти и стремителната анимация заслужено донесоха на авторката си наградата на СБФД за анимация. За съжаление обаче и в двата филма се чувства осезателна граматургична недостатъчност. Това е стара болест на българското анимационно кино, в което често визуалната стихия има превес над граматургичното озакпяване на историята.

Такава накратко е картината в българското анимационно кино през последните години – нито много оптимистична, нито напълно песимистична. Може би очакваната субсидия за 120 минути анимация годишно ще успее отчасти да постави финансова основа за създаването на анимационни филми в професионален, а не аматьорски режим. А доказаният талант на авторите – утвърдени и начинаещи – е достатъчна гаранция за разцвет.



Приложението
се издава
с подкрепата на
Българска
национална
телевизия

ЕДИН ЛЮБИТЕЛ НА КИНОТО В НАЧАЛОТО НА ВЕКА

Сценарий за телевизионен документален филм

Боряна Матеева

*Сценарият е получил субсидия от БНТ
на сесия през март 2003*

Георги Ангелов е най-големият български киноман, „коронясан“ като такъв от самия „човек-кино“ Тодор Андрейков малко преди да си отиде от този свят.

Георги Ангелов е и професионалист – като киножурналист, посветил живота си на киното, той гледа, за да споделя с другите своите открития, тълкувания и страсти.

Но Георги Ангелов е преди всичко и най-вече кинолюбител в най-високия и истински смисъл на тази дума – безкористен, всеотдаен и заклет.

Чрез неговите размисли, спомени, срещи и предпочитани филми може да се разгледа и анализира и пътят на българското кино (особено от 90-те), през един нестандартен ъгъл, защото Жорето – както го наричат приятелите му (а той врагове няма) – е в киното и киното е в него. Съществува чрез и за това изкуство.

Животът му е една необикновена любовна история, едно непрекъснато обяснение в любов на киното и тези, които го създават. Той не се изморява да ходи на своите срещи в тъмния салон и благоговейно да се отдава на екранните сенки...

С този филм-портрет Киното може най-после да му отговори с взаимност.

Ако някъде се е родил идеалният зрител – това е станало в България на 25 юни 1947 година, когато на бял свят се появява Георги Ангелов. Сякаш Братя Люмиер са създали киното специално за него: **„Аз живея, дете се казва, за едното гледане на кино...“** – изповядва чистосърдечно нашият герой.

Георги Ангелов е от изчезващата порода на киноманите – хората, благородно зависими от движещите се образи, тези любознателни и безобидни „воайори“, жадни за все нови и нови истории, разказвани от екрана...

Жорето – този влюбен ловец на киноизображения, вечно тича запъхтян от прожекция на прожекция. Истински е нещастен, ако два или три филма се въртят по едно и също време и той не може да се мултиплицира и да ги види всичките: и новия монголски, и последния документален за циганите, и невидян досега американски шедьовър от 50-те по телевизията. Затова горещо моли някой приятел да му записва на видеокасета...

Въпреки че отдавна е професионален киножурналист с близо 1000 публикации – интервюта, рецензии, статии; въпреки че участва активно във всички дискусии, кръгли маси, пресконференции, свързани с киното; въпреки че е неизбежен гост на националните фестивали и прегледи, той продължава ревностно, всеотдайно и най-важното – безкористно да обича киното. Признава, че като дете се радва на всеки нов филм. Посветил се е на 7-то изкуство тялом и духом и му е верен вече цели 30 години: **„Киното ми е и жената, и препитанието“** – простодушно и без стеснение признава старият ерген Георги Ангелов. И продължава своята интимна изповед: едно гадже го зарязало, защото все се губел по прожекции. Склонно било да му прости, ако ходел при друга жена, но не могло да преглътне, че ѝ изневерява с Киното, с измислени целулоидни жени... Най-добре за Жорето би било, ако мацката също е киноманка, но такива са малко, а и рядко са хубави...

В обикновения му живот се е отпечатал с всичките си перипетии и завои пътят на българското кино и тъй като той, Жорето, всецяло е в киното и киното е в него, един филмов портрет за него би разкрил органично не само любопитни и колоритни факти от движението на това кино, но и основните му посоки – нещо особено полезно за младия зрител. В резултат би се получил един много личен прочит на близката киноистория, направен с любов и доброжелателност. И най-важното – без „пудрене“, съобразяване или пресметливост.

Всичко започва през 1962 в една болнична стая. Гимназистът Георги лежи в Александровската болница, но разбира, че в кино „Македония“ дават нашумелия студийен филм „Голият остров“ на Кането Шиндо. Успява някак да замотае докторите и под напора на неудържимата си любов по халат, пижама и чехли изтичва да гледа филма. Огорчението му е безкрайно, когато разбира, че прожекцията е паднала поради нулева посещаемост... По повод на този филм Валери Петров пише знаменитото си стихотворение „Японският филм“, завършващо с думите: „Докрай, додето разцъфтите, ще мъкнем влагата към вас!“. Тази малко патетична фраза би могла да се разглежда и като личния девиз на Георги Ангелов, по-скоро като неговата житейска програма...

Следват изпълнения в казармата в Бургас през 1966, когато редник Ангелов ужасно много иска да гледа филм на Бергман по телевизията, но според правилника след определен час личният състав трябва да е в леглата. Той предлага на началството да изпее няколко песни на Челентано, в замяна на което да му разрешат да наруши порядките и да остане пред телевизора. Но старите войници толкова харесват неговото „шоу“, че на новобранецът му се налага да пее през сълзи чак до финалните надписи на филма... Отчаян, младият войник описва в писмо случката на своя роднина Радой Ралин и той го насърчава да пише: **„писмото също беше през сълзи, много артистично, и той ми каза: „Трябва да пишеш, виж колко хубаво писмо“. Просто ми направи комплимент...“** Като резултат Жорето се престашава и прописва. Първата му публикация е от 1971 – интервю със Стефан Данаилов за работата му в „На всеки километър“. Заглавието е „Средношколецът Сергей“. Начеващият киножурналист сякаш е предусетил раждането на една звезда...

Има още една колоритна случка от казармения период, която свидетелства за ранната, но неизлечима киномания на Жорето. В „Работническо дело“ прочита, че в София се дава „Привързаният балон“ на Бинка Желязкова. Жорето тутакси си издейства отпускат и заминава за столицата. Там го чака огромно разочарование – филмът е прожектиран само три дни и вече е свален от екран... След отпуската Жорето се прибира в родната казарма, но слизайки от влака, вижда, че в кино „Смирненски“ за негово щастие въртят лелеяния филм. Часът е 10 сутринта, но няма билети. Един човек се смилява и продава билетче на войника. Жоро гледа филма, но закъснява за занятия. Наказват го сурово, но той е приповдигнат – самочувствието му е друго. Отпуската не е била напразна, видял е пълната версия на един по-късно спрял филм и, струва му се, някак си е успял да се изгаври с военщината...

После идват интелектуалните срещи с кръга около „Джаз Фокус 65“ – Милчо Левиев, Васил Чертовенски, наблизо е и Жельо Желев и, разбира се – Радой Ралин. Младежът слуша смешки, тъжни и весели истории, но и сериозни разговори, и си изгражда свое виждане за света...

Най-важното обаче си остава всеотдайното, жертвоготовно гледане и гледане на филми – всякакви и отвсякъде. Всичко, което върви на екрана по това време. И още един спомен – когато през зимата на 1971 тръгва на стоп до Пловдив в открит камион, за да гледа сатиричната комедия „Кит“. Когато го пускат по-късно в София, той е от малцината забелязали, че филмът е орязан...

Но Георги Ангелов не гледа филми единствено за себе си, за да трупа знания, звания, постове, пари. Всичко видно той винаги и безусловно иска да сподели с другите. Започва да публикува във „Вечерни новини“ – в „Земеделско знаме“, „Отечествен фронт“, сп. „Киноработник“, сп. „Филмови новини“ и др... Нерядко го цензурират, пишат дори и доноси и това му коства загубата на трибуна. **„И сега нямам трибуна и това много ми тежи“** – жалва се кротко Жорето. Рядко за написаното среща благодарност. Но когато на страниците на „Киноработник“ подема битка за възстановяване доброто име на Димитър Тодоров-Жарава, напомняйки на някои другари, завърнали се от Съветския съюз и получили висши постове, че Жарава е „бащата на българската анимация“, художникът му подарява една своя картина – „Левски пред съда“: **„хубаво, стойностно нещо“**, може би най-ценното в дома му.

С Левски е свързан и единственият му опит като сценарист. Случайно, по време на излет, открива един забравен паметник на Апостола в Габровския балкан и написва сценарий, който спечелва трето място в обявения конкурс за 150-годишнината от рождението на Левски. Получава се вълнуващ 10-минутен документален филм, завършващ със силни слова на националния ни герой, а Жорето сякаш иска с тях да се обърне към българските кинематографисти – да работят не всеки за себе си, а за общото благо.

В тоталитарните времена той развива особен усет за филмите, които могат да бъдат спрени и изпреварващо гледа да пише за тях. След материал за „Смъртта на заека“ (показан за седмица, след това свален от екран) шефовете

на „Разпространение на филми“ го викат и го „съветват“ да внимава, че **„това го четат в ЦК“**. В резултат **„винаги съм писал на нож, на война, сякаш ми е било последния материал“** – спомня си Жорето и добавя: **„Гледах в дописката, в дребното, на пръв поглед чисто информативно писане, да вмъквам собствено мнение“**.

Подобна система за надлъгване със системата прилага и по време на работата си в Киновидеоклубовете през 80-те. **„Много хитро си изградих собствена стратегия на съпротива. Един-два пъти ме викаха, но аз се направих на тарикат – изтъквах технологически съображения. Викам: за прехвърляне на видео копие трябва да е колкото се може по-непоказвано.“** Така успява да съхрани на видеоносител оригиналната версия на всички спрени филми по това време. Такъв е случаят с пълната версия на „Равновесие“ на Людмил Кирков, с „Жена на 33“ на Христо Христов, с „Балът на самотниците“ на Иван Ничев. За поколенията се запазват и доста „арестувани“ и заплашени от унищожение документални филми...

Но Георги Ангелов съвсем не иска да се изкарва герой. Въпреки че цивилни „изкуствоведи“ доброжелателно го съветват да не прави изказвания в полза на „Жена на 33“ (**„на всяка пресконференция гледам нещо да се закача с цензурата“**); въпреки че го спират от фестивали; въпреки че е бил член на Комитета за екологична защита на Русе; въпреки, че дори се опитват да го вербуват за доносник, той винаги остава верен на себе си, неконформист... От последното го спасява чувството му за хумор, любовта към футбола (заклет цесекар е и случайно на един мач вижда едно от ченгетата на кинематографията, също фен на ЦСКА. Така, когато го притискат, започва да се прави на луд и да вика „Само ЦСКА!“). От това неестествено състояние го измъква идването на демокрацията. Едно от най-вълнуващите преживявания в живота му е падането на Берлинската стена – гледка, на която става свидетел по време на късометражен фестивал в Берлин.

След събитията от 10 ноември 1989 Жорето неочаквано и за самия него получава предложение за работа от свой приятел, който има успешен бизнес в Холивуд, член е на Американската киноакадемия и офисът му е до този на Кевин Костнър...Така, в периода на безработица, стоварила се върху 90 процента от българските кинаджии, той започва престижна работа на разпространител, за която винаги е мечтал. **„Едва ли не минавах за български представител на Холивуд и до мене беше пътека, а сега никой не ми обръща внимание“** – констатира с лека горчивина днес. Неговият шеф е пример **„как един американец разпространява европейски филми на българския пазар“**. Фирмата е първата, получила субсидия от „Евроимаж“ за разпространението на 2 филма: испанския „Ела, завържи ме“ и белгийския „Тото героят“. После нещата някак се разсхват. И шефът се уморява, и Жорето има разни проблеми, здравословни и всевъзможни други. Фирмата не е закрыта, но днес той практически само ходи до офиса, колкото да има повод да излезе от къщи. Все пак, останала му е една рекламна шапка с надпис над козирката „Ела, завържи ме“. Тя странно контрастира със старомодния

му балтон и канадските галоши (от много фина гума), които обува при дъжд...

На връх нова година 2001 Жорето получава инсулт и спешно постъпва в болница. Оттам, едва прескочил трапа, с големи усилия на ръка пише статия, която е обещал на един вестник. Прави го, за да докаже, че е възвърнал формата си и че няма сериозни моторни увреждания. Лекарите го съветват да намали темпото и да спазва строг режим. Следва лечение в санаториума в Банкя, но скоро идва „София Филм Фест“ и у Жорето отново се събужда неудържимият киноман – въпреки лекарските забрани успява да изгледа 50 филма. Не пропуска пресконференция, участва в дискусии, прави своите класации...

Относно прословутите „класации“ на Жоро Ангелов се носят легенди. От много време, без никой да го кара, в края на всяка година той прави собствена класация (която старателно изписва на ръка) на близо хилядата филма, които гледа годишно. И много държи да я сподели с приятели. Там на 40-50-то място има и български филми. Понякога някои режисьори му се сърдят, но не за дълго. Тези годишни класации от 70-те...та до днес са уникални и неизменни Жорето не е краен и злобен, а разбиращ и градивен киноман – журналист, във всеки филм вижда нещо добро. И може би затова всички го приемат, защото чрез него говори сякаш самото кино: вдъхновено, но без високомерие или снобизъм. И най-важното – безкористно.

За Георги Ангелов заниманието с кино е вид свещенодействие. Той е абсолютно категоричен – не можеш да седиш в салона, да съпреживяваш в тъмното и да ядеш пуканки. Киното е сериозно, съдбовно занимание и то запълва целия му съзнателен живот. То **е** целият му живот. Така, като Дон Кихот, той съществува в два паралелни свята – измисления екранен и реалния битов. Излишно е да казваме, че измисленият е по-добрият, по-красивият, по-справедливият. А реалният е пълен с трудности, особено след инсулта. Когато се прибере вкъщи, Жорето остава сам, на студено и тъмно. Инвалидната пенсия, която получава отскоро, не стига за парно, за храна и за кино. Трябва да се избира и той е направил своя избор...

Тук не мога да не разкажа за хитроумната стратегия на Жорето, направена по времето на режима на тока в България от началото на 90-те, когато София приличаше на гигантска дискотека. След като е проучил и старателно си е отбелязал всички интересувачи го прожекции в кината и по телевизията, Жорето си изработва железен план къде да ходи на гости, за да успее да изгледа всички интересувачи го филми. Когато от 6 до 9 няма ток в „Младост“, той отива на гости в „Люлин“, после е в „Изток“ и така хем е на светло, хем не пропуска филм...

За да разберем що за човек е, достатъчно е да следим плътно **неговото ежедневие и маршрути**.

Ще го хващаме забързан за прожекция, с полуотворена чанта на рамо, от която стърчат кинописания, каталози и дипляни.

Ще го следим късно вечер след прожекция, уморен, но възбуден и вдъхновен от видяното.

Ще го наблюдаваме как съпреживява, почти сам в залата, някой ранен арт-филм на известен режисьор.

Ще го потърсим сред другите във фоайето на киносалона, когато разпалено говори с колеги.

Ще го следваме на път за НФЦ, откъдето търчи да си вземе заветния бадж за фестивал.

Ще го открием в рейса за Киноцентъра, бързащ за някоя специална прожекция за „посветени“.

Ще го проследим и до любимото му квартално кино, което сега е „Бинго“ или супермаркет и той ще разкаже кой филм е гледал там някога.

Или на път за Филмотеката, където трябва да прави важна справка.

Или крачещ към студия „Време“, за да участва в импровизирана дискусия за спорен документален филм.

Или изкачващ задъхано стълбите на Дома на киното, едва смогвайки за последната възможна прожекция на някой случайно пропуснат филм.

Или застанал пред афиша на Филмотечното кино „Одеон“, дошъл да попълни знанията си за някой майстор или да ги опресни.

Или влизащ в редакцията на списание „Кино“ да предаде написан на машинка материал за опасните тенденции в киноразпространението.

Или разпалено изказващ се на пресконференцията на известен гост-режисьор от „София Филм Фест“.

Или пийващ чаша вино на коктейла по повод откриването на Седмица на италианското кино в Евробългарския център.

Или радостно и нетърпеливо акредитиращ се на фестивала „Златен ритон“ в Пловдив.

Или по бански на плажа между две прожекции на любимия му фестивал „Любовта е лудост“ във Варна.

Или пред телевизора в санаториума в Баня, където продължава лечението си и продължава да гледа филми.

Това са все места, с които Жорето е свързан от много години, хората го познават и той ги познава. И всички са негови приятели. Тези места и хора са и ключовите институции и фактори на реформата...

Пътъом той ще обсъжда своите класации, ще споделя възгледите си за реформата, за близки приятели и събития, „некои съображения“ за Закона за киноиндустрията. Ако въпросният закон се приеме докато се снима филмът, коментарът му ще стане особено актуален. Всъщност това, което най-много го боли, освен малкото пари за кино, е безотговорното отношение на държавата към възпитанието и култивирането на публиката, липсата на дискуссионни клубове и арт-кина.

В целия разказ ще се вплетат кадри от споменавани от Жоро филми, за да се материализира идеята, че той живее *чрез* киното, оставайки си при това доста трезвомислещ. Това няма да се прави елементарно-илюстративно, а контрапунктно, с такт и по възможност с доброжелателна ирония.

Не знаейки защо, но виждам Жорето като един български вариант на героя от грузинския филм „Жил певчий дрозд“. Той носи нещо от лекотата и възторга на този герой на Йоселиани, има особено чувство за хумор, но пътят му е белязан с драматизъм и горчивина. А пропо – Йоселиани беше гост на „София Филм Фест“ 2003, в „Одеон“ имаше негова панорама. Срещата на Жорето с Маестрото на неговата пресконференция даде живот на тази асоциация...

Като си мисля как би могъл да завърши един филм за Жорето и българското кино, в съзнанието ми изниква и кадър от „Бялата стая“ с Апостол Карамитев, бродещ по софийските улици на фона на една песен: „И все пак аз се движа напред, жалък и упорит, аз се движа напред, напред...“

Но това е може би много патетично...

ГЛАСОВЕ ОТ САЛА НА

Владимир Ангелов

„МЕДУЗА“

НЯКОЛКО ЩРИХИ КЪМ ИЗРАБОТВАНЕТО НА ЕДИННА ПОЗИЦИЯ

Много ми се искаше в този брой да събера няколко режисьорски гледни точки към предложените от нашата критика доклади за киното ни от последните три години. Не само защото имаше сериозен повод – годишните награди на СБФД, а защото един такъв разговор е крайно необходим. Мисля, че се намираме в преломен момент, който изисква да си изясним както реалните постижения, така и посоките на творческите ни усилия. А защо не и ролята на нашата критика в този процес. За да стане ясно дали вече сме част от динамичните процеси, които текат в европейското и световното кино, или сме все още някъде в периферията им.

Налага се, за съжаление, да отложим тази интересна и приятна тема за следващия брой заради събитията, разразили се около приемането на Закона за филмовата индустрия. Защо ли, ще попитате напълно основателно, да се занимаваме отново с тази неприятна тема? Не само защото дългоочакваният и изстрадан закон за киното е съдоносно важен за всички нас. Случило то се напоследък отново постави въпроса за здравословното състояние на нашата професионална среда – за годността ѝ да устоява принципни позиции, жизненоважни за нейното оцеляване и развитие. Да се държи зряло и с достойнство, а не инфантилно и конюнктурно. Дали става дума за оздравителен процес, или за заглъбочаващо се, може би неизлечимо заболяване. Мисля, че „отговорното“ писмо, което се появи само месец преди Парламентът да излезе във ваканция – агресивно до неговият председател, Президента и Министър-председателя и последвалите го подписки, разяснения, уговорки, контраписма и медийни превъплъщения – е по-скоро симптом на заболяване. Интересно ще бъде да се направи точна хронология на цялата тази одисея от последните две години. Мисля, че онези наши ко-

леги, които се нагърбиха с отговорния ангажимент – Закон за филмовата индустрия – гължат на всички нас един ясен и подробен отчет. И ако го бяха направили своевременно – вероятно нямаше да се стигне до тази ситуация.

Тези дни с удивление научих, че да изказваш личното си мнение пред нашите среди означавало да се конфронтираш. Изглежда отново се събужда рефлексът „началство лучше знает“. След като рефлексът е на една определена група, посрещаща на нож всяка различна от тяхната позиция, рискуваш естествено да си спечелиш врагове, вместо да бъдеш чул. Тази нетърпимост към личното мнение е това, което ме тревожи. Предполагам, не само мен. Тя обикновено е облечена в някакви благородни мъгляви цели, но поведението ѝ е винаги високомерно и безотговорно. Ето една наистина актуална тема, на която си струва да ѝ отделим внимание.

Нека се чуват повече различни гласове, от това кинаджийският авторитет няма да пострада, защото този авторитет страда най-вече от онези, които си присвояват ролята на „говорители“ на филмовата общност, афиширайки се пред медиите като неин „работещ и качествен отряд“. Този авторитет страда и от една друга категория колеги, грапащи вечно за властови позиции и услужливо обслужващи всякакви други интереси, но не и обществени, а още по-малко художествени.

А иначе, ако погледнем нещата откъм комичната им страна, в момента всички сме вкарани в пиеса от неизвестен автор, който умело съчетава стиловете на Ст. Л. Костов, Дж. Оруел, Бранислав Нушич и О'Хенри. Предлагаме ви гледната точка на колежата Огнян Гелинов, който прояви вкус към всички параграфи и точки на проектозаконите.

ПРАВИЛАТА НА ИГРАТА

Огнян Гелинов

Отвореното писмо до тримата висши гържавни ръководители от 7 юли, подписано от 62-ма кинаджии и театрални (между тях 8 продуценти), постави така въпроса за бъдещето на българското кино – възраждане или вегетиране, модерност или анахронизъм, автономност или слугуване на временни икономически интереси, свобода или смърт.

Поводът за писмото, дело на 7–8 инициатори, изтъкнати колеги, дълбоко навлезли в постсоциалистическите проблеми на родното кино, бе убедителният ход на проекта за Закон за подпомагане на филмовата индустрия, внесен от Министерския съвет, приет вече на първо четене от Народното събрание. На дневен ред в Комисията по култура на Парламента бяха поставени за разглеждане предложенията за изменение и допълнение на отделни текстове от народните представители Стефан Данаилов, Коста Цонев, Явор Милушев, Иво Атанасов, Андрей Пантев и др.

За пръв път след 1948 г., когато е бил отменен Законът за кинематографията, се очерта реална възможност да се приеме закон, с който ние да заемем място (скромно) в правното пространство с всички произтичащи от това юридически, политически, икономически и социални гаранции за филмовата общност и любителите на българското кино. Да не забравяме, че след 1990 г. тъкмо липсата на закон, уреждащ финансирането на филмопроизводството, ставаше причина за редица неблагоприятия, противопоставяния, несигурност, управленски произвол, дори един-два пъти на така наречени нулеви години.

В десетте дни, които разтърсиха света (на българското кино), изпълнени със срещи, пресконференция, медийни диспути, гилдийно събрание, вестникарски публикации, цитати и контрацитати, много цифровизация, дезинформация, анонсиране, сатанизирани (тъмните сили ненавиждат културата), коалиране и афиширане, при интензивна размяна на пощенска кореспонденция, в обявената подписка се добавиха 20 нови имена, но част от първоначално подписалите се оттеглиха, други огласиха „особено мнение“, трети посочиха приятели, заради които са се включили на юнашко доверие. Накрая излезе, че малцина са чели текста на писмото (да не говорим за тези, които са дали своето съгласие по телефона от чужбина или провинцията), и почти никой не може да обясни който и да е детайл или

поне някой от водещите принципи.

В желанието си да помогнат на всички нас, но без да ни питат, инициаторите, заедно със склонените да подкрепят акцията, излязоха пред гържавните институции и пред културната общественост като наши представители. Дори да са изцяло прави в своите квалификации и претенции, те бяха длъжни да поискат от филмовата общност съгласие да ни представляват. Или да поставят въпросите само от свое име.

Подписката издига две законодателни алтернативи, и двете галещи слуха на незапознатите нито със съдържанието на оспорваните текстове, нито с процедурите на законодателната инициатива. Първата е да се подкрепят предложенията на народния представител Коста Цонев като единствено правилните, тъй като само те изразявали професионалните и национални възжеления. Втората – ако няма време да се постигне търсеното общо съгласие по тях и за да се даде възможност на депутатите от Комисията по култура сериозно да ги проучат, да се приеме нов Закон с член единствен, който да гарантира за 2004 г. финансиране на киното в размера на отричания Закон за подпомагане, предвиждащ гарантирана помощ около 2 и половина пъти по-голяма от досегашната.

За голяма изненада на колегите, довели се на посветените в изучаване на проблемите инициатори, втората алтернатива се оказва конституционно недопустима. Не може да има отделен закон за изразходване на бюджетни средства извън този за Държавния бюджет за 2004 г., процедурата по който вече е стартирана. Другият път за гарантиране на въпросния минимум е политическият – без правно основание, но със силна политическа воля Министерството на финансите да наруши бюджетната процедура и да увеличи бюджета на Министерството на културата с горепосочените средства, което на свой ред да обещае, че ще ги предостави на киното в хода на бюджетната 2004 г. Втората алтернатива мълчаливо приема, че предложенията на Коста Цонев ще бъдат възприети, макар и по-бавно, след съответното „узряване“. Тази псевдо-алтернатива имаше силно пропагандно внушение, защото всеки, напълно спял в правната джунгла, си казваше – колко е просто, ако имат воля, приемат го този Член единствен – и парите са осигурени.

По-голямата изненада обаче се оказа, че така

наречените предложения на Коста Цонев (вярната посока) не са никакви предложения за изменението и допълнения на отделни „професионално несъстоятелни“ текстове от проекта на Министерския съвет, а представляват един друк, паралелен на първия проект за закон, но разделен на части. Извършен е един процедурен трик, за да могат народните представители да вникнат в предлаганото „бляскаво бъдеще“ на киното ни и да отхвърлят готвеното ни унило, безрадостно такова. Костацоневите предложения включват отмяната на 14 члена от разглежданите общо 45, както и 34 нови члена, неразглеждани досега. Или бляскавият законопроект съдържа общо 49 члена, 124 алинеи, 211 точки, както и 18 параграфа и 42 точки. Докато „унилият“ – 45 члена, 88 алинеи, 109 точки, както и само 9 параграфа и 27 точки към тях. Който е следил парламентарни заседания, може да си представи какво грандиозно гласуване ще падне в Комисията (да не забравяме стотиците предложения и на останалите депутати), а ако тези предложения се поддържат и в пленарна зала – и там. Вероятно един от най-скромните закони, този за подпомагане на киното, може да се превърне в най-бързо гласувания закон в книгата на Гинес.

Защо обаче този бляскав проект за възраждане на киното не е бил внесен в Народното събрание, за да се конкурира на първо четене с архаичния? Нямах ли в публичното състезание неговите идеи да получат гражданственост, да спечелят привърженици или поне да разконспирират част от тъмните сили? Нещо повече, защо инициаторите не представиха този законопроект пред филмовата общност, която те така смело защитава? Ясно е, че каквито и раздори да съществуват сред българите (вече 1300, че и повече години), само публичният диалог и разум могат да придвижат нещата.

Установи се нещо по-лошо – този законопроект е съществувал в подобен вид преди година и половина и е бил предлаган (януари 2002 г.) за съгласуване в държавните органи. Отхвърлен е поради дълбоки и непреодолими несъответствия с действащото право. Отхвърлен е и от правни експерти, на които е предлаган да го подобрят до вид, годен за разглеждане. Отхвърлен е от работна група на СБФД, легитимно излъчена на общо съюзно събрание със задача да работи върху различните предложения, произхождащи от нашите среди. И най-важното – този същият законопроект – бляскавият, модерният, функционалният, европейският – е онзи, който при преходното правителство и пак по същите причини (несъответствия и противоречия с българското законодателство) е поставен на рафта

вместо на масата.

Това е вторият опит на киното да се сдобие със закон за неговото подпомагане. И той ли ще има съдбата на първия?

Преди да се вдигнем на бунт, както ни призовават навлезлите в постсоциалистическите проблеми, нека да се опитаме да вникнем в разликите между двата законопроекта – единия, легитимния, но „недоносче“, а другия – легендарен, възродителен, да го наречем проект за Храм на киното („катедрала“).

1. ЗАГЛАВИЯ НА ПРОЕКТИТЕ

„Недоносчето“ се нарича Закон за подпомагане на филмовата индустрия, а „Катедралата“ – Закон за подпомагане на филмовата и аудиовизуална индустрия.

Да пренебрегнем думата „индустрия“, която акцентира подвеждащо стопанската страна и не е по-добра от думата „кино“ или „кинематография“, която включва и артистичната същност на тази уникална по своята специфика човешка дейност.

Първият проект се съсредоточава само върху филма. Този вид произведение е изкуство, предназначено винаги за „големия екран“. Няма значение, че филмът се разпространява и чрез други носители (касети, дискове) и по други начини, освен проекцията в киносалони (телевизии, домашно видео, Интернет и т.н.). Вторият проект разширява обхвата си и върху аудиовизуалните произведения. Аудиовизията рядко е изкуство (почесто информация, чисто забавление, и др.) и не е предназначена за „големия“ екран.

Присъединяването на аудиовизуалните произведения към филмите поставя трудно преодолими пречки в приложението на закона – да се разграничава кой от предложените проекти може да бъде допуснат до конкурс и кой не. Няма орган, който да отсява двата вида, нито такъв, който да решава възникналите спорове.

Смесването на двата вида води и до невъзможност на филмови проекти да кандидатстват за подкрепа от ТВ-операторите, което е подгряване на едно от коренчетата за желаното възраждане на киното, намаляване на демократичността и ограничаване на конкуренцията при търсене на помощ за всеки отделен проект.

2. ЦЕЛ НА ЗАКОНА

„Недоносчето“ се ограничава в подпомагане на производството, разпространението, показва и промоцията на български филми от страна на държавата. А „единствено правилният проект“

изисква и подпомагане от страна на юридически и физически лица под страх от административно-наказателна отговорност и прекратяване на дейността им. Тези лица може би са носители на „временните икономически интереси, които ерозируют дългосрочните национални цели“ (възможните тъмни сили).

Целта на „бляскавия проект“ е не държавно подпомагане, а държавна политика в областта на киното и аудиовизията. Въвеждането на такава значителна цел е да се попречи желанието за преразпределение на повече средства чрез държавната машина. Така в държавната политика проектът включва възпитанието на децата, раздаване на държавни награди, определяне на филмите за фестивалите в чужбина, назначаване на представители в международните филмови организации и др.

3. СТАТУТ НА НАЦИОНАЛНИЯ ФИЛМОВ ЦЕНТЪР

Според легитимния проект НФЦ трябва да стане Изпълнителна агенция към Министерството на културата. Според легендарния проект НФЦ трябва да е държавно предприятие съгласно чл. 62, ал.3 от Търговския закон. Това е крайъгълният камък на Катедралата.

Изпълнителната агенция е администрация за осъществяване на административно обслужване на свързаните с него дейности към дадено министерство – например ИА „Пътища“, която отговаря на републиканската пътна мрежа, или ИА по лекарствата, която гарантира качествата на лекарствата по нашия пазар. Актовете на агенцията подлежат на контрол – административен, съдебен и дори парламентарен (чрез съответния министър).

Държавно предприятие е организационна форма за осъществяване на стопанска дейност с държавна собственост (недвижима и движима). Тази форма се предвижда в ТЗ само за онези пост-социалистически предприятия, които не бяха все още преобразувани във „фирми“ (каквото рогово понятие въведе Указът за стопанска дейност от 1988 година). Преобразуваните във фирма пък по силата от ТЗ от 1991 година се превърнаха в търговски дружества – например „Бояна“ ЕАД, като подготовка за тяхната приватизация. Държавни предприятия в момента са останали четири – пет – спортният тотализатор, държавна лотария, ръководство въздушно движение. Те не подлежат на административен, съдебен или парламентарен контрол.

В случая не обсъждаме дали формата „държавно предприятие“ е модерна и европейска форма

за разлика от „изпълнителна агенция“ – анахронична и евро-азиатска.

Странното е, че всички изостанали от миналото държавни предприятия събират пари от пазара и ги внасят в държавния бюджет, само ДП „НФЦ“ ще събира пари от бюджета и ще ги внася в сметките на пазарните субекти.

Голямото преимущество на ДП е, че неговата сметка не подлежи на зануляване в края на бюджетната година. Неусвоените държавни и собствени средства ще се прехвърлят в следващата година както това прави всеки стопански субект. Няма да спорим дали това облагодетелствува творците или комбинаторите, които неминуемо ще се появят в подобни условия.

Голямото затруднение е, че държавните помощи не могат да остават извън сметки (фондове). Това е противоречието между държавното подпомагане и самостоятелната стопанска дейност. Кое от двете е по-малката злина за българското кино?

4. ОРГАНИ НА УПРАВЛЕНИЕ

При „недоносчето“ има изпълнителен директор, към който се конституират 5 комисии от цялата филмова сфера. Именно те вземат всички решения, а изпълнителният директор само упражнява контрол по законосъобразност. Неговите актове са обжалваеми.

При „Катедралата“ управлението се осъществява от Министерския съвет, Министъра на културата и СЕМ. Има три комисии, подобни на горепосочените, които са към министъра, а той се натоварва с толкова много задачи, че би могъл да бъде наречен Министър на киното (без да се предвиди нова администрация към него). Но избореното дотук е по-скоро за параван, държавен чадър.

Истинската власт се съсредоточава в Управителния съвет на ДП, който прави всичко, само без да одобрява конкретните заглавия, които трябва да получат подпомагане.

5. ПРИХОДОИЗТОЧНИЦИ

В проекта „недоносче“ държавата целево финансира в размер на среднестатистическите бюджети 5 игрални, 10 пълнометражни документални филма и 120 мин. анимация.

В проекта за „Катедрала“ освен горното са предвидени:

- а) постъпленията от частни лица – 5 вида „лицензионни“ такси, 7 вида регистрационни такси
- б) безлихвени кредити – без да става ясно що е то и кой ще го дава

в) диференцирана ставка ДДС (намалена) за сферата на киноиндустрията

г) постъпления от глоби и имуществени санкции, налагани от Министъра на културата на лицата, задължени по този закон.

д) собствени стопански приходи на ДП – лихви по депозити, портфейлни инвестиции, оказване на услуги, отдаване под наем на имущество.

Всички изброени, колкото и примамливо да звучат, не съответстват на редица закони. Например „такса“ означава плащане за определена услуга, а не „данък“. Регистрационните и другите административни такси не бива да надвишават себестойността на услугата. „Лицензите“ се ограничиха със Закон за ограничаване на административното регулиране и административния контрол върху стопанската дейност, намалено ДДС има само за туризма. Кредитуването е банкова дейност. За разпореждането с имущество е нужно гържавата да предостава таква на ДП (движимо и недвижимо). Съгласно Закона за устройство на гържавния бюджет бюджетните приходи не са цели – глобите и санкциите не могат да отиват в ДП „НФЦ“.

Никак не е ясно защо киното може да бъде единствената сфера в гържавата, която би съсредоточила в себе си всички възможни начини за събиране на пари от хората. Какво ще кажат тогава другите изкуства? Те не участват ли в българското духовно пространство? Ами останалите стопански субекти?

6. ПРЕРАЗПРЕДЕЛЯНЕ НА ПОСТЪПИЛИТЕ В НФЦ СРЕДСТВА

В проекта за „вегетиране“ строго са определени квотите за подпомагане на производството, разпространението, показа и промоцията на български филми като за всяка група е определен максимален процент, който може да се получи от съответните одобрени проекти. Отделно за производство на всеки вид филми са лимитирани съответните средства – одобрени проекти, копродукции, дебюти, написване на сценарии.

Една комисия определя годишния план. Втора селектира проектите, трета гласува конкретните суми за всеки одобрен проект в рамките на планиваната квота.

Съвсем друго е положението в проекта за възраждане на българското кино.

Няма никакви квоти. Единственият фиксиран процент е този за сценарии. Комисията, която планира, е същата, която разпределя конк-

ретните помощи. Това е вездесъщият УС на ДП, който ще играе със сумите както по отделни позиции, така и по конкретни проекти.

Горепосоченото обаче е бял кахър в сравнение с предвидената възможност така наречената копродукция на български филм с чуждестранен продуцент да ползува неограничено целият обем средства в ДП – няма лимит за подпомагане на този вид проекти, нито пък те се явяват на селекционна комисия. Щом УС на ДП реши, че ще е полезно за него да финансира български филм копродукция с чужд продуцент, може да го направи неограничен от нищо. А що е то български филм по права дефиниция? Според проекта на Коста Цонев, български филм е този, който събира само 5 точки от 19-точковата таблица за идентифициране на европейско произведение. В проекта-недоносче нужните точки, за да бъде един филм правно определен като български, са 10 от 19.

Така всеки филм, в който има минимална наша творческа изява или трудов заетост, ще бъде определян като български, за да може да черпи от гържавното подпомагане.

7. ПРОДУЦЕНТСТВО

Легендарният проект дава възможност продуцентът въобще да не търси други пари извън гържавната помощ, както и да „затваря“ бюджета само с гържавни пари (ако има благословията на „Бояна“ ЕАД, която като търговско дружество не е задължена да подкрепя всеки български проект, нито да го подкрепя с еднакви цени на услугите)

8. ПОГАСЯВАНЕ НА ЗАДЪЛЖЕНИЯТА

Същият бляскав проект предвижда възможност продуцентите да не дължат никаква или почти никаква възвръщаемост – чрез системата на гържавните награди, раздавани всяка година от кинаджийския министър, чрез системата от опрощаванията и други подсистеми.

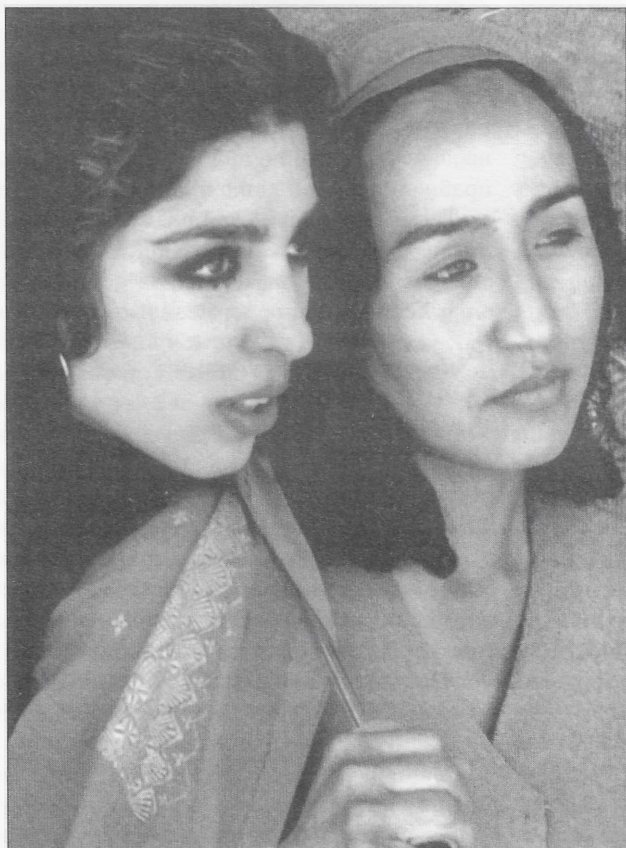
Дали „отвореното писмо“ успя да придвижи общото дело напред (в тунела)?

Струва ми се, че похабената готук социална енергия разкрива, че е напълно възможно да заменим го болка познатата колективна безотговорност от епохата на социализма с една, да я наречем, организирана безотговорност в епохата на постсоциализма. Истинската алтернатива не е възраждане или вегетиране, модерност или архаика, а ЗАКОН или ЛИПСА НА ЗАКОН. Това заслужава да обсъждаме в нашия поход из пустинята.

СВЕТОВЕН ЕКРАН

ФЕСТИВАЛ НА НЕДОВОЛСТВОТО
И... НА НОВОТО КИНО

Кан 2003

Вера Найденова

„Пет часа след обег“, режисьор Самира Макхмалбаф

Започна се с неудовлетвореността на селекционерите от филмовата продукция през изтеклата година. А най-вече от факта, че утвърдените тук (Кан много гържи на своите открития) Кустурица, Кемпфън, Коен, Кар-вай не са завършили новите си творби навреме. Чу се, въпреки, и това, че те ще успеят за започващия в края на август Венециански. Ако това се случи, в Мострата ще се влее така осезаемо липсващата и напоследък енергия. А не е тайна съперничеството между двата празника на киното, породено още във вре-

мето, когато, като бойкот срещу фашизма на Мусолини, се ражда идеята за френския...

Предварително организаторите споделяха и притесненията си от трудности, свързани с иракската война, с изострените политически отношения между САЩ и Европа. Макар че междувременно нещата се заглаждаха, а творците не се уморяваха да изразяват солидарност помежду си, след от европоцентризма и антиамериканизма останаха го края. Никога преди темата европейско кино, и по-общо – европейска култура, не са били така напраща-

во обсъждани и защитавани. Дори и формално да са спазени някакви пропорции, пак надделяваше усещането, че френските филми са намествани в програмата където и колкото може. Справедливостта изисква да се каже, че годишното производство на страната гомакин е дало известно обективно основание за това: „Изгубените“ на Андре Тешине, „Тирезия“ на Бертран Бонело, „Малката Лили“ на Клод Милер, „Котлети“ на Бертран Блюе и др. са свидетелства за известно оживление, но... не се откриха особено дори на фона на всепризнато не много богатата тазгодишна състезателна панорама. Като цяло френското кино продължава да се самолюбува на своя жанров и стилов консерватизъм. Тази упоритост несъмнено е част от по-общата културна ориентация на страната и може би като по-дълговременна стратегия ще даде някакви резултати. Сега обаче филмите, почти изцяло родеещи се с литературните и театралните форми от XIX в., създават впечатление за демодичност. Те имат своята местна, а и по-общо европейска публика, но от всичко видяно само „Swimming pool“ на Франсоа Озон съдържа белези на актуално кинематографично качество. Не е без значение фактът, че в него е заимствана английска проблематика, а най-вече английска стилистика, която, кой знае защо, бидейки също консервативна, не губи свежестта си; и голяма островна актриса – Шарлот Ремплинг.

Макар че с различни поводи по червената стълба се изкачиха Шварценегер и Кевин Костнър, а с филмите си триумфираха Никол Кидман („Догвил“), Киану Рийвс („Матрицата“), Тим Робинс („Мистична река“), както и приобщилата се към холивудската



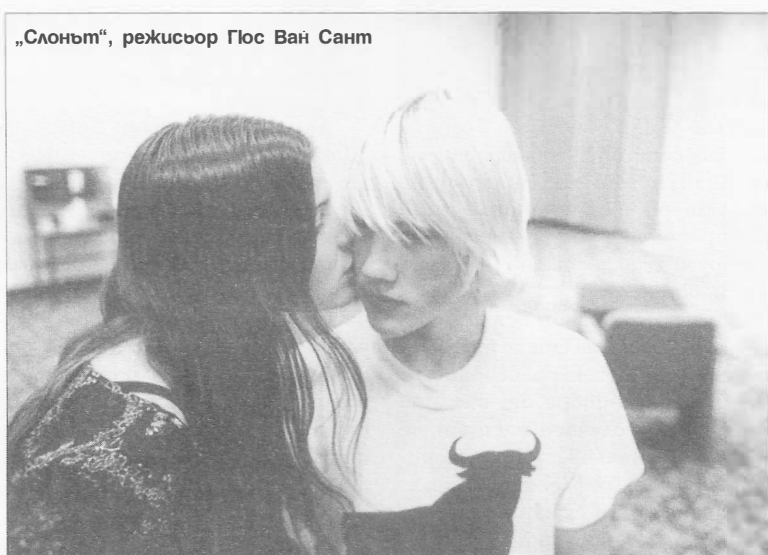
„Доавил“, режисьор Ларс фон Триер

сови средства. С награждаването на тези филми журито несъмнено е целяло да подчертае и друга опозиция: между виртуалното, компютърното, т.е. „машинното“ – и „ръчно направеното“ изкуство (доколкото това изобщо може да се каже за киното), което по традиция се счита за „по-автентично“, за по-изконно художество.

Такова решение на журито навярно би било прието по-спокойно, ако в програмата не съществуваша два действително новаторски филма – „Догвил“ на Ларс фон Триер и „Куфарите на Тълс Лъпър“ на Питър Грийнауей. Читателят е в правото си да запи-

група италианска красавица Моника Белучи, феновете не спираха да изразяват гласа си за звезди, т.е. за красота и емоции. Но ако този глас по принцип си остава винаги не докрай задоволен, то другото бе по-конкретно и по-непривично за Кан – реалният недостиг на хубави филми. Нелишения от качества „Пъстра перурда“ на Лу И не можеше да покрие кодираното през изминалите години поле на доброто китайско кино, белязаните от самотнитост и екранно изиящество „Блясаво бъдеще“ на Киоши Курасава и „Зара“ на Наоми Каваса са далеч от направеното за обновлението на киното, а и на самия фестивал от майстори като Акира Курасава и Шохей Имамура.

Фестивалът, разбира се, не може да отговаря за всички незапълнени полета в световното кино от последната година, нищо, да речем, за това, че филмът на Александър Сокуров „Баща и син“, амбициозен по тема, е под равнището на представените от режисьора през предишните години уникални кинематографични структури. Кан въпреки всичко отново направи своето за подчертаване на отделни важни насоки в състоянието на сегмото изкуство. Макар и да бе неоправда-



„Слонът“, режисьор Гюс Ван Сант

но едностранчиво награждаването само на еднородни по мащаб и поетика филми, все пак не може да се отрече ефектът от открояването анблук на творци като Гюс Ван Сант, Самира Мамалбаф, Нури Джейлан. Без да достигат невиджани върхове в реалистичното кино или в авторско-изповедното творчество, филмите им – респективно „Слонът“, „Пет часа след обег“, „Отдалечен“ – подкупват с ангажираност и с художническа изобретателност при използване на минимални финан-

та за каква новост може да става дума редом го виртуалното чудо „Матрицата“? Работата е именно в изобретателността, с които в тях компютърната „квазиреалност“ се съчетава с традиционната кинематографична „фотографска“ реалност за постигане на художествена условност от „трети вид“. Раждащите се от това нови динамични степени в естетическото отношение живот – кинематографичен образ внасят промени в изграждането на драматургичните констрек-

ции, на „наратива“, в играта на актьорите, във въздействието на персонажите, в общуването на зрителя с образа (медиалността, интерактивността), да не говорим за другостта на снимачния процес, на монтажа и т.н.

Да се каже **новост** в изкуството е винаги рисковано, отговорно. И все пак тъкмо тази е категорията, с която може да се означи киното, представено в Кан чрез триптиха „Матрицата“, „Догвил“, „Куфарите на Тълс Лъпър“. Ако филмът на братя Уашовски принадлежи към една по-еднородна виртуална естетика, която, макар и все още недостигащо, е осветлявана от критиката и теорията, то вторият и третият филм ни изправят пред непознати формули. Те са акт на творчество, което прекраща очертанията на триумфалния през шейсетте години и оплождащ вече десетилетия екранните селения киноезик, търсят други степени на условност, нов и различен синтез между изкуствата („Догвил“) или друго преплитане на медийните начала („Куфарите на Тълс Лъпър“), поемат в себе си направеното от постмодернизма за разчупване на филмовите структури чрез цитиране и интерпретиране на осъществена от други художествена материя и т.н., и т.н.

По неписан закон всяко новаторство, преди да стане предмет за тълкуване и генерализиране, се обяснява най-добре от самите творци. Не е случаен фактът, че в немалката си част кинотеорията е именно „рефлексивна“, т.е. създадена като самонаблюдение на авторите – Грифит, Кулешов, Делюк, Айзенщайн... По-възрастните от нас могат да си спомнят и това, че през шейсетте години при обяснения на субективно-поетичните и субективно-философските шедеври се тръгваше от онова, което говореха режисьорите – Фелини, Антониони, Пазолини, Бергман... Поради това навярно и фестивалната преса бе дала широк простор за интервюта на Триер и Гринауей, извадки от които (най-вече от текстове, публикувани в приложението на в. „Le monde“ и сп. „Cahiers du cinéma“) ще предоставим и на читателите

на „Кино“. С надежда, че не ще е далеч времето, когато сами ще общуват с коментираните филми. За сега на някого те биха могли да се сторят само прояви на индивидуална гързост, своеобразна екзотика, но добре е да се досетим и за другата възможност, че съдържат начала с по-принципно значение за движението на кино, а и изобщо на медийния език.

С отчитане на факта, че филмите не са гледани у нас, предоставяме и съвсем кратки анотации.

Преследвана от гангстери, красавицата Грейс (Никол Кидман) се озовава в изолираната комуна на Догвил. Жителите приемат да я скрият, след като Грейс се съгласява да работи за тях. Когато обаче се появява обявление за нейното търсене, тонът се променя. Само една фатална тайна, скрита от Грейс, може отново да върне симпатиите на гражданите...

Догвил се намира в Америка, но в една Америка, видяна през очите на режисьора, който никога не я е посещавал...

Ларс фон Триер: Замислих „Догвил“ като синкретичен филм. Не знам дали определението е точно, но в този момент не ми хрумва нищо по-подходящо. В него съставките се смесват, както се смесват различните мотиви в джазмузиката или привидно несъчетаемите вкусове в някои екзотични ястия. Всички сме чували ретроградния въпрос „Що е изкуство?“, както и не по-малко отживялото твърдение: „Не, това не е изкуство!“ Подобни изказвания винаги ограничават. Някои хора се опитват да поставят граници и по отношение на киното, стремят се да го изолират. Затова сега съм си поставил за цел да постигна симбиоза между киното, театъра и литературата. Но не бива да си представяте, че зад това стои нещо като телевизионен театър. „Догвил“ живее свой собствен живот, налага собствените си, твърде лични ценностни критерии и принадлежи на жанр, който бихме могли да наричаме отсега нататък синкретично кино! Важно е да не си задаваме въпроса кое в него е кинематографско и кое не е. Защо-

то достигнахме до момент, когато всичко е възможно. Филмовото изкуство бе рафинирано до такава степен, че вече е глупаво да се правят каквито и да било разграничения. Ето ви една малка философска рефлексия върху киното! Сега всички ще захвърлят настрана конвенционалното кино и ще се впуснат в правене на синкретично кино! Това е киното на бъдещето! Затова е хубаво да си създадеш име за него... (смее се). Шегата настрана, но с „Догвил“ експериментирах именно в тази посока.

Въпрос: Ако направим паралел с театъра, „Догвил“ напомня на творбите на Брехт – например „Добрият човек от Сечуан“ или „Майка Кураж и нейните деца“.

Л.Ф.Тр.: Разбира се, филмът е възхновен от Брехт. Бих го нарекал наследствено възхновен. Майка ми обожаваше Брехт... Всъщност всичко започна от песничката на героинята от „Опера за три гроша“...

Въпрос: Имаште ли идея за формата на „Догвил“?

Л.Ф.Тр.: Не, докато пишех сценария, си го представях като конвенционален филм. И това ми се струваше досадно. Но един ден, докато бях за риба в Швеция, изведнъж ми хрумна, че пространството на „Догвил“ може да се представи като географска карта. Много се въодушевявам от принудата, която налага принципът „единство на място“. Направихме госта проби преди началото на снимките и накрая реших, че не бива да става ясно, че снимаме на театрална сцена. Затова работата върху звука върви по посока на филмовия реализъм. Например чуваме скърцането на чакъла под стъпките, макар че на пода в студиото няма (видим) чакъл. Чуваме звук от чуване с пръст върху врата, макар че в строежа на сцената изобщо няма врати и т.н. Актьорската игра също няма нищо общо с театъра.

Въпрос: При съчетаването на общите планове, в които всички актьори са на сцената, и изключително близките планове на Грейс (Никол Кидман) и останалите protagonисти, се създа-

ва изключителна напрегнатост.

А.ф.Тр.: Искаше ми се актьорите да покажат една напълно реалистична игра, въпреки че декорът и външната аранжировка изобщо не са реалистични. Приличат на детска рисунка. Когато гадеш на едно малко дете няколко цветни тебешира и го помолиш да нарисува къща, то прави къща само с няколко прости черти. Нашият декор е създаден по същия начин. Сключваме договор с публиката, а тя се прави, че приема условията. Убеден съм, че договорът е достатъчно ясен, не съществуват граници на онова, което можем да заснемем. Днес в киното може да се прави почти всичко. С помощта на компютър аз бих могъл да вмъкна стадо слонове в някоя сцена или да имитирам свлачище. Но това не ме забавлява. Предпочитам да нахвърлям контурите на куче върху пода на студиото, за да отбележа, че там има куче, или да поставя каса бира в някои ъгъл, за да покажа, че наоколо има бар.

Въпрос: Снимали сте „Догвил“ без прекъсване. Какви са предимствата на това?

А.ф.Тр.: Първо ще споделя недостатъците, защото са по-очевидни. По принцип ми е нужно време, за да навляза в новия филм, да открия стила и формата му. Когато снимаш сцените без да мислиш за продължителността, ти е по-трудно да предвидиш евентуалните грешки или спадаването на нивото. Искях действието да се развива на терен, оцветен в черно, почти без декори и във филма да присъстват много холивудски звезди. Освен това исках да свършим за минимално кратък срок. Затова по време на снимките беше същинска лудница. Но снимането без прекъсване има и своите предимства. То позволява на актьорите пълно да следват образа си и да наблюдават как той се развива паралелно с разказа, да не избързват или да не закъсняват в своето превъплъщение.

Въпрос: Този начин на снимане предполага огромна работа по монтажа.

А.ф.Триер: Снимането трая шест седмици, но монтажът ни отне девет месеца.

Въпрос: Вие отново избрахте една много подвижна камера.

А.ф. Триер. Снимах със „Сони“ 24 Р, а заедно с мен снимаха още стотина по-малки DV. Обичам ръчната камера, тъй като улавя непредвидимото, не обичам да контролирам всичко. Тя следва движенията на моето любопитство, аз насочвам погледа си към онова, което ме интересува в момента. Нямам желание преварително да композирам кадъра, мразя идеята за конструираните образи.

Въпрос: Защо предпочитате сам да движите камерата?

А.ф.Триер: Преди всичко, за да съм колкото е възможно по-близо до актьорите. Понякога им задавам въпрос, без да прекъсвам снимките. Преимуществото на видео камерата е, че с нея може да се снима часове без прекъсване. Снима се една сцена, дискутира се, отново се започва, камерата регистрира всичко, това е като една игра. Моята връзка с филма е по-различна от това на един режисьор, който остава зад видео монитора. Държейки сам камерата, аз познавам точно всичко, което съм снимал, аз съм като готвач, познавам всички аромати на филма си.

„Куфарите на Тълс Лъпър е портрет на един англичанин, престъпник рецидивист, прекарал много дни в затвора. Историата е разказана като приключения на 92 куфара, разпилени по четирите краища на света по време на множеството му пътувания между 1928 година, в която е открит ураният, и 1989, годината на събарянето на Берлинската стена...“

По думите на самия Грийнауей, за разказването ѝ той е използвал едновременно езиците на киното, на телевизията, на интернет и DVD. И още – цитати от една етажерка книги. Най-дръзкият от постмодернистите в киното, авторът на „Книгите на Просперо“ и „Записки под възглавката“, концептуализира последния си филм като **нова медия**. „Предполагам – пояснява режисьорът – че това е старата медия, която познавате, в сблъсък с новото, което е непознато.

Смятам, че най-добрият подход е новата технология да се възприема единствено като средство, тя е само едно средство, което не е по-сложно от химикалката или молива във вашия джоб. Ако аз отида да снимам стандартен игрален филм, ще имам 20 души, занимаващи се с огромни осветителни системи, огромни камери. Искам да се освободя от всичко това и смятам, че новите технологии ми позволяват да го направя“.

На въпроса кои са новите технологии Грийнауей отговаря:

„Досегашното кино бе основано на мимезиса. Имаме камера, която заснема действителността, каквато я познаваме. Мисля, че има нещо, което липсва тук. Мисля, че това кино сега е мъртво, ако въобще някога е било живо, защото може би ние никога не сме видели кино, видели сме сто и пет години илюстриран текст. Все още киното, според мен, не си е създадо собствен език. По-голямата част от него не е визуално изкуство. Кинаджииите са хора, следващи текста. Това ми изглежда много нещастен начин за правене на кино. Такова кино е основно пасивен медиум, но, слава Богу, то умря на 30 септември 1983 г., когато дистанционното управление беше въведено в трапезариите и холовете по света с желанието един пасивен медиум да стане активен. Така че нужна е реорганизация и това е, което имам предвид под философско приложение на новите технологии. Трябва да се преосмисли идеята за движещия се образ, да се сложи на ново място, защото киното в основата си използва свой модел на романа от XIX в. Грифит извърши ужасна несправедливост спрямо киното като пренесе понятието наративност от XIX век в медия от XX век.

Според режисьора филмът „Куфарите на Тълс Лъпър“ демонстрира мултимедийните възможности на днешното кино. Изобщо дигиталната революция и възможността да се маневрира много лесно през цялата медия създадоха перспективата да се обединяват различни естетики, да се маневрира много бързо сред различните медии, което не е било никога преди нас.



12-ти

Международен кинофестивал „Златен Витяз“

Олга Маркова

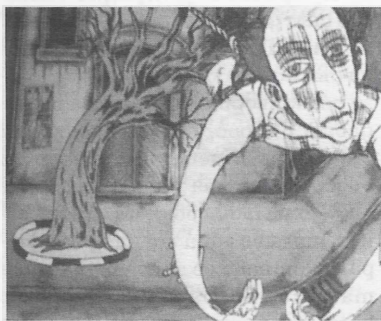
Тазгодишните пет състезателни програми на МКФ „Златен Витяз“, състоял се в старинния руски град Калуга (22 – 31 май) и продължил след това в Москва, доказват в най-голяма степен точността на подбора, с който фестивалът защитава специфичния си хуманен и същевременно високохудожествен профил. Достатъчно е да споменем само някои от участниците в програмата: Никита Михалков, Йежи Кавалерович, Андрей Михалков – Кончаловски, Роман Полански, Отар Йоселиани... Те естествено определят нивото на форума, неговия стремеж към изкуство, което съхранява националните си особености, но е и широко отворена врата към света, към „общия дом“ на човечеството.

„Навярно сме тук само за да се научим да обичаме“ – твърдеше навремето уникалният кинорежисьор Андрей Тарковски. Вих го бавила: нашата мисия е поне да се постареем да се научим. Това е лайтмотивът на преобладаващата част от филмите (над 2 300), показани за последните тринадесет години на екрана на „Златен Витяз“. Тези творби разкриват не само високата стойност на истинското кино днес, но и насоките на развитието му в бъдеще. В нашата епоха на непрестанна загуба на нравствените ориентири те са своеобразни жалони по пътя към вечните ценности, към опознаването на Човека и неговата роля на земята... В това отношение приносът на този форум е безценен.

В биографията на фестивала ще останат тазгодишният рекорден брой участници (над 200 филма от 34 страни), авторските творби на големите имена на

ДА СЕ НАУЧИМ ДА ОБИЧАМЕ

съвременното кино и огромната публика, проявяваща добър вкус за истинско кино. За разлика от завършилия по същото време фестивал в Кан, където, според френския печат, сензациите били повече от художествените резултати, тук върховите постижения бяха приети единодушно и от критиката, и от публиката. Едва ли някой би се удивил от връчената на Никита Михалков Главна

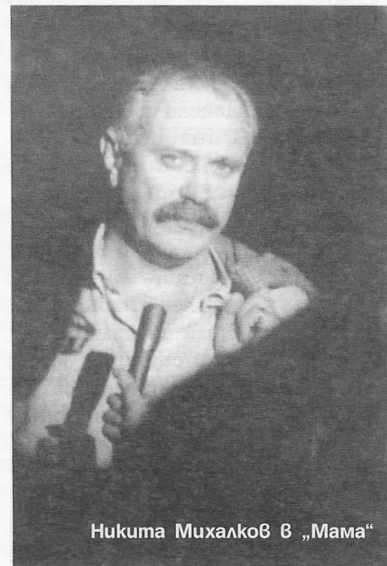


„Митология“,
режисьор Борис Десподов

награда за неговата изповедна, с мащабни духовни послания дилогия „Татко“ и „Мама“, участвувала в конкурса за видео и телевизионни филми, или от двата „Златни Витяз“ в конкурса за игрални филми, присъдени на Отар Йоселиани за деликатната и изискана режисура, за умело детайлизирания портрет на абсурда и скуката на всекидневието в комедията „Понеделник сутрин“ – Франция и на Андрей Михалков – Кончаловски за майсторска граматургия и чудесна работа с актьорите, изградили неповторима галерия от образи в базирания върху реални събития филм „Домът на лугите“ – Русия. Препълнените зали при прожекциите именно на тези творби, както и „Пианистът“ (Франция) на Роман Полански (специален диплом за най-добра граматургия, за състрадания и любовта по време на най-великата трагедия на XX век); на епичната творба „Камо грядеши“ на Йежи Кавалерович (Специален диплом за най-пълно разкриване на темата за духовността и нравствеността) – постановъ-

чен рекорд в полското кино с бюджет 18 милиона долара; на показания извън конкурса „Руската съкровищница“ на Александър Сокуров свидетелстват за живия интерес на фестивала към значимото световно кино. Изненада в игралния конкурс, включващ 16 творби, поднесоха филмите „Шумът на вятъра“ на украинския режисьор Сергей Маслобойшчиков (Сребърен Витяз) и „Сърцето на мечката“ на естонца Арво Ихо (Бронзов Витяз).

Именно сред тази конкуренция журито присъди Диплом за най-добра режисура на Иван Павлов за филма му „Съдбата като плъх“ (България). Този скромнен, непре-



Никита Михалков в „Мама“

тенциозен разказ за безплодния, почти абсурден живот на повечето от нас, в който съжителстват иронията и добродушието, предизвиква съпричастието на фестивалната публика. Името на Иван Павлов всъщност стана известно на фестивала (проведен тогава в Минск) още преди шест години, когато той получи награда за режисура за филма си „Всичко от нула“.

И тази година българското присъствие бе оценено и в другите конкурсни програми. В обичайно богатата панорама на документалното кино сред 26-те

състезаващи се произведения 30-минутният филм „Шекспир по балкански“ на младия Васил Барков се откри както със сюжетните си находки, така и със завладяващата светла атмосфера и персонажи, които дишат в изконно български пейзаж. Той получи Бронзов Витяз и... дълги овации. Със същата награда в конкурса за дебютни и студентски работи бе удостоен 12-минутният филм „Хора от глина“ на Павлина Иванова, възпитаничка на НАТФИЗ „Кръстю Сарафов“. Изграден по мотиви от разкази на Хуан Бош, той насочва вниманието си към герои от най-ниските социални слоеве на обществото, нелицеприятни за околните, но въпреки това съществуващи. В анимационната състезателна програма 3-минутната рисувана миниатюра на младия Борислав Десподов (завършил Националната художествена академия) „Митология“ завоюва Специален диплом за „оригинално възплъщение на духовния мир на съвременника със средствата на анимацията“. В контекста на този конкурс това оригинално произведение за митологията на днешния ген имаше по-големи шансове...

Утвърдена инициатива е всяка година по време на форума да

се провежда и Международната конференция „Духовните ценности“. Киното на християнския свят“. Темата на тазгодишната конференция „Ролята на екранните изкуства за формиране на нравствените основи на обществото и държавата“ предизвика силен интерес от страна на участниците и гостите. В изказването си президентът на фестивала „Златен Витяз“ известният артист Николай Бурляев отбеляза: „Киноизкуството, подобно на атомната бомба, е духовно-стратегическо оръжие на нацията, което трябва да бъде в ръцете на държавата“.

За първи път тук имаме възможност да видим специалната програма „Литература – кино“, в която бяха представени най-ярките руски писатели, допринесли за издигането на киното на качествено нова степен.

От миналата година в рамките на „Златен Витяз“ се включва и Международната програма „Диалог на цивилизацияите“, насочена към укрепване и развитие на взаимоотношенията между народите с различни култури на недържавно ниво. В основата ѝ е стремежът да се предостави възможност за общуване чрез езика на културните и духовните цен-

ности. В програмата се подбират филми, чиито режисьори все по-категорично задават въпроса: след като повечето хора в света желаят да живеят в мир, ненавиждат конфликтните сблъсъци, защо в продължение на хилядолетия войната и враждите продължават да рушат нас и нашата планета, която е обща родина за всички ни. Тук, редом с европейските творци, присъстваха и участници от Индия, Иран, Филипините. Те имаха възможност да дискутират по проблема с такива ярки автори на съвременното кино като Йежи Хофман, Кшищоф Зануси, Пуриша Джорджевич, Любиша Самарджич, Ираклий Квирикадзе, Георгий Жженов, Юрий Шилер, Николай Олянин, Ина Макарова, Барбара Брилска, Станислав Мукулски и др.

Откриването и закриването на фестивала бяха уникални в импровизационно-художествено и в техническо отношение. В третия най-стар държавен театър на Русия в Калуга изумителна феерия от лъчи и летящи цветни фигурални композиции, очертаващи митологични образи и картини, завладяха зрителите в едно оригинално съвременно лазерно шоу с артисти от различни сфери на изкуствата.

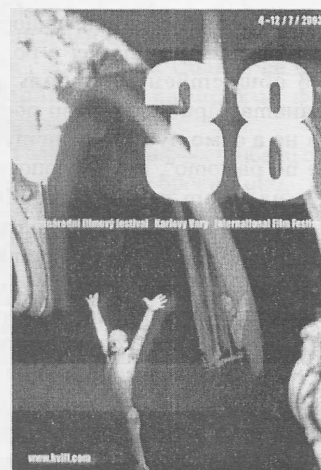
СВЕТОВНОТО КИНО В ЕДИН ГРАД

Божидар Манов

Световната слава на Карлови Вари иде още от минералните извори на стария аристократичен Карлсбад, а днес се поддържа от порцелана, стъклото и уникалната „Бехеровка“, която се пие като туристически ритуал, но без особен възторг. Ала малцина знаят, че изключително живописният град, който се вие между гористите хълмове около река Тепла, освен че е седалище на стария Карлововарски филмов фестивал (създаден веднага след Втората световна война през 1946), има още по-стара кинематографична

слава като място на първата прожекция в Чехия на 15 юли 1896 – само 7 месеца след братя Люмьер в Париж. Днес обаче подобни дивиденти не биха имали особена стойност, ако не беше изключително могъщото присъствие на този фестивал в годишния кинокалендар на планетата. Защото Карлови Вари винаги успява да събере много и значими филми практически от целия свят и така, покривайки всички паралели и меридиани на киногеографията, се нарежда сред най-важните подобни форуми от категория

38-ми Международен филмов фестивал в Карлови Вари,



„А“ (Берлин, Кан, Венеция, Торонто, Сан Себастиан), които определят градуса на всяка киногодина и рейтинга на филмовите стойности. Карлови Вари притежава и всички други параметри на голямо културно събитие. Фестивалният блясък осигуряват звездни имена - тази година по-малко на брой, но от класа: актьорите Морган Фрийман, Силви Тестуг, Уилям Форсайт, Кери Фокс, Уго Киер плюс режисьорите Андрей Кончаловски, Стивън Фриърс, Иржи Менцел, Амос Гитай, Ален Корно, Душан Макавеев, Гюс Ван Сант, Ян Трел, Улрих Зайдел, Рудолф Томе и др.

Карлови Вари е като пътен знак в средата на Европа, покрай който преминава практически цялото световно кино. Огромният фестивален каталог отново предложи 270 филма от 48 страни плюс още 50-60 студентски обещания на бъдещи професионалисти. И цялото това море от екранни истории, животи и съдби се върти почти денонощно в 12 кинозали пред около 150 хиляди възбудени зрители, повечето от които студенти от цяла Чехия с ранички на гърба и сандвичи в джобовете. Фестивалът обаче е и значително международно събитие, което и тази година събра 500 кинаджии и 600 журналисти от цял свят, а както винаги Президентът на Чешката република (преди Вацлав Хавел, сега Вацлав Клаус), министърът на културата, депутати, посланици, консули, кметът на града му отдават не куртоазен, а реален интерес и внимание, защото оценяват тежестта му и ролята в обществения живот на страната. При това тази подкрепа не е само публично „потупване по рамото“, а със сериозни живи пари от страна на Министерството на културата плюс решаващото спонсорство на големия бизнес – *Еуротел, Чешки телеком, Мерцедес Бенц, Филип Морис, Трансгаз*, големите вестници и други медийни партньори. Парите и културата се срещат редовно в Карлови Вари, за да потвърдят единствената

работеща формула за духовно оцеляване в постиндустриалното информационно общество. А фестивалният екран се отплаща щедро за това внимание, като благодарение на отличния мениджмънт на директора-актьор Иржи Бартошка и на артистичната директора и главен селекционер Ева Заоралова предлага в отговор умно изградена програма с безспорен културен потенциал и потребната доза звезден фестивален блясък. Така вече 10 години възкръсналият бивш „соц-фестивал“ тежи с реална стойност сред най-значимите световни културни събития.

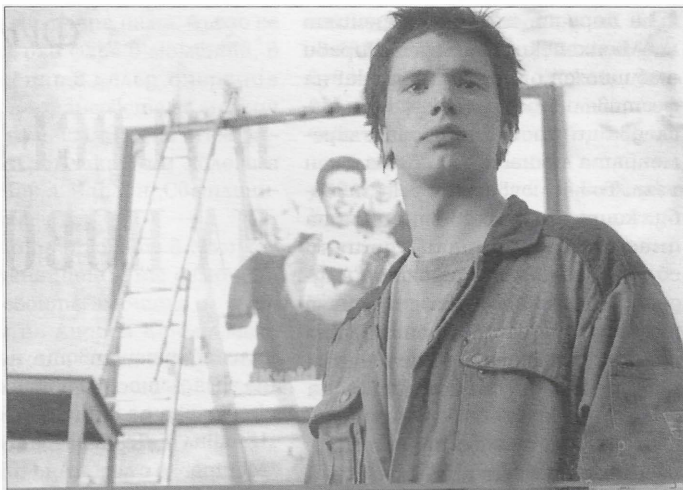
Карлови Вари в крайна сметка раздава и присъди (чрез наградите си), но преди всичко забелязва знаци, откроява тенденции и поощрява нови имена. Световната киногеография е демократично равнопоставена на екрана тъкмо за да очертае възможно най-цялостна картина и извади от нея съществени наблюдения. Не е без значение например, че Гран при 2003 е за един класически европейски филм – *Прозорец от срещата*, който стандартният рефлекс отнася към италианската продукция, въпреки че е създаден с пари от 4 страни (Италия, Великобритания, Турция, Португалия), а режисьор е турчинът Ферзан Озпетек. Напоследък „киното без граници“ става все повече мултинационален културен бизнес, така преодолява не само финансовите трудности на производството, но и улеснява бъдещата си дистрибуция. А конкретно в случая режисьорът Озпетек, макар че от 25 години живее в Италия и е естествено интегриран в западната културна традиция, внася на екрана потребната доза живот и свежест в една иначе много изтощена проблемна сфера – психологическата умора от рутинното битие на урбанизираната семейна двойка. Заслугата е и на прекрасната млада актриса Джована Мезоджорно (поделена награда за най-добра женска роля), но по-съществено е, че филмът преодолява наблюдаваната иначе умора

в обичайното западноевропейско кино. Това се забелязва дори в иначе добри и професионални филми, които обаче повтарят познати образци и не казват нещо ново на зрителите. Даже великолепият *Дишай* на италианеца Емануеле Криалезе повтаря като късна реплика някогашни шедеври на Лидзани, Фелини, Торнаторе, Салваторес, които безспорно са на почетните рафтове във филмотеките, но е късно да бъдат тиражирани отново. Дори и чешкото кино, което безспорно изживява втората си много успешна вълна след 60-те години и пак успя да извади на фестивалния екран 13 нови заглавия, усеца подобен проблем. Поне много талантливият Ян Хжебейк с поредния си филм *Пупендо* повтаря сам себе си (*Пелишки, Трябва да си помагаме*) и угаждайки на зрителите, се разминава със собствените си перспективи.

Затова пак една нова „северна вълна“ се спуска в Европа и Карлови Вари много отчетливо я откроява в програмата си. Игрални и документални филми от Исландия, Норвегия, Швеция, Дания все по-често и по-убедително ни доказват, че киното е живо и се обновява с имена и свежи рефлексии. Млади и освободени в мисленето си режисьори, талантливо „небрежни“ към канони и традиции, като че ли някак спонтанно и леко изграждат разкази и съдби, еднакво убедителни и вълнуващи както за зрителите в собствените им страни, но така също четливи и любопитни за международния екран. Исландецът Балтазар Кормакур например с филма си *Морето* е вече име, с което всички фестивали се съобразяват, а Карлови Вари го покани и в главното си жури. Неговият млад колега Дагур Кари дебютира на фестивала с много чувствителен и тънък филм *Албиносът Ной*, за да припомни особенения аромат на северния психологически херметизъм. Норвегия, за която дълги години вицът беше „в какво е по-слаба – футбола или киното“, сега всяка година произвежда по няколко много респекти-

раци филма, които еднакво умело печелят публиката на арт-фестивали и в масовите кинозалони. Доказателствата в Карлови Вари бяха поне три: изключително жизнения, много контактен и същевременно точен в наблюденията си младежки филм *Приятел* (реж. Мортен Тилдум, награда на публиката); *Кухненски истории* на реж. Бент Хамер; и национално самоироничният *Никой не е свършен в свършената страна* (албум от 9 новели). А младата датчанка Наташа Арти с филма си *Нещо*

„Приятел“ режисьор Мортен Тилдум (Норвегия)



„Треска от страх“, режисьор Ален Корно (Франция/Япония)

старо, нещо ново доказва, че притежава артистичното умение да добави наистина „нещо ново“ в иначе познатото северно кино, с което го освобождава от черупките на скования разказ, за да стане по-близо до зрителя и да го поведе в психологическите плетеници от любов, авантюра, близост и отчуждение.

Но очевидно шансовете на европейското кино са в по-широкия съвременен поглед към глобалния планетарен процес на среща и общуване на културите. Ален Корно уцелва „десетката“ с много добрия си и комуникативен филм

Треска от страх (Франция, Япония), в който младо и жизнено белгийско момиче се труди като секретарка в традиционна японска компания. А сблъсъкът на нейната унаследена психологическа нагласа с иронично хипертрофирания (и архаичен, разбира се) самурайски дух води до смешни на пръв прочит, но сериозни в дълбочината си наблюдения и прогнози за (не)възможната интеграция на културните традиции и регионални различия. Впрочем, младата френска актриса Силви Тестуд е истинското откритие на Карлови Вари. Може да

се каже дори, че тя триумфира с 3 филма на фестивала (наред с посочения *Треска от страх* още швейцарския *Обичан баща* с двамата Депардйо – баща и син, и в австро-германския *Спомени-те на мъртвия човек*). Поделената ѝ награда за най-добра актриса е само малък знак за големия ѝ талант и бъдещи очаквания.

Нашето българско участие попадна в две от 16-те фестивални категории. Агела Пеева с *Чия е тази песен* бе в документалния конкурс и въпреки че се размина с наградите, получи отзивчивостта на препълнената зала плюс покани за бъдещи фестивали. *Подгаряване на вчерашния обед* на реж. Костадин Бонев бе в групата филми „На Изток от Запад“ – достатъчно четливо назоваване за киното от бившия „Източен блок“. Той също бе посрещнат много добре от зрителите и вече е поканен на фестивала в Пусан – „азиатския Кан“. А Стефан Иванов се оказа оператор на канадския филм *Marion Bridge*.

Големите кинофестивали са не само празник с броени дни, но и много повече ориентир за динамиката на световния кинопроцес. Карлови Вари отдавна вече е с такъв статут и неговите 9 работни дни през юли всяка година ясно показват накъде върви киното и какво можем да очакваме от него.

За пореден път утвърденият Мюнхенския филмфест прави амбициозен опит да предложи на фестивалната публика филми, изследващи проблемите на съвременната личност от по-различен ъгъл. Той включва авторски творби, които показват типични за днешния ден морално-етични сблъсъци. Новият директор Андреас Щол, който идва с опита и културата на реномирания Гьоте институт, поема с ентузиазъм новите предизвикателства на филмовия екран – в естетически, тематичен, технологичен план.

Над сто световни премиери бяха включени в различните програми на фестивала, а в специална селекция участваха 20 от най-новите германски филми. Специален гост на Фест-а беше знаменитата актриса Жералдин Чаплин, която се представи с много чувство за хумор на голяма пресконференция, организирана в нейна чест и заяви, че предпочитаните ѝ режисьори са Робърт Олтман и Карлос Саура, но... вече почти никога не ѝ дава роли! Прегледаната панорама на филми с нейно участие напомни за блясъ-

В ТЪРСЕНЕ НА НОВО НАЧАЛО

Мария Рачева

ка и съвършенството, неуловимата загадъчност и изяществото в актьорската ѝ интерпретация – „Нашвил“, „Да отгледаш гарвани“, „Ментовка с лег“, „Ана и вълците“, „Спомни си моето име“ и много други. Истина е, че подобни чествания напомнят за старата слава на киното, за неговото умение да прониква в най-тайните кътчета на човешката душа и да открива демони.

Посрещнат с овации, прегледаната публика се яви и още един специален гост – руският актьор Олег Янковски. Името му е свързано с едни от най-интересните и значителни филми в съветското кино от 70-те и 80-те години. „Полети наяве и на сън“

на Сергей Микаелян, „Носталгия“ на А.Тарковски, „Влюбен по собствено желание“, „Кройцеров соната“ на Михаил Швейцер – екранизации, комедии, драми, философски творби... Великолепно е изпълнението му и в най-новия филм на Валерий Тодоровски „Любовникът“ – сложната и мъчителна история на едно прозрение и една силна любов.

Едно от най-интересните събития на фестивала беше 36-минутният документален филм на американеца Оливър Стоун „Команданте“ за кубинския лидер Фидел Кастро, в който вождът на кубинската революция се представя в непозната досега светлина, споделяйки неща от личния си

Жералдин Чаплин с Уинона Райдер и Мишел Пфайфър в „Опасни връзки“, режисьор Стивън Фриърс



живот. Стоун снима този разговор с Кастро в продължение на три дни, като го следва и наблюдава на различни срещи с обикновени хора. Те се отнасят към него с огромно уважение и почит. А на финала на „Команданте“ режисьорът не случайно снима една огромна маса, отрупана с ястия и напитки – Фидел и неговият антураж. А другите, а народът?

Един от най-добрите режисьори в италианското кино от 70-те и 80-те години Еторе Скола представи най-новия си филм „Нелоялна конкуренция“ – оригинален поглед назад към времето на фашизма. Конкуренцията е между двама собственици на малки магазинчета. Единият завижда на другия, но когато става ясно, че преуспяващият е еврей, когото отвеждат в концентрационен лагер, нещата започват да изглеждат съвсем по различен начин...

След Кан на шумелият филм на Пупи Авати „Сърце някъде“ много успешно беше представен и на Мюнхенския фестивал. Романтическата грама, в която скромен чиновник се влюбва в красива

и богата, но спяща дама, бързо се превръща във фарс в момента, в който жената след операция проглежда – шансовете на малкия човек приключват. Една тъжно – иронична реплика към големия филм на Чарли Чаплин „Светлините на големия град“.

Силно присъствие в Мюнхен имаха руснаците – те демонстрираха своите амбиции и в новия филм на Андрон Кончаловски „Дом за луди“ – една невероятна история, разиграваша се на границата между Русия и Чечения. Когато руските войници влизат в лудницата, целият хаос и безсмислие, царящ в живота на нормалните, се настънява сред лудите. Местата се сменят. И вече не се разбира кой е нормален и кой е луд. Кончаловски очевидно търси метафоричния смисъл на тази история, която има безкрайно много допирни точки със съвременността.

Историята, разказана във филма на Валерий Тодоровски „Любовникът“, е колкото странна и оригинална, толкова и потресаваща и рационална притча за не-

чакването преобръщане на един любовен триъгълник, за съществуването на който мъжът, университетски преподавател, научава чак след смъртта на жена си.

В „На Лиля с любов“ младата режисьорка Лариса Сагилова разказва за една самотна млада жена, работеща в птицеферма, която мечтае да се ожени за един пианист, а не забелязва човека до себе си – шофьорът, който всеки ден я откарва до работата ѝ. Силен и човечен филм.

В програмата на фестивала бяха включени и два хърватски филма – „Зима в Рио“, разкриващ жестоката съдба на хората от улицата, чиито мечти не могат да бъдат отнети. „Готини мъртви момичета“ на Далибор Матачич е филм за две момичета, които проституират и самите стават жертва.

Богатството и възможностите на един фестивал се оценяват по качеството на филмите, представени на него. На Мюнхенския Филм Фест тази година такива имаше достатъчно.

ФЕСТИВАЛ Лондон, 2003 НА БЪЛГАРСКАТА КУЛТУРА

Мила Войникова

При нас, в международния отдел на Филмовия център, често идват българи, живеещи в чужбина, с идеята да организират показ на български филми в страните, в които живеят. Нямам предвид колегите от бранша, които познават спецификата на подобни инициативи и знаят как да се справят. Става въпрос за хора с големи идеи и малка представа за какво се захващат. Вече доста лесно можем да различаваме надутиите балони от реалните планове. Знаем веднага кои трябва да са първите ни въпроси, за да разберем дали човекът от другата страна на интернет връзката има сериозни намерения или не.

Така започнахме контакта си с Ивайло Върбанов. По професия той е пианист и живее в Лондон. Трябва да призная, че в началото не му повярвахме, че може направи това, с което се е захванал, но все пак звучеше достатъчно сериозно, за да му съдействаме. От Британска страна партньори бяха Ривърсайд Студиос – център, който показва кино и театър, известен с интереса си към чуждите култури и с опит при организирането на подобни събития. По начина, по който поускаха и подбраха филмите, стана

ясно, че достатъчно добре познават българското кино. След дълги уточнения и консултации се стигна до следната програма: „Козият рог“, реж. Методи Андонов, „Последно лято“, реж. Христо Христов, „Лачените обувки на незнайния воин“, реж. Рангел Вълчанов, „Авантаж“, реж. Георги Дюлгеров, „Екзитус“, реж. Красимир Крумов, „Сезонът на канарчетата“, реж. Евгений Михайлов, „Писмо до Америка“, реж. Иглика Трифонова, „Емигранти“, реж. Людмил Тодоров и Ивайло Христов и документалния „Животът е прекрасен, нали“ на Светослав Драганов. Добавихме и анимациите „Тримата глупаци“, „Консервфилм“ и „Луната със сините очи“.

Общо взето това е нормалният брой филми за подобни прояви в чужбина, които организираме. Но както сте забелязали, в заглавието става въпрос за фестивал на българската култура. Т.е. освен кино, имаше и две театрални

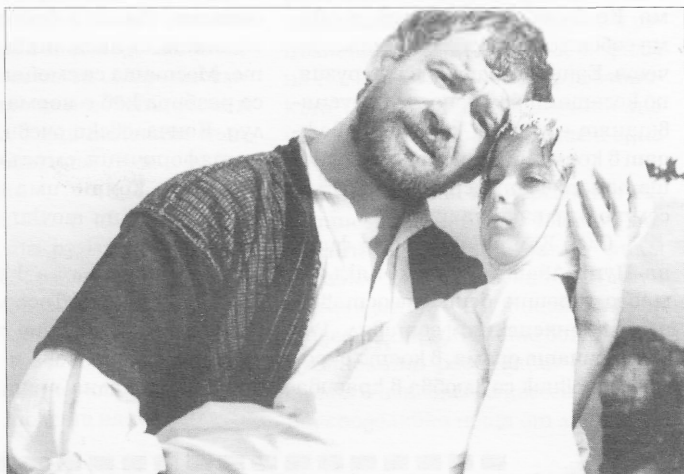
постановки, четене на „Нирвана“, куклени спектакли плюс промоция на вино и храна. А това вече си е сериозен репрезентация. Фондацията Bulgarian Creative Arts, чието представител е Ивайло Върбанов, получи подкрепа от държавата в лицето на Националния филмов център и Центъра за театър, от посолството ни в Лондон, от Бояна филм, помогнаха и частни спонсори, имаше субсидия от Visiting Arts – отгел на Британския съвет, който подпомага представянето на чужди култури във Великобритания. От страна на филмовата гилдия в Лондон представителите бяхме Излика Трифонова, Росица Вълканова, Евгений Михайлов, Светослав Драганов, Валери Йоданов и аз.

Както е нормално, при толкова много българи, замесени в общо начинание, недоразуменията, „партиите“, взаимните обвинения, недоволството и скандалите не липсваха. Добре е обаче, че нищо от това не излезе на повърхността. А всичко, което тази година е отчестено като не добре направено, през следващата може да бъде изгладено. Поуките са извадени и остава намерението събитието да се продължи. Защото в претрупания с всевъзможни събития Лондон е извънредно трудно една култура, която не изживява бум, с който да излезе на мода и да се превърне в хит, да предизвика интерес. Формулата в нашия случай би трябвало да бъде постоянство, към което да се прибави добрата реклама и така ще може да се разчита и на т. нар. разгласяване „от уста на уста“. Този модел още тази година проработи доста успешно сред българската общност. Зрителите се тъпяха и веднъж дошли, след това се стремяха ако не да видят всички филми, то поне да не допускат ден без прожекция. Общото настроение беше „да видим пак хубавите филми, които някога сме гледали“, т.е. това са хора, които по принцип имат отношение. Новите филми, програмирани и в най-хубавото време, събраха най-много публика. След „Писмо до Америка“, естествено, се ляха сълзи. И когато моите приятели, които вече



„Последно лято“, режисьор Христо Христов

„Козият рог“, режисьор Методи Ангенов



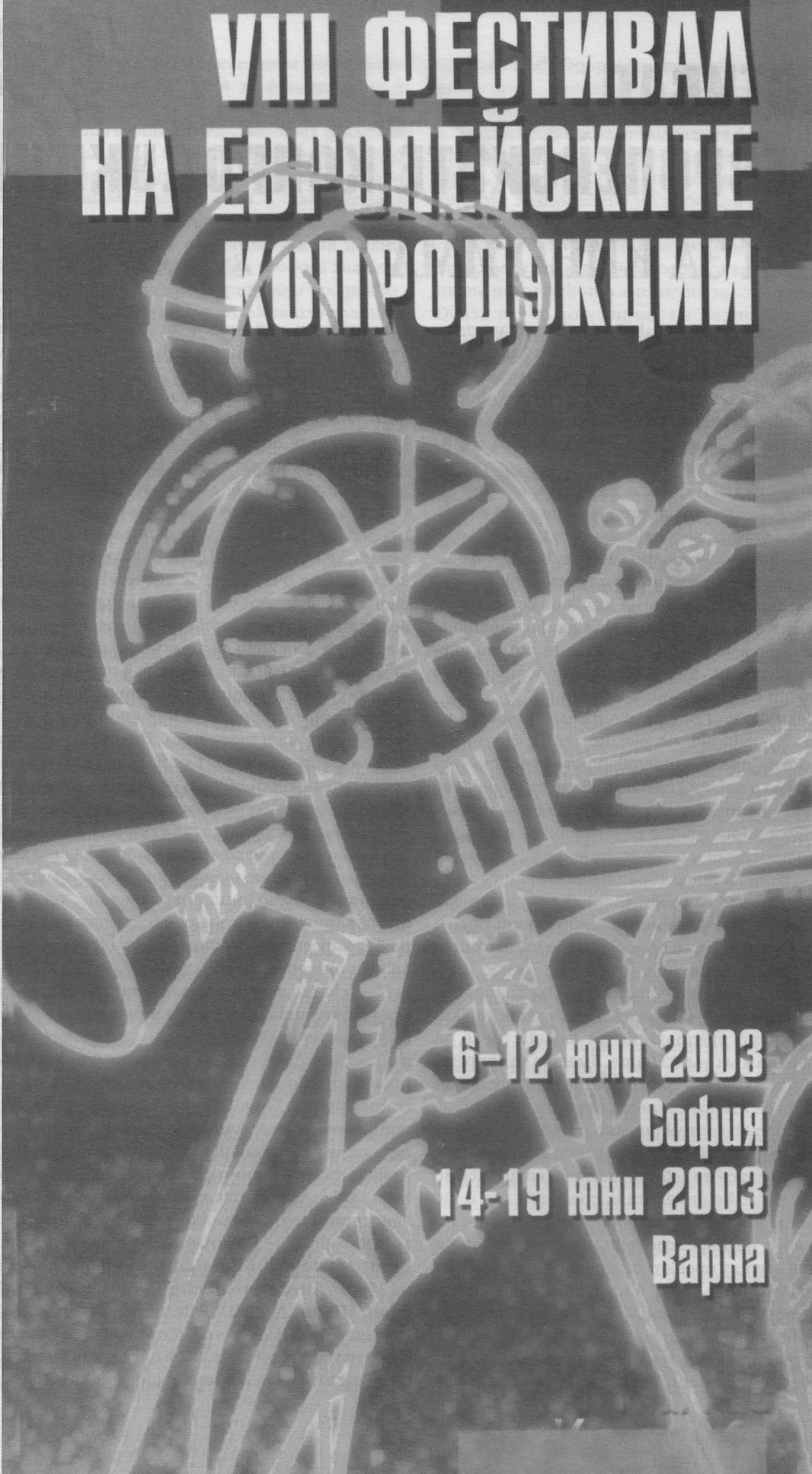
„Сезонът на канарчетата“, режисьор Евгений Михайлов

от две години живеят там, чува, че на другия ден ще дават „Емигранти“, категорично отказаха за отидаат. Няма да понесат повече такива емоции.

Публиката така или иначе е разнородна. Всеки със своя вкус, пристрастия и интереси. Важно

то е да се създадат навици и лесни ориентири за това „какво би ми харесало“. С времето, с опита би трябвало коелата да се смажат, личните пристрастия да се потискат и възрожденският патос окончателно да отстъпи на професионализма.

VIII ФЕСТИВАЛ НА ЕВРОПЕЙСКИТЕ КОПРОДУКЦИИ



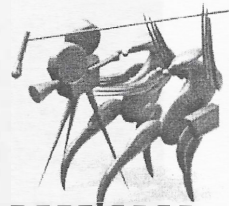
6-12 юни 2003

София

14-19 юни 2003

Варна

ФЕСТИВАЛ НА ЕВРОПЕЙСКИТЕ КОПРОДУКЦИИ ПАРИ ЗА КИНО ИМА



Владимир Игнатовски

Независимо дали толкова дискутираният и противоположил едни на други кинаджии-те закон за киното ще бъде гласуван или не, ясно е едно: пари за кино в България скоро няма да има, достатъчно. Сумите, които сега се отделят за подпомагане на филмовото производство и онези, които се предвиждат в закона, все едно няма да стигат за организиране на нормален, непрекъснат филмов процес. И ситуацията е обективна – в гържавата средства не достигат. И аргументът – вие искате пари за кино, когато в болниците умират хора, защото няма пари за операции и лекарства – може да затвори всяка уста. Още повече, когато исканията за финансиране напомнят повече молби за социална помощ, отколкото разумни, художествено обосновани и подплатени с резултати претенции.

За всеки, който се опитва да гледа трезво на нещата, е очевидно, че реално добро българско кино може да прави единствено със средства от вън, колкото и парадоксално да звучи това на пръв поглед. Но е истина. Съществуват сериозни възможности за привличане на средства – има многобройни програми и организации и в рамките на Европа, и в отделните европейски страни, а и не само там, които предоставят средства за финансиране на филмовото и телевизионно производство. Разбира се, да се добереш до тези източници на финансиране най-често не е лесно.

Причините никак не са малко. Първо, трябва да се промени менталитетът на българския кинаджия, който предпочита да хленчи и все да протяга ръка към гържавата, вместо да запрети ръкави и активно да търси възможности за работа. Да се изкорени някак вярата, че парите за производство задължително трябва да се осигуряват от гържавата-кърмилца, а произведените филми от само себе си ще печелят и не само ще връщат вложените в тях средства, но и ще носят допълнителни приходи. Тази очевидна заблуда трябва да бъде сменена от друг модел на поведение – един проект се продава най-вече не след като бъде завършен, а преди това, още когато съществува на хартия. Това означава да се търсят възможни източници за неговото пълноценно финансиране. Но за това се иска инициатива, знание на езици, познаване на хора и ин-

ституции и най-вече познаване на сложните и заплетени правила за кандидатстване до съществуващите фондове.

Тъкмо поради това срещата, която се провежда в рамките на Фестивала на европейските копродукции, бе колкото информативна, толкова и практически полезна. Идеята за нея възникна спонтанно по време на снимките на филма „Пътюване към Йерусалим“, съвместна българо-немска продукция. Това бе вторият ни съвместен филм с колегите от МДР и Саксония-Медиа. След като стана очевидно, че спечелената у нас субсидия е недостатъчна за реализирането на филм, в който се възстановява епоха, в който има костюми и декори решихме да се обърнем към немските колеги и намерихме в тяхно лице сериозна подкрепа – финансова и професионална. Но както винаги, парите в киното никога не стигат – така бе и този път. Наложих се и в двата случая да търсим допълнително финансиране – от Евроимаж, от Медиа, от институции за подкрепа на филмовото производство в Германия. В Европа съществуват многобройни фондове, които финансират филмовото производство, но за да стигне до тях, човек трябва да ги знае, да се ориентира в сложните регламенти, да познава бюрократичните тънкости, да познава още хората, адресите, темите, които биха представлявали интерес

След като и двата пъти успешно преминахме през бариерите на администрацията, след като се убедихме колко е важно познаването на цялата сложна система за подкрепа на филмовото производство, изпълнителният директор на Саксония-Медиа Ханс-Вернер Хонерт предложи да отправим покана към представители на институциите, занимаващи се с финансиране на филмови и телевизионни проекти в Германия, да запознаят българските продуценти с нейните особености. След продължителни преговори се отзоваха двамата – **Габриеле Брюненмайер** от **Filmboard Berlin-Brandenburg** и представител на **Media Anntene – Berlin-Brandenburg** и **Манфред Шмуг** от **MDM (Mitteldeutsche Medien Forderung)**. Към тях в София се присъедини и **Ейгън Янг** от **The Lewis Horwitz Organization**, така че хората на киното у нас

имаха възможност да се срещнат и запознаят с два напълно различни пътя за финансиране на филмови проекти.

Люис Хорвиц е финансист, работил дълго време в киното и решил в средата на 80-е години да създаде фирма за финансиране на проекти на независими кинематографисти. Става дума за чисто пазарен принцип на кредитиране. Проектите се оценяват от гледна точка на техния бъдещ финансов резултат. От особено значение е, ако проектът има предварителни продажби – в даден регион на света, за малкия или голям екран. От тук насетне фирмата на Хорвиц действа по два начина. Било като посредник, който помага на продуцентите да намерят финансиране от някоя банка или друга финансова институция. Било като пряко кредитира бъдещия проект. В договора се фиксира не само сумата на финансиране, но и сроковете, в които кредитът следва да бъде върнат след приключване на работата по филма. От средата на 80-е години до сега фирмата на Хорвиц е подкрепила финансово повече от 600 проекта на независими кинематографисти.

Германската система за подкрепа на филмовото производство е напълно различна – тя е социално ориентирана. В страната законово са уредени начините за набиране на средства, които се използват за финансиране на различни филмови проекти – сценарии, игрални, документални или анимационни филми. Особено то е, че освен един централен институт, поради федералната система в Германия съществуват и институции в отделните провинции, чиято задача е да субсидират филмови и телевизионни проекти. Така МДМ е фонд, който подпомага структурите на медийната индустрия в Тюрингия, Саксония и Саксония-Анхалт. От създаването си през 1998 година до днес фондът е подкрепил повече от 400 проекта с около 60 милиона евро. Филмовият борд на Берлин-Бранденбург, както личи от названието, е създаден за да подкрепя филмовото и телевизионно производство в столицата на Германия и провинция Бранденбург. От 1994 година са изразходвани над 130 милиона евро, като е дадено рамо на повече от 1000 проекта. Годишно фондът разполага с около 16 милиона евро.

Разбира се, и тук до средствата не се стига автоматично. Има поредица от изисквания, попълване на документи, преминаване през комисии, оценки на проекта и т.н. Както в повечето случаи в Европа и тук, когато бъде предоставена субсидия, то по-голяма част от средствата не излиза извън границите на страната или на региона, в който са предоставени, и следва да се похарчи на място. Естествено е онзи, който дава пари за подкрепа на чужд филмов проект или копродукция, да се грижи за създаване или разширяване на работните места в собствената си

страна. Във Федерална Германия нещата са още по-сложни – средствата, предоставени за филмово производство в рамките на една от федералните провинции, не могат да бъдат изразходвани в друга, също толкова германска провинция. Правителствата на отделните провинции се грижат за създаване на работни места именно на тяхна територия, а не някъде другаде. Екипът на „Пътуване към Йерусалим“ имаше неприятното удоволствие да се запознае с тази особеност на немското филмово законодателство. Оказа се, че хонорарът на Бернд-Михаел Ладе (твърде чувствителна за нашия бюджет сума) трябва да бъде запламен от българския продуцент на филма, доколкото субсидията в Германия е получена в Лайпциг, а актьорът живее в Берлин!?

Още една важна особеност на немската система за субсидиране: чуждестранни продуценти не могат да кандигатстват пред комисиите със свои проекти – това право имат само немски продуценти. Тоест ако един български продуцент търси средства в Германия от различните фондове, той непременно трябва да намери немски партньор, с когото да работят заедно и който от свое име да кандигатства за финансиране. И още една много важна подробност – немският продуцент трябва да живее и работи в провинцията, където се отпуска финансовата помощ. Сиреч, ако кандигатствате за финансиране в Мюнхен вашият немски партньор непременно трябва да е от Бавария, а не от Дюселдорф, Хамбург или Берлин.

Разбира се, и тук аргументи в полза на проекта са: осигурено допълнително финансиране, предварителен договор за продажба – на телевизия, на фирма-разпространител... Убеден съм, че този пункт е особено важен. Традиционното мислене у нас е свързано с усилията дадено заглавие да се продаде след като бъде завършена работата над него. Съвременната ситуация изисква работата по продажбата да започне още преди първия снимачен ден. Това от една страна помага да се гарантира набирането на средства за реализацията, от друга – подсказва предварително дали бъдещият филм ще представлява интерес и за търговци, и за зрители...

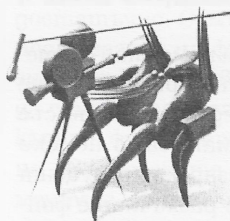
Системата за предоставяне на средства и контролът върху тяхното изразходване напомнят съществуващата у нас – но за разлика от нашата, в която външната демократичност се изразжда в слободия и липса на какъвто и да било контрол, от тук и художествените резултати през последните години – в Германия е изградена система със строги правила. За всеки отделен проект се назначава специална комисия от специалисти, които го оглеждат, преценяват и представят подробен писмен доклад за извършената работа и с подписа си удостоверяват мнението

- да се предложи за финансиране или не. След което се анализира бюджетът на бъдещия филм – проверката се осъществява от специализиран отдел на одиторската къща Прайс/Уотърхаус.

Докато у нас продуцентът е задължен да се отчете за получената субсидия като представи някакво, каквато и да е, филмово копие и няма особени ангажменти към художествения резултат и интереса на зрителите, а финансовия му отчет е достатъчно да бъде заверен от заклет счетоводител, в Германия нещата са по-сложни. Продуцентът прави детайлен отчет за средствата изразходвани за всеки снимачен ден по от-

делно, като и този отчет се проверява от специалистите в Прайс/Уотърхаус. Просто там хората знаят, че като раздават пари, трябва да търсят и сметка за тяхното изразходване.

Надявам се тази толкова интересна и полезна среща да е накарала хората, които се занимават с кино у нас, и онези, които бяха на срещата, и онези, които не дойдоха, да се замислят. Средства за финансиране на киното по света има – трябва само да се знаят пътищата към тях, да се познават принципите и най-важното – да се спазват правилата. Нещо, което у нас изглежда особено трудно, ако не невъзможно.

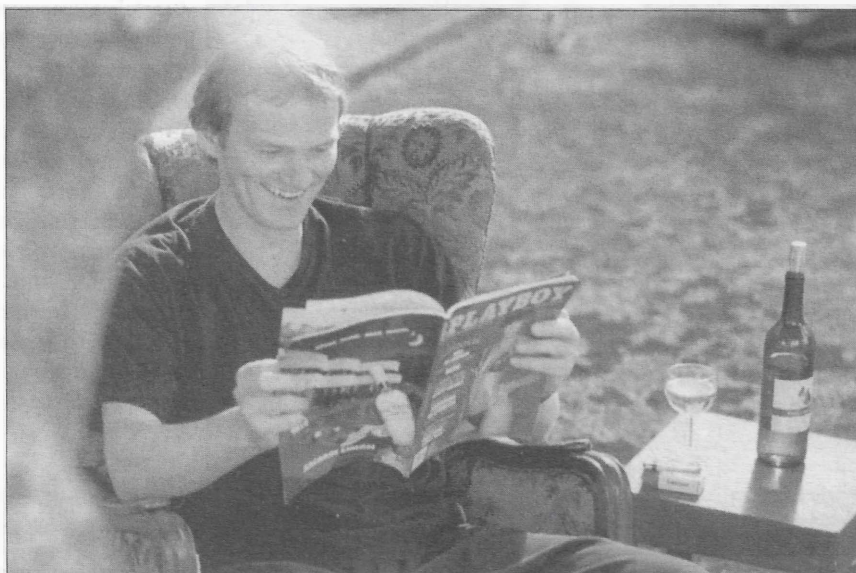


Ингеборг Братоева

МЛАДОТО ЛИЦЕ НА ЕВРОПА

Тазгодишният Фестивал на европейските копродукции лансира с особена сила темата за живота на млада Европа. Това е естествено – вече израства първото поколение европейци, което не помни Берлинската стена. То се готви да живее заедно в една Европа, да преодолее наследените конфликти и да намери общата си идентичност. Това ново поколение настоява и за своето ново кино. Въпреки добрите намерения и декларираното единство обаче на екрана, както и в действителността, Европа остава разединена. Призрактът на Берлинската стена продължава да чертае остта на разделението и това се усети ясно в програмата на фестивала, която предложи два противоположни погледа към младежта на Европа. На единия полюс е френско-испанският „Европудинг“ (2002), на другия – френско-румънският „Крайна спирка „Рай““ (1997). Контрастните гледни точки доказват, че независимо от обединените средства, копродукцията все пак има своя изразена националност – един е патосът на копродукция с френско участие и режисьор Седрик Клапиш и съвсем друг, когато френският принос потъва в румънската индивидуалност на Лучиан Пинтилие. Героите на Клапиш – французин, испанка, датчанин, британци, белгийка, италианец, принадлежат към онази част на млада Европа, която гради общата си идентичност, подпомагана от специалните програми на европейските институции. Младите румънци на Пинтилие от своя страна се борят за щастие с жизнеността и отчаянието на аутсайдери, смазани от посттоталитарната действителност.

Фестивалната селекция, обаче недвусмислено показва, че заплахата от маргинализация тегне не само върху Източна Европа – тя е актуален проблем на младите хора от целия континент. Озверяващите от безвремие и безперспективност млади сърби от „Нормални хора“ на Олег Новкович, както и младият шотландски бездомник от „Сладките шестнадесет“ на Кен Лоуч, компенсират липсата на бъдеще с постепенно потъване в насилието. Екранът реагира на факта, че Европа, обединявайки се географски, продължава да страда от дълбоко социално разделение. Затова и социалният елемент, традиционен за европейското кино, продължава да доминира в най-новите филми с младежки сюжет. Стилът *социален реализъм* и темата за младежката маргиналност отдавна вървят ръка за ръка по екраните на нашия континент. Да си припомним, че преди четири години журито в Кан увенча със „Златна палма“ филма „Розета“ на братята Дарген, а Кен Лоуч неизменно атакува съвестта на богата Европа с предизвикателните си го натрапливост социални грами. Посрещнах прожекцията на „Сладките шестнадесет“ (2002) с предчувствието, че ще се отегча до смърт. Това обаче не се случи заради бликащото от непосредственост и живот изпълнение на Мартин Комптън, а след като преспах, даже се съгласих с журито на Кан 2002, че филмът заслужава Наградата за най-добър сценарий. Действието му е центрирано около героя, полудете полумъж, който мечтае за дом и общта на майка си по детски, но се научава да убива по мъжки. За разлика от предишните фил-



„Ангели на вселената“,
Исландия/Норвегия/Германия/Швеция/Дания

ми на Лоуч, този път развитието на сюжета не насилва зрителя да приеме предпоставена теза, а го потапя в атмосферата на драматично до жестокост прощаване с детството. Шестнадесетият рожден ден на героя слага край на детските му илюзии, че може да изгради собствен живот без да следва правилата на престъпната си среда. Липсата на перспектива пред маргиналната младеж е еднаква на брега на Северно море и на брега Дунава. Може би затова немско-британско-хърватската продукция с чешки сюжет „Жозефин“ (2000) на режисьора Райко Гърлич се опитва да прехвърли мостове на надежда между западните и източните европейски брегове.

Няма мост към действителността обаче за младия исландец Пол от „Ангели на вселената“ (2000), който, политайки през прозореца, най-сетне намира свободата, за която копнее. „Ангели на вселената“ е филмът, който дойде на фестивала с най-много награди (най-високата исландска филмова награда „Егда“ за годината 2000 в пет категории; Награда на ФИПРЕСИ от фестивала в Карлови Вари, 2001; „Сребърен делфин“ от фестивала в Троя, 2001; наградата „Уърлд призм“ от фестивала Санта Барбара, САЩ, 2001). Филмът се смята за най-големия успех на исландското кино през последните години. Създаден е като съвместна продукция на Исландия, Норвегия, Швеция, Дания и Германия, но и темата, и проблематиката, и героите, и средата на действие са изцяло исландски. Подкрепата за Исландия като филмова нация обаче не се е изчерпала с набирането на средства. Наградите и подчертаното внимание на западноевропейските колеги към този филм, който всъщност не блести с нищо, са насърчение за опита на една малка европейска кинематография да се впише в световния процес.

„Ангели на вселената“ е история за нарастващото отчуждение на главния герой от най-близките му хора, което преминава в тежко психическо заболяване и стига до самоубийство. Откакто Бергман наложи на световния екран прословутата невъзможност на скандинавците да преодолеят барьерите в общуването, отчуждението се наложи като една от основните теми в европейското кино. По този повод ще си позволя двата еретично-риторични въпроса: дали отчуждението до побъркване е универсален европейски проблем? Или пък режисьорите от проспериращите скандинавски нации, които се себеизразяват без финансови проблеми, не налагат на европейския екран един от аспектите на националния характер? Всеизвестно е, че за северните нации невъзможността за близък контакт е основен проблем. Ако бъдем по-точни, дори ще кажем – и част от естествената им нагласа. В същото време културната традиция и природният темперамент на хората от Южна Европа изискват точно обратната гледна точка – прекалената, нежелана от индивида фамилиарност го всмуква в задушаващата мрежа на натрапено близки връзки. Затова мисля, че зрителният тъгъл на авторите от Северна Европа е доста стеснен, поне що се отнася до киното. Дори и в най-добрите образци на скандинавското кино той се свежда до универсализиране на опита от собствено-то културно пространство и игнориране на европейското многообразие.

Копродукциите от своя страна не са само и просто филми, реализирани със средства от различни държави. Те са и форма на културен диалог, шанс за среща на различни гледни точки и различни естетики. Затова оценявам високо включването на френско-китайския филм „Балзак и малката китайска шивачка“ (2002) във фести-

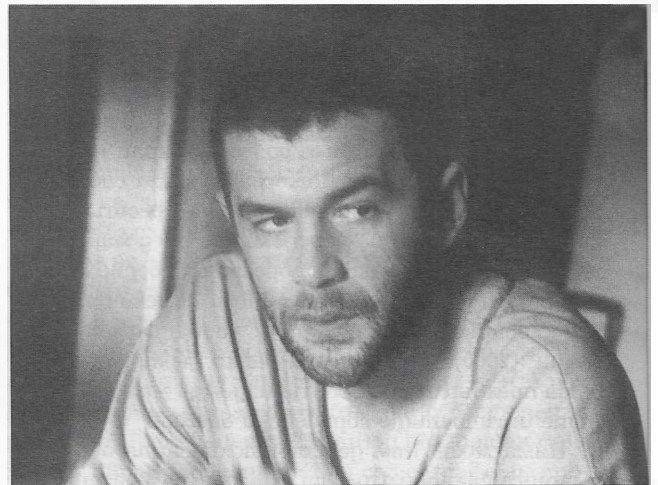


„Сладките шестнайсет“
Великобритания/Германия/Испания

„Нормални хора“, Сърбия/Германия

валната програма. Филмът на сценариста и режисьора Сигзие Дай е авторски, автобиографичен. Заедно с това „Бал-зак...“ е и един от малкото фестивални примери за ефективен културен диалог. Защото филмът не просто афишира ценностите на контакта и взаимното разбиране на културите, а включва тези ценности като активни елементи на повествованието и мотивацията на героите. Предизвикателството да четат преводи на класически европейски писатели въпреки грозящото ги наказание се превръща за младите китайски герои на филма в своеобразен начин да воюват за собствената си индивидуалност. Този парадокс е не просто ефектен драматургичен трик – той изразява протеста на парижкия китаец Сигзие Дай срещу всяка форма на насилствена културна изолация. Абсурдността на ситуацията, в която китайци отстояват идентичността си и се обясняват в любов, чейки на глас Балзак, е органична за специфичното чувство за хумор, с което се води разказът. Иначе проблемите са зловещо сериозни – по време на китайската културна революция се интернират само заради произхода им младежи, почти деца. Според разпоредбите на същия социален ред е невъзможно нито да се ожениш, нито да направиш аборт, ако нямаш навършени осемнадесет години – това са само най-фрапиращите хунвейбинщини, сред които трябва да оцелеят героите тийнейджъри. Опасявам се, че европейските режисьори биха се изкушили да разкажат този сюжет в най-добрия случай мелодраматично. Сигзие Дай обаче води разказа за своята младост с вътрешна бедрина и съхранена вяра в щастливия изход от всяка ситуация.

Ведро, с чувство за хумор и с вяра в общото бъдеще на младите европейци е направен и „Европудинг“.

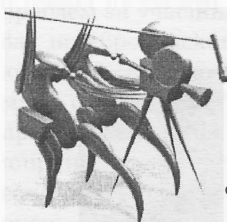


ност, според мен „Европудинг“ е един от най-важните филми в основната програма на фестивала. Разказан като приказка, филмът предлага нов модел на отношения между младите европейци – изграждането на общ менталитет при запазена неповторимост. Сюжетът на „Европудинг“, както подсказва и заглавието, е пудинг от забавни, комични и романтични епизоди, в които се забъркват група младежи от няколко западноевропейски страни, споделяйки наема, ученето и живота си в един от най-красивите европейски градове – Барселона. Героите на „Европудинг“ принадлежат към онази прослойка младежи, на които Европейският съюз възлага своето бъдеще. Шансът да постигнат по-добро взаимно разбиране им е предоставен от програмата за академичен обмен, „Еразмус“. Тази програма за общоевропейско висше образование действа от почти цяло десетилетие и в страните от Източна Европа, но в новия френско-испански филм (премиера 2002) няма нито един герой от нашата част

на континента. „Европудинг“, който според сюжета си трябва да говори за младежта в обединена Европа, всъщност за пореден път актуализира идеологията на западноевропейското мислене – митът за изграждане на обща европейска идентичност се простира до политическите граници на Европейския съюз. В американска рецензия за „Европудинг“ прочетох доста иронични коментари по повод на европейските фанфари в чест на новата обща идентичност. Американците отдавна били решили проблема. В последното се съмнявам дълбоко! Поне що се отнася до киното, нека си спомним колко различни са холивудските филми от филмите, произведени на ин-

телектуалното Източно крайбрежие.

Що се отнася до мен обаче, въпреки забележките към западноевропейския патос, въпреки завистта към пограстващите ми съвременници, пред които стои шансът да преодолеят разделението на Европа, дълго пазих верното настроение, с което ме зареди „Европудинг“. И вместо да тъгувам, че младостта на моето поколение премина в жестока културна изолация, предпочитам да мечтая за времето, когато понятието *европейска копродукция* ще изчезне. Тогава вместо отегчителното изреждане на кинематографици, в графата „националност на филма“ ще се вписва просто *европейска*.



ЛУЧАН ПИНТИЛИЕ *Геновева Димитрова*

ИЛИ СБЪДНАТАТА РУМЪНСКА МЕЧТА

Киното на Румъния през последните години почти не се мярва на наш екран, но и преди не беше сред фаворитите на българската публика (предполагам, че е реципрочна ситуацията с нашето там). Въпреки че до 1989 година у нас са показвани около 110 румънски филма (след това – 7!), направо се обзалагам, че от чекмеджетата на паметта биха изскочили само хайдутти, даки или други костюмни храбреци от романтични приключения а ла уестърн или екранен епос: „Трансилванци и петрол“, „Хайдутти“, „Даките“, „Колоната на Траян“...

Фактът, че знам кои са Йон Попеску-Гопо, Ливу Чулей, Серджу Николаеску, Дину Коча, Мирча Дръган, Мирча Мурешан, Дан Пица или Нае Каранфил, че си спомням с респект за „Каменна сватба“ и „Гората на обесените“, а наскоро се възхитих от „Филантропика“, не е показателен за среднотатистическия български интерес към румънското кино (макар че едва ли бихме могли да говорим изобщо за нашенски интерес към някаква кинематография днес). Но онзи ден моя приятелка, ерудиран театрален критик, ми призна, че не е гледала нито един филм от северната ни съседка. И това ако не е показателно...

Ето защо приветствам избора на румънския режисьор Лучан Пинтилие (1933) за фокус на тазгодишния Фестивал на европейските копродукции. Освен че е изключителен кинематографист, с житейската си съдба (живее между Париж и Букурещ) той е възпаление на сбъднатата ру-

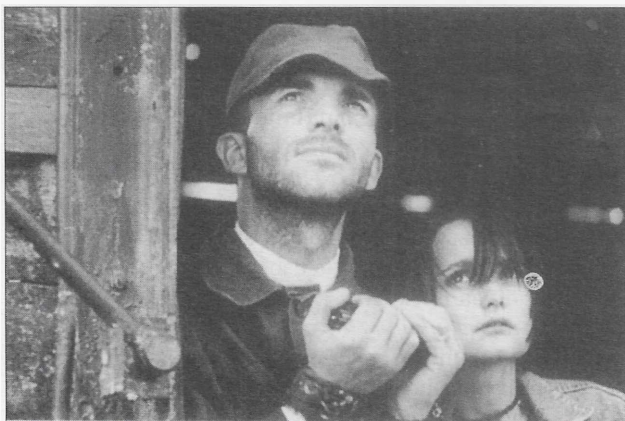
мънска мечта да бъде легитимна част от семейството на романските езици. Разбира се, за това принос има и комунистическият режим, прогонил Пинтилие от Дунав до Сена през 1973 (дебютира през 1965 с „Неделя в 6“ и веднага изгрява на международните фестивални сцени). След като в Париж е снимал филми за телевизия и се е пробвал в операта, през 1990 година Пинтилие се връща в Букурещ. Ogлавява Студията за кинематографично творчество към Министерството на културата и създава 5 филма, но зловещият призрак на комунизма не му дава покой.

Лучан Пинтилие е последователен, темпераментен и сардоничен изследовател на влиянието на социалцидните върху румънската днешност.

Сега гледахме 4 негови филма (копродукции Франция/Румъния): „Незабравимо лято“ (1992), „Твърде късно“ (1996), „Крайна спирка“, „Рай“ (1997), Голямата специална награда на журито във Венеция „Следобедът на един мъчител“ (2001). През 1996 (точно на първото издание на Дните на европейското кино) пък бе показан „Дъбът“ (1992).

Лучан Пинтилие е отколешен любимец в Кан, но мой стана на фестивала през 1996, когато „Твърде късно“ бе единственият претендент за „Златна палма“ от Източна Европа. В Кан филмът мина незабелязано, ала мен ме разтърси с бруталния си документализъм и морален стоицизъм. Всъщност беше най-мрачният в конкурса.

„Твърде късно“ припомня миньорските вънне-



„Незабравимо лято“, Франция/Румъния

ния в Румъния през 1990 година. Ситуирано между мюнхенско метро и румънска мина, действието е заредено с експлозив – реален и етичен. Над клетническото човешко битие – прокурорско или миньорско, тежнат букаите на злоещото комунистическо прахосничество на смисъл. Въпреки непрогледната си безнадеждност, филмът жестоко ми хареса. Излъчването му напомня главния герой Думитру Коста (Ражван Василеску) – неугледно-смръщено-благородно. Вярваш му.

Майстор на политическия трилър, Пинтилие разказва потресно-прости сюжети, концентрирани около абсурда на насилието, представено като генетичен или идеологически код. Историите се движат по стръмната скала баналност-екстремност, а първият епизод неизменно е протяжен и важен: конският галоп в „Незабравимо лято“ или влаковият монолог в „Следобедът на един мъчител“ например.

Независимо дали разказва хронологично или ретроспективно, сантиментално или натуралистично, задъхано или морно, Пинтилие изгражда филмите си като елегантни, ала яки смислово-визуални конструкции. Те са толкова прозрачни, че внушенията му кълвят; и толкова дълбоки, че напускат регионалността на случките и отправят към универсалната хуманност.

Поне що се отнася до филмите му от 90-те, този автор се занимава с три фундаментални теми: патологията на Злото, периметрите на Смисъла, парадоксите на Любовта. Независимо дали става дума за днес, маргиналия, вчера, аристокрация, страст, ксенофобия, пари, армия, простолудие, зловония, прасета, екзекуции, пиянства, рудници, Пинтилие неизбежно издига изблиците на румънския манталитет до притчи за химеричната хармония. Въпреки че са озъбени, из филмите му прелитат поетични визуални рими: слънчогледи, коне, стада, влакове, царевици, гъски...

От „Дъбът“ насам Пинтилие разчиства сметки с тоталитарната машина за обезличаване и фалшифициране – на фотографии, спомени, настояще. Колкото по-осквернена е душата (и плътта) на фотографката (Мая Моргенщерн), толкова по-симпатичен ти става филмът – хем е искрен, хем е разказан чисто. И вълнува, въпреки познатите социални реалии или клиширани послания. Това обаче не би могло да се напише за „Следобедът на един мъчител“ – филмът е тромаво монологичен, морно табтологичен, крайно тезисен.

Но тъй като става дума за наистина смислен кинематографист, в „Крайна спирка „Рай““ отново изненадва – да не повярваш, че тази натуралистична история за днешни румънски Ромео и



„Крайна спирка „Рай“, Франция/Румъния

Жулиета е създадена от 66-годишен мъж. Покрай несретните скиталчества на двамата аутсайдери Пинтилие изважда цялата грастична изопнатост на днешното румънско живеене – нежност и виталност срещу комплекси и лудост, кретенизъм и крах... И всичко това е представено като микс от репортажен автентизъм и трагедийно проникновение.

Любопитно е, че и България присъства в 2 от показаните филми: като метафора на отказа на комунистически главорез да пътува в чужбина в „Следобедът на един мъчител“; като присвоена от Румъния територия, чиито обитатели са не само клетки аргати, а и жертви на военно-шовинистка агресия в „Незабравимо лято“. Вторият препедалира националистичния патос, но пък не изненадва с румънското високомерие. И тъй като атмосферата на кирпичен лукс е изваяна, а Кристин Скот-Томас – неустойимо обаятелна, възхитата тушира националната обίδα...

В киното на Лучан Пинтилие светните хора са малко и все обречени самотници, овъргалани в кал и печал. И не се дават. Естествено, и филмите му са такива – особняци с чувство за хумор. И не приличат на другите.

Колкото по-често гледаме филми на съседите ни по регион, толкова повече се разочароваме от своите. Но няма да се даваме, я!

КАРИЕРАТА НА КАРИЕР

ИЛИ ДИСКРЕТНИЯТ ЧАР

НА СЦЕНАРИСТА

Боряна Матеева

Какво е общото между Бунюел, Мал, Форман, Вайда, Шльондорф, Рапно? Тази гатанка, достойна за паметта на Тогор Андрейков, не е проблем за участниците в последния VIII Фестивал на европейските копродукции в София (6–12 юни 2003). Още по-лесна е тя за верния кръг киномани около кино „Одеон“. Защото именно там в продължение на 2 седмици през юни бяха прожектирани велики филми на различни режисьори с една общ знаменател – сценарист Жан-Клод Карьер.

Няма да е изхвърляне, ако кажем, че Карьер е най-големият жив сценарист на киното. Със сигурност на европейското. Това беше и формалното основание Българска национална филмотека да включи като съпътстваща панорама в рамките на набралия сила Фестивал 7 негови филма: „Дневникът на една камериерка“ (1964), реж. Луис Бунюел, „Виба Мария“ (1965), реж. Луи Мал, „Излитане“ (1971), реж. Милош Форман, „Дискретният чар на буржоазията“ (1972), реж. Л. Бунюел, „Дантон“ (1983), реж. Анджей Вайда, „Една любов на Суан“ (1984), реж. Фолкер Шльондорф и „Сирано дьо Бержерак“ (1990) на Жан-Пол Рапно. Разбира се, присъствието на Карьер в киното е много по-мощно от тази панорама, но тя определено може да претендира за „представителна извадка“ от едно монументално творчество, което не спира да изненадва.

Ето някои общи данни за марката „Карьер“ /по www.imdb.com/ : 116 сценария (последният в подготовка). 24 актьорски изпълнения (едно можем да си спомним от „Бунюел и масата на цар Соломон“ (2001) на Карлос Саура, където играе Давид Голдман). 1 проба като режисьор. 1 като продуцент. 3 персонални участия в документални филми за Бунюел. Търсачката *google* услужливо предлага 8 710 сайта, където по различен повод е споменато името Жан-Клод Карьер. Узнаваме, че той е още и романист, и драматург, и човек, успешно обработвал театрални текстове за постановки на Жан-Луи Баро и Питър Брук. С последния адаптират индийския епос „Махабхарата“ за киното и сцената. Любопитно, макар и не толкова важно обстоятелство – на младичи, в далечната 1957, е писал под псевдонима Бе-



„Виба Мария“



„Дискретният чар на буржоазията“



„Дантон“

ноа Бекер, под който е издал 6 романа с главен герой Франкенщайн. Освен към художествена литература има вкус и към документалните свидетелства – през 1995 излиза „Силата на будизма“ – сборник разговори с Далай Лама. Кавалер на Почетния легион. И още много и много изяви в културния живот на Франция...

Дори да не си гледал и кадър от негов филм, разбираш, че става дума за свръхнадарена, динамична личност отвъд клишетата. Ако си малко запознат, както сме всички, си даваш сметка, че дейността му е определяла посоките на визуалната култура през втората половина на XX век. Че това е интелектуален резервоар, от който са черпили най-сериозните автори в киното. И този резервоар не се изчерпва, но продължава да се самозарежда. Въпросът е откъде черпи енергия и как го прави...

Точен словесен портрет му е направил индийският журналист Суати Чопра: „Този мъж изглежда така, сякаш е побрал у себе си мъдростта на вековете. Дълбоките вертикални бразди по лицето му приличат повече на бойни белези, отколкото на бръчки. Въпреки това, благородството в очите му е очевидно. Това е човек водил битки – някои губил, други печелил, но винаги някак си успявал да извлича от всеки миг сърцевината на вечното. Това е мъж, който е живял.“

Добрата новина е, че съвсем скоро забележителната поредица „Амаркорд“ на издателство „Колибри“ се обогати с още едно заглавие – книгата „Невидимият филм“ – размисли на Жан-Клод Карьер, която е и учебник, и безценна мемоаристика, но най-вече тонизираща разходка в алхимичната лаборатория на пишещия за кино. Изключително четиво, Библия за начинаещи сценаристи.

Да изследваш приноса на Карьер за съвременното изкуство е колосална задача, достойна за докторат. Затова тук подходът е неакадемичен, непретенциозен и по неизбежност субективен. Като при любителска снимка в среден план, щракната от движение. Без специално осветление и композиция, без разработка на фона, без „особен“ ракурс. Жан-Клод Карьер в пейзажа на Киното. С Бунюел, с Форман, с други големи. Открит, достъпен, готов за луди приключения и същевременно неуловим, тайнствен...

Как започва всичко за момчето, родено през 1931 в Коломбиер-сюр-Орб, Франция, в семейство на лозари? Онаследеното положително отношение към виното има решаващо значение за най-важната среща с най-важния човек в живота му – дон Луис Бунюел, с когото работят 19 години, до смъртта на великия испанец. „Пътуването, което осъществяват заедно сценаристът и режисьорът, прилича на любовна история“ говерява – Карьер и си спомня: „Когато Бунюел ме видя

„Излизане“



за пръв път на един обяд в Кан, първият въпрос, който ми зададе, гледайки ме в очите – и аз почувствах, че става дума за нещо сериозно, дълбоко, което можеше да предреши съвместния ни живот – беше: Пиете ли вино? Когато му отговорих утвърдително, прибавяйки още, че произхождам от семейство на лозари, лицето му се отпусна, той ми се усмихна, повика бармана. Притежавахме поне този споделен вкус. След което открихме други.“ Тези „други“ общи неща стават важни за историята на цялото кино. Те са почти непосилни за определяне с думи, но нека все пак опитаме. И двамата изповядват абсолютна свобода на въображението, което трябва да се тренира като мускул, ежедневно, да бъде оставено да бунува в най-немислими посоки и до най-мрачни дълбочини; и двамата проповядват отказ от т.н. „изкусност“ в изкуството (показност, маниерност, формализъм); и двамата са увлечени от „сюрреализма“ като метод да изразиш неизразимото и бездните на подсъзнателното; и двамата са антибуржоазно настроени, но и „дискретно буржоазни“ и чарът на това противоречие е в основата на най-яростните и саркастични изобличения на съвременните нрави; и двамата благоговейт пред неразгадаемостта и двусмислието на живота. За Карьер под „отворената, почти наивна външност и благородно великодушие“ Бунюел си остава „образ на абсолютната тайна“. Същото може да се каже и за самия Карьер...

Но да се върнем на кариерата на Карьер. След придобиването на учена степен по литература и диплома по история той смята да се посвети на рисуването и писането, но неустойимо е привлечен от киното. На 25 години участва и печели литературен конкурс за написване на книга по филмите на Жак Тати „Ваканцията на господин Юло“ и „Моят чичо“, но всъщност не знае нищо за това изкуство, само признава чистосърдечно: „Обичам киното повече от всичко на света“ и

„хотя в Синематекама три пъти в седмицата“. Майсторът Тати му дава няколко прости съвета: трябва да узнае как се прави киното отвътре като се доближи интимно до машинарията му. Трябва да разбере какво е монтажът. За гните, прекарани в малката тъмна стая с монтажистката на Тати, Карьер си спомня като за престой в „пещерата на посвещението“. Там разбира с фибрите си и забиваги, че „снимането на филм е истинска алхимична операция, която представлява трансформация от хартия на лента“, особена „трансмутация“. Затова по-късно той ще сравнява метаморфозата на сценария във филм с метаморфозата на гъсеницата, от която излиза пеперуда. Гъсеницата съдържа всички цветове на пеперудата, но все още не лети. Когато чудоейно се превърне в пеперуда, от нея остава само изсъхнала кожа. И сценаристът трябва да е готов за този момент, когато ще види сценария си смачкан и изоставен в кофата за боклук. За да избегне горчивината, той трябва да развие „едно-единствено качество, трудно за постигане и поддръжка - някакво смирение“. Защото „сценарият винаги е сънят за един филм“, а пробуждането в реалността може да бъде болезнено...

Още при първия си допир с киното Карьер проумява фундаменталната истина, че „сценаристът е много повече кинематографист, отколкото писател“. Заедно с Пиер Етекс, когото среща през 1957 (тогава той е асистент-художник на Тати), правят 2 късометражни комедии: „Скъсване“ (1961) и „Честит рожден ден“ (1962). Карьер поема по пътя на сценариста. Закономерно първият пълнометражен филм по негов сценарий е на режисора Пиер Етекс – „Ухажорът“ (1962). Отрано забелязва, че голяма част от работата, наречена писане, се състои точно в това да не пишеш. „В сценария, като другаче, трябва да се пазим от техниката му, която много бързо става умение. Трябва да вървим отвъд, без да спиране, към „истинската емоция“. Открехвайки мимиходом завесата пред тайните на своя занаят, той споделя, че основното е „никога да не се губи контактът с живота в полза на мозъчната конструкция“... Същинското писане идва, когато основното вече е намерено. И колкото по-късно, толкова по-добре.

Още в самото начало на кариерата на Карьер идва събоносната среща с Бунюел, в резултат на която се появява „Дневникът на една камериерка“ (1964). Съвместната работа по романа на Октав Мирбо е върховно преживяване и школа, което формира младия професионалист за цял живот. Спомените за техните „упражнения“ по измисляне на истории са колкото забавни, толкова и поучителни. Важното е да няма битки за надмощие, да се укротят апетитите за слава и пари. Да се следва инстинктът на въображение-

то и то да се обуздава, след като се налудува. „Бунюел често казваше, че филмите трябва да бъдат като катедралите. Трябва да се изтрият имената на създателите от надписите. Ще останат само няколко анонимни ролки – чисти, без авторски знак.“ Карьер и Бунюел съграждат заедно в кинокатедрали, в които зрителите продължават да визат благоговейно, за да се докоснат до чистия дух на Киното и да научат нещо фундаментално за човешката природа и безкрайните ѝ превъплъщения.

Карьер вярва в промяната, в течливостта и вечната изменчивост на живота, която е самата му същност. Затова не застига в позата на великия сценарист, въпреки че за сътрудничеството му се бият най-големите режисьори на XX век, автори с различен опит, стил, талант, възглед, от различни държави и континенти... Освен за Бунюел, „граничен блок на кръстопътя на всички пътища“ и споменатите в началото големи имена, той сътрудничи и измисля истории и за Годар („Да спасява който може живота“ – 1980), Нагиса Ошима („Макс, моя любов“ – 1986), Марко Ферери („Лиза“ – 1972), Жак Дер, Ален Корно, Петер Флайшман, Хуан Бунюел, Лучано Тоболу, Ектор Бебенко, Уейн Уонг, Патрис Шеро, Мохамед Лахдар-Хамина, Луис Гарсия Берланга, Питър Гленвил и много други. Странното е, че много рядко можем да прочетем името му като самостоятелен сценарист – в повечето случаи е съавтор. Търсят го заради виртуозното владение на занаята, но най-вече заради нестандартния поглед, щедростта на таланта и некоммерсиалната нагласа. Заради уменията да провокира и стимулира фантазията на другия като възгражда собствената си визия в света на режисьора. Заради способността да се претопява, оставайки невидимия фундамент на цялото. Търсят го заради конгенуалността му с великите писатели и граматурзи на човечеството, чиито произведения той изкусно превежда на езика на киното и така ги прави достъпни за милиони съзнания. Темата „Карьер, литературата и драмата“ е наистина внушителна и необозрима и тук можем само да изброим за информация някои от класиците, чиито романи са били адаптирани от перото на сценариста: Балзак, Флобер, Пруст, Мериме, Шодерло Дьо Лакло, Достоевски, Аполинер, Даниел Дефо, Стефан Цвайг, Жан Жуано, Артур Шницлер, Жозеф Кесел, Джеймс Хадли Чейс, Мишел Турние, братя Стругацки, Гюнтер Грас, Франсоаз Саган, Мирча Елиаде, Милан Кундера, Исмаил Кадаре, Роже Мартен Дю Гар... Метаморфоза за киното са претърпели пиеси на Юго, Расин, Чехов, Жьоне, Пшибишевска, Ростан, Колин Хигинс. Тук май все още липсва Шекспир... И при цялото това грандиозно филмово строителство, без капка престорена скром-

ност, Карьер е способен да каже: „Върхът на слабата – о, изненада – е анонимността. И най-интимният глас е гласът на всички.“ Единци са световните кинематографисти, които могат да се доближат до подобна мисъл...

Един парадоксален и любопитен факт от гългия му професионален живот косвено разкрива начина, по който той работи с режисьорите. За единствения си режисьорски опит „Нокторезачката“ (1969) – филмът, донесъл му Голямата награда на журито в Кан за най-добър късометражен филм през 1969 г., Карьер кани за съсценарист Милош Форман. Тук ролите са разменени. След няколко години Карьер ще му върне помощта по блестящ начин, участвайки в създаването на първия американски филм на Форман „Излизане“. За Карьер винаги са били важни не нагпистите, а стимулиращият обмен на образи, идеи, чувства, сънища...

Въпреки огромното внимание (виж резултатите в глобалната мрежа), Карьер възприема себе

си като продължител в модерната епоха на гревните разказвачи на истории и веруюто му се изчерпва с едно изречение: „Ние сме тук само за да преведем малко емоции от едните към другите.“

Верен на природата си да се раздава, променяйки се с годините, но оставайки все същия експериментатор, от средата на 80-те майсторът започва да предава занаята си на чираци-мераклии във ФЕМИС – висшето училище за кино в Париж. Измежду множеството съвети и примери той споменава, че най-важното нещо в една школа е да помага на начинаещия да изгради сам себе си. Образованието, според Карьер, е като външна обвивка, докато истинското богатство на таланта лежи по-дълбоко. Всичко, което може да допринесе за разширяването и утвърждаването на творческата личност, е добре дошло. Но „аз-ът“ винаги се изплъзва, той може само да бъде погалан, докоснат, понякога раздразнен. Трябва преди всичко да пазим тайнството. Често, казва Карьер, това е условието на живота.

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, доц. Божидар Манов, проф. Вера Найденова, проф. Венец Димитров, проф. Владислав Икономов, Людмила Дякова, доц. Калинка Стойновска (главен редактор), доц. Станислав Семерджиев

Дизайн: Кремена Филчева. **Печат:** Частна печатница „Болид“

Адрес на редакцията: София 1504, бул. „Дондуков“ 67, тел. 946-10-66 За реклами: **946-10-66**

Препечатването е допустимо само с разрешение на редакцията и автора.

Подписаните материали не съвпадат винаги с мнението на редакцията.

КИНО е двумесечно 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 – Калинка Стойновска
ISSN – 0861 – 4393

СПОНСОРИ



Villa Vinifera



НАГРАДИ НА СБФД 2003

Неделя[®]



Частна печатница 

Продуцентска къща 



София 1527, бул. „Искърско шосе“ 19
тел.: 973 42 16, 978 83 44, факс: 978 11 61