

КИНО

3,50 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

ПРИЛОЖЕНИЕ:
СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

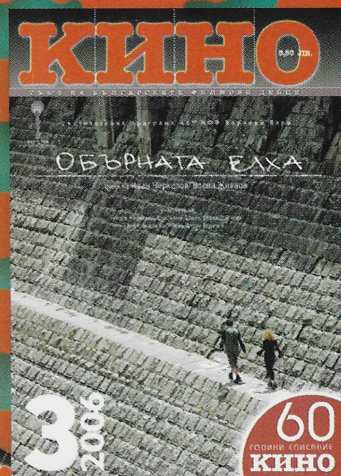
6
2006

НОВО БЪЛГАРСКО КИНО
2006



977086143931

60
ГОДИНИ СПИСАНИЕ
КИНО



СПИСАНИЕТО, С КОЕТО ФИЛМОВИЯТ СВЯТ ИДВА ПРИ ВАС

АБОНАМЕНТ 2007

абонирайте се за списание „КИНО“

Абонирането можете да направите по линия на „Български пощи“

КАТАЛОЖЕН НОМЕР 1402

и чрез фирма „АРТЕФАКТ“ и нейните клонове в страната.

Адрес: „АРТЕФАКТ“, София 1111, бул. „Шипченски проход“ № 27 бл. 240

тел./факс: 73 61 73; 73 42 58

Очакваме да се абонирате и в редакцията на списанието.

София 1504, бул. „Дондуков“ № 67; тел.: 946 10 66; e-mail: sbfd@ bitex.com

6 книжки – 20 лева

3 книжки – 10 лева

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

60 ГОДИНИ СПИСАНИЕ „КИНО“

Топография, типография, типология, табу или
Трибуна, тематика, тенденция, тираж

Александър Янакиев 2

КИНОСЪБИТИЯ

Юбилеен разговор (Александър Александров
на 80 години) Пенка Монова 6



Златната ракла 2006

Изберете българското / Людмила Дякова 12



Ранно пиле рано снима / Петя Славова 15

Трябва да ме убият, за да се откажа (Разговор
с немския режисьор Флориан Галенбергер)

Мариана Христова 17

СЪВРЕМЕННО БЪЛГАРСКО КИНО:

НАДЕЖДИ И РАЗОЧАРОВАНИЯ

Нови български хроники / Мариана Христова 20



За новото българско кино в трето лице

Йоанна Павлова 22

КИНОМАНИЯ 2006

Европейското кино – тестване на границите

Ингеборг Братоева 25

Педро Алмодовар и Иглика Трифонова –

фаворити на критиката на Киномания 2006

Георги Ангелов 28



ПОДИР СЯНКТА НА ОБЛАЦИТЕ

Киноанкета / Рали Ралчев 30

ПОГЛЕДЪТ НА РЕЖИСЬОРА

Нашенската страна на бермудския триъгълник

Владимир Ангелов 32

СИЛАТА НА ЗАКОНА И ГРАЖДАНСКОТО

ОБЩЕСТВО: УРОЦИТЕ НА ФИЛМОВОТО ИЗКУСТВО

Когато Мохамед убива Ван Гог или уроците

на ненасилието / Марияна Лазарова 35

Из мониторинговия доклад на европейската

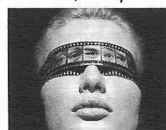
комисия относно степента на готовност

за членство в ЕС на България и Румъния 40

СВЕТОВЕН ЕКРАН

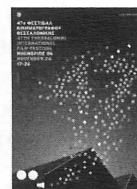
ФЕСТИВАЛИ

Битоля 2006: За киносьнищата, дъжда и тайната
на живота / Зорница Йончева 44



Солун 2006: Балкански прозорец

Божидар Манов 46



В ПАМЕТ

За Семьон Черток – приятелски и не точно

прощално / Елена Михайловска 48

СТРАНИЦИ ИЗ ИСТОРИЯТА

НА ЕВРОПЕЙСКОТО КИНО

За необходимостта да се изследва

източноевропейското кино / Иван Иванов 51

НАШАТА ИСТОРИЯ

Пери Векров – българинът, който написа

сценарий за Холивуд / Костадин Костов 54

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

1989 / Иван Младенов

Щуравост / Стефан Джамбазов



Броят се издава
с подкрепата на

Национален фонд „Култура“

КУЛТУРА

6/2006

На корицата „Ново българско кино“

60 ГОДИНИ

ТОПОГРАФИЯ, ТИПОГРАФИЯ,

Твърде много думички, които се опитват да обхванат разнообразието от проблеми, които заслужават да бъдат изучавани и дискутирани по повод 60-годишния юбилей на списание „Кино“.

В българската културна история се броят на пръсти изданията с толкова дълга непрекъсната история. Това е почти половината от периода след обособяването на страната извън Османската империя.

Редакцията на списанието се е намирала на повече от половин дузина места в София – не е чак толкова много за дългия период. Но всяко преместване е сигнал за някакъв проблем или трансформация. През първите години от съществуването си – като „Кино и фото“ – информацията за редакционната колегия е оскъдна. Но неизменно се посочва адресът на редакцията. Затова обръщам внимание върху **топографията** на изданието. Ето една хронология на преместванията:

1. Ул. „Искър“ 22 – оттам тръгва съществуването на списанието и първият му брой е датиран с 20 февруари 1946 г. Тук то се задържа за две години и половина. Главен редактор е Асен Бояджиев. В това време са приети и влизат в действие Законът за кинокултурата (през есента на

1946 г.) и Законът за кинематографията (през пролетта на 1948 г.), който окончателно национализира всичко в сферата на киното и трансформира фондация „Българско дело“ в Държавно предприятие „Българска кинематография“.

2. Следващата спирка на редакцията е на ул. „Граф Игнатиев“ 7 б. Там екипът на Асен Бояджиев продължава работата си от лятото на 1948 г. По всичко изглежда обаче, че в началото на следващата година главният редактор е отстранен. Вероятно това действие е свързано с Решението за състоянието на ДП „Българска кинематография“, което само година след национализацията приема Комитетът за наука, изкуство и култура. Макар всички материални и властови ресурси да са съсредоточени в ръцете на комунистическата партия, очевидно нещата не вървят достатъчно добре. Редакционните помещения остават на същото място до последните месеци на 1949 г. На този адрес „Кино и фото“ е по-малко от година и половина.

3. Новото място е ул. „Алабин“ 39. На 25 декември 1949 г. излиза броят с новия адрес. „Кино и фото“ е вече част от издателство „Наука и изкуство“, чието седалище е от другата страна на улицата – на №40. Повече от година

продължава да не се споменава кой е главен редактор. А може би след свалянето на Бояджиев няма титуляр. Такъв е обявен през май 1950 г. Това е Стефан Станчев. Вероятно негова идея е преименуването на списанието в „Кино“ от началото на 1951 г. През октомври същата година за първи път от анонимност излиза редакционната колегия – Алберт Декало, Николай Стайков, д-р Александър Тихов и Рашо Шоселов. Последните двама ще свържат професионалния си живот със списанието за години и десетилетия напред.

4. 1953 г. донася решителна промяна – новият адрес е ул. „Ген. Бирюзов“ 9, а изданието става двумесечно. (Примамливо е да се правят аналогии и да се изтъква, че на този адрес му е орисано списанието да се нарича „Кино“ и да излиза веднъж на два месеца, защото сега същата сграда се води на бул. „Княз Дондуков“ 67 и там са стайките на днешната редакция. Може би някъде в някой забутан гардероб ни дебнат скелетите от миналото? Но според мен изминалите петдесетина години, макар и трудни, не са били напразни – духът е съвсем различен). През 1953 г. видът на списанието става крайно аскетичен – вече няма никакви снимки на кориците. Размерът му е намален за

СПИСАНИЕ

„КИНО“

Александър Янакиев

ТИПОЛОГИЯ, ТАБУ

ИЛИ

ТРИБУНА, ТЕМАТИКА,
ТЕНДЕНЦИЯ, ТИРАЖ

сметка на увеличения брой страници. Това тежко и навъсено издание отново няма обявен главен редактор, но за сметка на това почти изцяло е сменена редакционната колегия. Очевидно периодът на управление на Стефан Станчев също е приключил за около 3 години, подобно на времето на Асен Бояджиев. В последната година на Сталин за правилната линия на списанието отговарят Дако Даковски, Павел Матев, Яко Молхов, Богомил Нонев, Георги Стоянов-Бигор, д-р Александър Тихов и Рашо Шоселов. Само последните двама са от предишния състав. В брой 1 от 1954 г. виждаме като главен редактор Кирил Войнов, но от следващия брой списанието (и за по-дълъг период) е оглавно от Яко Молхов. А редакционната колегия е отново променена. Отпадат Павел Матев, Богомил Нонев и, естествено, Кирил Войнов, а са включени Александър Александров, Александър Геров, Борис Делчев, Христо Кирков, Хаим Оливер и Николай Попов. Запазват местата си Дако Даковски, Георги Стоянов-Бигор, д-р Александър Тихов и Рашо Шоселов.

5. От пролетта (бр. 4) на 1954 г. редакцията е на нов адрес – „6 септември“ № 35. Дали това е инициатива на новия главен ре-

дактор е трудно да се каже днес. Защото по-съществената промяна – на названието, се случва от началото на следващата година. През тази преходна 1954 г. стилът се запазва – като оформление, полиграфия и вътрешен строеж на изданието, но се завърща ежемесечната му периодичност. От 1955 г. изданието вече се нарича „Киноизкуство“, което издава амбициите на главния редактор Яко Молхов да ориентира списанието преди всичко към естетическите проблеми на киното или просто да го изравни със съветския образец: „Искусство кино“. Корицата е в пастелни тонове, а по средата има цветна снимка от филм. Навлязло в десетата си година, списанието вече е сменило пет адреса и е приело третото си название. Време е за определен стабилитет. Активните трансформации сякаш са зад гърба му. Все пак в средата на 1956 г. за кратко в редакционната колегия се появява името на един от патриарсите на филмовите издания – Пантелей Матеев, който е главен редактор на „На-

шето кино“ от 1924 до 1936 г.

6. В средата на 1958 г. „Киноизкуство“ отново се премества – на ул. „Тодор Страшимиров“ 2. Това е сградата, която АД „Рила филм“ през 1945-46 г. превръща от недостроеното италианско училище в първия истински наш кинопавилион. През 50-те години на миналия век там е основната снимачна база на държавната кинематография. Скоро ще са готови части от киноцентъра и постепенно филмовото производство ще се пренесе в Бояна, а тук се заселва новопоявилата се Българска телевизия. Днес улицата е възстановила името си от времето на „Рила филм“ – „Тулново“ и там продължава да се намира БНТ. През 1959 г. главният редактор на „Киноизкуство“ Яко Молхов завършва заочно театрознание. В този специален випуск дипломи получават още Георги Стоянов-Бигор, Камен Тодоров, Иван Шулев и още дузина, както ги наричат тогава, екстернанти. През 1962 г. редакционната колегия минава отново в нелегалност – само името на главния редактор Яко Молхов се

изписва, а от бр. 5, 1963 г. и то изчезва. Новият главен редактор е обявен в бр. 10 на същата 1963 г. – Христо Сантов, който по-късно ще бъде директор на Игрална студия и на Българска кинематография. Неговата редакционна колегия включва: Павел Вежинов, Бурян Енчев, Христо Кирков, Дучо Мундров, Богомил Нонев, Валери Петров, Борислав Пунчев, д-р Александър Тихов и Рашо Шоселов. Но още през май 1964 г. „Киноизкуство“ получава нов главен редактор – Емил Петров. Това се оказва за дълго.

7. Отново ми е трудно да преценя дали поредното преместване на редакцията е по волята на новия главен редактор, или поради разрастването на телевизията, но така или иначе, от втората половина на 1965 г. списанието се установява на пл. „Славейков“ 11. Там ще протече „ерата“ Емил Петров – шестият главен редактор се задържа на поста до средата на 1990 г., когато политическите промени го правят неудобен. Това са 26 години (!) – повече, отколкото всичките му предшественици, взети заедно. В края на 1989 г. редакционната колегия включва: Рангел Вълчанов, Бурян Енчев, Петър Караангов, Божидар Михайлов, Борислав Пунчев, Вьло Радев, Любен Станев, Александър Тихов, Иван Шулев и Владимир Янчев. След бр. 1 от 1990 г. тя изчезва – може би като опит за оцеляване на главния редактор, който самотно се задържа до средата на годината. От бр. 7 управлението е поето от тричленката Люба Кулезич, Павлина Желева и Александър Донеv. В бр. 9 Люба Кулезич е вече зам.-гл. редактор (при липса на титуляр), а към екипа се присъединява Калинка Стойновска. Нова 1991 г. носи новото старо название на списанието – „Кино“, от бр. 3 Люба Кулезич е пълноправен главен редактор. Времената обаче отново са бурни, подобно на пър-

вите години на списанието, и в средата на 1993 г. изданието вече има нов главен (обявен като – отговорен) редактор – Калинка Стойновска, а редакционният съвет включва Вера Найденова, Любомир Халачев и Александър Донеv. В предишните години периодичността на „Кино“ е намалявала на 10 или 6+2 броя годишно, а сега недвусмислено е обявено, че е двумесечно. Близко 32 г. списанието преживява на площад „Славейков“ 11 – това е повече от половината от досегашния му живот.

8. Финансовата оскъдица все повече притиска списанието и актуалният му издател Съюзът на българските филмови дейци е принуден да „прибере“ изданието при себе си – на бул. „Княз Дондуков“ 67 – от началото на 1997 г. Там, където то вече веднъж е било през 1953 и началните месеци на 1954 г. Сигурен съм, че последните десет години са пред очите на постоянните читатели на „Кино“ и те не са пропуснали, че от 2004 г. главен редактор е Людмила Дякова. Така „женската“ серия през демократичния период на развитие на страната продължава.

Не по-малки са трансформациите в сферата на **типографията**. Началото, естествено, е в печатница „Българско дело“, доколкото – без да е упоменато специално – „Кино и фото“ е орган на това по същество държавно предприятие. Фондацията е създадена през 1941 г. и развива пропагандния потенциал на държавата в сферата на основните медии за периода – вестници, кинопреглед и други филми и фотография. Четирите вестника на „Българско дело“ са спрени на 9 септември 1944 г. Във връзка с това и собствената печатница след време е отделена от фондацията. Но за момента изглежда, че „Кино и фото“ има собствена надеждна печатна база. Но вторият брой на списанието вече

се „върти“ на две места – тялото в „Книпеграф“, а корицата в „Българско дело“. По-нататък печатът изцяло е поет от „Книпеграф“, но клишетата се изработват от Староманов и Жабленски. За едно много богато илюстрирано издание това е от първостепенна важност. През пролетта на 1948 г. вече печатът е в „Държ. стоп. полигр. предприятие“ с необходимото пояснение – бивше Д. Провадалиев. И в този сектор национализацията е обсебила собствеността. Следващата печатница е „9 септември“. За съжаление, не се споменава предишното ѝ название, за да се ориентираме дали това е ново място, или преименувана предишна база.

Промяната на названието на списанието през 1951 г. на „Кино“ и новият издател – „Наука и изкуство“, водят до смяна на печатницата. Този път това е Държавно книгопечатно предприятие „Дечо Стефанов“. От началото на 1954 г. печатницата е вече „Стопанско развитие“, а от септември същата година „Кино“ има честта да бъде в Държавния полиграфически комбинат „Димитър Благоев“. Там продължава да се печата и през следващата година, вече под заглавие „Киноизкуство“.

Достатъчно любопитен и важен е въпросът за качеството на печата, но сега няма да го разглеждам. Изброяването на адресите на редакцията и на печатниците трябва да онагледят и чисто организационните трудности, с които е трябвало да се справят (особено първите) екипи на списанието. Всяко преместване е сътресение за работата, всяка нова печатна база е производствен трус. Като добавим към това идеологическите вихрушки през онези години, то можем да кажем, че никак не е било лесно. Но въпреки всичко, брой след брой изданието се появява и носи значителен отпечатък от духа на времето, но и

нещо много по-важно – информация за киното.

Най-кондензирано и нагледно промяната на **типологията, тематика и тенденциите**, а също така и на налагането на определени **табу**та можем да проследим чрез кориците на списанието. Анализът на статиите и съдържанието им рационално ще подкрепи онова, което носят обложките на изданието.

На първия брой в началото на 1946 г. има програмна снимка – доста нагласено зад камерата седи красавец-оператор, който на мен ми прилича на Кларк Гейбъл, а зад него стои очарователна звуорежисьорка. Наистина и самото производство на киното, и неговите тайни, които ще разкрива новото издание, са прекрасни и предизвикателни – на едно място са събрани младостта, опитът, модерната техника и мечтата.

Следващите корици на списанието, което се опитва да излиза на всеки две седмици, са решени по-традиционно – кадри от съвременни филми и преди всичко гроса на някоя звезда или звездичка. Изреждат се Лина Ромей, В. Дружников, Аннабела, Лана Търнър, Хеди Ламар, Джуди Гарланд, Мари Деа, Лидия Смирнова, Роберт Тейлор, Патриция Рок, Тамара Макарова, Галина Водяницкая, Арлети, Жан-Луи Баро, Адриана Бенети, Н. Алисова, Мишел Морган, Соня Холм, Линда Дарнел, Л. Орлова, Шърли Темпъл, Рене Сен-Сир и други. През април 1947 г. излиза двойният брой № 4-5 (ще отбележа, че по същество списанието се е превърнало в месечно, макар да продължава да се води за полумесечно), който е посветен основно на документалния българо-съветски филм „България“. По този повод за първи път на корицата излиза българско лице, но това не е наш изпълнител, а Мария Атанасова Кенева,

жена на убит партизанин от с. Батак. А задната корица пък е отделена за фотопортрет на режисьора на филма Р. Кацман. По този начин актуалната политика навлиза съвсем зримо в списанието. Но все още поводът е реален и актуален филмов факт.

През ноември същата 1947 г. на корицата се появява вече политическо лице – Ленин. Наистина в изпълнението на актьора Б. Щукин от филма „Ленин в 1918 година“. Но това е лента, произведена през 1939 г. Минали са не просто 8 години оттогава – светът е преживял Втората световна война и една от последиците за България (решена в Ялта) е именно това изкривяване по посока на идеологически стойности за сметка на младостта и красотата.

Третата година на „Кино и фото“ започва с български актьор – Иван Димов в „Калин Орелът“. Първоаприлският брой ни поднася една, да си призная, любопитна и приятна изненада – легендарната тъкачка Маруся Тодорова. При това не зад стена. Това е лъчезарна млада жена, която очевидно е избрана да стане героиня и ударничка и заради привлекателната си външност. Тя е сред героите на документалния филм „Нови хора“. През останалите месеци преобладават съветски актьори. Западните изцяло са изчезнали – подобно на репертоара в кината след въвеждането на държавния монопол за вноса, износа и разпространението на филми чрез Закона за кинокултурата от есента на предишната 1946 г.

Но и това съветско-българско присъствие на кориците на списание „Кино и фото“ през 1947 г. може да бъде нарушено. Или по-логичния за тогавашните времена начин да кулминира отново в ноемврийския брой. Този път е поместен направо портрет на жив политически лидер без никакъв филмов повод – това е съвет-

ският гражданин и вожд „на партията и българския народ др. Георги Димитров“. Опитомяването на пресата, включително на „Кино и фото“, е приключило. Въпреки старанията и ясните жестове на политическа благонадеждност, първият главен редактор на списанието Асен Бояджиев ще бъде отстранен след няколко месеца.

През следващите години продължават да се появяват Сталин, Димитров и Ленин на кориците на списание „Кино и фото“. Стефан Станчев като главен редактор на преименуваното „Кино“ не се колебае за корицата на първата книжка през 1951 г. – Ленин. Това е толкова програмно, колкото и нагласената красива снимка при започването на изданието 5 години по-рано. Партийните изисквания се налагат недвусмислено и безпощадно.

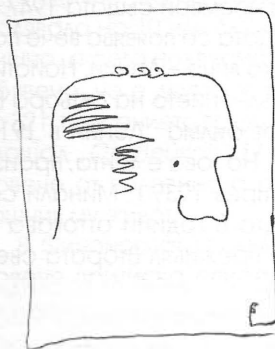
Не толкова лесни са нещата с **тиража**. От една страна – особено в първите години, има остър недостиг на хартия и това ограничава потенциалната популярност на изданието. По-късно, когато то става подчертано идеологическо, управляващите търсят начин да увеличат отпечатаните бройки и да водят пропаганда. Върху тях оказват влияние фактори като конкуренцията на други издания, навлизането на телевизията и начините на прекарване на свободното време от хората. „Киноизкуство“ през 1955 г. започва с 2500 екземпляра месечно и завършва съществуването си под това название с 9000 бр.!!! И тази популярност не е от вчера – така например в средата на 60-те тиражът е 7000. Но това може да се разглежда като отстъпление от 8000 бройки, които са печатани през 1958 г. На този фон днешните количества подсказват, че съвременното „Кино“ е станало бутиково списание за професионалисти и познавачи.

Повече от 30 години имам възможността да разговарям с Александър Александров. Той бе мой преподавател в НАТФИЗ, дълги години ми говореше от екрана на телевизора, гласът му често се носеше от радиото, преди проекции фигурата му прорязваше екрана, статии и публикации в специализирания печат често завършваха с това „А.А“. По стечение на обстоятелствата е и мой съсед, затова и разговорите ни не спираха и на живо и аз вече не само мислено можех да му отговарям. Така се сдобих и с приятел, смея да се надявам.

С него може да се разговаря за всичко, но сега ще обсъждаме киното. Склонен към постоянни самоанализи, равностметки и самооценки (изразявани картинно дори в цифри!), той отдавна е превърнал кинознанието на истина в ПОЗНАНИЕ за киното.

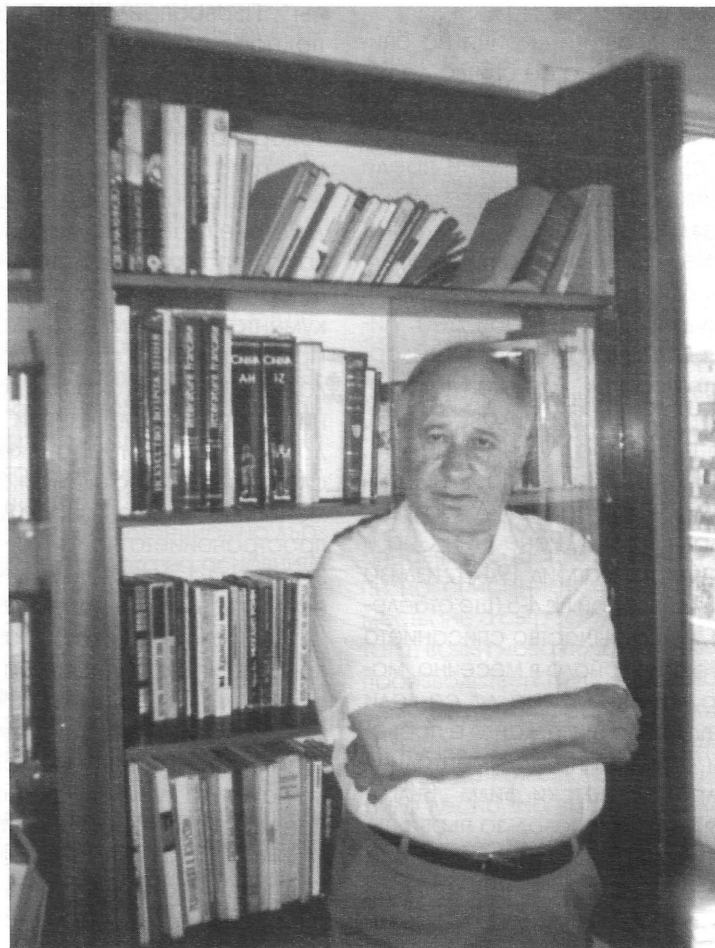
Сега аз съм в неговия дом. В стаята му, там под стрехата на тоновете книги и точно над леглото му виси „Певецът на Твърдица“. Професорът е родом от Твърдица, а певецът на снимката е свещеното животно „магаре“. Вероятно с подобно възхитително твърдоглавие стопанинът успя да превърне невъзможното във възможно и дефинира ИЗЧЕРПАТЕЛНОСТТА като понятие за трудене в продължение на упоменатите десетилетия. Затова и единствен у нас е наричан ЧОВЕКЪТ ПАМЕТ, СЕ-ИЗМОГРАФЪТ НА КИНОТО, НЕ-ПОВТОРИМ КИНОЧОВЕК, КИНО-ЗАВЪРЪТ ОТ ТВЪРДИЦА и какво ли не. Тези определения принадлежат на Наум Шопов, Георги Черкелов, Васил Димитров, Григор Чернев, не са мои. Чета в момента посвещението на Иван Балсамаджиев върху една чернобяла снимка – „На любимия ми професор, който ме научи да обичам професията и себе си“, и питам, и се питам:

ЮБИЛЕЕН РАЗГОВОР Александър



Александров
на 80
ГОДИНИ

*С Александър Александров
разговаря Пенка Монова*



Щастлив ли си от труда си? Обясни ни как се постига това?

Сполучливият избор на професия е първичната съставка на живота ми. Природата ме беше дарила със заложби, вкупом най-подходящи за кинознанието. Още от началото на съзнателната ми възраст беше проличало, че обичам художественото слово, лицедейството и рисуването. През всичките години на ученичеството ми лелеях мечтата да стана един ден „писател-революционер“, майка България е дарила така щедро нашите съотечественици с такива писатели. Оттук и темите на рисунките, с които са украсявали стените на родния ми дом, кафенето, което е наемал баща ми, училищните стаи и коридори. С това си обяснявам и редовните покани от учителите ми да декламирам стихове на тържества и да играя в пиески на училищна сцена. Само с наследствената обремененост може да се изтъкува и ежедневно ми съчинителство на разказчета, дневници, а дори и пиески и „романи“, с които запълвах цели тетрадки. И когато дойде ред да избирам, философията и литературата отговоряха най-много на моите желания, като в първата ме привличаха три дисциплини: естетика, психология и етика, а не логиката и метафизиката. С такива намерения учих в Софийския университет, комбинирайки лекциите при професорите Спиро Казанджиев (психология и естетика), Атанас Илиев (етика), Георги Цанев и Петър Динеков (българска литература) с посещенията си на заниманията в литературния кръжок „Васил Воденичарски“ и ежедневните и ежевечерни посещения на театрални и оперни спектакли, кинопредставления, изложби и, разбира се, събранията на Съюза на българските писатели.

В края на втората година от

следването ми, сиреч през юли 1948, ме свари и поканата да кандидатствам киноизкуство в Москва. От предвидените няколко специалности – още тук си избрах киноведението след разговора ми със сценариста първокурсник Бурян Енчев, че в този факултет се изучава история и теория на ВСИЧКИ изкуства. Радостта ми беше неописуема. Заканите ми да ги усвоя основно – също. Резултатите от 6-годишното ми учение в московския ВГИК не са за подценяване: 44 изпита положени с „отличен“ и един, по операторско изкуство, с „добър“ (руснаците нямат оценка „много добър“), повече от 350 посещения на театрални спектакли, около 150-на оперни, балетни, оперетни представления и концерти, на двугодишни учебни лекции в Третьяковската галерия и едногодишни в Музея на чуждестранното изкуство „А.С.Пушкин“, както и десетки гастролни самостоятелни занимания в Ермитажа и Руския музей, плюс многочислени визити на още музеи на изкуствата и изложби и най-щателно изучаване на архитектурата на Ленинград, Москва и много още руски градове. С такъв багаж от впечатления се завърнах в родината през 1954 година.

В Париж по време на тригодишната ми дипломатическа служба условията за специализацията ми бяха много по-ограничени, но все пак можах да слушам лекции по кинознание и други дисциплини в Сорбоната, бях член, и в Синематек франсез, да участвам с доклади в два международни конгреса и в Конфронтацията за най-добри филми на всички времена в Брюксел, да общувам с десетки видни кинодейци и да посетя прожекциите на стотина шедеври и множество филми от текущия репертоар. Там дебютирах и с

историческия очерк за българското кино в най-реномираното списание „Синема“ и оттам се завърнах с повече от 400 книги по киното, както и с дузина чували изрезки, списания и други материали на седмото изкуство. За мен това бе фактически една тригодишна специализация.

Какво всъщност е делото ти? Би ли го представил, защото ти май си единственият човек, който може да го обеме и изрази. Не само в цифри. Честно казано, на мен не би ми стигнал животът само да прочета това, което си публикувал и събрал. Какво притегляше най-много вниманието ти тогава, пък и днес?

Тематичните насоки на моите научни занимания след завръщането ми в България през пролетта на 1959 година бяха отначало съсредоточени върху написването на историята на българското кино, на която бе посветена и дипломната ми работа. Върху нея работих 17 години и прерових повече от 700 додеветосептемврийски вестници и списания, за да събера зрънце по зрънце всички факти, отасящи се до нашето кино от възникването му до одържавяването му през май 1948 година. Много от резултатите публикувах своевременно в периодичния печат и в 57 сборници и годишници. В документиран брой на моите открития влизат всички първи събития в кинематографския ни живот, без съобщението за първото кинопредставление в Русе в 1897, за което ме бе изпреварил местен автор, без обаче разшифровката на заглавията на филмите. Между тези хиляди събития влизат първите прожекции в София, първият отзив за кинопрожекция в България, първата статия за киното, първото кинописание, първият български филм, точната дата на първия игрален филм и първите отзиви за

него, първите кинотеатри, първите рецензии, книги и наши участия в чуждестранното кино и т.н.

Впоследствие броят на публикации ми по история на българското кино нарастна на 620 заглавия, сред които повече от 82 статии и монографии са с изчерпващи данни на съответните теми.

Паралелно с историята на родното ни кино започнах да пиша и за световното кино, акцентирайки върху трите ми любими кинематографии: руската, френската и италианската. Само за тях в отделни публикации съм писал статии и рецензии както следва: за руската и съветската 555, за френската 210, за италианската 80. А иначе няма национална кинематография в нашия кинорепертоар, която да съм подминавал. За някои от тях съм автор на първите писания в нашия печат. Много усилия положих за тясното свързване на преподавателската ми дейност с научната, като публикувах всичките си лекции в периодичния печат и в тритомната енциклопедия „В света на киното“. С това облекчавах студентите в подготовката им за изпитите по история на киното. Отпук и стотиците ми биографични очерци за класиците на режисурата и актьорското изкуство в световното кино.

Какво ти даде преподавателството... – *задавам въпроса си и в момента попада пред очите ми автограф от Жана Караиванова – „На гр. Александров с много обич и благодарност, че ме е учил и без да знае продължава да ми бъде учител!“.* Под нейната снимка от купа се показва тази на Катя Паскалева – *„Уважаеми Г-н Александров, благодаря Ви, че се познаваме!“.*

Преподавах във ВИТИЗ, сега НАТФИЗ, на 32 випуска студенти от всички театрални и киноспе-

циалности, без кукловодите, които слушаха лекциите ми доброволно. За периода, простиращ се от 1959 до 1991 техният брой достигна 1775 души, 355 от които са възпитаници на кинофакултета (студентите по театър са 1420). На първите курсът ми беше „История на киното“, а на вторите – „История на българското кино“ и „Филмография (само за киноведите)“. Да си призная, родство на душите изпитвах главно с актьорите и им отделях специално внимание. В тяхна чест посвещавах по-голяма част от лекциите си за творчеството на Чаплин, Черкасов, Габен, Мишел Симон, Жерар Филип, Мария Казарес, Марчело Мастоияни, Ричард Бъртън и мнозина още. Чувствах осезаемо, че на бъдещите ни кинодейци лекциите ми бяха интересни с белетристичната им форма, в която им ги преподавах, поради личното ми участие или спомени за всеки филм на държавната ни кинематография от „Калин Орела“ насам. Помагаше ми обстоятелството, че публикувах рецензии за всеки нов игрален филм, познавах биографията на участниците във филмовото творчество и, разбира се, че уважавах и обичах почти всеки от тях. С две думи, чувствах се съпричастен към успехи и... неуспехи на пионерите и ветераните на младото ни социалистическо кино. Самият аз, въпреки все понарастващата разлика във възрастите ни, продължавах да се уча от изкуствата на моите млади възпитаници, да следя всяка тяхна изява. Всеизвестно е, че това върша още и през двете десетилетия след премиерите на филмите с тяхно участие и, когато това ми е било възможно, изразявайки в печата впечатленията си от изкуството им и след пенсионирането ми, посещавайки театралните представления.

От фотоса ме гледа Ицхак Финци – „С най-дълбоки почи-

тания и спомен от първите ми смайвания от неговата всестранна киноосведоменост и кинокомпетентност от времето, когато го слушах с отворена уста преди проекциите в БИАД.“ Знам, трябва да попитам и за друго важно нещо, вероятно логичен завършек на предното:

Как оценяваш сам научната си дейност в БАН? Какво беше БАН през онова време?

В продължение на четвърт век, от 1963 до 1988 година, бях член на научния колектив на Института за изкуствознание при Българската академия на науките. Постъпих в него с конкурс и бях първият дипломиран киновед, който постъпваше в най-престижното научно учреждение в България, комуто се възлагаше и задачата да постави начало на академичното изучаване на седмото изкуство. Отначало бях сам, като кооптиран член на секцията „Театър“, а после бе формирана и отделна секция на киноведите, чийто дългогодишен председател бях аз. Тук написах книгата си „Съветското кино и ние“, която продължава да съществува като ръкопис, множество научни изследвания, между които три очерка по история на кинознанието в България, историята на софийската кинорежа, взаимоотношенията между българския театър и киното и други. Съвместната ми научна дейност с видните театроведи и приятели, професорите Гочо Гочев, Любомир Тенев, Чавдар Добрев, Васил Стефанов, Невена Инджева и мнозина още оказваше благотворно въздействие върху насоките и разработките в моята област. Мнозина бяха и научните работници от останалите секции, чиито книги и публикации обсъждахме колективно в научния съвет на института и от които разширявах моя научен кръгозор и получавах ценни методологически уроци.

Това беше присъщо и на другите киноведи, тъй като нашата специалност включва в себе си елементи от всички изкуства.

Историческият етап от културното ни развитие диктуваше и активното ни участие в широката културно-просветна дейност, която се извършваше в цялата страна и със средствата на масовото осведомяване. Включвайки се в нея, бях канен да изнасям лекции и беседи в безброй културни средища: кино клубове, кино факултети, и даже кино университети, курсове, училища, висши учебни заведения и т.н. Оттогава датират и моите десетгодишни ежемесечни беседи за филмите в телевизионната програма, четиригодишния кино университет в Студентския дом на културата, двегодишния ми курс със столичните актьори, периодичните ми беседи по радиото и множество още.

Какво ще кажеш за Александровската библиотека? И каква е разликата ѝ от Александрийската?

За неговия дом, превърнат в библиотека, бях чела и слушала много. Често цитирах и самия професор – "В Париж", казал бил той, „където е най-голямата библиотека за кино литература, имат 10 пъти по-малко книги от мен от страните от социалистическия лагер. В Москва, най-голямата библиотека на Русия към ВГИК, има 10 пъти по-малко книги по западно кино от мен". В юбилейните статии, и не само там, той има верни последователи в методологията, примерно с тази фраза: „Научните му занимания го приковават като зрител 25 000 часа в кинозалите, което прави към 3000 работни дни! Дейност, която няма равна на себе си в съвременната история!". И все пак май библиотеката още от детинство надделява

над кинозалата по човекочаса – „той не черпи знания само в класната стая, а четете докато изпадне в несвяст в скромната си квартира и в градската библиотека", пише пак нейде там.

Още в самото начало на моето следване ми стана ясно, че историците и изкуствоведите са длъжни да притежават най-богатите професионални библиотеки в сравнение с дейците от всички останали хиляди специалности. Още повече, че в България в онова време националните библиотеки съдържаха във фондовете си едва... дузина книги за киното.

Така започна педантичното ми шестгодишно комплектуване на личната ми библиотека с еженеделното посещаване на всички московски букинистически книжарници. През отпътуването си от съветската столица таксувах 54 пакета с книги, наброяващи точно... 1000 заглавия! През следващото половин столетие техният брой се покачи на. 24 000, от които 6000 са посветени само на киното. От тях с парижки произход са не повече от 1000, а от останалите 24 посетени от мен страни броят им е малко под тая цифра. Другите книги са закупени в България предимно от книжарниците за съветска литература и, разбира се, от нашите български книжарници, от които се снабдявах с новоизлезлите филмови заглавия на родния ни език.

На рафтовете на библиотеката ми може да преброите и около 8 000 броя на около 300 заглавия на наши и чуждестранни киносписания, между които са и пълните комплекти на нашите и съветски периодични издания, излизали до 1989 година. Остава само специалистите библиографи и библиотековеди да си кажат думата за мястото на тази сбирка в библиотечната мрежа на България и на чуждестранните специализирани киноинститут-

ски, филмотечни и прочее книгохранилища.

Опит за това вече беше направен от столичната библиотековедка доцент д-р Мария Младенова в доклада ѝ „Личната библиотека на проф. Александров" на Национална конференция на библиотековедите в Пловдив през 2003 година. Ценността на тази библиотека се увеличава още и от факта, че в нея се съдържат стотици раритети* и близо 2000 заглавия в автографи и посвещения.

Подозирам, че очакваш с външение въпроса за твоята уникална колекция. Тя е нещо като колекция на колекциите, или колекционирание на колекции...

Преди трийсетина години у мен се оформи окончателно идеята за точно 100 колекции, с които да задоволя многобройните ми хобита и да докажа с примери какво следва да колекционира в нашите ограничени български условия и със скромната заплата и хонорарни добавки един интелектуалец от хуманитарен тип и един киновед. На този въпрос ще отговоря само с данни за специализираните ми киноколекции. За библиотечните вече споменах. Най-ценни след тях са сбирките ми от картички на артисти и фотоси от филми. Посещенията ми в клуба на колекционерите ме карат да мисля, че картичките, които някога се продаваха във вестникарските будки и книжарниците, са отдавна вече в моята колекция, съдържаща повече от 400 броя. Следващата по пълнота е колекцията ми от картички на съветски киноартисти, която е 4 пъти по-многобройна. Останалите ми картички са на кинозвезди от 35 национални кинематографии, датиращи още от годините преди Първата световна война. Моята заветна

*Библиографска рядкост.

цел е да събере ликовете на всички киноартисти, фигуриращи с биографични киноочерци в двете най-престижни енциклопедии: съветския „Киноэнциклопедический словарь“ и „Енциклопедия дьо синема“ на Роже Бусино на издателство „Борда“. В търсене на абсолюта съм по отношение на българските жреци на екрана, всеки от които е желан гост в моята колекция. Отделна ми е сбирката за кинодейците от другите професии в седмото изкуство: сценаристи, режисьори, оператори и т.н.

С пределна амбиция събирах фотоси от филми, независимо от тяхната националност, професионално-художествена стойност, вид и жанр. Отделил съм хиляди часове за намирането на картичките, за тяхното систематизиране и каталогизиране, но не съжалявам за това, тъй като ги използвам при всяка моя публикация, а хиляди от тях влязоха в тритомника „В света на киното“.

Добре, ако стане пожар... – изкуших се да задам аз въпрос по аналогия с по-горния: – Кое едно-единствено нещо ще вземеш със себе си?

„Не мога едно!“ , веднага ми отговаря професорът. *Изброява – пепелника на Пикасо, автографът на..., следват още дузина зашеметителни неща (Пабло Неруда, Ален Роб-Грийе...), придружени с думите „тях ги няма никъде другаде!“ . „Не,“, настоях аз, „само едно нещо. Най-ценното, без което Ти не можеш!“ . „Снимките на близките ми“ – отговаря ми той. „Бащината ми къща бе изгорена навремето и имам само три снимки на родителите си“. Щастлива, че се осмелих да поставя този иначе глупав въпрос, (оказа се много важен), аз продължавам:*

Да не забравяме и твоя знаменит архив... Какво е той за теб? А за нас? Какъв е смисълът от този вид памет?

ЛЪТ ОТ ТОЗИ ВИД ПАМЕТ?

Продължителната ми професионална дейност бе неминуемо съпроводена и с трупане на архив, който съдържа вече повече от 700 обемисти папки и голямоформатни дебелите тетрадки. Тук съм следвал примера на моите вгиковски преподаватели, на авторитетните чуждестранни, особено френски киноисторици и съм се подчинявал на собствените ми изисквания за доброкачествени публикации, лекции и беседи. Съдържанието на документите и записите ми е най-разнообразно: дневници, автографи, писма, честитки, анкети, машинописни лекции и беседи, библиографски и филмографски данни, ръкописни каталози и т.н. Старал съм се, например, да си водя дневник не само за личния ми живот, но и за професионалните си изяви. През последните 32 години той е абсолютно редовен и съдържа по 500 машинописни страници за всяка година, сиреч комплектът се състои от 16 000 страници. Курсовите ми лекции в НАТФИЗ, Великотърновския университет, Славянския и Техническия университети, са подвързани в пълен обем. Водя си списък на всички гледани филми. Записвам впечатленията си от всеки студент при провеждане на изпитите. Публикациите си в периодичния печат библиографирам и подреждам в папки с изрезки, плюс машинописните им оригинали. Пазя си и беседите по телевизията и радиото. През последните години от преподавателската ми дейност си правех снимки със студентите от всеки курс и ги замолвах, след провеждането на изпита, на прощаване, да ми оставят за спомен автографи в специалните ми тефтерчета. Повече от 20 години отделях по 6 часа от програмите за попълване на френска анкета от 136 въпроса от всеки студент, която колекция от близо 800 броя ще

придобие неоценима научна стойност. Анкетата ми запълват и кинодейците, за които пиша юбилейни статии или очерци. Тези архивни материали ми служат за утеха и радост, когато мои възпитаници жънат успехи на екрана, сцената или в печата и издадените им книги.

А би ли искал сам нещо да ни кажеш днес, точно в този миг?

Добрият тон изисква в юбилейните публикации да се напомня, макар и накратко, за семейния живот на чествувания, който обикновено има и пряко отношение към професионално-творческата му дейност. В моя случай това е още по-желателно, като се има предвид, че професиите на дъщерите ми Соня и Петя са еднакви с моята, а съпругата ми Мария като литераторка и историчка е съвсем близо до нас по естеството на научните интереси и художествени вкусове. Аз съм особено щастлив, че наследничките ми си избрах спонтанно, без наши внушения кинознанието като своя съдба. Още повече, че за тях то се идентифицира с писането, тъй като ние сме дълбоко убедени в правотата на твърдението на Бунин, че „лишь слову жизнь дана“. С радост си спомняме за годините, когато в дома ни започнаха да се носят звуците на четири пишещи машинки. Доволни сме, че със своите професионални изяви те спечелиха признанието на своите колеги, читатели и слушатели. Живеем с надеждата, че внукът ни Явор и внучката ни Дара ще продължат семейните традиции. А и родовата памет за поколения просветители и бунтовници ще им помогне за ориентирането им във все по-усложняващата се историческа действителност.

Какво ти (ни) предстои оттук нататък?

Казаното дотук не означава, че съм посрещнал 80-годишни-

ната си със самочувствието на добре изпълнен професионален и граждански дълг. Напротив, неудовлетвореността ми преобладава във всички области на дългогодишния ми живот. Съдбата като че ли реши да ме накаже за множеството грехове и грешки по най-безпощаден начин. Не бих желал, обаче, нито да се изповядвам, нито да се оплаквам. Единственото ми желание е да посъветвам поне тружениците в полето на киноизкуството, а отчасти и неговите лечители, да насочат вниманието си към най-невралгичните пунктове на общата ни професионална и творческа дейност.

Колеги, родното ни кино е болно, заразено от множество болести на цялото ни общество. И ако има неща да кажем, аз чувствавам, че такива има даже в свръхголеми дози, то ние можем да ги кажем само като българи. Подобно мнение някога изрази за себе си бележитият Бергман и го доказа с цялото си творчество. А какво значи като българи? Това означава – като творци с будно гражданско чувство в духа на нашата вековна литература и изкуство. Висшите идеали на Ботев и Левски и на цяла плеяда наши духовни първенци да бъдат претворявани в образцови художествени образи на герои, мъченици, творци и труженици, с каквито е богата нашата история и съвременност. Имахме ги вече и в родното ни киноизкуство и е насъщно необходимо да продължим тази традиция. Задачата на съвременното изкуство не е да дава готови рецепти за усъвършенстване

на човека и човечеството, а да ни прави по-зорки, по-непримирими, по-саможертвени. На дневен ред са отново тревожните и бунтарски призиви на великите хуманисти от литературата и изкуствата: какво да се прави, кой е виновен, аз обвинявам, не мога да мълча, срамно е да се живее така, човек-това звучи гордо, само този е достоен за живот и свобода, който всеки ден отива за тях на бой. Спомнете си кой стои зад всички тях, нали!

В духа на казаното дотук това означава още, че на нашето киноизкуство, и на нашия киноекран въобще, са противоположни антисоциалните „герои“, а дори асоциалните, егоцентриците, низшите духом. И още по-конкретно, нека се вслушаме поне в мненията на съвременните ни чуждестранни колеги, че „между бизнеса и киноизкуството лежи пропаст“, че то трябва да се освободи от лапите на плутократията, че трябва и от екрана да воюваме срещу глобализма, заплашващ националната ни идентичност, че автоманията, спортманията и телеманията не са така безобидни и привлекателни, както ни ги представят в масовите субпродукции, владеещи големия и малкия екран.

С тези мисли ляга и се събужда вашият колега, който вече половин век се старее да служи на благородни каузи чрез перото си на кинокритик, киноисторик и писател.

След тези думи аз тук няма какво да допълня. Освен – няма ли някой да направи игрален филм за всеобщия ни Учител, а? (Документален вече има). И

друго – положението не е толкова лошо, Приятелю! Благодарение на такива като теб, и другите, възпитани от теб, и третите, подобни на теб, и другите като мен, дето ти завидват, но пък те разбират, дори без да им изнася... А иначе „болно“ ли е киното ни? „Болно“ не е толкова лоша дума, щом пък теб твоите студенти те наричат „кинозараза“. Която не бива да бъде лекувана.

„Да живеете! Учителю!“ – пише по-нататм из снимките Чочо, нагънал вежди. Хубавото Данче – Йдрданка Кузманова – „Колега Сашо! За симпатиите ми през годините, като носител на духовност, финес – има ли друго?“.

Руси Чанев – „С благодарност за вниманието, което не заслужавам“.

„На Александър Александров, който ми е дарил част от красивия свят, който носи в себе си“, подписал се е Момчил Карамитев.

Стойчо Мазгалов – „Сашо, добре е, че те има. Благодаря ти.“ И още един автограф от него, защото го няма вече за повече – „На Сашо с благодарност за всичко, което е направил за българското кино“.

Накрая за разтуха, поука и препоръка ме сподиряха думите на Вели Чаушев – „Бате Сашо, понеже си човек с вкус, преди да прекрача прага на историята, моля те, спри ме, за да запазим що-годе нейния авторитет“.

Ние си пазим хората, историята да се пази сама.



ИЗБЕРЕТЕ

Людмила Дякова

БЪЛГАРСКОТО



Самуела Сарго

Златната ракла 2006



Виктор Нуго



Изненадата на 31-я Международен телевизионен фестивал „Златната ракла“ бе, че се състоя извън Новотела в Конгресния център на Панаирното градче. Впечатленията ми от тази промяна са противоречиви. От една страна не мога да преодолея сентимента си към залите и фойетата в Новотела. В атмосферата там има нещо интимно, да не кажа будоарно, и това за мнозина, както и за мен, е много симпатично и приятно. От друга страна Конгресният център наистина е фестивален център с много възможности и удобства: добре оборудвани пресцентър и зала за пресконференции, многофункционалния видеокиоск, достатъчно пространство за разрастващия се филмов пазар и три кинозали. За съжаление, прожекционната техника не е най-добра и създаваше проблеми както със звука, така и с изображението при много от прожекциите, а нивото на техниката е първото и задължително условие за излъчване на програмите. Добре би било да се помисли и за организиране на пресклуб в кафенето, за да се улесни

общуването между участниците във фестивала.

Определено може да се каже, че организаторите се справиха с чест в новите условия, а и с положителните промени в регламента, прецезиращи изискванията към програмите във всеки от конкурсните раздели, е видно, че хората, които правят фестивала, непрестанно търсят пътища за неговото усъвършенстване.

И тази година много и интересни бяха презентациите на различни телевизии като: Телевизион Франсез 1" (TF1); Държавният комитет за телевизия и радио „Башкортостан“ – Башкирия, Руска федерация; Международният фестивал за образователни програми „Джапан праиз“ – Япония и др. Особен акцент бе панорамата „Съвременното кино на Русия“, включваща десет филма на автори от различни генерации: Александър Сокуров със „Слънце“; Филип Янковски със „Статски съветник“; Фьодор Бондарчук с нашумелия блокбъстър „9-та рота“; Лидия Боброва с „В онази страна“ – моето откритие в панорамата – изключително правдив и горестен филм за спрялото време в руската провинция, в който са заличени границите между фикция и документ, а въздействието му е разтърсващо; Никита Михалков с „Баща“ и „Мама“. Някои възкликнаха, че е много лесно като си Никита Михалков да си позволиш да правиш филм за родителите си, при това като нарцистично присъстваш и в двата, но това все пак не са кои да е родители. А и наистина трябва да си Никита Михалков, за да съумееш да поднесеш една толкова лична тема като обобщение за епоха, нрави, общество, пресмисляйки във всичко това вечния конфликт и дълбока привързаност между родители и деца.

От останалите събития ми се иска да открия арт фотоизложба-

та на Биляна Станилова. Всички познаваме и разпознаваме работите и като репортер на БНТ, но показаната експозиция завладява с артистизма си, с умението на авторката изискано и изящно да улови мига на прекрасното, било в хореографски порив, било в синкопите на джаза. А запомнящо се джаз преживяване на живо бе юбилейният концерт на „Бели, зелени, червени“, в който участваха изпълнители и формации от всички периоди на групата.

Да не пропусна и гостуването на звездите от „Отдаденост“ Валтер Нудо и Самуела Сардо, които разбираемо предизвикаха фурор сред многобройната публика (толкова хора не се събраха по време на целия фестивал).

Но богатата светска програма не отклони вниманието от филмите, а те не бяха малко – 80, от които много бяха много добри. Без да се съобразявам с куртоазията на домакин, ще започна с българските, с уговорката, че нямах възможност да видя детските програми.

В I раздел: „Телевизионни филми и сериали за възрастни“ те бяха четири, като изключим бразилския „За 30 сребърника“ – ексцентрична водевилно-гротеска дело на нашия колега Иван Хлебаров.

„Врабците през октомври“ – БНТ, режисьор Анри Кулев. И при второ гледане продължавам да се възхищавам и удивлявам на постигнатия синтез между драматургия (по-късно въз основа на нея Станислав Стратиев пише разказите за сборника „Вавилонската кула“) и изкрещата от негове и находки филмова визия на Светла Ганева (оператор) и Анри Кулев, в която комичното блика и през тъжното, а обобщенията се трупат от злободневните нелепи реалности на бита – тук и сега. Композиторът на филма Любомир Денев бе удостоен с Наградата за

музика, а актьорите са толкова добри, че заслужаваха колективна актьорска награда.

С двете си изяви: като оператор – с Награда за най-добър оператор за филма „**Поколение: изгубени и намерени**“ – Бавария филм, БНТ, Арт Фест, режисьор Надежда Косева и като режисьор на филма „**Откраднати очи**“ (Раклата е 35-ия фестивал, на който филмът участва), Радослав Спасов се превърна в една от звездите на фестивала и въпреки че и двата филма вече са познати, те предизвикаха заслужен интерес.

От чуждестранните филми се наложиха: „**Сребърна сватба**“ – Баварска телевизия, Германия, режисьор Мати Гешонек с Награда за най-добър сценарий на Даниел Ноке и с Наградата на асоциация „Академика“. Сватбеният юбилей във филма, става повод да се отприщи бентът на горчилките в едно наглед благополучно семейство и неговите приятели. С постановъчен замах, предизвикателство и ексцентризъм филмът „**Бих отдал почит на Мюнхен**“ – Баварска телевизия, Германия, режисьор Бернд Фисшерор, – разкрива епизоди от живота на Моцарт – страстен хедонист и обсебен от музиката си творец. Актьорът Ксавер Хутер в ролята на Моцарт получи Наградата за най-добър актьор. И на този фестивал, както на Берлинския, а и на други форуми стана ясно, че киното на Германия от няколко години е във възход.

Наградата за най-добра актриса бе присъдена на Ивона Шитковска за участието ѝ във филма „**Денят на св. Барбара**“ – ТВП, Полша, режисьор Мацей Пиеприца – невъзможен микс между работническия социум на Кен Лоуч и latino-мелодрама.

„**Любовниците на Флора**“ – Панта Продъкшън, Франция, режисьор Илан Дуран Кохен, за мен

е специален филм. Може би затова бе удостоен със Специалната награда „Сребърна ракла“. Той не само разкрива потайностите във възможната невъзможна връзка между Жан-Пол Сартр и Симон дьо Бовоар, но на фона на привидностите в живота на интелектуалния елит показва Франция между 20-те и 40-те години в особена светлина. Голямата награда „Златната ракла“ получи италианският филм **„Красивият Антонио“** – РАИ, режисьор Маурицио Закеро. Пищна и респектираща с професионализъм и стил двусерийна сага за живота в Италия по време на фашисткия режим, видян през призмата на несполуките и личностните терзания на главния герой Антонио.

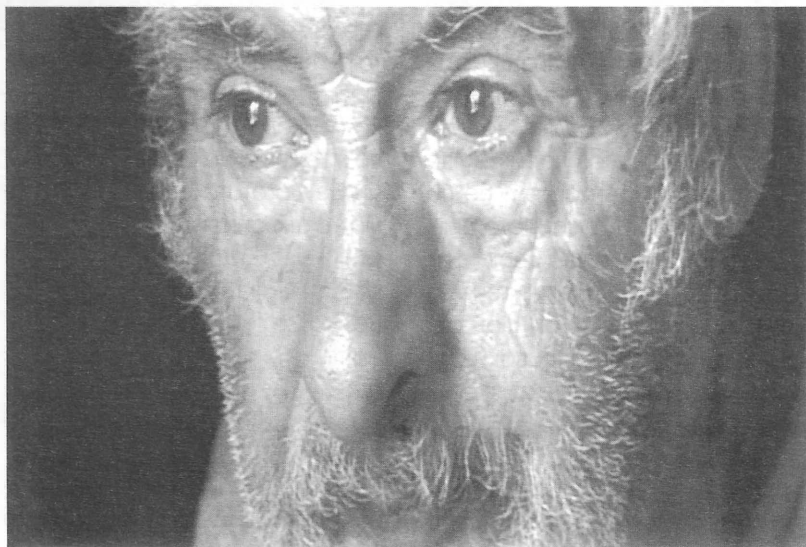
В III раздел: „Документални филми и телевизионни репортажи“ участваха рекорден брой програми – тридесет документални творби и десет репортажа. В тази пъстра картина българските филми бяха девет. За чужденците едва ли, но за нас, българите, е много важен филмът **„Черна легенда“** – БНТ, режисьор Дочо Боджаков. В този филм авторите – сценарист е Георги Мишев – разрушават митологизирани табути и реабилитират личността на поп Кръстьо, набеден за предател на Левски. Но в своите разсъждения те стигат още по-надалеч. Търсейки истината за предателството и неговата цена, те не само смъкват ореолите на не един и двама от съратниците на Левски, но и остро поставят въпросите за демагогията и манипулативността, на които може да бъде и е подлагана историята ни, независимо дали се отнася до близко или по-далечно минало.

„Северната страна на слънчогледа“ – БНТ, режисьор Иван Младенов стана носител ЕХ EQUO на Специалната награда „Сребърна ракла“. Не може да се отрече, че Иван е истински

майстор на филмите, но и на заглавията. Ще припомним предишния му филм **„Вятърът на оголената луна“**, още повече че и двете творби дълбаят в една посока – несретата, доведена до абсурд, в живота на селския човек. Но ако във **„Вятърът на оголената луна“** Иван Младенов извежда трагиката на магическия реализъм до философско обобщение, то в **„Северната страна на слънчогледа“** режисьорът е завладян от мистиката на същия този магически ре-

цвят и детайл, а странната музика продължава и след филма да отзвучава в съзнанието. И колкото и да са съгъсени мрачните краски, сякаш тук и там проблясват искрици на просветление.

В съвсем друга посока на жизненост и оптимизъм ни отвежда филмът **„Сцена“** – Пак Лайн Продъкшън – Израел, режисьор Петър Мостовой – носител на Голямата награда „Златната ракла“, който разказва за кастинга, репетициите и премиерата на едно кабаре,



„Северната страна на слънчогледа“, режисьор Иван Младенов

лизъм в живота на своите герои – толкова монолитни и необичайни, че дори не бих ги нарекла маргинали. С невероятен усет Иван раздипля слоеве от несъзнаваното у всеки от тях и търси обяснение за бушувашите на повърхността мрачни, губителни страсти, за да се получи разтърсваща картина на духовната и физическа разруха в това отиващо си село, в което ожесточението е опорен двигател, а смиреннието на няколкото жени, че „всичко е от Бога“, не може да примири опустошителната стихия на злото. Филмът се възприема като монументална фреска с невероятно обиграване на портрет,

сформирано от репатрирани в Израел руски евреи. На прослушването са се явили 157 човека – някои от тях професионални актьори, но повечето са хора неудовлетворени от мястото си в живота, самотни и копнеещи за общуване, влюбени в изкуството. Един наистина пречистващ, катарзисен филм за възможното сбъждане на мечтите, за творческия потенциал, който всеки носи в себе си и е въпрос на вяра и шанс той да бъде проявен. **„Скъсаната връзка“** – Донна Продъкшън, Перископ Продъкшън – Германия, режисьор Даниел Сиркин, е филмът, който ЕХ EQUO стана носител на Специалната награда „Сребърна ракла“.

ла" заедно със „Северната страна на слънчогледа“ и е разказ за Мириам Фукс – известна певица от Брюксел, която пее на идиш, и която след смъртта на майка си трябва да открие истината за своето семейство, за живота на майка си в годините на Холокоста. Разкриването на лъжата не ожесточава героинята, не я въвлеча в стихията на гнева, а ѝ носи прозре-

ние и мъдрост.

От репортажите, бе особено интересен „Разказвачът и тъмнината“ – Наблюдател, БНТ, автори Тома Томов и Жезко Давидов. Междинна жанрова форма с художествени качества на портрет и актуалност на репортаж за писателя Амос Оз – забележителна личност, мъдрец и философ.

Колкото до публиката на тазго-

дишната „Златна ракла“, тя отново бе рехавя, въпреки новото място. И въпросът е дали един такъв фестивал би трябвало да бъде масово зрителско събитие, или да остане по-затворен форум за професионалисти? Може би самият фестивал в следващите години ще покаже и ще докаже вярната формула.



„РАННО ПИЛЕ“ РАНО СНИМА

Петя Славова

Със своето второ издание кинофестивалът „Ранно пиле“ започва да гради традиция. След като от четири години фестивалът в Балчик събира студенти по кино на морския бряг, сега и столицата прави реверанс към младите. Главен „виновник“ за събитието е Американска фондация за България, която освен това подкре-

пя финансово и проекти на начинаещи кинематографисти.

Този път филмите се прожектираха в Дома на киното. Участниците в конкурса бяха студенти от НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, Нов български университет, Варненски свободен университет „Черноризец Храбър“, Югозападния университет „Неофит Рил-

ски“. От тази година се включиха и участници от Арт колежа по екранни изкуства.

Освен официалната програма, фестивалът прожектира и филми на победителя от миналата година Чавдар Чернев, получил субсидията на организаторите. „Прекъсната линия“ бе новото му предложение. Сюжетът пот-

Церемония по награждаването



върждава интереса на режисьора към изследване на персонажи с изненадващи психологически измерения. В предишния си филм „Клаустрофобия“ главната му героиня се лута в лабиринта на сенки от миналото, които не ѝ позволяват да живее нормално в настоящето. Този път сюжетът ни затваря в болница, в която лекуващите се герои са абсолютно изолирани от външния свят. В ритъма на отминаващото време се редуват купи с храна с поредната порция човешки отхвърлени чувства.

В програмата беше включен и филмът на Богиня Найденова „Калоян и Соня“ (НАТФИЗ), който е носител на Златен Витяз, Русия и награда от София филм фест. В основата на историята е едно телефонно недоразумение, което променя вижданията на двама твърде различни хора – възрастен мъж и младо момиче.

Важното събитие на фестивала бе гостуването на немския кинорежисьор Флориан Галенбергер с филма „Quiero Ser“ (2001 г.) – („I want to be“ – английско заглавие), отличен с „Оскар“ за късометражен филм. Копродукция между Мексико и Германия, филмът предлага трогателен разказ за двама братя, които живеят на улицата и припечелват от просия и песни. Режисьорът ни запознава с трудностите и емоциите, които изпитват бездомните деца. Филмът е издържан напълно в стила на мексиканските филми. Музиката, атмосферата, традициите, (като например улична икона, обградена от коледни лампички) и мелодраматичните нотки – едва ли някой би познал, че „Quiero Ser“ не е сниман от мексиканец. След като зрителите видяха и откъс от пълнометражния филм на Галенбергер – този път копродукция с Индия, се убедиха, че това е режисьорът, който снима прек-

расно в чужда страна и попива психологията и традициите ѝ. Майсторският клас на Флориан носеше дръзкото име „Как се печели Оскар“, но от думите му се разбра, че гостът е респектиран от това заглавие, а разговорът с него беше за това как авторът е стигнал до реализацията на своите филми. За два дни немският режисьор показа три от тях, като разказа за трудностите, с които трябва да се справя всеки творец, за етапите, през които той е преминал преди и по време на снимачния период. Без да прикрива грешките и страховете си, Галенбергер предизвика желанието у всеки да опита и да стигне до добър резултат с филма си.

В програмата на конкурса бяха включени 24 игрални, документални и анимационни филми.

Журито се състоеше от по един представител от всеки кино-университет, а негов председател бе Рангел Вълчанов.

С голямата награда бе почетен филмът на Николай Тодоров „Минутите след това“. Студентът от НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ е заснел творбата си по разказа на Мария Станкова „Смъртта на часовникаря“. Задкадров глас на актьора Михаил Мутафов напомня за безсмъртието на времето, за значимостта на детайлите. Режисьорът изгражда истински ритмичен монтаж, римувайки добре разиграни епизоди с ритмичното движение на часовниковия механизъм, отмерващ времето, а операторът Диян Загорчинов с камерата си е потетизирал това.

Награда за режисура бе присъдена на „Хотел, пълби“ на студента от същия университет Димитър Сарджев. Авторът се вглежда веднага любовна история (камерата отново е в ръцете на Диян Загорчинов), в която са замесени трима души, чиито мечти са твър-

де различни от реалния живот.

Провокацията дойде от „Biped“ – филмът, отличен с награда за сценарий. Борислав Ингилизов от Арт колежа по екранни изкуства хвърля ръкавица пред еднообразието и ограничеността на консервативния ум. В неговата анимация маршируват черно-бели хора със смръщени физиономии – по еднообразни улици с напълно еднакви квадратни сгради. Този, който ще се опита да ги промени, е цветният младеж, чиито свежи идеи светват като крушка в главата му. Кратката история се крепи на простичката, но почти винаги ефективна форма на противопоставянето. Цветното се мери със закрепостеното сиво мислене, свободата – с консервираността. „Biped“ смело извежда идеята за уникалността на мисленето, която като пораснал тийнейджър иска да бъде чута. Изобщо студентите от Арт колежа изненадаха приятно с анимационните си провокации и овладяването на този вид изказ. От тази категория са „Слънцето“ на Николай Ванев, „Пътят“ на Йоана Кортова, който изключително напомня етюд от „Тримата глупаци“ на Доньо Донеv, въпреки че закачката не достига нивото на първообрази.

От предишните години е характерна ориентацията на студентите от Югозападния университет да създават филми за телевизията с добри резултати в документалното кино. Игралната им продукция обаче предполага още много усилия – все още се снимат филми, в които историите изглеждат нелепо и смешно. И все пак „Утеха на чуждо място“ – опит за психотрилер, бе оценен от журито с награда за най-добър монтаж. Режисьор е Ангел Стефанов.

Наградата за операторско майсторство отиде отново в НАТ-

ФИЗ. Отличенията Андрей Рашев, който снима „разхождането“ на една папка в различен екстериор и интериор, като експериментира с играта на светлосенки и гамата на цветовете. Филмът му носи името „Механизъм“. Председателят на журито Рангел Вълчанов даде своята награда на студента от НАТФИЗ Александър Станишев, който е оператор на филма „Дълга зима“ – дипломна работа на режисьора от същия университет Тимо Пукко, чиито корени са от далечната Финландия.

Филмът разказва мрачната история за мъчителната и бавна смърт на едно семейство, заразено от радиация, а атмосферата направи го е „психо“. Предчувствието за неизбежност е застинало като невидим образ във филма. Персонажите виждат мъчението на близките си и вече знаят, че тях ги чака същото.

В рамките на фестивала „Ранно пиле“ бе представена и книгата на професор Вера Найденова „Съвременният киносвят“. Новото издание, подкрепено

от Американска фондация за България, съдържа разширени текстове за съвременни явления в световното и българското кино, които са интересни както за специалисти, така и за онези, които обичат киното.

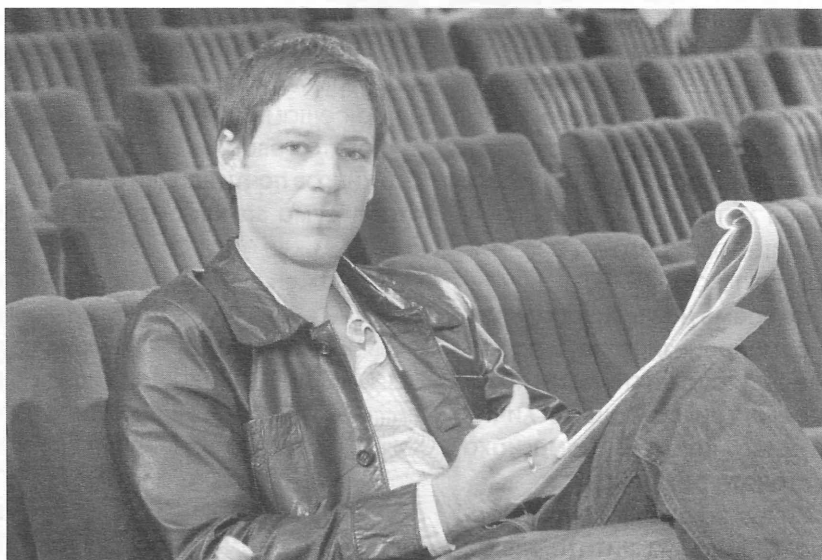
Финалната вечер премина под звуците на цигулката на Ицко Финци и пианиста Васил Пармаков, които разходиха публиката леко, почти на шега, с познати класически мелодии през ритмите на тангото до импровизациите на джаза.



„ТРЯБВА ДА МЕ УБИЯТ, ЗА ДА СЕ ОТКАЖА“

*С немския кинорежисьор
Флориан Галенбергер
разговаря Мариана Христова*

Освен носител на „Оскар“ и режисьор, от когото има какво да се научи, Флориан Галенбергер е симпатичен и разговорлив събеседник – качество, което ние, интервюиращите, неизменно оценяваме. По време на изчерпателния му мастерклас в Дома на киното в рамките на фестивала „Ранно пиле“ ми се струваше, че няма да остане нищо недоизяснено, за което да го питам в последствие. Флориан обаче се погрижи за общия ни комфорт и даде всичко от себе си, за да се получи интересен разговор.



През последните два дни говорихте предимно за сценарното писане и режисьорските тънкости. Бихте ли обобщили – какви са най-важните черти на характера, които човек трябва да притежава, за да бъде добър режисьор?

Струва ми се, че за един режисьор от изключително значение са упоритостта и постоянството. Да не се отказваш лесно, защото да бъдеш режисьор означава непрекъснато да се сблъскваш с много, много, много проблеми. Те тръгват първо от теб – да намериш подходящата история, което означава да се бориш със себе си. После да намериш пари и правилните хора, с които да осъществиш идеите си. Отпук тръгва борбата с актьорите, останалите в екипа и т.н. Така че, ако не си готов да водиш битката до последния ден, можеш да си прецакаш филма. Друго важно качество е силата на духа – и то за дълго време. Трябва да си подготвен да стоиш зад проекта си колкото време е нужно. Защото в началото нещо може да е много очарователно и вълнуващо, но има хора, които бързо губят интерес. За да направиш филм, е възможно да се наложи да се занимаваш с него в продължение на години. Ако не си готов на тази „дълготрайна връзка“ с проекта, ще се откажеш още в самото начало. Разбира се, има много хора, които имат талант да разказват истории в картини и те просто трябва да го правят. Но не всички притежават сила да се борят за проекта си.

По време на уъркшопа често се самоиронизирахте. В противовес на това бихте ли ми казали сега кои са Вашите лични качества, които Ви помогнаха да станете режисьор?

(Смее се сконфузено) Вероятно трябва да питате някой

друг...

Но аз все пак питам Вас...

Е, добре тогава. Моето основно предимство е, че умея да обичвам добре, но това, което наистина много ми помага, е фактът, че трябва буквално да ме убиеш, за да се откажа от това, с което съм се захванал. Постигам своето по дружелюбен начин, но се старая да не правя компромиси.

Нещо като Вим Вендерс, с когото сте работили – споменатехте за неговия безкомпромисен начин на работа.

Да, нещо такова. Освен това се справям добре с организацията, действията ми са добре структурирани и мога да поемам отговорност за различни неща едновременно. Нямам нищо против, когато в екипа се дискутират костюмите и в същото време се коментира и сценарият. Обичам снимачната площадка, където се срещат всички тези компоненти. Има режисьори, които смятат, че при паралелна работа с отделните филмови елементи те се конфронтират, но аз не съм на това мнение. Не подценявам и това, че умея да създавам контакти с хората. До сега винаги съм успявал да намеря някого, който да повярва в проектите, притежавам способност да убеждавам, а това е изключително важно за реализацията на филма. Друго като че ли не се сещам. (смее се).

Когато говорим за студентско кино, в почти всички случаи става дума за късометражни филми. Какво е за Вас добър късометражен филм?

Има различни видове кратки филми, но лично аз харесвам закачливите – тези, които са като виц и понякога с иронична поука накрая. Това е единият тип. Мисля, че най-важно е да съумееш да кажеш нещо повече от това, което реално побират тези

пет или десет минути екранно време. За да може интерпретацията да тече в главата на зрителя и след края на филма. Има режисьори, които откриват пред теб цяла вселена за много кратко време. Ако направим сравнение с късите разкази в литературата, има такива, които са много по-велики от големи романи. Краткият филм трябва да те отведе на пътешествие в един единствен момент. Мисля, че това е най-хубавият вид.

Вашите ранни филми – „Мистерията на обществената тоалетна“, „Танго Берлин“ и „Курва“, които показахте тук, са именно в такъв анекдотичен стил...

„Танго Берлин“ е спонтанно заснет филм. Никой не го е планирал. Той е по-скоро за опита, придобит от работата с Вим Вендерс. Отидох там като асистент на Вендерс и се озовах в позицията на някой, който режисира Вендерс. Беше изумително преживяване! Станах много близък с него – писахме, снимахме, монтирахме заедно и накрая всеки си тръгна със собствени професионални и емоционални спомени. Така че, без да е планиран, този филм се превърна в символ на нашето преживяване с Вендерс. От друга страна, появата му беше като закачлива игра с реалността и всички се забавлявахме именно защото беше толкова спонтанно. А колкото до „Мистерията на обществената тоалетна“ – той е свързан с едно мое странно преживяване в ирландски писоар, което ме вдъхнови за филма. Не мисля, че той е приел формата на шега, повече наподобява фантазия, блънване. И не е много наративен, просто притежава отделни смешни моменти.

Въпреки различията в настроението и дори във формата, според мен тези филми са сход-

ни като стилистика. Следващият ви филм „Искам да бъда“ е тотално различен – дори не бих предположила, че е правен от същия режисьор. Какво се промени в самия Вас, за да повлияе така драстично стила Ви?

Това е филм с много класически наратив, историята също е класическа. Мисля, че ако се анализира сценарият, ще бъдат открити всички етапни елементи за изграждането на един сюжет. Но, разбира се, няма нищо лошо в това да правиш класически филми. Както и да експериментираш, в крайна сметка винаги се завръщаш към разказването на истории с начало, среда и край. Освен това, ако правиш филм, по-дълъг от 10 минути, имаш нужда от нещо, което наистина да го води в някаква посока и това е историята. Хората разказват истории от хилядолетия, киното е неразривно свързано с тази традиция и е глупаво да се бунтуваме срещу това. Понякога ни се иска да експериментираме – например да разкажем история на обратно – но дори тогава не можем да избягаме от изконните правила, залегнали в класическия сюжет. Като млад много се изкушавах да нарушавам правилата, но после узрях и разбрах, че е невъзможно да изобретя нещо съвсем ново.

Когато гледах първите Ви два филма, точно това си помислих – че се бунтувате срещу правилата. И затова съм любопитна да

разбера кое породи промяната в следващите.

По времето, когато правих „Мистерията на обществената тоалетна“, бях голям фен на Том Уейтс и съчетах това с интереса си към сюрреалистичната визия – исках да пресъздам състояния на делириуми, сънища и т.н. Нямах пари, за да платя права и да включа негова музика във филма. Но някак се добрах до това изпълнение на живо, намерих продуцента и като му обясних, че действието се развива в тоалетна, той каза: „Да, мисля, че е съвсем в духа на Том Уейтс. Можете да го използвате!“

Мисля, че и трите филма преди „Искам да бъда“ не са много емоционални, защото наблегнах предимно на формата. Опитвах се да ги направя интелигентни, но ги лиших от чувства, а и тогава нямах намерение да провокирам такива у публиката. Според мен, това е най-съществената разлика между тях и филма за двете бедни мексиканчета. Опитвах се да направя филм, който въздейства на хората.

Вероятно Вие самият сте станал по-емоционален.

Да, така излиза (смее се). Вече не ми е толкова трудно да си призная, че съм романтичен. Когато си млад, искаш да си силен и твърд. Май съм се отървал от това.

Като за финал исках да Ви питам защо правите филми в различни страни, но някой от

публиката ми открадна въпроса. Затова ще полюбопитствам защо когато ги правите, се стремите те да изглеждат сякаш са правени от местен режисьор? И защо предпочитате погледа отвътре, а не този на страничния наблюдател, който ви е предоставен изначално посредством немския произход?

Радвам се, че ги виждате така. Но те все пак притежават собствена уникалност. Едва ли ще намерите филми досущ като тях – например индийския филм („Сенките на времето“). Разбира се, няма нищо общо с немското кино, но в крайна сметка не е и индийски филм – в структурата, актьорската игра и т.н.

Индийските филми все пак са много по-мелодраматични.

Аз мисля, че ако правиш филм в чужда страна като чужденец, колкото и да се придържаш към техните правила, няма начин да не привнесеш нещо от своята култура. Това, с което допринесохме за индийската кинематография е, че подобрихме качеството на заснемане, защото там се правят филми с много лошо техническо качество. И поовладяхме до известна степен съзливата мелодраматичност. Най-големият подарък за мен беше, че индийците харесаха филма и го възприеха като свой – и то без да ми се наложи да изоставя съвсем идентичността си. А и едва ли щях да успея.

СТАНЕТЕ ЧАСТ ОТ
ИНФОРМАЦИОННАТА СИСТЕМА
НА БЪЛГАРИЯ!

софсправка
национална информационна система

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

АБОНИРАЙТЕ СЕ! www.softspravka.com

НОВИ БЪЛГАРСКИ ХРОНИКИ

Мариана Христова

От невръстния си и колеблив критически опит успях да разбера, че да се пише за националната кинематография е трудно, дилемно, понякога дори коварно занимание. Тук нямам предвид гризящата невротична треска, породена от това, че ще ни прочетат творци и колеги, които са пряко обвързани с локалния филмов процес. Но когато става дума за българско кино в България, чието развитие ни засяга не само в професионален, но и в социален, етнически и културно-принадлежностен смисъл, винаги има риск да сме твърде пристрастни, да попаднем в клопката на полюсните емоции. Това понякога смазва несправедливо, друг път възвеличава излишно, а нерядко прескача границите на добрия вкус. И все пак обективната критика, поне за мен, си остава свръхчовешка химера. А нашите филми, добри или лоши, заслужават повече от отстранен анализ, бил той и сериозно задълбочен. Заслужават недоволство и стълкновения, възторзи и екзалтация, иззад които, освен задължителен професионален интерес, прозира истинско отношение. В този смисъл е радостно, че най-новите български заглавия предизвикаха положителни, но и противоречиви реакции, вдигнаха шум, разрази се спорове. Това е белег за наличието на живо, пълнокръвно кино-случване, от което най-сетне тръгва началото на достоен филмов процес.

Макар да не присъствах на тазгодишната паметна „Златна роза“, оптимистичният повей ме обляхна и в София. Усетих го в

медиите, по време на последвалите прожекции в „Одеон“ и на Киномания, в очите на творците, добили заслужено самочувствие, подплатено с тиха гордост. Почувствах го и посредством собственото си вълнение – пред монитора вкъщи, в тъмния салон или в разговор с авторите. За пръв път откакто се занимавам с кино усетих, че наблюдавам нещо значимо, истинско, действително случващо се. И веднага си спомних едно от първите неща, които чух в НАТФИЗ и запечатах в паметта си. Звучеше приблизително така: „Критиката може да е с интернационален обхват, но без местна кинематография критикът е като бездомник“. Простете за егоизма, но вече съм спокойна за българската критика.

Разбира се, филмите не се

правят, за да вадят хляба на критиците. Но преди да кажа, че са за зрителите, ще си позволя да изтъкна най-важната, според мен, тяхна функция – да покажат, отразят, разчетат и осмислят живота около нас и вътре в нас. Да осветлят тъмното минало, да обяснят нелепото настояще, да хвърлят поглед към необозримото бъдеще. Да са равносметка, хроника, предчувствие за социално-обществените и душевно-психологически трусове по нашите земи. Ако съдим по киното отпреди 3–4 години, излиза, че България е страна, пълна с озлобени репресирани, мутри, чалга и неудачие. И всичко това в едноизмерен план, с бегъл напън за смислен анализ. В настоящата филмова продукция нещата са значително по-цветни, при все че

Слава Дойчева във филма „Обърната елха“



в кадрите преобладават тъмните краски. Социализмът не е толкова виновен и черен, мутрите не са основен пълнеж, чалгата е логична производна, а не гола констатация, неудачието е отредена съдба, а не комплекс за малоценност. Пръв „Лейди Зи“ от доста време насам съумя да анализира сполучливо, интелигентно и четливо еkleктичното ни съвремие, жигосано с неизменна балканска трагика. И макар че стойността на експеримента в чисто художествено отношение остава ненадмината, филмите от последната година дълбаят тематично в същата посока.

Най-драстичен и критичен към миналото е „Бунтът на Л.“ на Киран Коларов, а песимистичното настроение се промъква и в настоящето. И въпреки това липсва яростното клеймо върху тоталитарните порядки – причината за бедите на Лорис (Деян Славчев-Део) е в задушавашите обстоятелства, но не по-малко в самия него. В неговата мълчалива надменност, горда безкомпромисност, съзнателно избрана самотност, краен идеализъм. Мутрите са дискретни и не така безсмъртни. Любимата е достижима, но ненавременната решителност

я тласка към фатален край. Героят все пак има избор – незабележим живот или достойна смърт. Както обикновено се случва на Балканите, избира второто.

„Маймуни през зимата“ на Милена Андонова също тръгва от по-далечното минало, отбива се в сравнително скорошното и акостира в настоящето. По пътя среща умъртвени в тоталитарния вакуум мечти (новелата „Дона“), задушени в несправедливата социална йерархия надежди („Луcreция“), помрачено от съдбата семейно щастие („Тана“). Но също и сялп романтизъм, самоубийствен кариеризъм, вкопчен в битовите клишета инат. Суровият социализъм от 60-те може да бъде шарен като табла на цигански креват, сивият практицизъм на 80-те – да е подсилен от болна амбиция, а идеологически необремененото съвремие – оковано в невидими, дори по-здравивериги, които са вътре в главите ни. Героините от трите новели също имат възможност за избор и независимо от външните фактори, тяхна е отговорността за развой на събитията. Няма виновни и обвинители, има само клетки потърпевши от лична житейска недалновидност. А мина-

лото се оказва равностойно в трагедията си на настоящето, защото не политическите системи определят житейския ход, а човекът, който е един и същ от Сътворението до днес.

Проникновен и драматичен е „Пазачът на мъртвите“ на Илиян Симеонов, чиято фаталност, заложена в драматургията, е смекчена от смешно-тъжните прелести на балканския абсурд. Смъртта е просмукала сюжета на всички нива, ала няма нищо чудовищно в присъствието ѝ, защото в страдалческа земя като нашата тя е по-добре дошла от другаде. И тук, като навсякъде, е тежка и безвъзвратна, едновременно с това обаче е избавление, утеха, цел, мечта и главно прехрана. Сведена е до нивото на ежедневно и вместо да стеле след себе си непребродима трагика, пропусква между костеливите си пръсти жажда за живот. Народо-психологическите измерения, заложили във филма, прерастват в общочовешки, което предпазва „Пазачът на мъртвите“ от възприемане само на местно равнище.

Филмът, който най-активно и зетръсово човърка съзнанието ни, е „Разследване“ на Иглика Трифонова. За да стигне до истината, той се потапя в коварството на несъзнаваното. Това е камерен филм за психологическото дебнене между следовател и обвиняем. Погледнат от друг ъгъл обаче, е планетарно изследване на мотив за убийство, който в случая се оказва от регионален характер. И в дъното не е нито икономическата криза, нито социалната нищета, нито пословичната българска дребнавост и битова пресметливост. След като го гледаме, вече ни се струва наивно да вярваме на черните хроники по вестниците, които твърдят, че брат нахълцал брат си заради панелка в „Обеля“, когато зад всичко стои всемогъщата балканска майка,

Красимир Доков във филма „Разследване“



знаково превъплътена от Емилия Радева. Тази, чиято Султана в „Иконостасът“ наказва дъщеря си със смърт заради неподчинение, тук отново задушава или ощетява с обич, разпределя блага, предопределя съдби. Изпитан в детайла и страховито дълбок, „Разследване“ е фройдистка трактовка върху тукашните отношения деца-родители, чиито правила са залегнали в народопсихологията ни. Същевременно е смела провокация, която позволява много интерпретации.

За мен гордостта на новото българско кино е „Обърната елха“, макар за други стойности му да е спорна. Впрочем подобни разногласия са напълно естествени – тъй като в сърцевината си филмът се обляга на

крайности, му е някак предопределено да предизвика двуполно възприемане. И все пак, като става дума за отражение, в същността си той е буквално това. Документалистки автентично и кинематографски виртуозно отражение на българските човек и природа, душа и бит, празник и делник. Обрамчен с философия размисъл за преходното и вечното, истинското и фалшивото, който не внушава понятия, а заразява с мисловна динамика. Толкова е искрен в желанието си за достоверност, че дори за миг не ме притеснява прословутото заколване на теле в близък план. Защото това е част от културата ни и тукашните празнични ритуали, а „Обърната елха“ е ревностно прецизен по отношение на

автентичната истинност, маниакално вторачен в неподправеното като антипод на заобикалящия ни симулякр. Не ме притеснява и това, че не е преднамерено зрителски – ако трябва да боравим с езика на боксофиса, то широката публика не е в таргет-групата на „Обърната елха“. Не случайно няма да се разпространява в Арена, защото не е предназначен за „убий време“ консумация. Филм като този и безкомпромисни творци като Иван Черкелов и Васил Живков са лукс за крехкото самочувствие на българското кино. В летописите му „Обърната елха“ няма да остави статистика от касовите приходи, но ще е честен свидетел на българските талант и уникалност. И пак ще намери зрители, макар и със свещ.



ЗА НОВОТО БЪЛГАРСКО КИНО В ТРЕТО ЛИЦЕ

Йоанна Павлова

Започвам този текст с уговорката, че нямам амбицията да се конкурирам с всички анализи, които списание „Кино“ публикува през тази година за новите български филми. След като присъствах на дискусиите по време на „Златна роза“ във Варна и прочетох много статии върху проблемите и успехите на новото българско кино, бих искала да представя една по-различна гледна точка. Тъй като години наред някои качествени филми излизаха на екран почти в анонимност и бързо потъваха в забрава, сега според мен е важно да се осмисли средата, в която съществува така нареченото „ново българско кино“.

Някои от българските филми, за които се заговори след 27-мия фестивал „Златна роза“, всъщност бяха прожектирани предпремиерно още на „София Филм Фест“ за директорите на Международните фестивали. И да си призная, заглавието и съдържанието на нито един от тях не ми даде стимул да ги гледам. Едва когато през лятото гръмна новината за призове на „Обърната елха“ и „Маймуни през зимата“ в „Карлови Вари“, се заговори за някаква закономерност, за връзка с отличените филми през 2004-та и 2005-та година и най-вече за това, че кризата е преодоляна. Но какво от тези обобщения е достигнало до „обикновения чо-

век“, който потенциално би отишъл на кино и би купил билет за съвременен български филм?

От една страна, не бива да се пропуска фактът, че точно преди една година вестник „24 часа“ започна своята поредица „Златни български филми“. Въпреки че изминаха обещаните 51 седмици, хората все още купуват класика на дигитален носител. Съответно, след всяко четвъртъчно издание на вестника в torrent сайтовете се появяваше поредния файл (в интерес на истината, някои от най-популярните български филми са теглени стотици пъти). Заявката на „24 часа“ е недвусмислена: „Със сигурност всяко едно заг-

лавие е издържало проверката на времето и е безспорен образец на отминалото явление „българско кино“. Съвзраждането му ние се надяваме отново да се появят наши филми, които да пълнят салоните и да забавляват зрителите.“ Без да коментирам качествата и позицията на „24 часа“ като медия, няма да преувелича, ако кажа, че тази поредица създаде една специфична масова нагласа, натежала от сантиментална враждебност към всичко ново. Дали поради административни или идейни причини, в „златната колекция“ на „24 часа“ нямаше нито един филм, който е бил произведен след 1990 година.

От друга страна, за повечето медии новините за международ-

ните награди на нашите филми са пореден повод за голям материал – едро заглавие, огромно количество цифри, цветни снимки, помпозни клишета... В журналистическите интервюта преобладават въпроси, които подсказват абсолютна липса на съпричастност и едно иронично отстранение към темата. Информацията е еднотипна и оскъдна. Като че ли отразяването на новото българско кино се прави по задължение, без ясна представа дори от какво точно се интересува аудиторията. Спомням си експеримента на Зорница София, която искаше да наложи „Мила от Марс“ по всички PR правила, но скромното ни „медийно пространство“ се оказа

пренаситено и това предизвика неизбежната отрицателна реакция. „Георги и пеперудите“ например избра обратната стратегия – слухове за някакъв мистериозен документален филм на един млад човек, който даже не живее в България, плъзнаха в стила на Multi Level Marketing промоция.

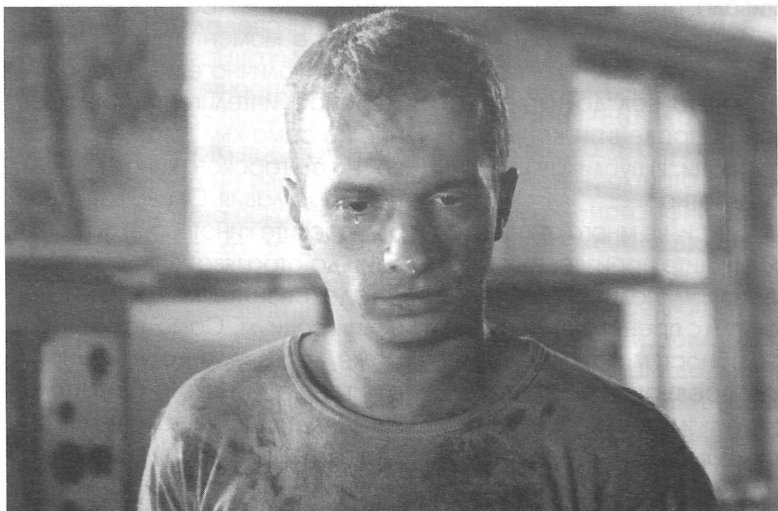
Допреди няколко години почти никой не коментираше български филми, всяка нова премиера се приемаше със снизходителна въздишка. От гледна точка на публиката киното ни умираше точно навреме. След повишеното внимание около „Лейди Зи“ и „Откраднати очи“ обаче блогите и форумите се напълниха с цветисти реплики като следната: „Спрете да снимате. Спрете да им давате пари. Разстреляйте ги. Обесете ги. На кладата. Само не и около камера – там не!“ Подобни мнения са изказани в повечето случаи от хора, които дори не са гледали тези филми. А проблемът е, че даже и при добро желание, тези филми няма къде да се видят. Официалното представяне се бави често с месеци, да не говорим за DVD премиера. Междувременно, новите български творби участват в различни фестивали, но зрителят остава равнодушен – всички медии го заливат с еднотипна информация. И все пак, същият този зритель реагира положително при не по-малко еднотипните реклами на блокбъстърите. При всяка голяма премиера залите на „Арена“ и mall-овете са пълни – това е факт, който мога да потвърдя от личен опит.

По мои наблюдения, нашенските средностатистически потребители на аудиовизуална продукция могат да се разделят основно на две групи – такива, които си казват „така или иначе ще го дават по телевизията“ и такива, които си казват „щом излезе в интернет, евентуално ще го

Сава Лолов във филма „Маймуните през зимата“



Деян Славчев в филма „Бунтът на Г“



гледам". Това наблюдение подлежи на промяна единствено, ако посещаването на една прожекция е въпрос на социокултурен престиж и/или ако филмът си заслужава да бъде видян на кино. От новите български заглавия единствено „Разследване“ печели от прожекция в голяма и добре оборудвана зала. Не че другите филми са замислени в малък формат, но качествата им не биха се изгубили при представяне на малък екран. Да не говорим, че някои сцени от „Обърнатата елха“ на голям екран могат да смутят комфорта на човек, чиято уста е пълна с пуканки.

Що се отнася до социокултурния престиж, в нашите условия той би могъл да бъде обвързан с някаква естетическа добавена стойност. Ако разгледаме темите на новите филми, се оказва, че техните персонажи са отново екзистенциални аутсайдери. Както бе отбелязано в други текстове, проститутките и мутрите отстъпиха място на неудачниците, затова и желанието за идентификация се сблъсква с отказ да се приеме, че това сме ние и такъв е нашият живот. Естествено, новите ни кино-продукти са много по-комуникативни, дозите с мелодраматизъм, битовизъм и горчива философия са значително по-умерени, но е крайно време да започнем да гледаме български филми с happy end. Все пак, видимо настъпва либерализация на авторския вкус и тя може да бъде разпозната в много посоки: в новите непознати лица, изисканата визия, стегнатия монтаж, миксирането на елементи от различни жанрове.

От края на '80-те години киното ни поде една тенденция към шоково въздействие, която преобладаваше и през '90-те години. Произведеното тук като че ли трябваше да бъде духовен контрапункт на комерсиалното, което придойде неконтролируемо.

Едва филмите от последните години проявиха някакъв арт усет и опитаха да надскочат обикновеното изобразяване на реалността. Този стремеж също има свое обяснение – в периода около „Писмо до Америка“ много проекти залежаваха с години, а тези, които успяваха да излизат на екран, бяха натоварени с тежката задача да запълнят мястото и на липсващите филми. Въпреки ексцентричните персонажи и бутафорните сюжети, достатъчно беше човек да погледа пет минути, за да разбере, че това е български филм. Много малко творби поемаха риска да се обърнат към ежедневието и да разказват за него, без да навлизат в крайности. „Другият наш възможен живот“ и „Една калория нежност“ бяха такива филми и по мои впечатления именно тази тяхна амбиция ги избута някак в периферията на зрителската percepция. Жанрът на житейската драма остана запазена територия за телевизионни продукти, защото, вероятно по подразбиране, би бил прекалено неинтригуващ на големия екран.

Филмите, показани на „Златна роза“ тази година, демонстрираха нов вид самочувствие. Личи и натрупаният опит в работата с чужди продукции. Неслучайно операторите Рали Ралчев и Димитър Гочев бяха звездите на фестивала. Предишната тенденция филмите да не изглеждат като български е заменена от професионалната цел да изглеждат добре направени и конкурентоспособни. И публиката реагира адекватно

Мисля си, че много от кинематографичните произведения, които през изминалите години сме приемали с пренебрежение или враждебност, могат след време да се превърнат в „култови“. Много е възможно част от значението на филмите ни да остават скрити или неясни, защото ги въз-

приемаме в конкретен контекст. Преди няколко месеца „Дунав мост“ предизвика абсолютен фурор в интернет, сред потребители, които надали са достатъчно възрастни, за да си спомнят сериала по телевизията. Сещам се и за друг пример. На първата дискусия в „Хамбара“ по проекта „4x4 offroad animals / маршрут кино“ поканихме Андрей Слабаков и показахме части от „Вагнер“. Още с първите кадри присъстващите замлъкнаха в изумление. Оказа се, че никой не беше гледал „Вагнер“, а всички останаха поразени от видажното.

В този смисъл процесът по кинематографична идентификация е двустранен. Не само филмите трябва да отговорят на някакво естетическо очакване от страна на зрителите, но и зрителите трябва да подготвят подходящата „хранителна среда“. Вече би било ограничено да се смята, че публиката се измерва количествено с броя на хората, които си купуват билет за прожекция, които наемат видеокасата / DVD, които дърпат даден файл от интернет или които в даден час гледат даден телевизионен канал. Потребителската маса на един аудиовизуален продукт е повече от простия сбор на отделните личности. Новото българско кино не прави изключение, макар че все още пътищата за разпространението му са ограничени. Ключов е моментът да се подклажда публично едно добронамерено и интелигентно отношение не само към „златните хитове“ на българското кино, но и към новите заглавия. От своя страна, българските кинотворци са призвани да отразяват в творбите си рефлексивните механизми на целия социум. Само тази сплав може да доведе до успешното влияние на „новото българско кино“ в живота ни, така че някой ден този израз да бъде заменен изцяло от „нашето кино“.

ЕВРОПЕЙСКОТО КИНО НА „КИНОМАНИЯ 2006“ – ТЕСТВАНЕ НА ГРАНИЦИТЕ

*Ингеборг Братоева
- Даракчиева*

Ноемврийският филмов празник, стартирал преди двадесет години като „Кинопанорамата“, отпразнува юбилея си като „Киномания 2006“. Названията се променят според публиката – през тези две десетилетия израсна цяло ново поколение и рекламата заговори на неговия език. Днес това поколение безпрепятствено тегли от интернет всеки филм, който си пожелае и едва ли би разбрало защо родителите му са се редили на среднощни опашки в ноемврийския студ, за да се сдобият с билети за „Панорамата“, както я наричахме тогава. Правехме го, защото преди двадесет години фестивалът предлагаше уникална възможност – да гледаме закуп филми, за които само бяхме чували или чели, че се прожектират отвъд затворените граници на тоталитарното ни пространство. После „Панорамата“ се залута между американските касови хитове и случайната екзотика, деградира до предпремиерно мероприятие на разпространителите, за да започне постепенно да се завръща към уникалността и празничността. Тази година, както и предишната, „Киномания“ се очерта преди всичко като панорама на европейското кино, а новото поколение се нареди на опашка, за да гледа предпремиерно именно европейски филм – „Завръщане“ на Алмодовар.

Не знам дали европейският акцент в програмата е бил политически мотивиран от предстоящото присъединяване на България към Европейския съюз, но две

трети от фестивалния афиш беше запълнен с най-добрите нови европейски филми, творби от селекцията на най-престижните фестивали, повечето отличени с национални и международни призове. В този смисъл „Киномания 2006“ даде добра представа за това, което европейската кинематографична общност смята за ценно и достойно за награда.

Ако съдим по киното, нова Европа усилено търси своята идентичност. Естествено е в това търсене екранът да се върне към миналото с поредните костюмни филмови биографии – на английската кралица Елизабет I („Елизабет I“, Великобритания-САЩ, режисьор Том Хуър), на довереника на английския крал Чарлс II, граф Рочестър, („Развратникът“, Великобритания, 2005, режисьор Лорънс Дънмор), на Наполеон („Новите дрехи на императора“, Великобритания-Италия-Германия, 2006, режисьор Алън Тейлър), на Бетовен („Партитурите на Бетовен“, Великобритания-Унгария, 2006, режисьор Агнieszka Холанд), на Густав Климт („Климт“, Австрия-Германия-Великобритания-Франция, 2006, режисьор Раул Руис). Най-ефектната от всички костюмни биографии „Мария Антоанета“ (САЩ, 2006) на София Копола обаче е задокоеанска – Европа предлага исторически сюжети в изобилие, но не може да си позволи да финансира толкова мащабни проекти, дори като копродукции. Затова вече стана неизбежно да гледаме на екрана европейската

история в холивудска интерпретация.

Важно е, че независимо от конкретните филмови традиции, европейското минало оживява на екрана само като повод да се интерпретират съвременни проблеми. От такава гледна точка „Развратникът“ на Лорънс Дънмор ми се струва много важен. Оригинален заглавие на филма е „The Libertine“, което означава буквално „свободомислещ“, в смисъл на атеист, на незначителен Бог човек. Граф Рочестър, изигран от Джонни Деп дяволски чаровно, търси границите на човешката поквара, но не ги открива – докато осъзнае, че просто няма такива. Не знам доколко проблемът за границите на злото е бил важен за 17 век, но безспорно това е един от най-съществените въпроси на съвременността. Нашият плуралистичен свят заличи границите между добро и зло, гарантира пълната равнопоставеност между абсолютно несъвместими ценностни системи, отмени всякакви личностни ограничения и обезсмисли нравствените императиви. Героят на „Развратник“ се наслаждава да прекрива граници, поддържани от институциите на тогавашното общество. Героят на „Климт“ се стреми да отмести нравствените граници, за да постигне свобода в изкуството. За съвременните герои на „Завръщане“ (Испания, 2006) обаче това да убиеш с нож мръсника и да го напъхаш във фризера или да го изгориш жив не е повод за рефлексия – в постмодерния свят моралните грани-

ци са деградирали до схемата на латино-сериалите, а нравственият избор е подменен от фриволността на играта. Затова и многобройните герои на „Обърнатата елха“ (България-Германия, 2006, режисьори Иван Черкелов и Васил Живков) по всевъзможни начини търсят, подготвят и изиграват празника, но никога не стигат до това да го изживеят. В света без граници между доброто и злото, между истината и лъжата вече няма разделителна линия между пошлата еуфория и сърдечната радост – затова всичко е обречено да посърва в безграничен делник.

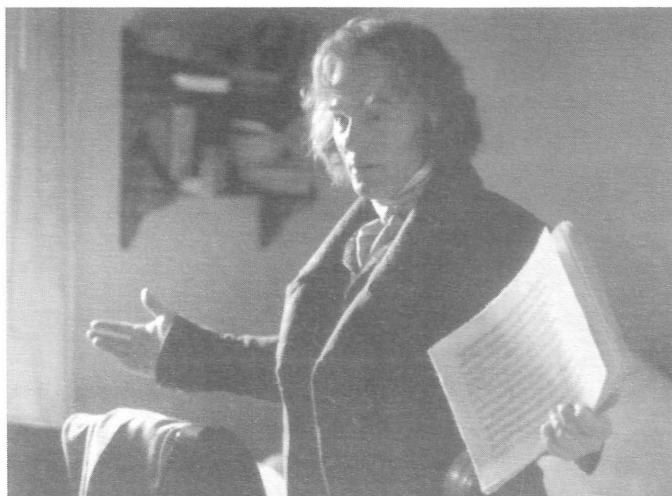
„Дали въобще има критерий за истина?“ – това е въпросът, който се опитва да реши във филма „Климт“ френският режисьор Раул Руис. И предлага чисто кинематографичен отговор – критерият за истина се е стопил в началото на 20 век заедно с откритието, че кинообективът не признава границата между илюзия и действителност. Филмовата лента е абсолютно неутрална и към двете, поемайки ги просто като поток от светлина. „Климт“ е сложен, разнопосочен филм, в който Руис поставя множество въпроси за личната съдба и новаторското изкуство на Густав Климт. За да им отговори, режисьорът залага на способността на киното да изгражда и обигравя многоизмерни пространства. Променящите се перспективи в живописата на Климт определят основния стил на филмовата му биография. Житейската драма на художника се разгръща в разказ с променлива перспектива, подчинена на променливата гледна точка на камерата. Основното послание на филма е концентрирано в изображението, а кадрите са композирани с математическа точност. Майсторът на камерата Рикардо Аронович изгражда огледален свят без граници, който абсорбира персонажите и им отнема въз-

можността да открият истината за себе си и за мястото си в света. Филмът на Руис е съзнателен опит европейското кино да бъде извадено от задънената улица на социално-битовата проза и да бъде върнато към естетския експеримент. Режисьорът се опитва да обясни европейската култура от началото на миналия век именно чрез прекрочването на границите и вижда изкуството на Климт в диaboлична перспектива. Джон Малкович от своя страна изгражда образа на художника на границата между манията и действителността. Зрителят обаче е свободен да сравни преднамереността на филма с реалното творчество на Климт и да реши сам дали ще позволи да му натрапват конструкции, или ще се радва на страстта и изящество в творбите на художника.

Екранът като територия със собствени закони, където живот и смърт, добро и зло, позволено и непозволено се смесват по невероятен начин, за да отведат зрителя отвъд границите на обичайното – така го вижда и може би най-нестандартният европейски режисьор Педро Алмодовар. В последния му филм „Завръщане“ има три страшни тайни, две кръвосмешения, две сексуални злоупотреби, три убийства, едно „възкресение“, една смъртоносна болест и главни героини, които се казват Раймунда (Пенелопе Круз) и Соледад (Лола Дуеняс) – въобще истинска латино-драма. Само че сензационният сюжет вместо латино-мелодраматично е разказан пост-модерно иронично. Иронията е един от най-важните елементи в стила на Алмодовар, който виртуозно умее да не сбъдва зрителските очаквания – „Говори с нея“ завърши с невъзможен хепи енд, а „Завръщане“ се разиграва като комедия, докато публиката очаква трагедия или поне драма. Режисьорът създава героини, недосегаеми за общоприетите

критерии за добро и зло и небрежно отвежда зрителя отвъд установените морални граници. Раймунда и Баба Ирене, изиграни великолепно съответно от Пенелопе Круз и Кармен Маура, тези мили жени, които жизнерадостно носят ужасяващите си тайни, са абсолютно чужди на всякаква рефлексия. Режисьорът иронично ни убеждава, че престъпленията, които тежат на съвестта им, са просто нормален женски начин за справяне с живота. Ироничен и прелестен, „Завръщане“ въобще не поставя въпроса за съдбоносната важност на нравствения избор. Тогава защо сюжетът бърка от съдбоносни постъпки и гранични състояния? С Алмодовар човек никога не знае дали се иронизират жанрови стереотипи или морални ценности, но едно е сигурно – когато филмът му прирами зрителя отвъд границите на обичайното, всъщност го повежда обратно към самия него. Параболите на Алмодовар към екстремното всъщност сочат към най-обичайното. Историята от „Завръщане“ омагьосва с прекомерност, за да разбули баналната човешка склонност към самооправдание и обичайната човешка съпротива спрямо реалността. Затова заглавието „Завръщане“ звучи двусмислено – не само като назоваване на основния сюжетен ход, но и като провокация към зрителя да премине през най-ревностно укриваните си тайни и да се завърне към истината за себе си и за отношенията с най-близките си.

По същия двусмислен начин звучи и заглавието на „Разследване“ (България-Холандия-Германия, 2006, режисьор Иглика Трифонова), филм, който също оспорва жанрови стереотипи и прекрочва граници. Трифонова отказва да се подчини на схемите на криминалето (въпреки криминалния сюжет), нехае за ентусиазма на феминизма (въпре-



„Партитуриите на Бетовен“,
режисьор Агнешка Холанд



„Климт“, режисьор Раул Руис



„Елизабет I“, режисьор Том Хутър



„Завръщане“,
режисьор Педро Алмодовар

ки главната героиня-професионалист), отхвърля патоса на социалната драма (въпреки маргиналната среда на престъплението). И най-сетне, прекрачва отвъд битовата източно-европейска екзотика на българското кино и създава универсално повествование, образец за добър европейски филм. Разследването на убийство довежда в „Разследване“ следовател Александра Янева (блестящо изиграна от Светлана Янчева) до същия катарзис, който преживяват по друг начин героините на Алмодовар в „Завръщане“. Забележително е как тези два съвършено различни като стил филми всъщност се занимават с един и същ проблем – неспособността на съвременния човек да понесе „непоносимата лекота на битието“, да посрещне болката на истинския си живот. Добрите европейски режисьори, от своя страна, се опитват да провокират герои и зрители да разбият защитните механизми, да излязат от черупките си и да си позволят да живеят истински. С мощния си вътрешен драматизъм и оскъдни външни ефекти, със силното актьорско присъствие на фона на бедно физическо действие, с богатството на детайли и строгите пластични решения „Разследване“ следва и развива най-добрите традиции на европейския психологически филм. Може дори да се твърди, че в жанра, изобилно представен на „Киномания“ от френски, италиански и британски драми, филмът без преувеличение се оказва най-добрият, преподавайки ни много важен урок – да се научим да мислим за българското кино в европейски контекст. Това ще ни помогне да направим и следващите стъпки извън естетическите граници, установени от миналото и да изградим достойното европейско бъдеще на нашата кинематография.

сценарни ескизи

сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ



ЩУРАВОСТ

сценарий за документален филм
Стефан Джамбазов

Навърши се една година откакто Никола Ковачев напусна този тъжен и весел свят, който толкова обичаше. А и през ноември 2006 се навършиха 80 години от рождението му. Не бива да го забравяме!

Това ще бъде филм за известния режисьор-документалист. Но не биографичен, нито с поредица интервюта на познати и приятели на твореца. В този филм той ще бъде в диалог със себе си и с времето. То присъства не само във филмите му, но и в – за щастие – оставените от него бележки. Разбира се, тези фрагменти носят отпечатъка на личността на Кольо – неговите страсти и пристрастия, неговата суета (защо не), но и неговия дух. И неговата самоирония, която го издига над досадното хленчене на неразбран пенсионер или непризнат гений. Всъщност в тях е истинският Кольо – с неговото благородство, но и параной – както във всеки от нас.

В крайна сметка това искаше Кольо – не да доказва своето величие, а да учи, но без да нравоучителства, да кара хората да мислят, но без да им казва как и какво. И да не спекулира с документалното кино – нито в полза на себе си, нито по поръчка на силните на властта в даден политически момент. И да е отговорен не само към своите герои – нещо, което доста малко документалисти правят, но и към онези, които ще гледат това „другото кино“. А то в никакъв случай не трябва да бъде скучно – затова Кольо търсеше българина в най-ярките му изяви – когато работи и когато празнува. Това е тази „щуравост“, за която говори в своите бележки. И тя ще е и ключът на филма, който, както казах, няма да бъде от типа „биографичен“ филм, а по-скоро диалог на Кольо от бележките с откъси от неговите филми. При това тези откъси няма да бъдат подредени нито хронологически, нито повествователно, а „щураво“, извадени от конкретния обстоятелствен контекст, но включени в нов – стигащ до размисъл за обществото, политиката, българина, изкуството и твореца. Самият Кольо в своите бележки казва:

„Колкото се радвам на добрия художник приложник, толкова ме ужасява добрият документалист – прилежник.“

Точно от това искам да избягаме в този филм. Навремето покойният добросъвестен режисьор Иван Бутушаров като член на Художествения съвет на Студия за телевизионни филми „Екран“ беше казал по повод на мой филм: „Хубав, ама много разбъркан монтаж“. Такъв „разбъркан“ монтаж мисля, че отговаря и най-точно на стила и търсенията и на Кольо Ковачев. Епизодите, които ще подберем от неговите филми, ще съдържат най-ярките и автентични човешки изяви и присъствия, без да робуваме на конкретния им контекст. Те ще бъдат такива откъси, които съдържат в себе си философията и енергията на цялото, без да трябва да се обяснява за какво и за къде става дума. „Щураво“ – така, както искаше Кольо.

13.III.1996**Щуравост!****Ето какво ни е нужно.****Този безсмислен живот, в който сме се появили, само щуравостта може да украси.****1994****Ако не е щуро****Не е интересно.****Щуравостта****не е (непременно)****талант,****но талант****без щуравост****не може.****9.III.1997****Човекът е толкова****щуро нещо, че само****още по-голяма****щурост****може да го стресне.****Подпис:****К.К. – идеолог****на щуравостта****в изкуството.**

„Щурави“ епизоди от „Тъпанят е голяма музика“, „Временно“, „Пасторал“, „Празник в Белица“, „Лято в Отманли“, „Лодки“, „Зимно време“, „Концерт“, „Казан“, „Грозден“, „Дойде ли му времето“, „In memoriam“, „Е, и?“ ще се преплитат със снимки на Кольо, откъси от предавания с негово участие и от един филм, в който играе – „Край на една ваканция“ (реж. Людмил Кирков). Всъщност целта е да се получи идеята за пречупването на света и времето през гледната точка на Никола Ковачев в диалог със самия себе си. Това ще бъде неговият авторски глас, вътрешен монолог и коментар към собствените му филми. И може би най-подходящ актьор за такъв монолог е Владимир Пенев, който успява да съчетае и наподобяването, и интелектуалната ирония и самоирония.

Както казах, едва ли ще имаме възможност да изредим филмите хронологически, пък и не е и нужно, а по-скоро ще монтираме откъсите по теми – за живота, политиката, изкуството, обществото. Те няма да илюстрират думите на Кольо от бележките (а и от някои телевизионни интервюта), а ще влизат в диалог с тях, ще се допълват, а защо не и да спорят, и до известна степен да си противоречат, както става в живота с всеки от нас и с неговите страсти и пристрастия. Кольо говори в своите бележки за спрените си филми, но не с тон на оплакване, а на недоумение от хората и нещата и сам се пита:

„Като ги чете тия приказки някой, ще си рече – тоя какво иска? Съчувствие ли търси, помощ ли, или правосъдие? Защо ги разправя тия работи? Тая система, тия процедури, тоя начин, кой ги е измислил, кой ги е създал, кой ги е движил? Нали такива като него?! Да си седне на задника, да предложи нещо за малцинствата, за изостаналостта ни, за гъдулки и маймунки, и мечкари... Какво се напъва с това „друго кино“, дето търсело необикновеното, яркото, вълнуващото в обикновените, всекидневните около нас неща. И събития?! – Да, де. Понеже съм ги загърбил тия колоритни теми, дето като топъл хляб се речат, това, дето не успявам да правя на

кино, го пиша на книга.“

Разбира се, че филмът ще има и фабулна нишка, която ще преминава до края, а и ясна структура. Но тя няма да бъде привнесена отвън, а ще бъде изведена от Кольовите писания, размисли и филми. Неговите приятели и роднини също ще присъстват във филма, но без да разказват спомени за него, а уловени в действие. По-късно те ще се монтират между епизодите, гледайки Кольо и неговите филми.

Те ще гледат от екрана към него и към нас – прави или в зрителна зала. Това обаче няма да бъде резултат на организация специално за снимките, както понякога се случва в уж „документални филми“, а реални събития. Едното е поменът по повод една година от смъртта на Кольо Ковачев на гроба му в Бургас, а другото е честването в Дома на киното в София по повод 80-годишнината от рождението на режисьора. Но и двете събития няма да бъдат заснети обстоятелствено и повествователно, а като фрагменти – впоследствие, при монтажа, размесени с другите елементи и преминаващи през целия филм.

Дори поменът в Бургас ще присъства отначалото не като помен, а като група хора, които се приготвят за нещо (не е ясно празник или помен), отиват някъде, гледат, ядат и пият – и постепенно ще се разбере, че става дума за помен, и то за Кольо Ковачев – практически това ще стане ясно едва към финала. По подобен начин ще се снима и тържеството в Дома на киното – не с речите, а с лицата и действията на хората – влизащи в залата, гледащи НЕГОВИТЕ ФИЛМИ, разговарящи, хапващи и пийващи. В крайна сметка това ще бъде задочният диалог на приятели и колеги с него. Но никакви спомени и вчесани мъдри мисли. Само „щуравини“. Всъщност този подход е много по-верен на личността и търсенията на Кольо за онова, „другото кино“.

26.IV.97

Другото кино

Вглеждане. Размисъл. Неравнодушие. Драматургия – истината. Търсене с въннение – взаимно! Въпроси.

Но е ярко.

Атрактивно.

Разтърсващо.

И по възможност

– щуро.

В някои от своите филми Кольо е заснел и част от екипа си, и самия себе си – „Стъргалото“, „Светът на 25-годишните“, където около суетнята на екипа във финала се чува и „Сега може да започваме“. И ние започваме... С ударите на тъпана от „Тъпанят...“, с които всъщност ще завършим и филма, когато тъпанът се спуква от неистовия си ритъм. Но това после, а сега малко биография, написана от Кольо в неговите бележки.

Роден 1926 г.

Родители – учители.

И дядо му учител.

Следвал почти 2 г. – право.

Напуснал и записал – полувисша Държавна театрална школа, която после е ДВТУ у-ще, после – ВИТИЗ.

Сега НАТФИЗ

Бил е асистент на Дако Даковски в „Под игото“.

Актьор в Благоевградския театър.

Директор в Димитровград.

Режисьор в Бургас, дисциплинарно уволнен

За „Истинският Ивайло“ на Стефан Цанев.

После режисьор в радиотеатъра, после Художествен ръководител на Естрадата на Народната армия; дисциплинарно уволнен за „Концерт №1“ за пиано. Войн, старшина и оркестър

Режисьор при Рагой „Фокуси“.

Студия за хроникални и документални филми – уволнен за филма „Интервю с интеграл“.

Студия за научно-популярни филми – награда за филма „Комунисти“ – награда на ЦСПС – отнета.

Месеци в БНТ – уволнен за филма „Текуществото“.

Отново в „Екран“ – филмът „Дунавe“ – награда на ФИПРЕССИ в Рига.

3 игрални новели и филми – 4 бр.

Спрени и заключени десетина.

Някои въртят сега – „Дойде ли му времето“, „Зимно време“, „Камарата“.

Понеделник 8,30 – голям цитат от „Изкуство и хора“.

Пенсионер със 110 лева пенсия.

И Филмаутор – 300 лева годишно.

28.II.1989

Неправилно са ме кръстили някога Никола. Не оправдавам името си, не ме покровителствува Нике.

А мене – не мене година и се намира по някой командващ да ме обвини – че се гавря с националното достойнство, с достойни вождове или поне с достойни ведомства.

Гаврил е трябвало да ме кръстят.

И започват малки приятни „гаврички“. Инвалид от филма „Рехабилитация“ едва крета по едни стълби, а отзад се вижда плакат „Смело напред към комунизма“; от филма „Поет и природа“ зад Цанко Лавренов се вижда картината му, на която „комунистическият“ Свети Георги пронизва с петолъчка змея, а от „Празник в Белица“ – когато бившите партизани си честитят 9 септември в един монтаж на самия Кольо, който шаржира събитието. За да завършим епизода с една от ударничките от филма „Грозден“, разказваща за дните след 9 септември, когато им казват – „Вие сте пионерки, вие ще издържите...“

1983

Склонността на българина (човека) да приема на вяра, като факт, всяко твърдение (клюка), когато става дума за обществен живот.

Защо не проверява? Защо не търси доказателства?

Нали често го лъжат!

„Ние гледахме като телета на 9 септември“, казва Цвятко Попцветков от „Обикновен социализъм“, а старецът от митинга в „Пасторал“ рецитира пламенно стихотворение за лъжата на фона на Крекиковския „лунен“ пейзаж. А от „Текуществото“ вземаме прекрасни ужасяващи черно-бели кадри от заводи, където работници са като в преизподня...

25 май 1999

Едно от големите ни престъпления!

Дето се отскубнаха от земята, бита, мисленето – живота (и смисъла му) големи селски човешки маси – Крекиковци, Пловдивския оловно-цинков комбинат, Бургас – Нефтохим, Враца, Варна, Плевен и ...

Хора, дето са загубили онова, дето са имали и разбирали, било е тяхно, изградено

с години...

И не са приети, не се усещат у дома в големите градове.

Ами това са тия, дето се люшкат, дето ги влачи всеки, който им запали надеждица да станат стойностни, да имат, да могат, да са стойност...

Оф, какво кино става!...

Митинги от „Е, и“. Скандирания. Подхвърлени реплики за демокрацията и от „Дойде ли му времето“ и „Казан“.

17.XII.1989

А доброто кино не търси отговори, не предлага рецепти

То задава въпроси.

1995

Демокрацията

като опаковка,

която

изхвърляш

щом се добереш

до шоколадчето.

Демокрация

– станиол.

19.08.2000

„За втори път си мислех, че ще дойде човешината, мисълта... Дойде чалгата. Във всичко – в политиката, в културата, в бита... Сто години ли ще трябват, за да потръгне човешки?“

1994

Лозунг на стачкуващи

свиневъди:

„Правителствата идват и си отиват,

свинете

остават.“

Виждаме как хората от филмите се смеят, заливат се от смях. Героите на „Временно“ и други филми, а Кольо казва няколко думи от едно телевизионно предаване за това как на хората им е тежко, но те се смеят.

1997

Българинът е оцелял

не защото се е смял,

а защото е търпял.

Появява се епизод от „In memoriam“, в който войниците скачат пред малкия Симеончо, виждат се и други кадри, а се чува и песента на Кирил Дончев, Ицко Финци и Рашко Младенов за повторенията.

Трябва да се служи на истината.

Не на каузи.

И рязко сменяме – зрители на изложби от „Изкуство и хора“ казват: „На нищо не прилича“, „Не ми харесва въобще“... Други гледат на вернисажа тъпо... И скулпторът от „Лято в Отманли“

– „Човек никога на може да пръдне по-високо от собствения си задник“.

Мъчих се, мъчих да отрежа с лявата ръка (с ножица де) един конец на десния ръкав на пижамата си (както бях облечен), изпотих се от амбиция. Не стана.

Колко неща човекът не може!

Някъде пишеше, че човек се отличава от животното, щото носи очила. Много утешително звучи!

5 октомври 2003 – Бургас

И какво от това, че ...

Нали все пак има синьо небе над короните на дърветата, понякога и бели облачета... И птици. Летят. В него. В синьото. И мога да си ги гледам. И те – мене.

И няма чиновници. И веги.

Виждаме Кольо да се разхожда край морето. Кадри от „Утринни плажове“, „Лодките“ – чува се и песента на двамата заедно с Кирил Дончев от филма. „Животът е пъстър като цветята“, казва един от героите на „Дойде ли му времето“, а хора от „Празник в Белица“ пеят: „Това че ти остане от тоя свят, само мойта любов. Це-е-е-лувай ме...“ „Остаряваме, умираме“, казват героите от „Грозден“. Чукат се с чаши в „Казан“. „Редиците оредяват“, допълват от „Празник в Белица“, а и от други филми. Веселин Йосифов казва в „Този град е и мой“ – „Не може човек да бъде погребан под мокет“. А ние вече започваме да разбираме, че заснетите лица на приятелите на Кольо, които гледаха него и филмите му, са от помена за него в Бургас по повод на годишнината от смъртта му. И се чува неговият глас.

24.IX.2002

На този свят всичко е ВРЕМЕННО.

В друг не съм бил – не знам.

1995

Domine,

pop sum

dignus...

Краят на фукнята,

(А на играта?)

И все пак

по-добре

опонент

от

компонент.

6 юли 2003

След 2,30 часа. Въртях се на кушетката оттаяк. Мислех и видях вуйчо, леля Пенка, майка ми... Време ли ми е дошло? Ако да, ако е в Бургас, не ме возете в София. Добре е тук.

1995

(Морето, което)

Море, море,

Май ще се мре.

– Е, пак добре.

Тя ши са мре, ами

здраве да е.

5 август 2003

Бургаска:

Ако ши са мре
да е на море!

3 септември (1993?)

Все гробищарски истории ме нападат.

Ето една.

Погребват някого.

Да кажем, мен.

Вървят след ковчега.

Няма как – редът е такъв.

Цветя в ковчега.

Надигам се сред тях.

Гледам, броя с пръст изпращачите.

И пак си лягам.

Това е.

1999

Там отдолу е мокро и студено (вижда се при всяко погребение.)

Затова са

измислили

Рая...

Умря вуйчо.

Защо човекът умира?

Защо?

А защо

живее?

Надпис на бележник – 1999 и 2000, че и 2001

Име – Коко

Адрес – Земята, а после – в нея.

(А аз съм само Никола. Без „свети“)

Това е.

Тъпанджията от „Тъпанят ...“ достига кулминацията си и тъпанът ... се ПУКВА! Публиката на юбилейната прожекция в Дома на киното става и ръкопляска. Колеги и приятели си бършат очите. И на този фон се чува отново леко скептичният и ироничен глас на Колю – за последно от неговите бележки.

Некролог

Забравени горде са живи, „Незабравими“ щом умрат.

Това е най-общо структурата на филма „Щуравост“. Разбира се, при конкретната работа с филмите на Колю ще излязат и още ред други връзки и внушения, които не е възможно да бъдат детайлно описани сега, но сценарият дава представа за структурата на бъдещия филм и посоката на търсенето. „Щуравост“ трябва да стане не „приличен“ и сресан биографичен филм, а „не...приличен“ и рошав, но динамичен, излят на един дъх, съдържащ философията на Колю Ковачев и попътен на неговите търсения.

1989

Сценарий за документален филм
Иван Младенов

Филм от три новели за живота и смъртта, омразата, самотата и надеждата по време на сблъсъка на илюзиите с истината през 1989 година, но в новелите няма политика и идеология – има съдби на хора, изгладени като речни камъни от политици и идеолози.

В съдбите на хората е отразено времето на политическите промени и разочарованието от изгубените им надежди, но никой от героите не е победен от режима на политическата система – те са унищожени, но остава надежда, че може да се устои на подлостта и насилието, когато абсурдът се е превърнал в логика на една действителност.

В новелата „**Кошава**“ героите са окаяни селяни с весели имена – Патруйка Рашин, по прякор Трукалията – значи Зелена тиква, Петра Джълин – Шопърла (Гущер), Рида Рамдуйкин и една мишка, която се чува от дупката си – гризе сирене или орех в страшна тишина, потиха от чай в чашата. Само да мръдне нещо в селото – и всички се ослушват за свлачище, което може да ги повлече на дъното на гипсовия рудник, изкопан под къщите. „Кошава“ е разказ за свличащо се в гипсов рудник село, изкопан под него. Рудникът, повлякъл селото на дъното, обезмисля действителността чрез реалността, която вече е надминала всякакво въображение.

В новелата „**Процесът**“ героят е идеалист, убеден в идеите на Партията, но невинен, той е оклеветен и подсъдим. В упорството си да се защити срещу могъщата и чудовищна бюрокрация, която движи административните механизми в държавата и определя живота на хората по свои закони извън разума, героят в новелата прави най-опасния избор – залага единствено на себе си.

В новелата „**Красимир**“ героят е психолог в химически заводи, в които работят селяни насила – неуверени в работата, те са жертви на машините. Психологът трябва да научи селяните да работят безопасно с машините. Красимир е наясно, че тази работа е безмислена, но безмилостното време го кара да надене маска, за да има лице.

КОШАВА

1978 г.

Снимах дипломния си филм „Съществително име – гипс“ в гипсовия рудник „Кошава“ на брега на река Дунав.

Кадри от филма ще видим в „1989“.

Изкопаването на гипса под къщите на село Кошава – над рудника, застрашаваше селото да пропадне, но земята издържала до 1989 година.

Зейналата дупка тогава повлякла в рудника гробището с тополите и близките къщи.

Изплашените селяни изскочили от домовете си да се спасяват с колите в ледовитата

нощ, но от невиджания мраз слабо напмпаните гуми на колите замръзнали в квадратна форма и когато потеглили да бягат, колите заподскачали като зайци.

Така на шега селяните описват страшната нощ в новелата „Кошава“.

Името на селото идва от ледения вятър Кошава, който духа през зимата откъм Дунав и донася тежки мъгли, огласяни от дивите патици върху ледовете по течението на реката.

На студа селото изглежда умряло като врабче.

В пролуките свири вятърът.

По много тясна стълба слиза много дебела жена.

Слиза на една страна – ослушва се и се вира с насълзени от вятъра очи и гълчи нависоко нещо, което някой се преструва, че не чува...

Разказът продължава.

КРАСИМИР

Красимир е бил психолог в химическите заводи за полиамидни влакна и автомобилни гуми във Видин до 1989, когато закриват заводите.

Сега заводите са мъртвило, а съкратеният Красимир е малко жив.

През 1984 г. снимах филм за психолога на заводите във Видин („Комбинатът“).

В „Комбинатът“ Красимир казва, че работата му е откачена.

Описва безумието на партийното строителство – от гигантомания да построи заводите в малкия град, в който няма работници за заводите, докарват насила селяни от трийсетина села да работят – неувверени, те са жертви на машините.

Селянин от с. Цар Петрово разказва в „Комбинатът“ кървави случки – в цеха за валцоване валците захванали негов съселянин и го изнизали целия без главата – главата заподскачала над валците.

На друг селянин валците откъснали ръката.

Красимир учи селяните да работят безопасно с машините.

Учи ги на рефлексии с чудна машинка.

Селянинът от с. Цар Петрово пробва рефлексите си на чудната машинка, която сватка и бибитка, без той да ѝ реагира.

Красимир го успокоява, казва:

„Добрите сме хубаво нещо, но винаги сме последни...“

Тези кадри бяха изрязани от филма от отговорника за киното в ЦК на БКП като идейно неиздържани с политиката на Партията.

Без изрязаните кадри филмът е описан така:

„От няколко години в завода за автомобилни гуми във Видин работи млад енергичен човек, чието присъствие става все по-необходимо в завода. Това е психологът на завода. Чрез него и направените от него наблюдения и изводи се опитваме да третираме една много съвременна тема: човек – машина – прогрес.“

Ще видим изрязаните кадри от „Комбинатът“ в „1989“.

Изрязаните филмови кадри разкриват проблема на всяка нова власт.

Тази власт трябва да измисли една нова реалност и с измислената реалност да подмени действителността – ситуация, в която илюзиите се сблъскват с истините, но особеното е, че в тези ситуации героите не носят костюма на Арлекино.

В такава ситуация действа и героят от новелата.

ПРОЦЕСЪТ

Това е разказ за един съдебен процес срещу невинен човек в София през юни 1989 г. Подсъдимият Стамов е идеалист, убеден в идеите на Партията.

Невинен е оклеветен и подсъдим.

Стамов е директор на „Химмаш“ в Хасково (1989 г.).

„Химмаш“ изплаща заема за построяването си и няма пари да решава социалните проблеми на работниците.

Затова Стамов построява към комбината помощно стопанство с продукция за милиони левове за работниците – безплатна е храната в стола, безплатни са почивките и детските градини, построени са почивни домове в Пампорово и Слънчев бряг, в проект са 250 апартамента и Дворец на културата.

Стопанството на Стамов започва да дава продукция повече от хасковските АПК, които се издържат от държавата, а Стамов е почнал от нулата – нищо от държавата, но изпреварва АПК и в търговията – изнася в Русия, Полша, Унгария, в Азия и Южна Америка.

Развитието на помощното стопанство посрамва АПК и оттам се оплакват в съда, че Стамов нарушава нормативите – има право да произвежда храна само за стола на „Химмаш“.

Стамов е арестуван.

Изтърпява три години в Старозагорския затвор без присъда (затворнически № 0314). Излиза след два инфаркта за лечение в хасковската болница и, отървал живота си, отново е съден, без да го осъдят. Трети инфаркт и смърт.

Смъртта прекрати работата ми по филма за Стамов, но запазих в архива си заснетите кадри от затвора, болницата и съдебния процес, които ще видим в

„Процесът“.

На процеса в сблъсъка с държавата Стамов я побеждава, изпреварва я в мисленето и нарушава остарелите ѝ нормативи от 50-те години, за да осигури висок стандарт на работниците.

С противопоставянето си на произвола Стамов опровергава системата с цената на собственото си унищожение, за да остави надежда за противостоене срещу насилието ѝ. „Надеждата – казва той на процеса в последната си дума – е нещо, което трябва постоянно да се постига, дори клетата надежда да изглежда като мъртва лилия.“

Накрая в последната си дума пред съда Стамов сравнява своя живот за Партията с живота на героинята от разказа на Мопасан „Огърлицата“. В „Огърлицата“ Мопасан описва жена, взела назаем от приятелката си диамантена огърлица да отиде на бал, но изгубила огърлицата. Тайно купила нова огърлица и я върнала. После цял живот работила, за да изплати дълговете, с които купила диамантената огърлица. Накрая, развълнувана и горда, издала тайната на приятелката си, а тя ѝ отвърнала: „Огърлицата беше фалшива – не струва и две праскови.“

Сравнението, което Стамов прави в съда, разкрива фалшивия блясък на системата през 1989 г. Годината, в която село Кошава се свлича в изкопания под къщите гипсов рудник. Гипс не е само съществително име или строителен материал.

Гипсът в новелата „Кошава“, е олицетворение на пропадане, една алегория на безмилостно свличане, метафора, която нито за миг не се откъсва от всекидневието, не се отдалечава от реалното толкова, че да изгуби връзката си с него. Такава метафора е и безпощадно ясното мъртвило в руините от заводите за полиамидни влакна и автомобилни гуми в новелата „Красимир“.

Няма нищо, което да гали окото в руините – пуси и отчайващи пейзажи, наежени от студ или оцапани с кал, с бездушно мрачен и спокоен дъжд. Шум от огън в камина от екран на телевизор. Красимир гледа оня в камината на екрана. Нощ. Свети само екранът. Всичко е потънало в полумрака от екранния огън – вижда се, колкото може да се види на оскъдната светлина от гаснещите пламъци, които правят всичко наоколо да изглежда много голямо, а най-голяма е самотата на Красимир, втрънен в огъня на екрана. Навън през прозореца се вижда луната, голяма колкото празна къща.

КОШАВА

Село Кошава. Зимна нощ. Селото се вижда отдалеч в пълнолунието. Не потрепва нищо. Снегът е покрил всичко. На звездната светлина снегът блести кристален в тишината на селото, където само да прошумоли нещо – и всички се ослушват за свлачище. В къщата на Патруйка Рашин, по прякор Трукалията (Зелена Тиква), през паузи се чува мишка – гризе сирене или орех в дупката си.

Трукалията се ослушва да разбере ще пропаде ли селото, или мишка си гризе в тишината, в която си мислиш, че вече няма живи. Докато се чува тропетът на Пера Джълин – Шопърла (Гущер).

Чува се от кръчмата.

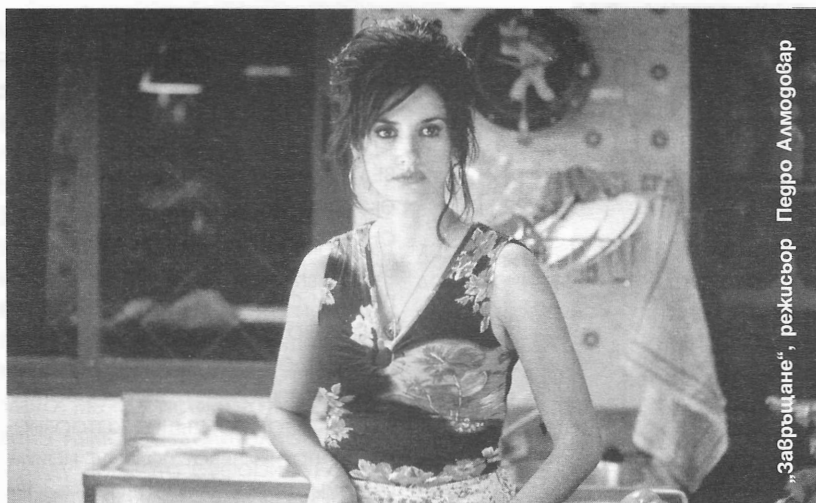
Шопърла е подхванал тъжно соло, свири „Севдалино“.

В кръчмата Шопърла сваля тропета, казва, че само българите използват такива музикални тактове 7/8, 11/8, 13/8. „Това е ненормален ритъм, – обяснява – но и българите сме по-особени.“ На шега в кръчмата мъжете си избират жени от вестникарските „Запознанства“ и си отстъпват избраните жени за чаша вино.

Само Рида Рамдуйкин не отстъпва своята жена от „Запознанства“, тя е написала във вестника: „Бързай, бързай, няма забрани, а любовта ми е шосе – карай, без да слагаш колана, катастрофирай в моето сърце.“ Рида Рамдуйкин показва пред камерата изрязана от вестник снимка на държавник с напечатани думите на държавника във вестника, чете: „В България живеем в абсурден свят, по-точно в една абсурдна реалия, диаметрално противоположна на собствената си мотивация.“

Рамдуйкин гледа в камерата заканително на политика.

Потта на лицето му заблестява като роса. Отвън се чува вятърът. Потропва по стъклата на прозорците със звън, който се разнася с пушека от цигарите в ъглите с паяжини с уловени по тях тъга и мъртви пеперуди. Рида Рамдуйкин запалва цигара, вдига чашата с вино и докато пие, придържа с ръка да не му падне от главата широкополата шапка...



„Завръщане“, режисьор Педро Алмадовар

Георги Ангелов

Педро Алмадовар и Иглика Трифонова – ФАВОРИТИ НА КРИТИКАТА НА КИНОМАНИЯ 2006

В (за)бележките си към анкетата на списание „Кино“ преди пет години разсъждавах за мястото на Киномания в условията на „София Филм Фест“. До голяма степен тя се беше обезмислила като Световна кинопанорама, превръщайки се в Парад на фирмите разпространителки. На това мнение бяха и колегите, участващи в класацията. Спомням си как през есента на 1992 г. на съвещание в кабинета на шефа на новосформирания Национален филмов център предложиха да се промени наименованието и формулата на Панорамата. Първи се обадох, произнасяйки думата „Киномания“, без да претендирам за някакво авторство. Така се смени заглавието, а постепенно и смисълът на събитието. Станах неволен кръстник на Киномания, но вътрешно съжалявах за Световната кинопанорама.

От година на година Киномания става все по-добра. Но и в най-слабите си издания, ако се погледне класацията, откриваме редица образци на световното кино. Ще припомня поне победителите от началото на века: 2000 г. – „Магнолия“, 2001 г. – „Сватба в сезона на мусоните“, 2002 –



„Разследване“, режисьор Иглика Трифонова

„Сестрите Магдаленки“, 2003 – „Вкусът на другите“, 2004 – „Солино“ и 2005 – „Каше“ („Скришна игра“). Тази година станахме свидетели на една от най-амбициозните и силни селекции в историята на Киномания. „Сега видяхме 81 кинотворби от цели 25 държави. Порадостното обаче е тяхното качество – от тези на утвърдените кинематографи до рядко срещаните на кинокартата Иран, Ирландия, Таджикистан, Шотландия, Тайланд, Австрия, Хонконг, Израел и пр., както и дебютанта на българския екран – Хималайското кралство Бутан, чийто филм се превърна в откритието на Киномания. Ако

продължава така, Киноманията може би отново трябва да смени името си, а София Филм Фест да очаква сериозна конкуренция. С изключение на шестте заглавия от Панорамата на брята Мормарев, всички останали участваха в класацията.

При толкова похвали почти не остана място за критика. Въпреки че имаше неприятни моменти и разочарования, когато не пускаха с баджове в кино „Център“ при продаден салон, но нека това да са проблемите. Може да се отчете като гаф и прожекцията на „Роднини“ на Ищван Сабо без превод. При „Развратникът“ пък компютър-

рът се повреди точно по средата на филма и след неоправдано дълга пауза, през която част от публиката напусна, филмът тръгна отначало. Иначе много добрите преводи, предимно от английски, не включваха обаче съдържанието на песните, някои от които носеха драматургическа функция. В субтитрите, включително тези на полски, руски, сръбски и др., те се превеждаха.

На анкетата се отзоваха 24-ма български кинокритици, които посочиха доста висок процент: 44 заглавия – красноречиво даказателство за силата на Киноманията, още повече, че извън класацията остана не едно силно заглавие. Разбира се, имаше и обрат-

ното, може би по инерция колеги те бяха доста щедри към титулуваните имена.

С убедителна преднина спечели „Завръщане“ на Педро Алмодовар. Но 20-ата юбилейна Киномания ще се запомни с още нещо – за първи път откакто правя класации, българското кино участва толкова успешно. „Разследване“ е втори, „Маймуни през зимата“ – шести, а „Обърната елха“ – осми. И така: първи – „Завръщане“ – 53 точки; втори – „Разследване“ – 33 точки; трети – „Къща от пясък“ – 27 точки. Следват – „Баран“ – 15; „Последното кьнтри шоу“ и „Островът“ – 13; „Маймуни през зимата“ – 12; „Името“ и „Климт“ – 11; „Обърната елха“ – 9; „Партитури-

те на Бетовен“, „Елизабет“, „Светлината ми прави компания“, „Взлом“ – 8; „Не ме боли“, „Моят Никифор“, „Обувките на мъртвеца“ и „Цялото кралско войнство“ – 7; „Пътешественици и магьосници“, „Мария Антоанета“, „9 живота“ – 6; „Войната на Марио“, „Жесток обрат“, „Холивудленд“, „Самураят на здрача“, „Весела коледа“ – 5; „Когато пътят засвири“, „Бялата планета“, „9 песни“, „Под слънцето“, „Червеното какаду“ и „Жажда за живот“ – 4; „Роднини“, „Пъклените дела“, „Обичам те, Париж“, „Разходка“ и „Колелото на времето“ – 3; „Мустакът“ и „Мис Слънчице“ – 2 и „Леминг“, „Класът на историците“ и „Отнесена от духовете“ – по 1 точка. Ето как гласуваха критиците:

Александър Александров: 1. „Войната на Марио“; 2. „Бялата планета“; 3. „Името“; 4. „Партитурите на Бетовен“; 5. „Кекесили: Планински патрул“.

Александър Грозев: 1. „Завръщане“; 2. „Взлом“; 3. „Елизабет I“; 4. „Цялото кралско войнство“; 5. „Класът на историците“.

Александър Донеv: 1. „Жесток обрат“; 2. „Завръщане“; 3. „Пъклените дела“; 4. „Мария Антоанета“; 5. „Трите погребения на Меликиадес Естрада“.

Александър Янакиев: 1. „Завръщане“; 2. „Разследване“; 3. „Моят Никифор“; 4. „Островът“; 5. „Не ме боли“.

Божидар Манов: 1. „Завръщане“; 2. „Цялото кралско войнство“; 3. „Взлом“; 4. „Елизабет I“; 5. „Климт“.

Борислав Колев: 1. „Завръщане“; 2. „Разследване“; 3. „Маймуни през зимата“.

Боряна Матеева: 1. „Къща от пясък“; 2. „Баран“; 3. „Пътешественици и магьосници“; 4. „Обърната елха“; 5. „Отнесени от духовете“.

Галина Николаева: 1. „Островът“; 2. „Завръщане“; 3. „Не ме боли“; 4. „Къща от пясък“; 5. „Елизабет I“.

Геновева Димитрова: 1. „Завръщане“; 2. „Обърната елха“; 3. „Обувките на мъртвеца“; 4. „Разследване“; 5. „Елизабет I“.

Георги Ангелов: 1. „Името“; 2. „Къща от пясък“; 3. „Пътешественици и магьосници“; 4. „Обърната елха“; 5. „Весела Коледа“.

Григор Чернев: 1. „Холивудленд“; 2. „Обувките на мъртвеца“; 3. „Обичам те, Париж“; 4. „Островът“; 5. „Леминг“.

Екатерина Гумнерова: 1. „Баран“; 2. „Партитурите на Бетовен“; 3. „Елизабет I“; 4. „Името“; 5. „9 живота“.

Иван Иванов: 1. „Климт“; 2. „Жажда за живот“; 3. „Светлината ми прави компания“; 4. „Не ме боли“; 5. „Последното кьнтри шоу“.

Ингеборг Братоева: 1. „Маймуни през зимата“; 2. „Червеното какаду“; 3. „Завръщане“; 4. „Мис Слънчице“; 5. „Обърната елха“.

Ирина Иванова: 1. „Завръщане“; 2. „Когато пътят засвири: Приказки за цигански керван“; 3. „Последното кьнтри шоу“; 4. „Светлината ми прави компания“; 5. „Мария Антоанета“.

Калинка Стойновска: 1. „Последното кьнтри шоу“; 2. „Къща от пясък“; 3. „Разследване“; 4. „Роднини“; 5. „Не ме боли“.

Камен Тодоров: 1. „Разследване“; 2. „Баран“; 3. „Под слънцето“; 4. „Къща от пясък“; 5. „Роднини“.

Людмила Дякова: 1. „Къща от пясък“; 2. „Моят Никифор“; 3. „Разследване“; 4. „Последното кьнтри шоу“; 5. „Партитурите на Бетовен“.

Недка Станимирова: 1. „Разследване“; 2. „Светлината ми прави компания“; 3. „Партитурите на Бетовен“; 4. „Баран“; 5. „Под слънцето“.

Олга Маркова: 1. „Климт“; 2. „Светлината ми прави компания“; 3. „Весела Коледа“; 4. „Последното кьнтри шоу“; 5. „Цялото кралско войнство“.

Пенка Монова: 1. „Самураят на здрача“; 2. „Островът“; 3. „Разходка“; 4. „Мустакът“; 5. „Разследване“.

Петя Александрова: 1. „Къща от пясък“; 2. „9 песни“; 3. „9 живота“; 4. „Завръщане“; 5. „Светлината ми прави компания“.

Преслава Преславова: 1. „Завръщане“; 2. „Разследване“; 3. „Колелото на времето“; 4. „9 живота“; 5. „Светлината ми прави компания“.

Стефан Китанов: 1. „Завръщане“; 2. „Маймуни през зимата“; 3. „Мария Антоанета“; 4. „Разследване“; 5. „Взлом“.

РАЛИ РАЛЧЕВ е завършил операторско майсторство в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ през 1982 година и е оператор-постановчик на повече от тридесет игрални и документални филми, между които: „Парчета любов“ – 1998; „Търкалящи се камъни“ – 1995; „Лунен татко“ – 1999 (Pandora Film, прод. Карл Баумгартнер); „Писмо до Америка“ – 2000; „Самсара“ 2001 (Pandora Film, прод. Карл Баумгартнер); „Маймуни през зимата“ – 2006; „Разследване“ – 2006; „Обърната елха“ – 2006 и др. От 1995 година преподава операторско майсторство в Академията за филмово и телевизионно изкуство – DFFB в Берлин.



По какви критерии избирате филмите, които снимате?

На първо място, разбира се, е сценарият. Той трябва да ме „запали“, да ме накара да си представя бъдещия филм, да предизвика въображението ми, да ме въодушеви.

Хората, с които ще работя – режисьор, художник, продуцент – също са много важни. Идеалният вариант е с режисьора да имаме идеи, които се допълват, с художника – еднакво виждане за визуалната концепция на филма, а с продуцента да намираме златната среда по отношение на идеи и реализацията им.

Какво е за вас камерата?

Техническо средство, на което никога не бива да се доверяваш

докрай.

А светлината, композицията, движенията, цвета?

Това са изразните средства на оператора. Как да бъде осветен един мизансцен, как да бъде „погледнат“ един герой, това е същинското творчество на оператора. То зависи много от визуалната култура, от живото чувство и интуицията на човека зад камерата.

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

Едното не може без другото. Много е важно да имаш познания за техническата част на професията. Тя е задължителната основа, нещо като „първите седем години“, базата, на която

стъпваш и градиш творческите решения. „Техничарят“ обаче не бива да доминира и да води в тези решения. Технически перфектните изображения обикновено са бездушни и доста скучни.

След като концепцията е избистрена, а техниката определена, започвайки да снима, операторът би трябвало да престане да мисли за нея и да се концентрира върху творческия процес.

Какво означава за вас „да уловиш неуловимото“?

Да пренесеш до зрителя емоция, да преведеш метафора, да заразиш с настроение, да внушиш идея.

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

Честно да си кажа, когато чуя думата „дефект“, ми се изправя косата. Но се случва и така, че от грешка или дефект може да се получи нещо неочаквано интересно и впечатляващо.

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

Както се казва, режисьорът и операторът трябва да са от „една кръвна група“. За мен това е не само задължително, но и много важно. Срещата може и да е случайна, но допълването, близкият светоглед, подобният вкус са задължителни за всеки тандем.

Еднократните срещи с различни режисьори са интересни с това, че провокират нови идеи, разширяват светогледа, разчупват рутината.

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

В един филмов екип всеки има своята роля, но само актьорът е

този, който пренася идеите директно до зрителя. В този смисъл е много важно в процеса на работа да има едно особено внимание към актьора. Трябва да има подходяща атмосфера на терен, професионално разбиране към спецификата на актьорската професия. Разбира се, много по-лесно се работи с актьори, които имат познания и опит в киното. Снимал съм и доста натуршцици в игрални филми. Когато липсата на професионални умения се компенсира с автентично присъствие, адекватно на образа, който пресъздават, резултатите могат да бъдат много впечатляващи. Работата с непрофесионални актьори е по-сложна, но често и по-интересна.

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

Нямам готови схеми и модели, с които работя. Основен принцип в моята работа е индивидуалният подход към всеки проект.

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

От няколко години на българския екран могат да се видят предимно американски комерсиални филми, които ме интересуват само като технически постижения и новости. Но, за съжаление, филмите, които ме вълнуват истински, могат да бъдат видени само на фестивали, кинопанорами и специализирани прожекции. Смятам, че е крайно необходимо както институциите, така и частните разпространители да се погрижат художественото, некомерсиално кино (българско и световно) да стига до широкия зрител. Това има огромно значение за формиране вкуса на масовия зрител.

Колегите, от които се възхищавам, са много. От по-старото поколение това са Виторио Стора-

ро, Гордан Уилис, Свен Нюквист, а от по-младите е много интересно развитието на Родриго Прието.

Какво според вас е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?

Киното е колективно изкуство. Непрофесионално е бездушно, неангажирано отношение на оператора към останалите участници в творческия процес. А недопустимо за мен е, когато операторът изцяло обсебва филма. Когато го интересува не крайният резултат, а само собственото му его.

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

Както казах по-горе, към всеки проект подхождам индивидуално. За някои филми е по-добре да се снимат с дигитална техника, други не търпят електронната естетика. Но до този момент филмовата лента е най-качественият носител на филмовото изображение и сигурно така и ще остане още доста години. Тя дава много голям диапазон на изобразителните решения, докато дигиталното изображение е по-ограничено в това отношение.

Какво мислите за новите технологии в аудиовизията? Откъде се информирате?

Следя редовно новите технологии в аудиовизията от специализираните чужди издания и, разбира се, от Интернет.

В последно време все повече навлиза дигиталната обработка на изображението. За мен в момента най-широко поле за действие на оператора дава комбинацията между снимане на лента и дигитална обработка в постпродукцията. За съжаление, все още нямаме тези възможности в България.

Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?

Те са много важни във всяка творческа професия! За оператора по-важен от емоцията е усетът за ставащото пред камерата. Поважно е емоцията да стигне до зрителя, отколкото операторът да се смее или плаче на терен.

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

За мен рутината е убийствена. Търсенето на различен подход и изразни средства за всеки проект е неотменна част от моята работа. Когато експериментът се ражда на базата на солидни познания и конкретни търсения, когато не е сам за себе си, тогава може да се постигне нещо ново, интересно и значително.

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

Нямам такава необходимост и такива амбиции. В операторската професия се чувствам на мястото си.

Мислите ли, че операторът е носител на авторски права?

Горд съм, че в България операторът е носител на авторски права. Не толкова заради „правата“, колкото заради моята дълбока убеденост, че операторът е съавтор на филма. Това особено важи за начина, по който се прави кино в България и Европа. Операторът участва в творческия процес, той не е просто технически изпълнител. Разговарял съм с много колеги в чужбина, където операторът не е носител на авторски права и в момента там се осъществява труден преход за промени в законодателството по този въпрос. В това отношение Европа ще трябва да се присъедини към България.

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

В световен мащаб има много

специализирани издания за кино, където се публикуват задълбочени коментари и анализи за операторската работа. В България такъв процес определено липсва. Подобни анкети са нещо много хубаво и необходимо като трибуна, но критиката би трябвало да се занимава по-задълбочено с анализ на кинопроцеса у нас (част от който е и операторската работа). Ограниченият коментар от рода „Този филм ми харесва, онзи не ми харесва!“ ограничава и възприемането, и яснотата за кинопроцеса от страна на колегите и на зрителите.

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

Слава Богу, в досегашния си професионален път съм получавал предложения и от чужбина, но не съм се чувствал просто наемник. Имал съм възможност да работя по същия начин, както и в българските продукции. А колкото до чуждите продукции, които се снимат у нас, много добре е, че ги има и че български оператори работят в тях. В доста дългия период, когато българско кино не се снимаше, тези продукции спасиха от изчезване много киноспециалисти, изградени през годините. Още повече, че те създадоха нещо като „школа“ за професионалисти, с които е удоволствие да се работи. Наемник или не, всеки трябва да живее от

това, което работи. А ако то му доставя и удоволствие, какво повече може да иска човек?

Какво ви зарежда с енергия за вашата работа?

Хубав сценарий, знаещ какво иска режисьор, състояние на природата, хубав филм, пълноценно общуване, чаша хубаво вино.

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

Всичките ми интереси са свързани с киното. Маниите и фобиите – също. Слушането на музика също е нещо, което ме занимава и ми е много интересно.



НАШЕНСКАТА СТРАНА НА БЕРМУДСКИЯ ТРИЪГЪЛНИК

Владимир Ангелов

Бермудският триъгълник затова е бермудски, защото крие много „страни“, между които винаги откриваме и нашенска с определени меридиани, климат и маршрути. Малко късно си дадох сметка, че темата е пренебрежливна – ще вземе някой пак да ми се разсърди, пък иди му обяснявай след това има ли бермудски триъгълник, или няма. Затова предварително се извинявам на редакцията на списание „Кино“ и на неговите читатели, че поднасям толкова скучен материал, а ако някой се почувства засегнат, нека се постави на наше място – мястото на кандидатстващите – и тогава да претегли нещата.

Темата за комисиите, които селектират филмовите проекти у нас, е многократно дискутирана още от времето преди приемането на

ЗФИ, та чак до наши дни. Повод за това станаха и внесените от гилдиите тази година предложения за поправки в същия закон. Често сме я дискутирали и в нашата рубрика. В рамките на този дебат се откриха някои изстрадани акценти, образуващи нещо като гръбнака на бермудски триъгълник, сред който изчезнаха десетина от най-силните професионални години на две-три генерации. Това са все въпроси, произтичащи от модела, който бе въведен у нас след ликвидирането на студийната система през 1990–1992 г. Всъщност в една бедна, с разрушена икономика страна, в която демократичните промени се озоваха в капана на полукриминална реставрация и на пазарната инвазия на задокеанските филмови компании, именно този мо-

дел се оказа бермудският триъгълник. Всички от бранша платихме скъпо за илюзиите си от зората на прехода, затова лелеяното приемане на закона за филмовата индустрия и развихрилите се около него дебати и страсти натовариха този закон с прекомерни очаквания. След което, естествено, не закъсняха и разочарованията. Между тези два полюса непрестанно се препъваме в детайлите, станали част от гръбнака на този модел: начина и обема на финансиране, мандатността на комисиите, числения им състав, квотния принцип, професионалното представителство, отговорността и контрола върху филмовите проекти и др. На този фон изглежда странен фактът, че така и не се появи задълбочен анализ, който да обобщи натрупания опит през

последните десет-петнадесет години и да открои аргументите в полза на един по-ефективен оценъчен механизъм. Тук нямам намерение да се впускам в подобни анализи – надявам се, че онези колеги, които участваха пряко в приемането на ЗФИ, а сега – в утвърждаването на новите поправки в него, ще запълнят най-последна празнина. Ще се опитам обаче да посоча някои от тези детайли, открили се през годините и влияещи непосредствено върху съдбата на филмовите проекти, на техните автори и съответно на облика на българското кино. Съществен принос в търсенето на решения на тези въпроси има и гилдията на кинорежисьорите при СБФД в лицето на нейното ръководство. Като се абстрахираме от най-важния въпрос – за финансовата рамка, регламентиран от ЗФИ, между по-важните наши предложения бяха следните: да се върнат диференцираните по видове комисии, да се намали мандатът на комисииите от две години на една, квотите да съответстват на числеността и традициите на съсловната организация. По повод на последното предложение заявихме основателната си претенция пред УС на СБФД режисьорската гилдия, като най-многочислената организация и водеща професия в киното, гилдия, от която се нароиха почти всички сродни асоциации – да има най-малко по двама представители в художествените комисии. Фактът, че по този повод получихме благодарствено писмо от Обществения съвет за кино, където нашите предложения бяха подкрепени, показва, че те са основателни и навременни. Към днешна дата обаче никой, включително и членовете на работната група към МК, не е сигурен кои поправки ще минат и кои – не.

Впечатлението от изминатия до днес път е, че той не мина гладко, без лутания, зигзази, сътресения и безвремие. А и не би могъл да е друг, защото е функция на прехо-

да и на политическите промени в страната. Установилото се статукво от приемането на закона насам ни донесе безспорно не малко плюсове, но също така и минуси. Например законът бе приет без диференцирани по видове комисии. Едва тази година в предложенията за поправки в ЗФИ най-сетне намери място и отколешното изискване на ръководството на гилдия кинорежисьори при СБФД – отстоявано впрочем от почти всички съсловни организации – комисииите да се диференцират по видове. Доживяхме да видим тази промяна там, където най-малко я очаквахме – в БНТ. Що се касае до Агенция НФЦ, налага се да чакаме приемането на поправките в пленарна зала.

Тази фраза става още по-емблематична, ако я съотнесем към годините, през които изтърпяхме всякакви експерименти: комисията променяше числеността си – от пет души ставаше на седем, после съгласно ЗФИ – на девет, а сега отново се предлага тя да е от седем членове. Избираше се чрез жребии, после от представителна извадка, а сега – на квотен принцип. За всяка конкурсна сесия се назначаваха нови комисии, след визването на закона комисията стана една и придоби двугодишен мандат, а сега се дискутира дали да бъде за една година, или за повече. Уви, добрите намерения за намиране на ефективното решение често бяха задушавани от боричканията на съсловните организации и на отделни играчи за квоти в комисииите и за влияние върху разпределянето на субсидията. Към всичко това се наслагва и печалната ситуация на нашия измиращ и необновяващ се професионален и човешки ресурс, от който излъчваме представители за комисииите. Така стигаме до абсурдната ситуация на последната конкурсна сесия в НФЦ – една комисия за всичко: 26 игрални проекта, 25 документални, анимация, плюс няколко идеи. На всички отгоре комисията не бе назна-

чена цял месец заради провеждането на изборите и ето, че за останалите има-няма трийсет дни тя трябваше да прочете и осмисли шейсет и четири филмови проекта! Като човек, участвал в художествената комисия за игрално кино през 2002 година, ще кажа, че това е физически невъзможно. Впрочем тогава нямахме още ЗФИ, но имахме диференцирани комисии! Тогава кандидатстваха, мисля, трийсет и четири игрални проекта и седем или осем идеи и трябваше всичко това да се изчете и осмисли само за трийсет дни – задача с повишена трудност. Помня колко много се озорих и как се притеснявах, че не стига времето, за да изчета всичко. А тук, на сегашната сесия, имаме шейсет и четири проекта, които е трябвало да се изчетат за същия срок! Не бих искал да съм на мястото на сегашната комисия. Малкото време, с което е разполагала тя, безусловно е повлияло върху съдбата на проектите.

Отношенията между съсловните организации са сложни и се отразяват пряко в оценките на комисията, съставена по квотен принцип. Ето защо мисля, че е време да поставим въпроса дали квотният принцип не е изживял времето си и да потърсим нещо по-добро. Сега на практика се получава така, че в комисииите често се оказват едни и същи хора. Ако не ги предложат от съсловната им организация, ги предлага друга такава. Късмет е, че между тях имаме няколко безспорни експерти. Но да ги въртим непрестанно означава да износим бързо машината. Това явление поставя още един важен въпрос – за представителството. С други думи, от кои професии трябва да се излъчат представителите на съсловните организации? Винаги съм отстоявал позицията, че в една художествена комисия трябва да преобладават режисьорите. Не защото и аз съм такъв, а защото този избор произтича от самия процес в киното, в който водеща

е фигурата на режисьора. Защото именно режисьорската професия възплащава в най-висока степен уменията и таланта да прозреш потенциалните възможности на един драматургичен или литературен текст. В това отношение най-близо до режисьорите се нареждат драматурзите и критиците. Едните като създатели на драматургия за кино, а другите като селекционери, имащи шанса да са най-информирани. Разбира се, че редом с тях се нареждат и редакторите с богат опит, от които май ни останаха по-малко от пръстите на едната ръка. Същото не мога да кажа за литературите, защото те не познават достатъчно възможностите на киното и забравят или се дразнят, че киносценарият не е литература. Без да подценявам операторите, мисля, че тяхното място в комисиите е задоволително и както се казва, за цвят. Що се касае до присъствието на журналисти, бизнесмени (разпространители) и други подобни, за мен това е неприемливо. Би могло да се допусне по изключение, когато личността е с доказан принос към киното и с широки интереси в културата. За съжаление, нерядко в комисиите попадат хора, нямали нищо общо с киното. И това се случва по две причини: първата е, както споменах, невъзможността съсловните организации да излъчат представител от професионалните среди, който да е в активна възраст и да не е ангажиран с проект. Втората причина е, че определени колеги са издигнали този подход в принцип. Често съм влизал в спор с колеги от асоциацията на филмовите продуценти, когато те са предлагали журналист като представител на продуцентите. Аргументите им са, че в нашите среди има много изкористяване и субективизъм и поради това хора от други професии биха дали по-обек-

тивна оценка. Убеден съм, че техните мотиви не са безпочвени, но ако се ръководим от подобни съображения, би трябвало да приемем, че в България всеки разбира от кино и от футбол. В такъв случай защо да не предложим за комисиията някой футболист? Например Христо Стоичков! Човекът е бизнесмен, а сигурно обича и киното.

Друг важен въпрос е какъв да бъде мандатът на комисиите. Преди влизането на ЗФИ имашме различни комисии за всяка сесия, а след това – една комисиия с двегодишен мандат с мотива тя да се обвърже с отговорността да отглежда проектите от идеята до излизането на филма на екран, но нищо подобно не се случи. Случи се обаче друго – лобирването на отделни групички и играчи стана по-устойчиво. От друга страна, колкото е по-дълъг мандатът, толкова са по-малки шансовете на активно работещите да влязат в комисиия. И ето, че днес съсловните организации декларират необходимостта от връщане на по-краткия мандат – максимум една година. Опитът доказва, че по-гъвкавият подход в селектирането на проектите е по-ефективен, отколкото капсулираният, който бе въведен с влизането на ЗФИ.

В предложенията за поправки в ЗФИ много от колегите предложиха актуализация на критериите, по които сега се оценява един филмов проект. Това е тема, която заслужава задълбочен анализ и дискусия и се надявам в следващия брой в нея да се включат и други колеги – продуценти и режисьори. Хубаво е, че имаме европейски критерии, въпросът е как ги прилагаме? Ще припомним, че преди влизането на ЗФИ обсъжданията на проектите преминаваха в бурни дискусии, протоколирани със синхронен запис и продуцентът и авторите можеха да се

запознаят с изказаните мнения. Също така членовете на комисиите бяха задължени да депозират писмени мнения за всеки отделен проект. Мисля, че тази практика беше необходима и полезна за продуцентите и авторите. Веднага си личеше кой е чел проекта и кой – не. Странно защо това бе отменено. Сега вече членовете на комисиите гласуват с карти, не се прави запис на обсъжданията и не се дават писмени мнения. По този начин продуцентът и авторите не могат да получат необходимата представа за посоката и резултата на техните усилия, а е и проява на неуважение към професията и към хората, които кандидатстват... Странно как става така, че един проект, класиран по брой точки в предна позиция, е отхвърлен с девет гласа „против“?! Мистерия, която оставя усещане за манипулативност. Надявам се, че колегите от всички гилдии заедно с тези от ИА НФЦ ще проявят необходимата активност тази бюрократична практика да бъде променена.

Изводът за мен от всичко това е, че е назрял моментът за намирането на един по-гъвкав подход в селектирането на филмовите проекти и в администрирането на този процес. Важно е например да се намери начин, когато в една позиция няма достатъчно силни проекти, парите да се пренасочват към друга позиция, където силните проекти са повече, а не да се чака следваща сесия, когато могат да се натрупат много повече добри проекти, отколкото е отпуснатата субсидия. Впрочем вече имаме отделни случаи, при които ръководството на ИА НФЦ започна да прилага по-гъвкав подход. И това е обнадеждаващо. Иначе можем да изчезнем някъде там, сред нашенската страна на бермудския триъгълник.



СИЛАТА НА ЗАКОНА И ГРАЖДАНСКОТО ОБЩЕСТВО: УРОЦИТЕ НА ФИЛМОВОТО ИЗКУСТВО - МАТРА/ КАП

Когато МОХАМЕД уби ВАН ГОГ или уроците на ненасилието

Марияна Лазарова

Годината е 2004, когато посред бял ден на 2-ри ноември на една оживена улица в Амстердам, някъде близо до сградите на общината и полицията, брутално бе убит кинорежисьорът Тео Ван Гог. Причина за жестоката и показна саморазправа е неговият филм „Покорство“ (част I), възприет от консервативните ислямистки кръгове като обиден, унизителен и дори богохулен. Шокът от това, че единадесетминутен телевизионен филм може да убива, прераства не само в масови протести, но и в може би най-голямата следвоенна политическа криза в Холандия. Последвалите обществени дебати се вихреха в диапазона между критика на несполучливата интеграционна политика, свързана с приобщаване на мюсюлманските малцинства в кралството (предимно мароканци и турци), до ожесточени спорове в публичното пространство за свободата на творчеството и верската търпимост. Предизвиканата криза бе едновременно социално-политическа, но и нравствена, провокирана от различните ценности и етични норми на етносите в едно мултикултурно общество.

След всичко това човек си

представя, че филмът, взривил отвътре гражданския мир, ще е също толкова яростен, предизвикателен и непримирим в посланията си. Всъщност в „Покорство“ няма и следа от директните внушения и агресивната визуална естетика на филмите-памфлети. По-скоро става дума за арт-филм със съкровено-изповедална драматургия, неконвенционално изобразително решение и дръзко изявен краен авторски субективизъм. Без съмнение, филмът засяга неделикатно една болезнена за мюсюлманската вяра тема – неравноправното положение на жените. Самата дума *ислям* означава подчинение, изискващо пълно себеотдаване на Всевишния Бог Създател – Алах. Драматургически филмът няма класически наративен сюжет, а е изграден върху обръкания словесен „лабиринт“ на художествено обобщения образ на Жената – жертва на унижения и жестокост в най-затвореното и трудно достъпно място в ислямския свят – семейството. Зрителят става свидетел на вътрешния монолог на мюсюлманката, разтърсван от конвулсивно нервно напрежение, породено от изначалната човешка ненавист към

насилието. Кадровото пространство е доминирано от характерните за еkleктичното абстрактно изкуство на Изтока орнаментално-декоративни форми – геометрично композирани и визуално изчистени. Червено-черните цветове на изображението са чувствено наситени в духа на старите персийски и византийски традиции и идеално импонират на загатнатата еротика на женските тела, изпъстрени с надписи от Свещенното писание – Корана. Посланието е недвусмислено и адекватно на западноевропейския култ към индивидуализма: естествено право на всеки човек е да бъде личност, да се чувства свободен, да се усъвършенства, да твори и да общува със своя Бог. С абстрактната си символика и типологизирани персонажи филмът защитава по артистичен начин личната гледна точка на авторите си, без да претендира, че изразява единствено възможната истина. Освен че взриви общественото мнение, той предизвика и небивали лични драми в житейската съдба на създателите си, с което доказва, че обръгналото на материалистическа скука ежедневие на съвременния европейец

може да бъде разтърсено от истински „шекспирови“ страсти. По особен начин филмовата реалност се „преля“ в действителния живот, оставяйки в него непоправими кървави следи. Режисьорът Тео Ван Гог – пра-правнук на художника Винсент Ван Гог, наречен още „гrote монд“ (голяма уста) заради обществената си активност в защита на свободата на словото, беше прострелян и почти ритуално обезглавен от дълбоко наранен в религиозните си убеждения млад мароканец с емблематичното име Мохамед. Тео Ван Гог има стари сметки за уреждане с фундаменталистите, тъй като най-нашумелите му работи са насочени срещу тях, включително един от последните му филми „06/05“ от 2004 год., посветен на убийството на Пим Фортайн – политически активист, убит през май 2002 г. по време на предизборната кампания. Причината? Осмелява се да определи исляма като „назадничава религия“. Сценаристка на филма е неприимиримата към неравноправието на жените и известна с провокативното си поведение бивша депутатка от сомалийски произход Аян Хирси Али. Сама преживяла унижението от строгото религиозно възпитание, обрязването и принудителната женитба, тя успява да се отскубне от зависимостта и нежеланата перспектива да се превърне във „фабрика за синове“. Следва емиграция в Холандия и тогава, по собствените ѝ думи, се ражда като „личност, която взима самостоятелни решения за своя живот“. Заради нейното свободомислие и нетърпимост към религиозния фанатизъм я наричат „сестра на Волтер“ и „Жана Д'Арк на исляма“. След смъртта на Тео Ван Гог тя е една от най-ревностно охраняваните публични личности. Докато убиецът Мохамед не призна-

ва вината си и заявява от затвора, че се чувства свободен, тя се намира в свободна страна, но живее като в затвор. Всеки друг на нейно място би се почувствал сломен или мъченик, но Аян Хирси Али продължава пътя си, отпращайки нови предизвикателства в автобиографичната си книга „Аз обвинявам“. С това тя сякаш осъществява на дело думите на Тео Ван Гог, че „човек не трябва да предизвиква насилие като се държи страхливо.“

Тези изключителни и драматични събития показват още, че радикалният ислям е нетолерантен към всякаква критика и „отвърща на удара“ с изстрел. Един вътрешно-психологически филмов конфликт прераства в действителен цивилизационен сблъсък. В мултиетническите социуми традиционно космополитната мюсюлманска култура очевидно се изправя пред невъзможността да изгради общност върху изповядваната от исляма хармония между религиозните убеждения и правилата на ежедневието съществуване. В градската джунгла на модерния свят, раздиран от непримирим:и расови, етнически, културни и религиозни противоречия, хепи-ендът е съмнителен и дори невъзможен. Границите между илюзорната филмова реалност и действителността все повече се размиват и животът като че ли започва да „копира“ стереотипите на известни в киното жанрове: психо-трилър, екшън и хорър.

Събитията, последвали този филм, показват също, че независимо дали мимикрира като проява на джихад, терористичен акт или верска омраза, всяко убийство си остава крайна проява на патологично социално поведение. От гледна точка на правната теория това е престъпление срещу Личността и Живота с възможно най-голяма степен

на обществена опасност. Според разпространените житейски схващания, убиецът обикновено е тъмен и неясен субект, често наследствено обременен, с фройдистки комплекси или пък с „лоша карма“, както вярват на Изток. Киното като изкуство на движещите се изображения винаги е имало слабост да визуализира порока. Зрелищният кино свят е населен с цяла серия от запомнящи се образи на убийци, действащи в диапазона от примитивизма до перфидния и рафиниран садизъм. Белязаният от мрачните сенки на експресионизма педофил от „М“ (1932) на Фриц Ланг, изигран блестящо от Петер Лоре, е сякаш възплъщение на антропологичната теория за биологичната и психофизиологична непълноценност на престъпника. Инфантилен и патологично депресиран, той действа като сериен убиец, без да има мотиви, тласкан от тъмната страна на подсъзнанието, от някаква ирационална сила, на която не може да се противопостави. Оправданието на престъпното действие с някаква външна чужда сила и воля става по-късно характерно за нацистките престъпници. В този смисъл филмът на Ланг е предчувствие за опасността от кафявата чума на ескалацията фашизъм с неговата човеконенавистна идеология и расова омраза. Външно отблъскващ е и маниакалният психопат Ханибал Лектър (Антъни Хопкинс) от „Мълчанието на агнетата“ (1991, реж. Джонатан Дем). Като образ на абстрахираното насилие той притежава особена сугестивна сила на въздействие, а съчетанието между изключителната му бруталност и свръхинтелектуални способности го превръща в един от запомнящите се демонични екранни убийци. Свръхталанливата Бьорк изпя едни от най-хубавите си парчета, вживявайки

се в ролята на страдащата от генетична аномалия полусяпачешка емигрантка от авангардния музикъл на Ларс фон Трир „Танцьорка в мрака“ (2000). Тя извършва убийство, подтикната от наивност, нелепа случайност и майчинския си инстинкт. В този филмтандемът Бьорк – Ларс Фон Трир разбиват клишетата на модерната мелодрама, извисявайки я до мащабите на древногръцка трагедия. В киноверсията по известния роман на Патрик Зюскинд „Парфюмът – историята на един убиец“ (2006) режисьорът Том Тиквер пресъздава образа на непоносимо безпощадния и екстравагантен престъпник Жан-Батист Грьонуй в мистичната светлина на тайнството на творчеството и богоборчеството. Всъщност киноразказът следва стъпка по стъпка осъществяването на неговата мечта: да сътвори аромата на извечната жена, създадена за любов и изкушение. Прокълнатата красота пред очите ни ражда чудовище.

Това са само няколко примера, които доказват, че в усилието си да изследва двойствената и грешна човешка природа киното все повече си съперничи като разказвач на истории с литературата. Особено благодарен в това отношение е романът на Робърт Луи Стивънсън „Странният случай с д-р Джекил и м-р Хайд“, чиито многобройни филмови екранизации онагледяват преображението на благородния лекар в неговия садистичен ужасяваш двойник – м-р Хайд, сякаш възпламеняващ деструктивната сянка на личността, за която пише Юнг. Постепенно скритият лош двойник превзема личността на героя, с което ни убеждава, че науката също може да убива, когато се нарушават етичните принципи. Дори в комерсиализираната холивудската версия от 1996 г. с Джулия Робъртс в

ролята на Мери Райли мъдрият и прозорлив Стивън Фрийърс не успява да преодолее песимизма от властта на абсолютното Зло.

Като контрапункт на физически уродливия и отблъскващ тип филмов убиец са образите на красиви и обречени жени, сеещи без угризения „сладка смърт“, възплътени на екрана от кинодивите като: енигматичната и неустоима Катрин Денъв в „Сирената Мисисипи“ (1969) на Франсоа Трюфо и нейния откровено еротичен американски аналог – Анджелина Джоли в римейка „Първороден грях“ на Майкъл Кристофър от 2001 год. В „Истината“ (1960) на Клузо изкушителната Бриджит Бардо – секс-символ от епохата на сунга и старлетките, върна на своя двусмислен стил, не ни дава една единствена истина за убийството. La femme fatale Шарън Стоун изигра в „Първичен инстинкт“ (1992, реж. Пол Верховен) ролята на живота си, като се възплъти в образа на интелектуалка, подвластна на подсъзнателен импулс към убийство, което между другото утвърди репутацията й на актриса с един от най-високите коефициенти на интелигентност в Холивуд. Носталгични спомени събужда красивата Соня Божкова – тогава студентка по право, която в българската псевдо-кримка „Следователят и гората“ (1975) на Рангел Вълчанов изпълни блестящо ролята на „невинна“ убийца с душа на дете във време, когато патетичните каноци на социалистическия реализъм толерираха само „езоповския“ киноезик.

Независимо от харизматичната си външност, всички тези героини страдат на екрана от една и съща социална болест. Дори когато убиецът е „оправдан“, актът на убийството никога не е. Изкуството от край време е отъждествявало социалния мир и

справедливостта с универсалния вселенски порядък, с това, което Платон нарича света на ейдосите. В битката между титани и богове от Пергамския олтар е отразено противоборството между законите на спокойната „божествена“ хармония и човешкия несъвършен и хаотичен безпорядък, това, което древните елини са разбирали под аполоново и дионисијево начало. Убийството като изключително антихуманен акт винаги е било осъждано от всички религиозно-философски учения и от светските закони още от времето на талиона. Крайгълен камък на съвременната правова държава е зачитането на живота, основните свободи, достойнството и равноправието на нейните граждани. Но освен да осигуряват защитата на конституционните граждански права и свободи със силата на държавната принуда, все още правните системи от различни краища на света допускат изпълнението на смъртни присъди – т.е. практикува се държавно санкционираното убийство.

В „Кратък филм за убийство“ (1998) на полския режисьор Кшищоф Киешловски по необикновено въздействащ начин е показано, че примитивната и безмилостна личност на обесения престъпник с нищо не е по-лоша от неумолимата държавна система, която го убива. Това е пети по ред филм от мащабния проект на Киешловски „Декалог“, посветен на духовния завет на десетте Божии заповеди и на „моралното безпокойство“. Не е случаен фактът, че пръв съратник и съмишленик на режисьора става един адвокат – Кшищоф Пиесевич, който дълги години участва като главно действащо лице в най-деликатния творчески фермент – писането на филмовите сценарии. Изключително чувствителен човек, носещ в себе си – по думи-

те на приятелите му, особена „жизнена светлина“, Киешловски навлиза в енигматичните сфери на метафизиката, на „това, което е най-важно, но невидимо за окото“, за да изрази позицията си по общочовешки въпроси и то по начин, предизвикващ силен обществен резонанс. Неспойна гражданска съвест по тази тема демонстрира и Ларс фон Трир в катартичния си филм „Танцорка в мрака“, отричайки древното библейско правило „око за око, зъб за зъб“ като безнадеждно анахронично за съхранение на справедливостта в демократичните общества. Осъдената на смърт героиня извървява пътя към бесилката с песен – „107 steps“. От гледна точка на нумерологията числото сто символизира човешкия живот с неговата пълнота и завършеност, а седмицата означава не само броя на песните в саундтрака „Selma Songs“, а е символ на човешкия стремеж към духовно възвисяване и сливане с божествената светлина на познанието за себе си и за света. За съжаление, в 68 държави все още се прилага убийството като държавна санкция и това според статистически данни на Gallup International се подкрепя от близо 52 процента от световното население. В „Осъденият на смърт идва“ (1995) зрителят извървява заедно със „смъртника“ Шон Пен целия мъчителен и болезнен път до екзекуцията му, старателно подготвена и стерилна, почти като хирургическа интервенция. Само че в този случай инжекцията не успокоява болката, а носи принудителна смърт. Освен гражданската ангажираност и проблематизиране на смъртното наказание в плоскостта на обществения дебат, филмът на Тим Робинс пресъздава сложната психическа драма на човека, който с точност знае датата

и часа на своята смърт. Независимо дали умъртвяването се основава на закона и се оправдава от официални правни доктрини, без значение дали е ритуализирано със символите на държавната власт и дали се извършва в присъствието на прокурор или роднините на жертвите, то си остава акт, дълбоко примитивен и варварски по своята същност. Авторите застъпват идеята, че смъртната присъда не може да бъде отмъщение и тя в най-голяма степен компрометира целите на наказанието, свързани главно с превъзпитанието на престъпника, със социализирането му, включително и по пътя на духовната трансформация. В разговорите с монахинята (в ролята Сюзън Сарандън) грешникът постепенно успява да й се довери, да се изповяда и да поиска прошка. Накрая отчаяният му акт на покаяние е искрен и обгърнат в тайнството на божата промисъл и успява да го реабилитира нравствено, въпреки стореното скотско престъпление.

Ненасилието е интерпретирано като библейски морален императив и в „Страстите Христови“ (2004) на Мел Гибсън. В същност филмът за изкупителната жертва на Спасителя изобилства от преекспонирано насилие, което в крайна сметка предизвиква у зрителя обратна реакция на пренаесищане и отвращение към жестокостта срещу ближния. Във филма се откроява и един много силен втори план: това е темата за личната вина на всеки човек. Преките изпълнители на изтезанията, всички онези незначителни войници, измъчвали и разпнали Христос, не са оставили имената си в историята като Пилат Понтийски, Ирод или Каяфа, но трудно биха могли да се прикрият зад отговорността на друг избор и чужди решения. Сам дълбоко вярващ католик,

Мел Гибсън показва с шок ефект, че низшите духом са тези, които си позволяват да бъдат сатанински зли и садистични под маската на анонимността.

Подобно на ортодоксалното християнство, и будистката етика също проповядва непротивене срещу злото, въздържане от убийства, кражби и прелюбодеяния. В „Малкият Буда“ (1993) Киану Рийвс се бори с демоните на изкушението и преодолява страданието по т.нар. осмостепенен път, извисяващ човека над доброто и злото на материалния свят до потъването му в блаженството на нирваната. Режисьорът Бернардо Бертолучи обикновено е критикуван за недостатъчно софистицирано преразказване на източните митове, свързани с философско-религиозното учение на Буда, за потапянето им в конвенциите на западноевропейската култура, отдадена на действието, а не на съзерцанието. Въпреки това филмът е забележителен с постигнатата смислова полифония при интерпретацията на легендата за Буда и опита му да се потопи в мистиката на отлитания миг.

На един от големите проповедници на ненасилието в човешката история посвещава филма си „Ганди“ (1982) представителят на режисьорите – традиционалисти в британското кино Ричард Атънбъроу. Въпреки че идеите на Ганди не са оригинални, а до голяма степен почерпени от стари индуистки писмена, Новия Завет, произведения на Торо и Толстой, те не само извоюват политическата независимост на Индия чрез методите на гражданско неподчинение, без употреба на сила, но успяват и да променят света. Бен Кингсли пресъздава с почти документална достоверност и убедителност образа на Махатма – Голямата душа. В щастливата му съдба на

актьор с нееднообразно амплуа тази роля си остава водеща не само поради постигнатата удивителна външна прилика с реалния прототип, но и заради уникалното сливане с вътрешната същност и духовните вибрации на един истински Водач от Новото време.

Уроците на киното ни внушават, че хепи-ендът си остава клише, характерно за развлекателната филмова индустрия, но в живота подобна развръзка се случва изключително рядко. В реалния живот Мохамед убива Ван Гог – или обратно... От това произтичат верижни събития, свързани с отмъщение и изкупление на несъзнавани вини. За съжаление, всичко това се случва в 21 век, след като светът е преживял прекалено много войни и поражения заради верски конфликти, класово неравенство, расова нетърпимост или етническа омраза. Гледали сме и прекалено много филми за наранената и окървавена демокрация...

Примери могат да бъдат намерени и в българското кино. В „Откраднати очи“ (2004) Радослав Спасов ни разказва тъжната приказка за любовта между туркия и българин, разигравща се на фона на съдбовни за страната събития. Сценаристка на филма е известната журналистка от турски произход Нери Терзиева, сама преминала през абсурдната истерия на възродителния процес – насилствената смяна на турски имена с български през 1984–1985 г., започнала по партийна поръчка и последвана от Голямото преселване на унижени и оскърбени български граждани към Турция. За ролята си на селската учителка Айтен – една раздирана от противоречия балканска Жулиета, актрисата Весела Казакова напълно заслужено спечели световно признание и приза „Сребърен

Георги“ на Московския филмов фестивал. Кинолентата, която е копродукция между България и Турция, пресъздава драматичните събития не от гледна точка на етнически различия, а в контекста на сблъсък между две опозиционни култури: тази на стоическата нормалност и на комунистическата приповдигнатост. Посланието на филма е недвусмислено – жертва на този конфликт е детето – т.е. бъдещето. Спомням си, че точно по времето, когато се развива филмовото действие, на българските екрани беше програмиран и прожектиран „Борис I – Покръстването“ (1985, реж. Борислав Шаралиев). Талантливият актьор и сегашен министър на културата Стефан Данаилов с вдъхновение пресъздаде силно митологизирания образ на първия български православен княз, създал силна и централизирана държава чрез духовно обединение на народа с приемане на монотеистичната християнска религия. По изключително циничен начин тоталитарната власт направи аналогия между масовото покръстване на българите през 864 год. и репресивната политика срещу турското малцинство в България единадесет века по-късно. Подобни евтини пропагандни трикове на властимащите бяха възприемани от публиката като наивни и безпомощни опити за манипулация на общественото съзнание. Това само подхранваше ъндърграунд-движението на всички онези будни и осъзнати граждани, които избраха в смутните години на скрито недоволство да живеят по законите на дисидентството – т.е. според знаменития принцип на Хавел – „не в лъжата“. Сега, през призмата на времето и преоценения опит, някои историци определят процеса на присъединяването ни към Европа като своего рода

„покръстване“, като съдбовен цивилизационен избор, връщане към общността на голямото семейство от народи, към което винаги сме принадлежали. Днес евроскептиците спорят с еврооптимистите по въпросите за променените национални стандарти и пазарни стратегии, за ограничаване на възможностите и за почти генетично заложената в българина логика на оцеляването като последица от редица преживени национални катастрофи. Но вярвам, че много повече хора биха се вълнували като мен от думите на Киешловски: „Интересува ме коя е причината ние, хората по света, да си приличаме в най-съществени неща. В крайна сметка зъбоболът е един и същ за поляка, и за швейцареца, и за комуниста, и за анархиста...“.

Ето защо отдавна чувствах непреодолимо желание да тръгна по дирите на Тео Ван Гог и неговия филм. Защото няма посилен пример за „живота“ на едно произведение извън синия екран, за силата и дълголетието му дори след физическата смърт на създателя му. „Покорство“ (част I) може да бъде видян и в Глобалната мрежа – Интернет, където бяха разгласени и документално заснетите от Ал Кайда терористични екзекуции на християнски заложници, между които и на дваманевинни български шофьори. В наши дни даже децата ни стават свидетели на това как прастарият конфликт между Каин и Авел се мултиплицира на нови територии. И на екрана, и в живота продължават сблъсък и нетърпимостта на различните религии и култури, изповядвани от абсолютно еднакви в своята същност човешки същества. Продължава и изстраданият разговор на мюсюлманката с нейния Бог...

ИЗ МОНИТОРИНГОВИЯ ДОКЛАД НА ЕВРОПЕЙСКАТА КОМИСИЯ ОТНОСНО СТЕПЕНТА НА ГОТОВНОСТ ЗА ЧЛЕНСТВО В ЕС НА БЪЛГАРИЯ И РУМЪНИЯ

Брюксел, 26/09/2006

ПРИЛОЖЕНИЕ – БЪЛГАРИЯ

Въпросите, подчертани в заключенията от Доклада през м. май 2006 г., които се нуждаят от допълнителни действия

Политически критерии

Правосъдна система

България продължава да постига напредък при реформирането на съдебната система. Народното събрание насрочи измененията на Конституцията за премахване на неяснотите, свързани с независимостта на съдебната власт и отчетността на съдебната система.

През м. юни 2006 г. Висшият съдебен съвет прие Наредба за провеждане на конкурси и оценка на магистрати в съответствие със Закона за съдебната власт. Този акт определя критериите и процедурата за оценка на професионалните и етични качества на магистратите. Той предвижда конкурсите да се провеждат за всеки пост. ИТ системата в съдебната система за случайно разпределение на делата между съдиите е налице в по-голямата част от съдилищата. Продължават усилията за по-нататъшно укрепване на ИТ системата в съдебната власт. Продължава гладкото провеждане на обучението, организирано от Националния институт на правосъдието.

Редица промени напоследък бяха въведени в наказателните процедури. Продължава гладкото прехвърляне на отговорността от следователите към дознателите. Прокурорите започнаха да поемат водещата част в разследванията в досъдебната фаза. Новосъздадена работна група извършва мониторинг върху функционирането на новия Наказателно-процесуален кодекс. Нейната цел е да събира информация за практическото изпълнение на новия кодекс и да идентифицира възможни проблеми. Бързата процедура ускори наказателните производства в редица дела. Управленческите структури в Прокуратурата са подобрили и бяха положени усилия за засилване на отчетността и отговорността на отделните прокурори. Специализи-

зирият отдел за борба с корупцията и организираната престъпност беше допълнително засилен и понастоящем разполага с приблизително 80 обучени прокурори. Това засилва ефективността в борбата с организираната престъпност и корупцията в рамките на съдебната система.

Главният прокурор удължи сроковете, които почти изтичаха, за справяне с изоставащите до голяма степен разследвания. Вътрешният инспекторат във Върховната касационна прокуратура, който се бори с неправомерното поведение на магистрати, е засилен. През м. май 2006 г. управителният съвет на Асоциацията на прокурорите в България изиска всички членове на асоциацията да публикуват в своите годишни декларации доходите и собствеността си, които се изпращат до Сметната палата в съответствие със Закона за публичност на имуществото на лица, заемащи висши държавни длъжности. Главна прокуратура публикува резултатите от първия етап на одита на прокурорската служба. Те включват сериозни случаи на непрофесионално поведение на прокурори, които са приключили дела без солидна юрисдикция. Инициирани са дисциплинарни мерки срещу лицата, отговорни за това.

Започна подготовка за въвеждане на Административнопроцесуалния кодекс. Разработват се мерки за обучение и започна подготовка за входящ изпит за 315 административни съдии. Първоначално придобитият опит в новата система за правна помощ е позитивен. Налице е достатъчен брой акредитирани юристи, както и адекватен бюджет. Прилагането на Закона за частните съдебни изпълнители продължава и първите частни съдебни изпълнители са вече назначени.

Въпреки това, някои безпокойства остават.

Необходимите изменения на Конституцията за отстраняване на определени неясноти, свързани с независимостта на съдебната власт и отчетността на съдебната система, трябва да бъдат приети.

Съставът и функционирането на Висшият съдебен съвет все още пораждат безпокойство. Чле-

нове на Висшия съдебен съвет продължават да упражняват други професионални дейности (в повечето случаи като ръководители на съдилища или прокуратури) и следователно не могат да полагат усилията си през цялото време. Вземането на решения относно дисциплинарни мерки от страна на Висшия съдебен съвет често се забавя. Няма правни разпоредби за отстраняване от работа на магистрати, които подлежат на вътрешно дисциплинарно разследване. Магистрат, който е член на Висшия съдебен съвет и за когото е констатирано, че е извършил дисциплинарно нарушение, не може да бъде отстранен от Висшия съдебен съвет. Следователно остава безпокойство, свързано със способността на Висшия съдебен съвет да действа като достоверен и ръководен орган за насърчване на най-висшите етични стандарти в българската съдебна система. След приемане на Наредбата за провеждане на конкурси и оценка на магистрати трябва да продължат усилията, за да се гарантира нейното строго прилагане.

Досега мониторинговият механизъм на новия Наказателно-процесуален кодекс е до голяма степен неефективен. Механизмът трябва да бъде по-добре опознат и използван от магистратите, особено в местните съдилища. Повечето трудности, свързани с прилагането на новия Наказателно-процесуален кодекс, се отнасят до неговите прекалено тромави процедури, нереалистични срокове за разследване на тежки престъпления и за насрочване на съдебни заседания, и не на последно място до законовите ограничения за свидетелстване от страна на полицаи в съда. Също така все още има изоставане на дела, които са инициирани по силата на предходно действащия Наказателно-процесуален кодекс.

По отношение на досъдебната фаза е необходимо повече обучение за дознателите. Вътрешен одит в Прокуратурата разкри редица нарушения, свързани с законосъобразността на решенията и спазването на сроковете. В някои случаи беше констатирано, че прокурори неправомерно са оставяли неразгледани определени дела. На сериозните недостатъци в одита относно функционирането на Прокуратурата трябва да бъде обърнато подходящо внимание от страна на отговорните власти чрез устойчиви мерки, които да гарантират отчетност и професионално поведение от страна на прокурорите. Софтуеър за случайно разпределение на делата между прокурорите, подобен на този, който вече се използва за съдиите, трябва да бъде разработен, за да гарантира безпристрастност. Необходимо е бъде назначен

съответния персонал, така че съдилищата да може да бъдат оперативни, както е предвидено от 1 март 2007 г.

Съществува известно закъснение в приемането на новия Граждански процесуален кодекс. Новият Закон за частните съдебни изпълнители все още не е подобрил значително изпълнението на съдебните решения. Процесът по назначаване на частни съдебни изпълнители не е завършен, а обучението е в ранна фаза. Антикорупционните отдели във Висшия съдебен съвет и в Прокуратурите трябва да бъдат допълнително засилени и защитени от неправомерно влияние.

Като цяло е осъществен известен напредък от м. май до сега. Въпреки това, както беше посочено, редица важни въпроси все още се нуждаят от допълнително подобрение.

Антикорупционни мерки

България продължи да извършва напредък в борбата с корупцията. Като част от програмата за прилагането на стратегията за прозрачно управление и за превенция и противодействие на корупцията, бяха приети изменения в Закона за публичност на имуществото на лица, заемащи висши държавни длъжности през м. август 2006 г. Те ще влязат в сила през м. януари 2007 г. Законът оправомощава Сметната палата, с помощта на други обществени органи, да извършва инспекции за потвърждаване на точността на декларациите, изпратени до Сметната палата от лица, заемащи висши държавни длъжности. Също така наскоро приети изменения разшириха обхвата на лицата, задължени да декларират имуществото си. Всички министри са публикували своите имуществени декларации в Интернет.

През м. август 2006 г. бяха приети изменения в Закона за политическите партии. Тези изменения предвиждат членовете на управителните и контролните органи на политическите партии да декларират своето имущество в страната и чужбина, както и приходите и разходите си в Сметната палата. Политическите партии трябва да обявяват своите дарители, както и вида и стойността на даренията. Освен това, сега политическите партии също така трябва да изпращат до Сметната палата списък с организациите (с нестопанска цел), в които участват техни висши членове. През м. септември 2006 г. Сметната палата обяви публично резултатите от подробния одит на финансовите дейности и управление на собствеността на политическите партии.

В съответствие със Закона за администрацията инспекторати, пряко подчинени на министъра, са създадени във всички министерства и повечето държавни агенции. Тези инспекторати може да предлагат дисциплинарни и законови мерки срещу персонала в случай на неправомерно поведение. Главен инспекторат е създаден в рамките на Министерски съвет, който докладва на министър-председателя. Той отговаря за координиране и подпомагане на дейностите на инспекторатите в министерствата. Главният инспекторат е секретариат на Антикоруptionонната комисия. Съставът на Комисията понастоящем е увеличен. Лица за контакт, които получават докладите относно корупцията, са създадени в много държавни органи. Разработен е план за провеждане на антикорупционно обучение за приблизително 50 000 длъжностни лица от всички нива на администрацията. Предприети са също така различни други превантивни мерки. Те включват горещи телефонни линии, кутии за оплаквания, както и опростени процедури за гражданите, които да се обръщат към местните власти. В рамките на гранична полиция са приети разпоредби за намаляване на риска от корупция чрез случайни промени на работните часове и мястото на работа. Проучването на персонала, както и обучението и въвеждането на превантивни мерки и добри практики, са в ход в Министерството на вътрешните работи. Продължава по-активното отношение на Главния прокурор относно исканията за снемане на имунитет на членове на Парламента. От м. май 2006 г. до сега беше снет имунитетът на двама членове на Парламента.

България ратифицира Конвенцията на ООН срещу корупцията. Изменения на Закона за съсловните организации на лекарите и на лекарите по дентална медицина бяха приети през м. август 2006 г. с цел налагане на по-тежки санкции за нарушения на професионалната етика.

Въпреки това, някои безпокойства остават.

Секретариатът към Антикоруptionонната комисия все още не е напълно оперативен. Координирането на антикорупционната стратегия остава непълно, а участващите в нея органи са прекалено разпръснати.

Мерките за насърчаване изпращането на сигнали са все още неадекватни. Инспекторатите в рамките на държавната администрация все още не са достатъчно независими и техните институционални компетенции е необходимо да бъдат укрепени. Освен това анонимността на съобщенията

не винаги може да се гарантира, тъй като телефонните номера могат да се регистрират. По отношение на дисциплинарните санкции вследствие на твърдения за корупционна дейност не е предоставена пълна и надеждна статистика относно естеството на нарушенията и наказанията. Агенциите за събиране на данъци и такси, Агенция „Митници“ и Изпълнителна агенция „Пътища“, както и службите за ветеринарна инспекция и местното управление, са особено податливи на корупционни практики. Необходими са допълнителни стъпки за превенция на корупцията по гранично-пропускателните пунктове, включително кампании за информираност на шофьори на камиони и чести потребители. Разпоредбите за гранично-пропускателните пунктове се нуждаят от допълнително преразглеждане, за да се засили ефективността и да се ускорят процедурите.

До сега малко конкретни резултати се появиха от разследването и преследването на случаи на корупция. Що се отнася до корупцията по високите етажи на властта, съществуват все още малко обвинения и присъди, свързани с висши фигури и малко информация относно нивото на санкциите. Съвсем малко разследвания на твърдения за неетично поведение на магистрати са довели до преследване и произнасяне на присъди. Като цяло е осъществен известен напредък от доклада от м. май. Въпреки това, както беше посочено по-горе, немалко важни въпроси остава да бъдат решени.

1.2. Критерии на достиженията на правото на Европейски съюз (acquis)

Борба с организираната престъпност, измамите и корупцията

България осъществи напредък в полицейското сътрудничество и борбата с организираната престъпност. Новият наказателно-процесуален кодекс е въведен. Той включва нови техники за разследване за борба с организираната престъпност и подбор и обучение на полицейски служители със следователски правомощия. Главна дирекция за борба с организираната престъпност (ГДБОП) понастоящем има висококвалифициран персонал. През м. юли 2006 г. Закон за издаване, приемане и изпълнение на решения за замразяване на имущество или обезпечаване на доказателства беше приет в изпълнение на решение на Съвета относно изпълнението на заповеди за замразяване на имущество или обезпечаване на доказателства в ЕС.

Сътрудничеството със съседните страни и държавите-членки на ЕС в разбиването на междунационална

родните престъпни мрежи продължава. Борбата с организираната престъпност получи повече политическо внимание и някои правоприлагащи агенции станаха по-активни в тази сфера. Някои успешни действия са регистрирани срещу престъпни мрежи, които се занимават с трафик на хора, наркотични вещества и фалшифициране на валута, в някои случаи в сътрудничество с държави-членки на ЕС. Няколко мерки бяха предприети за разкриване на връзки между правоприлагащите органи и групите на организирана престъпност. Отчасти действат схеми за защита на свидетелите. Договorenости за сътрудничество относно защита на свидетелите бяха сключени с бивша югославска република Македония и Съединените американски щати.

Въпреки това, някои безпокойства остават.

По отношение на новия Наказателно-процесуален кодекс съществуват недостатъци, както беше подчертано в раздела за съдебната реформа. В допълнение на това броят на специализирания персонал, който провежда полицейските разследвания, трябва да бъде увеличен и е необходимо повече обучение на дознателите. Защитата на данните и третирането на конфиденциална информация не винаги са адекватни, което възпрепятства международното сътрудничество. Следва да бъде създадена съвременна и последователна система за статистика на престъпленията, която да позволява България да извършва по-отблизо мониторинг и анализ на текущата ситуация и тенденции.

Поръчките убийства на хора рядко са последвани от успешни разследвания и повдигане на обвинения. Незаконното притежаване на огнестрелно оръжие остава проблем. Броят на случаите на успешно повдигане на обвинения, свързани с повдигане на обвинение, свързани с трафик на хора, контрабанда на наркотици, изпиране на пари, фалшифициране на стоки, валута и документи, все още е нисък. Организираната престъпност продължава да е проблем. Сътрудничеството трябва да бъде засилено между ГДБОП и финансовите институции, Европол и съответните служби в чужбина. Българското законодателство предвижда правни средства, необходими за разследване и повдигане на обвинение на организираната престъпност. Въпреки това, все още за необходими значителни резултати.

Като цяло, бяха въведени някои механизми, което би следвало да улесни борбата с организираната престъпност. Въпреки това, все още има

недостатъчно осезаеми резултати при разследването и повдигане на обвинения в случаите на организираната престъпност.

Изпиране на пари

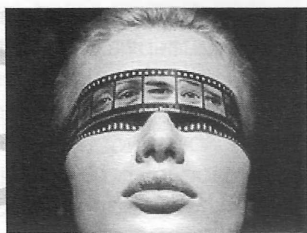
България извърши известен напредък в борбата с изпирането на пари. Законодателството, свързано с изпирането на пари, до голяма степен е в съответствие с достиженията на правото на ЕС. През месец юни 2006 г. Законът за мерките срещу изпирането на пари беше изменен, за да отрази изцяло изискванията на Втора директива на ЕС срещу изпирането на пари. Преразгледаните препоръки от Финансовата група за борба с изпирането на пари и финансирането на тероризма също са взети предвид. Предприети са също така различни инициативи с цел подобряване правоприлагането и сътрудничеството на правоприлагащите органи: обучение на следователи и прокурори, нови организационни структури в рамките на полицията и прокуратурата и подобряване на междуйнституционалното сътрудничество в рамките на правоприлагащите органи.

Положително развитие може да се отчете относно отговори на международни искания за сътрудничество и операции срещу дейности, свързани с изпиране на пари от чужди граждани. Агенцията за финансово разузнаване продължава да бъде адекватен административен орган, анализирайки отчети за съмнителни сделки.

Въпреки това, някои безпокойства остават.

Ефективно прилагане на законодателството все още е ограничено при липса на осезаеми резултати по отношение на правоприлагане и повдигане на обвинение. Кампании за информираност на всички юридически лица, податливи на риска за изпиране на пари, трябва да бъдат провеждани и техният надзорен капацитет трябва да бъде повишен. Ефективността от борбата с изпиране на пари продължава да е сериозно възпрепятствана от корупция и организирана престъпност.

Като цяло, България постигна известен напредък в тази област. България все още трябва да демонстрира своята способност да постигне осезаеми резултати по отношение на правоприлагането и повдигането на обвинения по случаи с изпиране на пари.



БИТОЛЯ 2006

ЗА КИНОСЪНИЩАТА, ДЪЖДА И ТАЙНАТА НА ЖИВОТА



Зорница Йончева - Даниловска

„Дами и Господа сънуващи...” – това бяха думите, с които беше открит 27-мият Международен фестивал на филмовата камера „Братя Манаки”.

Фестивалът в Битоля е един от малкото фестивали, които връчват наградите си за операторска работа. За майсторството на онези, които стоят зад обектива и рисуват със светлина, цветове, сенки. Запечатват сънищата и живота в тях. Сънища, понякога тъжни и тревожни, но обвити от магията на киното, те пленяват, провокират, тревожат. Като някакво неписано правило в Битоля, както винаги по това време, валя. Дъждът се сля с кинореалността. Природата като че ли се беше наговорила с екрана и във всеки един от филмите валеше дъжд. Капчици, които се стичаха от платното и напомняха за тъгата от загубата на великия шведски оператор Свен Нюквист, заснел едни от най-прекрасните съновидения на Ингмар Бергман.

Фестивалът беше посветен на Свен Нюквист, който през 1998г. става носител на наградата за цялостно творчество „Златна камера 300”... Бяха връчени две награди за цялостно творчество – на оператора Михаел Балхауст и на актьора Чарлс Денс, който присъстваше на фестивала и

представи своя дебютен филм като режисьор „Дамите от Лавандер”.

За съжаление на всички гости и зрители, Михаел Балхауст не успя да дойде поради творческа заетост – снима поредния си филм с Мартин Скорсезе. От екрана той поздрави Битоля и благодари за честта да бъде награден наравно с оператори като Стораро, Нюквист и други, които познава, с които е приятел и се възхищава от тяхното творчество. От екрана звучаха неговите думи: „С голямо удоволствие движа камерата, като по този начин разказвам за емоцията на актьорите или за това как те изпълняват филмовата приказка. От друга страна се занимавам с цялостната композиция на кадъра. По този начин пред очите ми оживява и заиграва картината, като винаги оставям възможност окото на зрителя да гледа, да търси и да намира нещо допълнително.”

Паралелно с конкурсната програма в малката зала на Културния дом зрителите успяха да се насладят на операторското майсторство на Балхауст, работил в сътрудничество с Райнер Вернер Фасбиндер, Скорсезе, Робърт Редфорд, Майк Никълс и други.

Присъствието на Виторио Стораро миналата година беше

за всички любители и професионалисти в киното незабравима среща с цветовете на маестро-то. Тази година, въпреки отсъствието на самия Михаел Балхауст, филмите му потопиха зрителя в неговия изразителен свят, а очарователният британски актьор Чарлз Денс, излизайки на сцената, за да получи своята награда за извънреден принос в киното, извади фотоапарата си и в духа на фестивала направи снимка на публиката в залата.

Ако миналогодишният фестивал бе посветен на цветовете и тяхната магия да внушават емоция, да разкриват душата на филма, тази година селекционерът Благой Куновски бе избрал филми, които преминават по линията на живота, смъртта, сънищата, глобализацията, насилието, секса. На едно място бяха събрани едни от най-кинематографичните филми за 2005/2006 година, като всеки от тях бе участвал в селекцията на големите фестивали в Кан, Берлин, Карлови Вари, Валядолид, Венеция...

Дванадесет филма, дванадесет сънища за живота такъв, какъвто е – жесток, романтичен, красив, уловен от окото на дванадесет прекрасни оператори, всеки един с име и сила филмография зад гърба си. Между тях беше и операторът от България

Рали Ралчев, заснел едни от най-новите филми-картини в съвременното българско кино.

Филмовата програма на фестивала започна с футуристичния филм „V като Вендета“ на оператора Адриан Бидъл, който свободно интерпретира идеята от книгата на Джордж Оруел „1984“. И продължи с френския „Сърцето ми спря да бие“, инспириран от трилъра „Пръсти“ на режисьора Джеймс Тобак и от образа на Харви Кайтел. В тази версия Жак Одриар заедно с оператора Стефан Фонтен разказват за 28-годишния Том, който води криминален живот, прави сделки с недвижими имоти, но дълбоко в сърцето си е един нежен и чувствителен млад мъж, изправен пред избора да осъществи мечтата си да стане пианист като майка си. Лутайки се между насилието и музиката, той открива за себе си истината и смисъла в живота – черно-белите клавиши на пианото, което го отделя от живота на дребен бандит и мошеник.

Сръбският филм „Утре сутринта“ е заснет в стила и естетиката на „Догма“ – филмите и се вглеждат в живота на група приятели. Актьорите от филма Любомир Бандович и Нада Сарджин бяха като мост между филмовата реалност и тази в живота. Нада Сарджин се разхождаше из Битоля облечена в стила на своята

героиня Саша, продължавайки да живее в този кино сън. Тя сподели, че работата с Догма-камерата позволява на актьора да бъде по-близо до играта в театъра. Подвижната дигитална камера дава простор за свободен израз в изграждането на образите. Според нея, емоцията излиза по-лесно, когато камерата снима в един кадър.

„Обърната елха“ на режисьорите Иван Черкелов и Васил Живков успя да докосне сетивата на онези, които виждат отвъд видимото, а операторското майсторство на Рали Ралчев провокира с изображението на невидимата страна от живота и се превърна в празник за окоето на философски настроения зрители: да поглежда зад стените на видимото, да разчита кода на метафоричния свят, създаден от авторите на филма.

Шведският филм „За Сара“, оператор Сорен Бей, и датският филм „Сапунка“ с оператор Ерик Молберг Хансен бяха уловили настроението и емоцията, изразяващи скандинавската душевност, интерпретирайки живота на две млади жени, които търсят себе си, любовта и смисъла в живота. Със своето черно-бяло изображение полският филм „Момчето с галопиращ кон“ беше като перла между останалите филми от селекцията. Може би защото оператор на филма е

жена – Юланда Дилевска. Това беше и филмът, който ни върна към духа на Свен Нюквист, починал на 20 септември, само шест дни преди началото на фестивала. Актрисата Александра Юста, която присъстваше като гост на фестивала, имаше излъчването на бергмановите актриси Лив Улман и Хариет Андерсон и тъкмо с това остави за миг усещането за духа на Свен Нюквист. Германският филм „Tough Enough“ на режисьора Детлев Бак и оператора Коля Бранд изобразяваше живота на едно 15-годишно момче, оцеляващо в суровия и жесток свят на улицата. Филмът на Майкъл Уинтърботъм за пореден път смесваше документалното с игрално кино – „Пътят за Гуантанамо“ успешно се вписа в следваната от фестивала линия на живота – суров, жесток, първичен, обрисувайки пътя на три британски момчета от пакистански произход, тръгнали за Пакистан.

Като по традиция, фестивалът беше закрит с премиера на македонски филм – „Тайната книга“ на режисьора Владо Цветановски и оператора Тиери Аборгас, който участваше и в конкурсната програма. Присъствието на Жан-Клод Кариер в ролята на алхимика Пиер Раймонд придаде завършек на целия фестивал в тоналността на неговия „невидим филм“ и тайната на живота, криеща се в сърцето и душата на човека. „Когато се срещнах за първи път с Жан-Клод Кариер – казва Владо Цветановски – и той се съгласи да бъде драматургически консултант, го попитах кое познание за него е било един вид просветление. Той ми разказа приказката за събранието на птиците, в което всички птици тръгват на дълъг и опасен път, за да стигнат накрая само най-издръжливите до огледалото, в което ще видят самите себе си. В

„Тайната книга“, Македония, режисьор Владо Цветановски



този момент пред мен стоеше алхимикът Пиер Раймонд“.

Председателят на Международното жури Фабио Чанкети, работил с Бернардо Бертолучи и снимащ в момента филма на Милчо Манчевски „Сенки“, заедно с останалите членове на журито, между които британският филмов критик Мартин Блейни, сръбският кинорежисьор Сърджан Каранович, операторът Мартин Гшлахт и режисьорът от Македония Владимир Блажевски, наградиха със „Златна камера“ оператора Стефан Фонтан за доброто сътрудничество между режисура, изображение и сценография във филма „Сърцето ми спря да бие“, за сплотения креативен тим при постигане на изображението. Сребърната

камера отиде при оператора на руския филм „Космосът като предчувствие“ за прекрасно уловената атмосфера и изисканата визия, която остава дълго в съзнанието. Бронзовата камера получи Коля Бранд за създаденото изображение на филма „Tough Enough“ – за неговия модерен подход в изграждането на динамичен мизансцен и за изключително артистичното използване на дигиталната техника. Предпочитанията на журито бяха към реалното представяне на живота, към камерата, която се движи забързано, трептящо около героите, навлизайки в бруталния им свят. Това кино, близко до формата на живота, до естетиката на „Догма“ – филмите, не успя да засенчи поетиката на „Обър-

ната елха“, „Тайната стая“ и кристалното изображение на „Момчето с галопиращия кон“. В крайна сметка наградите не са от толкова голямо значение, ако публиката е въведена в един прекрасен кино сън.

Младите оператори се състезаваха наравно с утвърдените вече професионалисти. Студентската конкурсна програма показва, че младото кинооко умее да наблюдава и да изобразява достойно случващото се в живота. Журито удостои с голямата награда българския оператор Крум Родригес за изображението на филма „Diving“ – режисьор Робърт Вукайло.

Накрая дъждът все пак спря. Дами и Господа сънуващи... кино, сънищата продължават.

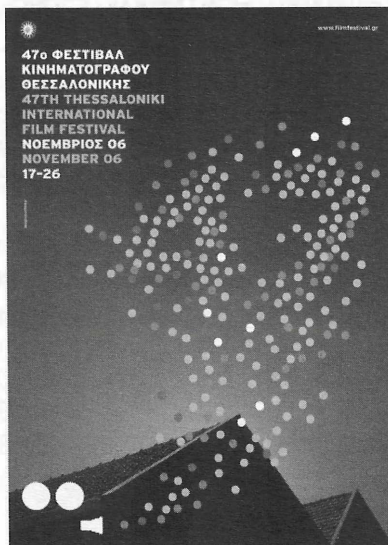


БАЛКАНСКИ ПРОЗОРЕЦ

Божидар Манов

СОЛУН 2006

Солунският фестивал отдавна вече се утвърди като един от най-значимите форуми на световното кино. А провеждането му винаги в края на календарната година му придава допълнителна тежест на своеобразна равностетка за годишната киножътва. Поредното му 47-мо издание (17–26 ноември 2006) не измени на тази важна характеристика. Повече от 300 филма (!) от всички континенти и меридиани, амбициозен конкурс за млади режисьори (14 първи или втори филми в главното състезание), широка панорама на некомерсиалното авторско кино в подборка-



та „Независими дни“, специален фокус към новото китайско кино (22 ленти), панорама на избрани бразилски заглавия, почетна панорама на специалния гост Вим Вендерс (всички 26 филма на бележития немски режисьор плюс негова авторска фотоизложба), и, разбира се, преглед на всички нови 22 гръцки филма – ето такава „море от кино“ предлага Солун край брега на есенното Бяло море.

За нас като балканци все пак най-важна се оказва специалната категория „Балкански преглед“, която наред с фестивала в

Сараево вече от години е най-ярката и сериозна трибуна на киното от региона. Тя е замислена като открояващ се форум на киното от полуострова и с подчертана амбиция да представи не само неговите годишни хитове, но и културното му своеобразие в иначе твърде пъстрата селекционна мозайка на съвременното световно кино. И успява да вдъхне самочувствие и ентусиазъм, когато виждаме определения интерес на гости от други региони, които без колебание го забелязват заради особения му сюжетен аромат, специфичен темперамент и екранна енергия. На Балканите винаги са се раждали таланти и са се появявали забележителни филми. А в Солун са триумфирали и Данис Танович с „Ничия земя“, и Емир Кустурица с „Бндърграунд“, и Нури Билге Джейлан с „Отдалеченост“, и сега други режисьори с техните нови ленти. А и ние, макар инцидентно, също сме оставили следи в Солун. Най-ревностните зрители помнят заглавия като „Приятелите на Емилия“ (награда на ФИПРЕССИ, 1997), „Писмо до Америка“, „Мила от Марс“, „Лейди Зи“ и очакват нови наши филми.

Ето в такава ситуация (и след като ни нямаше за поредна година в конкурса) вниманието ни отново бе насочено към регионалния преглед с 11 филма, подбрани от селекционера на програмата Димитрис Керкинос – известен гръцки критик и теоретик, университетски преподавател и опитен фестивален мениджър. Неговата селекционна стратегия търси представителство на всички страни от региона, ала това не гарантира запазена квота за всяка от тях, защото изборът е преди всичко според качеството на предложените заглавия. Ала като се отчетат мно-

гото съседски копродукции (шампион в това отношение е „Караул“ на хърватския режисьор Райко Гърлич – производство на 5 от бившите югославии плюс Великобритания, Франция и Унгария), така на практика всички от Балканите бяхав Солун. Румъния обаче удари рекорда с 4 свои филма. (Само седмица преди това на фестивала на източноевропейското кино в Котбус бе същото). Тази секция не е състезателна, но пък винаги гарантира ин-

тересно кино. Сега зрителите предпочетоха в своето гласуване вече много нашумелия румънски филм „12:08 източно от Букурещ“ на реж. Корнелиу Порумбою, който обикаля от фестивал на фестивал и навсякъде печели награди. (В Солун наградата е със скромно финансово покритие 2000 евро, осигурени от спонсора „Jameson“). И има защо: разказът за румънската Коледа от 1989 е поднесен като тв-предаване 16 години по-късно с диаметрално противоречиви



„Бунтът на L“, България, режисьор Киран Коларов

„12:08 източно от Букурещ“, Румъния, режисьор Корнелиу Порумбою



спомени на двамата участници и с елегантно чувство за хумор, което оцветява филма и му придава втори обем. Продуцентът твърди, че лентата е изключително евтина и е направена за символичните 150 хил. евро (още една поука за нас). И другият румънски хит „Хартията ще бъде синя“ (реж. Раду Мунтеан) също се връща към събитията от декември 1989, но е решен като (почти) документална възстановка с опит за психологически акценти. Не може да се отрече, че тази все още прясна страница от новата румънска история притегля силно зрителския интерес,

а сръчните режисьори отвъд Дунав умело се възползват от вкусната тема и изваждат максимума от нея. И останалите балкански заглавия бяха с вече натрупана фестивална биография, проверени на международен екран: сръбският хит „Утре сутрин“ на реж. Олег Новкович (главната награда в Котбус), турската лента „Времена и ветрове“ на реж. Реха Ердем, и особено босненският триумф „Гърбавица“ на реж. Ясмила Жбанич („Златна мечка“ от Берлин 2006). Този филм носи и особена гордост за Солун, защото е подкрепен още като литературен про-

ект от Балканския сценарен фонд, финансиран изцяло от гръцкото правителство. Тази година нашето участие в балканския преглед бе „Бунтът на L“ на реж. Киран Коларов, който се прие определено добре и на двете прожекции при пълна зала.

Още отсега трябва да мислим за следващата 2007, за да предложим на селекционерите няколко наши филма и защо не освен в Балканския преглед, да попаднем и в конкурса. Солун е най-близкият ни и удобен фестивален екран, а престижът му е доказан и защитен през годините.



ЗА СЕМЬОН ЧЕРТОК – ПРИЯТЕЛСКИ И НЕ ТОЧНО ПРОЩАЛНО...

Елена Михайловска

Предполагам, че много са българските му приятели, колеги и особено кинематографисти от различни поколения, за които вестта за неговата кончина ще бъде повод за много тъга и различни спомени. Не малко са навярно онези измежду тях, които са гостували в някогашния му дом в Москва, с толкова характерната и незабравима атмосфера там. Сигурна съм обаче, че не липсват такива, които познават по-късния му дом в Йерусалим, където аз така и не стигнах, въпреки многократните и настойчиви покани от неговата страна.

И няма просто как тези редове да не бъдат насочени най-напред към всички у нас, които са го познавали от едни или други периоди на неговия живот и които са общували с него през годините. Възможно е обаче те да стигнат и до някои от читателите му, които никога не са се срещали с



него самия и не познават специфичното и винаги шеговито настроение, което той обичаше да внушава.

Възможно е, разбира се, прощалните ми думи да засегнат най-вече онези, за които той е писал - и то най-вече с любов, а след това също по някакъв начин са се

сприятелявали с човека, обикновено за по-дълго. Наистина твърде много и то разнообразни са българските кръгове, с които в продължение на доста десетилетия той беше създавал свои неповторими връзки и които познават неизчерпаемата му енергия и удивителна работоспособност някога, както и онези доста точни негови оценки за хора, филми и факти, с които обичайно се отличаваше перото му. За мен обаче, както вече споменах, като че най-ярко и незабравимо сякаш остава точно неговото чувство за хумор, което винаги и неизменно обогатяваше случващото се наоколо му. Имаше весел и бликащ смях, който Сенята обичаше да събужда у хората, с които общуваше, и който пронизваше различни негови жестове, включително и най-сериозните думи за сериозни неща.

Имаше още неизменна ирония и още по-заразителна самоирония, с които той се устремяваше към другите и обикновено - все

като че ли тичайки, работеше и се движеше из света. Защото Семьон Черток – журналистът, публицистът, кинокритикът, авторът на много книги, статии, интервюта с почти всички големи филмови творци от средата и края на 60-те, 70-те и по-късни години, постоянният коментатор, анализатор или кореспондент от Йерусалим на различни радиа, в това число и на Би Би Си, бе човек, който никога не се взе много на сериозно. А иначе пишеше много и без да спира, като продължаваше да се шегува с всичко и още по-често – със самия себе си.

И може би точно заради това склонността у мнозина, и то в онези времена, да се виждат или почувстват като много важни и значители за историята и нейния ход, пък било то и ход, засягащ най-вече киното, го развеселяваше и забавляваше заедно с това като че най-силно. А и нали подобна склонност проявяваха особено многобройните чиновници из различните тоталитарни институции, свързани с изкуството, в това число и с киното. Но ако това в сферата на чиновници или различни поредни началници в киното и извън него беше далеч по-саморазбиращо се, какво да кажем, когато подобни прояви и *вземане твърде на сериозно* не подминаваха някои големи и талантиливи творци? Точно в подобни случаи чувството за хумор на Сенята се изостряше като ли че допълнително. А някои от обичайните му, много хапливи забележки по разни поводи, се оцветяваха като че ли с допълнителна и навярно стопляща ги поради бликация заразителен смях нова тяхна сила.

Такъв поне той винаги остава в моето съзнание и спомени, а навярно и не само в тях. За точно този Сеня най-вече ми се иска да говоря днес, но не с обичайно патетичните прощайни слова, а с радост и признателност за много-то важни разговори и весели срещи, които ни свързват. И без да познавам вече по-отблизо живота му от по-последните десетилетия в Израел, имам навярно правото, както мнозина други у нас, да го

назовавам винаги колегата и приятеля Сеня, без непременно да се съобразявам с някои по-късни или предпочитани от други транскрипции на името му (например като Симон, Шимон и т. н.).

Иначе има, естествено, разлика между онзи Семьон Черток, който прашаше най-редовно във вестника, където работех преди близо четиридесет години (!), материали за филмовия живот и различните му новости в Москва или в бившия Съветски Съюз (нещо повече, затрупваше ни почти безмилостно с тези свои постоянни и най-разнообразни кореспонденции), и онзи от по-ново и последно време. Наистина и той през последните пет-шест години на два пъти се появи в София, но все по-зле виждащ и все по-настойчиво прикриващ това свое неудобство, което би могло да притесни другите, с много от онези свои забележки и коментари по разни поводи, които някак по старому предизвикваха обичаен и освобождаващ смях у всички ни.

При това възрастният вече Сеня без ни най-малко стеснение повтаряше: предпочитам да общувам най-вече с децата на моите приятели! С тях ми е толкова по-добре, имаме толкова повече теми за разговор. Работата обаче е там, че и на тях, на силно порасналите деца (нека не изреждам сега техните имена) на някои от неговите стари приятели в София, също им беше достатъчно забавно и интересно с него. И те с радост се редуваха, за да го водят навсякъде, където пожелае. Разглеждаха с него най-подробно реставрираната синагога в София, такъв беше поне поведът моят син да влезе в нея, след като Сенята пожела да отиде за втори и трети път там. И най-после същите пораснали вече наши деца признаваха, че слушат със зяпнала уста разказите му за различни факти и личности, в това число и от света на киното, както и за цели отминали епохи, които същите тези личности или пък самият той бяха прекосявали.

Колкото до другия Сеня, от помладите ни собствени години, той наистина можеше да създаде у

някого и своеобразен комплекс – толкова много и бързо се пишеха и създаваха неговите тогавашни *материали* – статии и рецензии, но и извънредно голям брой интервюта. Мисля си даже, че това в определен период беше не само жанрът, който той владееше най-добре, но и който предпочиташе пред много други. (Погледнато от днешна гледна точка, тази жанрова пристрастеност изглежда толкова по-естествена. Киноинтервюто, разбира се, информира най-напред за дадени факти, като ти позволява да не направиш непременно пълната им оценка. При това можеш да подкажеш винаги косвено както мащабите на своя събеседник, така и част от своето отношение към него, оставяйки обаче на него самия свободата да *изяви* по-силно или обратно – да *скрие* отделни страни от своя замисъл и завършена реализация. И най-после, но не по значение – какъв само богат документ за дадено време остават събраните интервюта с творци от тогава, каквито всъщност са голям брой от книгите на Сеня Черток днес.)

Няма как да не призная, че тази относително по-голяма *свобода* на интервюто (в сравнение с рецензията или критическата статия например) усетих и ценях по-добре през онези години благодарение и на известна съвместна работа с него по време на един или два Московски фестивала – отивахме при съответната звезда заедно или с още колеги и всеки допълваше *изявата* и *портрета* на избрания ни събеседник със своите си въпроси и коментар по-късно към тях.

Така или иначе, навлизам май в една по-голяма и специфична тема, която само твърде бегло ще засегна. И това е темата за особена *двойнственост* на *живота по съветски*, която усетих постепенно и най-вече благодарение на някои първи гостувания в неговия дом, а едва след това – по други места и в компанията на други хора. Затова и така добре си спомням онзи достатъчно уютен, просторен и добре подреден за онези години московски дом на

Сеня. Бяха се преместили наскоро в него и продължаваха да му се радват заедно с многобройните си гости. Там неизменно беше Анна Вениаминовна, тази толкова достолепна негова майка, която ни гощаваше щедро с всякакви приготвени от нея самата вкусотиини. Пие се, естествено, доста водка, а после се преминава към чай с домашно сладко. Появява се дъщеричката Оленка – тъничка, много крехка, а после изведнъж източила се невероятно. Видям я пак сега как пее с мил детски гласец популярна и обичана песен на Окуджава. Красивата светлокоса Лена и нейна майка е също там, усмихва се съчастнически, със Сеня предстои да се разделят след доста години...

Работата обаче е там, че малко по-късно съм вече между посетителите, които имат право не само на водка, чай и обичайните актуални анекдоти, които съпровождат част от вечерта. Преди тях или в съответни различни дни имам достъпа и свободата да стоя още с часове в някой тих ъгъл на апартамента и да чета на воля всякакви редки книги, в това число самиздатски ръкописи, които пребивават за съвсем кратко или малко по-дълго време там. Излишно е навярно да уточнявам, че с подобна привилегия се ползват не всички, които идват или даже се чувстват близки на домакините. А още по-късно, във времето на съветската перестройка и след това, когато четем жадно някои излезли вече официално, но познати ми най-напред от този дом спомени и публикации, мога доста по-добре да усетя живата връзка между всички тях и някои други или по-

малко познати у нас пластове и традиции на голямата руска култура и високите примери на интелектуално и политическо дисидентство, които тя винаги е включвала, в това число и през различните си периоди от съветско време.

Разбира се, някои от по-младите сега могат и да се запитат: как все пак се съгласува всичко това с представите за успешен и добър печелещ тогава известен съветски журналист като Сеня Черток? Отговорът е доста по-дълъг и достоен за социално-историческо изследване с днешна дата. В случая мога само да свидетелствам и описвам добронамерено онова, което е било, а към различните оценки – от по-еднозначните до по-комплексните за съответните социални и жизнени светове по него време, има и ще има още дълго какво да се прибавя.

И все пак същият успешен и печелещ журналист изведнъж реши да се възползва от еврейския си произход и да напусне завинаги страната, в която изглеждаше толкова добре вписал се. По случайност бях на едно от поредните му *изпращания*, в дома бяха още Александър Липков и Отар Йоселиани. Ядеше се, както обикновено, нещо вкусно, направено от Анна Вениаминовна, пиеше се и се чуваха много и различни шегички. Неизвестните пред заминаващото семейство бяха не едно или две, включително и спрямо датата, която им е отредена. В някакъв миг всред разхвърляните багажи и на непроизнесения от мен въпрос Сенята прошепна: тук скоро няма да може да се живее повече! Беше някъде през месец април на 1979 и твърде скоро се разбра колко

той е бил прав в преценката си за процесите в страната.

Затова и не мога да забравя как по-късно и при поканите за дома му вече в Йерусалим той обичаше да набляга на толкова средищното място на това жилище в митическия и исторически град – там някъде, съвсем наблизо, е самата *Стена на плача*, към която се устремяват различни поклонници, разказваше Сеня. През прозореца се виждат дори съсредоточените погледи на бързащите мъже, включително еврейски фундаменталисти с плитичици и характерни шапки на главата, както впрочем често ги виждаме, запечатани от телевизионните камери на света. От другата страна обаче – и само на няколко метра, е много стар и живописен арабски пазар, чиито протяжни подвиквания се чуват и в дома му. А какви прекрасни плодове и зеленчуци има винаги на този обичан от него пазар! И като че ли убедил ни вече окончателно, че съвсем скоро заедно трябва да отидем и да си купим от тях, Сенята повтаряше – или поне аз го чух на няколко пъти през последните му две гостувания в София – че ще е много трудно, а може би дори невъзможно да се постигне траен мир и разбирателство между хората от съседните улици на това място...

Не, това просто няма как да се случи скоро. Гласът му ставаше някак по-глух и излъчващ непривична тъга. Или поне няма да се случи през неговия живот – уточняваше още той, като че ли за да поуспокои малко поредните си слушатели. И се оказа, както впрочем при толкова други неща или прогнози, напълно прав...

СЕМЬОН ЧЕРТОК 1931–2006

Завеждащ отдел в списание „Съветски екран“ (1964–1975). Автор на стотици материали за киното в съветската преса, както и на интервюта с най-големи звезди на световното кино като София Лорен, Марина Влади, Ана Маниян, Марчело Матроияни и много други. Съставител, автор и редактор на годишника „Екран“ (1964 – 1973). Научен сътрудник в Националния изследователски институт за кино (1976–1979).

Автор на десетки книги, сред които „Художникът Борис Шалапин“ (1972), „Международен екран“ (1973), „За киното и за себе си“ (София, 1979), „Там-тамите на XX век“ (1975), „Фестивал на три континента“ (Ташкент, 1978), „Последната любов на Маяковски“ (Ан Арбор, 1983), „Стоп-кадър. Очерци за съветското кино“ (Лондон, 1988) и др.

Емигрира в Израел през 1979. Журналист в руската редакция на радио „Гласът на Израел“. Кореспондент на Би Би Си, сътрудник на вестници и радиостанции в Израел, Европа („Руска мисъл“), Ню Йорк, Лос Анжелис, Чикаго.

СТРАНИЦИ ОТ ИСТОРИЯТА НА ЕВРОПЕЙСКОТО КИНО ЗА НЕОБХОДИМОСТТА ДА СЕ ИЗСЛЕДВА ИЗТОЧНОЕВРОПЕЙСКОТО КИНО

Иван Иванов

С това заглавие откриваме нова рубрика. В нея сме готови да поместим студии, статии или научни съобщения, свързани с историята на европейското кино. Обновяването и актуализирането на историческото знание е необходимо за осветляване каузата на европейското кино като цяло – и на българското в частност, в глобализираща се свят.

В два поредни броя ще поместим части от изследването на тема „Унгарската кинематография като специфична част от източноевропейското кино“, подготвяно за защита на образователната и научна степен „доктор“ от Иван Иванов, НАТФИЗ.

Осъществяването на изследване на тема „Унгарската кинематография като специфична част от източноевропейското кино“ е продиктувано от конкретен интерес към унгарското кинематографично творчество. В не по-малка степен обаче и от интерес към киното на страните от Източна Европа като цяло. По времето, когато темата бе избрана, изглеждаше сякаш кинознанието е престанало да се интересува от нея. През 1999 година в специалния си брой със заглавие „На Изток от Рая“ списание „Кино“ първо възобнови интереса към тази тема. По-късно се появи силно свидетелство в подкрепа на актуалността и значимостта ѝ – авторитетното руско историко-теоретично списание „Киноведческие записки“ издаде брой, назван „Източноевропейски“. В него са събрани множество студии на автори от страните от Източна и Централна Европа, коментиращи стари и нови проблеми от киното на региона. Особен интерес представляват материалите от Фестивала на архивното кино „Белые Столбы“, състоял се през 2004 г.: „кръгамаса“ на тема „Киното на Източна Европа – прощаване с миналото“ с участието на известни киноизследователи, и анкета сред кинематографисти на същата тема. (1)

Почти по същото време Wallflower press, Лондон, започна

разпространението на поредица монографии под общото название „Източно Централно Европейско кино“, посветени на историята на чешкото, полското и унгарското кино, а също така едно обединяващо изследване на българската Дина Йорданова, американски университетски професор. (2)

Това са все свидетелства за актуалността и значимостта на темата. Но те ни насочват на първо място към **изясняване на самото понятие „източноевропейско кино“**.

До 1989 г., поне що се отнася до всекидневния език у нас, изглеждаше пределно ясно какво се крие зад това понятие: кинематографиите т.е. отраслите от културата и икономиката, осъществяващи производството на филми и показването им пред публика, на държавите Албания, България, Европейската част на СССР (а при по-малко прецизиране и киното на целия Съветски съюз), Източна Германия, Полша, Румъния, Унгария, Чехословакия и Югославия. В някакъв смисъл това понятие се отъждествяваше със „социалистическо кино“, а и с другото – „страни с народна демокрация“. Пообщо казано – киното на страните, които след Втората световна война попадат в т.нар. „съветски блок“. Но при съответно изследователско вглеждане още тогава ставаше ясна вътрешната дина-

мика и сложност на всички тези означения. Преди всичко като социалистически се определяха и страни извън географския регион на Източна Европа – Виетнам, Куба, Монголия; твърде рано (1948 г.) от т.нар. „блока“ се откъсна Югославия, а по-късно и Албания; поради особеното си географско разположение на два континента, а най-вече заради мястото ѝ в политическата йерархия на „Източния блок“, Русия и съответно киното ѝ имаша статут, различен от този на кинематографиите в останалите източноевропейски страни, затова руското кино обикновено се разглеждаше самостоятелно; особено бе и положението на киното на Източна Германия, което, по един или друг начин, бе свързано с другото измерение на националното кино – това в Западна Германия и т.н.

Веднага трябва да се отчете и фактът, че през последното десетилетие на XX век конфигурацията на региона, а оттам и на принадлежащите към него кинематографии, силно се измени: Източна и Западна Германия се обединиха, разпадна се Югославската федерация, прибалтийските съветски републики получиха самостоятелност, разделиха се Чехия и Словакия. По-късно Естония, Латвия, Литва, Полша, Словения, Словакия, Унгария и Чехия станаха членове на Европейската общност. Редом с понятието Източна Евро-

па все по-често се чува другото – Централна Европа. Дискусиите около него започнаха през 70-те години, обособяването му бе продиктувано от стремежа към откъсване от съветското влияние и интегриране със Запада. (3) Съществува и тенденция към по-голяма диференциация, т.е. към откъсване на регион под названието Източно Централна Европа. Това са страните, влизащи в т.нар. Вишеградска тройка – Унгария, Полша, Чехия. (4) За централноевропейски се считат Словакия и Словения, Хърватска също има такива претенции. Все по-често се говори за „Балкански регион“, за Югоизточна Европа и т.н. Възкръсна и т.нар. евразийска идея като израз на обновената руска тенденция към национална идеокрация от имперски-континентален мащаб (неоевразийство). (5). Пак в името на преодоляването на по-горе посочените центробежни сили, в търсене на по-голяма хомогенност, при съответна уговорка за целесъобразното стесняване, **източно-европейско кино може да бъде отъждествено преди всичко с киното на България, Полша, Румъния, Унгария и Чехословакия.**

Избраните кинематографични са формален количествен сбор. Заедно с многото отлики, те имат и прилики, основаващи се както върху исторически и културни връзки, т.е. върху геополитическа и гекултурна логика, така и върху по-частни кинематографични взаимодействия, макар и в различни исторически периоди те да са се проявявали с различна степен на интензивност. В определени исторически периоди части от земите им са принадлежали към Германия, други към Русия или Австро-унгарската империя. Но и след обособяването им като суверенни държави транснационалните им връзки се запазват. Понякога по-силно е било взаимодействието между унгарската и чешката кинематография, друг път между унгарската и българската, между унгарската и румънската и т.н. В творчеството на всяка от тях е отразен сроден, а не рядко и

много близък човешки опит. Сходни са пътищата на развитието им, причините за кризите и подемите, и т.н. Едновременно с това се проявяват и отликите им, множеството по-общи и по-частни особености, съставляващи уникалния им национален характер, формиран под влиянието на различните етно-психологически и религиозни фактори (при някои от тях по-силно присъства славянското единоначалие, при други – католическото или ортодоксално християнското и т.н.). Всичко това се проявява и при стилистичните особености на филмите, а оттам и на социалния им живот.

Поотделно и самостоятелно кинематографиите от региона биха могли да бъдат разгледани в контекста на световното кино, всички търпят влияние от френската, американската, руската и други големи кинематографии, но несъмнено подлежат и на изучаване като принадлежащи към един киноареал (от лат. *arealis*, в основата на което е *area* – „площад“), като област на естествено разпространение на нещо, в случая на киноизкуство. Това е общност без финални граници, от онези, за които се казва, че трудно се поддават на характеризиране, но своеобразието им се улавя при възприемане. В случая – при запознаване с филмите, произведени от тези кинематографии.

Тук обаче следва да се отбележи една важна особеност: приликите, връзките, взаимодействията до Втората световна война в по-голяма степен се диктуват от естествена, вътрешна необходимост; в навечерието на Втората световна война, през годините на войната, а най-вече през периода 1945–1989 г. интересувалите ни кинематографии биват подложени и на принудително обединение от политико-идеологически „център“ – до 1945 г. Берлин и фашистките идеи, а после от Москва и задължителния художествен метод „социалистически реализъм“.

За това какво представляват фашистките идеи за обединяване

на европейските държави, колабориращи на Германия, какво представлява методът „социалистически реализъм“ и как унгарската, а и другите кинематографии ги осъществяват или им се съпротивляват, е необходимо да се говори отделно и по-разширено. Изпреварващо може да се каже, че въпреки тяхното застрашаващо с уеднаквяване и обезличаване начало отликите между кинематографиите се запазват. Нещо повече – именно като съпротива срещу опасността от превръщането на различието в тъждество отделните кинематографии бранят, доколкото е възможно, самостоятелността си. И дори я подчертават.

След промените, настъпили през 1989 г., самите кинематографии имат потребност да се разграничат, да се еманципират. Към този естествен процес се прибавя и характерното за такива периоди отричане от всичко направено „преди“. Това отдалечава времето за изследването на връзките и взаимодействията между източноевропейските кинематографии, естествени или наложени, но във всички случаи заслужаващи научно внимание, тематизиране.

В статията си „Жило-было восточноевропейское кино-искусство“, публикувана в посочения по-горе „източноевропейския брой“ на алманаха „Кинovedческие записки“, Ивет Биро пише: „Живяло някога на белия свят... Почакайте, как така, излиза, че вече го няма? Нима то е изчезнало завинаги? Макар че драматичните промени в нашия живот не оставят съмнение в това, че неговата епоха действително е свършила, въпросът не е така прост, както изглежда на пръв поглед. Да, ние действително преживяваме странен период, когато разчистваме залежала стока. Но дори сега, преценявайки загубите и изхвърляйки боклука, въодушевено прощавайки се с тази епоха и без колебание произнасяйки й присъдата, трябва да опитаме да разберем какво все пак е останало от нея. Разпадът не е просто крах на нещо безжизнено и обречено

на гибел. Средразвалините може да се намерят и частици от ценности, затрупани от боклук и изгубени в хаоса.” (6) Продължавайки казаното от Биро, бихме могли да добавим: само след съответни усилия за преразглеждане и преоценка ще можем да се освободим от някои комплекси и предразсъдъци, а когато това се осъществи, можем да се надяваме, че и останалият свят също ще промени отношението си към нас – такива каквито бяхме, и такива, каквито сме. Защото не е тайна, че експосцилистическите, респективно ексизточноевропейските кинематографии се намират в някаква своеобразна нова изолация от останалия кинематографичен свят. По този въпрос говори полският философ и културолог Зджислав Краснодембски в книгата си „Постмодерни дилеми на културата” (7), а и много от участниците в посочените материали от сп. „Киноведческие записки”. Малко крайно, но не без доза истина, звучи казаното от режисьора Георги Данелия: „Веднага щом се разделихме и се превърнахме в това, което сме сега, нито един филм – нито наш, нито техен (имат се предвид филмите от бившия Съветски съюз и от Източна Европа – Ив. Ив.) вече не извиква предишния интерес”. (8)

Тук изниква по-общият проблем за отношението между изкуството и политиката, от който произлиза и по-частният за конюнктурния интерес към една или друга кинематография. Неговото изясняване е извън координатите на настоящата работа. В случая по-същественото е да се подчертае необходимостта от самооценка и самосъзнание на самите кинематографии, принадлежащи към въпросния ареал. И още – че опитът по осветляване на общото и особеното в кинематографиите от Източна Европа, а по-специално на сътвореното от тях през периода 1945–1989 г., не е необходим само на историята на киното. Той ще помогне за разбирането и на последвалите по-нататък трансформации в киното на експосцилистическите страни и на тяхното

днешно място в световното кино.

Потребността да познаваме по-цялостно източноевропейските кинематографии се диктува и от процеса на глобализацията, при който отделните държавни очертания губят значението си, преодоляват се представите за „особено”, а все повече за по-широки очертания. По-точно – редом с глобализацията се осъществява т.нар. глокализация, т.е. глобализация и локализация едновременно, от което се пораждат множество плаващи по-големи центрове (9).

Едно днешно опознаване на която и да е от източноевропейските кинематографии не би било възможно без отчитането на горепосочените взаимовръзки. От друга страна, цялостното опознаване на кинематографичния ареал е в още по-голяма степен неосъществимо без тяхното диференцирано познаване. Пътят към обединяване на двете взаимозависими начала минава през философската формула, известна още от времето на Аристотел, за диалектичното отношение между **единичното, особеното и общото**. Според нея общото (в нашия случай това е източноевропейското кино като цяло) е вкоренено в единичното (в случая това би могла да е всяка от назованите по-горе кинематографии) като негова същност и се разкрива в понятието само чрез отражение в единичното и особеното. Познаването се движи от изучаването на единичните явления през разкриването на особеното в тях, а след това – към откриването на общото, закономерното (10). В нашия случай в качество на още по-широката категория – **всеобщо**, може да се говори за световното кино.

Всяка от кинематографиите, включително и унгарската, може да бъде обект на изследване. Но за да бъде полезно това и при опознаването на целия източноевропейски киноареал, **избраното кино не следва да се разглежда в качество на единично, затворено в себе си, а на „особено”, т.е. като явление, опосредяващо отношението между единичното и**

общото като обединяващо ги начало в рамките на цялото. То се разглежда като категория, в която общото се реализира в единичните си възплъщания. (11). Считам се, че категорията „особено” е важен момент от движението на познанието в дълбочината на обекта (в нашия случай – на източноевропейското кино като цяло). Но до нея се стига при съответен предел на познаване и на единичното (на унгарското кино в частност) и на общите за интерсующия ни ареал начала.

В търсене на по-голяма яснота понятието „особено” може да бъде заменено със синонима му „специфично” (от лат. *specificus* – особено, сбор от качества; например отличителните белези на унгарското кино именно като кино от Източна Европа). Веднага трябва да се подчертае, че в тази функция би могла да бъде разглеждана всяка кинематография от назования регион. Включително и българската. Не е тайна, че с мащаба си и с новаторския си дух полското кино водеше по световен авторитет. В края на 60-те години чешкото кино респектирало с критицизма си към т.нар. социализъм. В такъв смисъл трябва да се подчертае, че **унгарското кино е избрано не като някакъв идеал, а по силата на лично предпочитание. Но и с убеждението, че то е било и продължава да бъде „вид” кино, който и с плюсовете, и с минусите си добре илюстрира „рода” източноевропейско кино, тъй като е един от зрелите му представители – кино, развито в стилово и жанрово отношение, а и с много високо обществено самосъзнание** (12).

Бележки

1. Киноведческие записки, бр.71, 2005 г., изд. Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Научно-исследовательский институт киноискусства, Музей кино, Редакция журнала.

2. East central european cinema, from WALLFLOWER PRESS, London & New York, W1W7 TE. Серията включва: Taborsky V. – The chechoslovak new wave (издание на Canadiea slavonik

papers); Falkowska J. (University of western Ontario) – The red and the white – The Cinema of People's Poland; Jordanova D. (University of St. Andrews) – Cinema of the other Europe; Cunningham J. – Hungarian cinema. From coffee house to multiplex и др.

3. По-подробно по този въпрос – в кн. на Jordanova D. „Cinema of the other Europe, изд. Wollflower press, London & New York, стр.11–12.

4. Вишеградските страни са Полша, Чехия и Унгария. Наречени сатана, след като през май 1990 г. в древната столица на Унгария Вишеград поставят началото на сътрудничеството си за присъединяване към европейските страни. Понякога обаче може да се срещне и названието „Вишеградска четворка“, като се има пред вид и участието на Словакия – Ив. Ив.

5. Константинов И. Неоевразийството днес, в сп. Философия, бр. 2, 2005 г.

6. Биро, Ивет – теоретик и кинокритик, редактор на някои от най-знаменитите унгарски филми от 70-те години. През 1976 напуска Унгария и работи като университетски преподавател във Франция, Израел, САЩ. Цитатът е от книгата й „Порядък в безпорядъчността“ (публикувана през 1996 г. в Будапеща), в която влизат написани от авторката статии в края на 80-те и началото на 90-те години. Откъсът е цитиран от публикацията „Жило-было восточноевропейское киноискусство“ в „Киноведческие записки“, 71/2005, стр.111.

7. Краснодембски, Зджислав. „Постмодерни дилеми на културата“, ИК „Стигмати“, 2004 г.

8. Дanelия, Георги – отговор при анкетата на сп. „Киноведческие записки“, бр.71/2005, стр. 9.

9. По този въпрос по-подробно в студията на Роланд Робертсън „Глокализацията: време, пространство и хомогенност – хетерогенност“. В сб. Глобални модалности“, С. КХ, 2004 г.

10. Виж **Единичное** във Философский энциклопедический словарь, 1983 г.

11. Виж **Особенное** във Философский Энциклопедический Словарь, 1983 г.

12. В книгата си Jeune cinemad hongroas, „Serdok“ Lion, 1966, френският критик Клод Левенсон започва студията си с убеждението, че „Унгария е една от най-синефилските страни в света“.

ПЕРИ ВЕКРОВ – БЪЛГАРИНЪТ, КОЙТО НАПИСА СЦЕНАРИЙ ЗА МЮЗИКЪЛ В ХОЛИВУД

Костадин Костов

От дълги години се занимавам с изследване на филмите-екранизации, прожектирани на българския екран за периода от 1908 до 1970 г. При уточняване на филмологията на филма **„Детето на затворника“**, прожектиран в България през 1931 г., се наложи да ползвам база данни от „Leonard Maltin Review“. При направената справка се установи, че оригиналното заглавие на този филм е **„Голямото момче“ (Big Boy)**, музикална комедия, черно-бяла лента, екранно време 69 минути, продукция 1930 г. Режисьор на филма е **Алън Кросланд (Alan Crosland – 1894–1936)** по сценария на **Уилям К. Уелс (William K. Wells)** и **Пери Векроф (Perry Vekroff)** върху постановения в Бродуей мюзикъл „Big Boy“ от Харолд Атенридж (Harold Attenridge). На пръв поглед нищо за отбелязване. Но единият от сценаристите се оказва, че е българинът Пери Векров, подвизавал се в началото на 20-те години на миналия век като актьор и помощник-режисьор при Томас Харпър Инс.

За дейността на Пери Векров в американското кино най-напред може да се научи от публикуваната в сп. „Кинозвезда“, г.

IV, №1 и 2 от 1924 г. информация „Българите в американското кино“, подписана от някой си Григорий Ключ. От кратката биография на българина, изпратена от Холивуд през август 1924 г., научаваме, че той е роден през 1881 г. в Шумен. Още като малък заминава с родителите си за Александрия – Египет, където като ученик влиза в една френска драматическа труппа. Учи в „Роберт колеж“ в Цариград. В началото на XX век се връща в България и следва право в Софийския университет. Посещава и лекциите на Първата българска драматическа школа.

Едва 20-годишен, заминава за САЩ. Влиза в труппата на Аугустин Дели, където се опитва като драматичен актьор, изпълнител във водевили и поставя театрални пиеси съвместно с известния в онези години театрален режисьор Дос Рейли.

Макар и за кратко време, учи в школата на Томас Х. Инс на Кълвър сити и изпълнява малки творчески задачи, поставени му от „супервайзера“ на американското ням кино.

По препоръка на Томас Инс фирмата „American Kinemacolor“ го ангажира и му поверява постановката на някои от първите си филми. Оттук започва ка-

риерата му като актьор и режисьор в полето на кинематографията. След това работи последователно във „Вайтаграф“ и „Метро“, където режисира „Из превъзходния път“ с Енита Стюарт и Чарлз Ричман и „Чарлз медното сърце“. С този филм, според автора на посочената биографична справка, Пери Векров се проявява като голям режисьор, а във филма „Нейните тайни“ с Алис Тери вече получава достъп до големите павилиони на филмовите компании. По-късно Пери Векров работи в „Парамаунт“, „Фърст нейшънъл“ и „Юнайтед артистс“, като за последната фирма режисира филмът „Господ от Тъндърчейт“ с участието на известния актьор от нямото кино Оуен Мур – първия съпруг на Мери Пикфорд.

След това, според краткото му животоописание, Пери Векров напуска Холивуд и заминава за Япония, от където идват непотвърдени сведения, че поставя серийни филми в японското нямо кино.

Българинът опитва да взема участие в някои филми и като актьор, но е изпълнявал малки роли, поради което е почти неизвестен, а в справочниците на американското нямо кино името му не се споменава.

Като се има предвид неговото участие като сценарист във филма „Биг Бой“, това би означавало, че Пери Векров се връща в лоното на Холивуд в началото на 30-те години, когато киното става говорящо и започват да се търсят предимно мюзикъли.

За нас в случая е важен фактът, че един българин – Пери Векров – се заема да екранизира за фирмата „Уорнър Бразърс“ една вече станала известна мюзикална пиеса, като за целта привлича за съавтор и Уилям К. Уелс. Това бил добър тактически

ход на българина, който, познавайки много добре нравите и практиката в Холивуд, знаел, че бидейки едноличен автор, вече забравен в Америка, няма шансове за успех. Той знаел, че е „Господин Никой“ в сценарния „цех“ на „фабриката за мечти“ Холивуд.

Другото, което е важно в случая от творческа гледна точка, е, че той се опитва да намери сюжетно и смислово продължение на станалия вече известен мюзикъл „Съни бой“, екранизиран като „Лудият певец“ от режисьора Алън Кросланд. Същият този филм, който в продължение на една седмица се прожектира винаги в препълнения салон с 1200 места на Берлинския кино-театър „Глория палас“, като събира 30000 зрители – рекорд за времето си. В този филм двама души придобиват световна известност. Това били детето-чудо на американското кино Дейви Ли и изпълнителят на главната роля в първия звуков филм „Певецът на джаза“ неповторимият Ал Джолсън (1886-1950). Поради това българинът се залавя да напише литературния сценарий за „Голямото момче“, като през цялото време на пригаждането на бродуейския мюзикъл към изискванията на екрана се стремил да нагоди смислово и емоционално сюжета му като продължение на „Лудият певец“. И в двата филма героят на Ал Джолсън се жертва за спасяването на малкото момче Дейви Ли от страшните козни на една пропаднала жена, която разрушава семейството си и подлага малкият си син на многобройни опасности. Действието се разиграва в щата Кентъки по време на едно „дерби“ надбягване с коне и разказва за трагичната обич на едно момче (Дейви Ли) към едно малко момче. Самият Ал Джолсън изпълня-

ва ролята на Гюс, позната му от играната от него още през 1925 г. едноименна пиеса в Бродуей.

Цитирам няколко кратки отзива за филма „Детето на затворника“ (Big Boy), поместени в българската преса при премиерната му прожекция в софийското кино „Капитол“ на 27 декември 1931 г.: „Ще чуете най-красивите и затрогващи мелодии, ще преживеете най-голямата трагедия на човешкото сърце в драматичния тонфилм „Детето на затворника“ със световно известния певец Ал Джолсън и неразделния му партньор петгодишния артист Дейви Ли в главните роли. Дивият талант на Ал Джолсън, копнежите на възвишената му душа, трепетите на нежното му сърце и властната му дарба да очарова зрителите и да ги приобщава към високите преживявания на своето изкуство“ (в. „Утро“ №6711/27.12.1931 г.).

„Кой не познава Ал Джолсън и малкия Дейви Ли? Кой не е треперел при похабения им от една жена живот в „Лудият певец“ („Съни бой“)? Ние ви ги поднасяме отново в една трогателна семейна драма, в една истинска битка на живота на едно предадено бащинско сърце с негодите и неправдите на живота. Тук Ал Джолсън, вдъхновяван от обичното си дете, пее, весели и разчувства публиката със своите песни както никога до сега. Грамадният оркестър на „Витафон“ изпълнява прочутите композиции на Ал Джолсън“ (в. „Юг“ 1932 г.).

С този филм се популяризира една от най-хубавите песни от репертоара на Ал Джолсън „Утре ще бъде друг ден“ (Tomorrow is Another Day), която става в онези години световен хит, записван на грамофонни плочи и изпълняван от оркестрите в най-шикозните американски и европейски ресторанти.

Свършеното от нашия сънародник в Холивуд било на високо професионално равнище, за което говорят следните неоспорими факти. На първо място това е големият касов успех на филма „Голямото момче“. На второ – че авторитетното издание по история на киното „Leonard Maltin Review“ му дава оценка 2.5 звезди при 4 възможни, а „Katz Film Encyclopedia“ го включва неизменно в списъка на най-добрите американски филми. И не на последно място трябва да отбележим факта, че и до днес във всяка добре уредена видеотека на САЩ може да се купи копие на филма, записано на лазерен диск.

И като връх на всичко това – сътрудничеството на момчето от

Шумен с едни от най-изявените американски кинотворци в онези години. Не кой да е друг, а режисьорът на първите най-сполучливи звукови филми Алън Кросланд, както и Ал Джолсон – един от най-популярните филмови артисти в началото на говорещата ера на американското кино, приемат и оценяват написаното от Пери Н. Векров за филма „Big Boy“ като достатъчно добро, за да работят върху реализацията му на филм.

Без каквито и да е стеснения, считам това мое откритие за важно в историята на киното в България и в света. В края на краткото си есе си задавам няколко въпроса:

Има ли в България културен институт, който да закупи един

DVD диск, на който да гледаме „Детето на затворника“ (Биг Бой)?

Има ли в България културен институт, който да изиска официално от американските и японските филмотеки необходимите база-данни за живота и творчеството на Пери Н. Векров – ученика на Томас Харпър Инс, постановчика на „Метро“ и „Парамаунт“, режисьора на първите японски филмови поредици, сценариста на „Уорнър Бродърс“?

Ако това не се случи, аз ще направя това усилие. То си струва.

Защото девизът на всеки уважаващ себе си киноисторик е:

Всяко откритие в историята на киното е предпоследно!

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

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

Адрес на редакцията:

София 1527, бул. „Дондуков“ 67, тел. 946-10-66 За реклами: **946-10-66** E-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com
СБФД интернет сайт: <http://www.filmmakersbg.org/index.html>

Препечатването е допустимо само с разрешение на редакцията и автора.

Подписаните материали не съвпадат винаги с мнението на редакцията.

КИНО е гвумесечно списание. Цена на отделна книжка – 3,50 лв.

Редакцията приема заявки за абонамент и отделни книжки срещу преведени суми по пощата на адрес: София 1527, бул. „Дондуков“ 67, за главния редактор – Людмила Дякова
ISSN – 0861 – 4393

MEDIA

Тренинг / Training

Развитие / Development

Разпространение / Distribution

Промоция / Promotion

Кинофестивали / Festivals



A programme of the EU



Information Society
and Media

Бюро МЕДИА - България
бул. „Дондуков“ 2А, ет. 8
София 1000

тел.: (02) 987 03 25, 988 32 24

тел./факс: 987 53 69

info@mediadesk.bg

www.mediadesk.bg

НАШИЯТ ЖИВОТ

Филм на ЖЕРАР КРАВЧИК



В кината от

VAN KRIS FILMS



от

ТРАНСИЛВАНИЯ

Филм на ТОНИ ГАТЛИФ

*** ОБЕПОМ.СН