

КИНО

3,50 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

4 2007

А ДНЕС НАКЪДЕ
Филм на Рангел Вълчанов

ПРИЛОЖЕНИЕ:
СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ



977086143931

В Дома на киното е като на кино!



ДОМ НА КИНОТО

ул. "Екзарх Йосиф" 37
тел. 9807838



КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

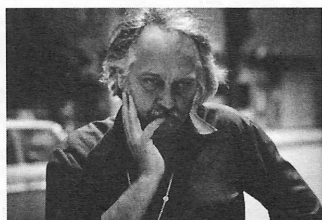
ЛИЧНОСТИ И ФИЛМИ

За святото и земното и скулптурата от живак, наречена авторско кино (разговор с Рангел Вълчанов) / *Кристина Стоянова* 2

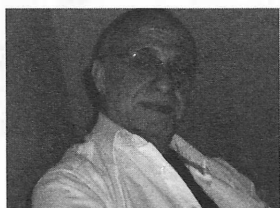


ЮБИЛЕЙ

Един майстор на 70 (Венец Димитров на 70 години) / *Валентина Фиданова* 7



В озарението на прозрачния екран:
Владимир Игнатовски 9



Подир сянката на облаците – Димитър Гочев 13

КИНОСЪБИТИЯ

Провокации и предупреждения на европейското кино (Фестивал на европейските копродукции) / *Калинка Стойновска* 15

Силата на закона и гражданското общество: уроците на филмовото изкуство - МАТРА/КАП Закон, личност и власт в киното на Източна Азия
Андроника Мартонова 19

ОТ ПРОЕКТА ДО ЕКРАНА

Вопъл от скамейката на екзекутора
Искра Димитрова 27

НОВИ КНИГИ

От Изток на Запад и обратно („Майсторите на голямото кино“) / *Григор Чернев* 31

Йероглифът се разкрива („Йероглифът на киното“) / *Александър Янакиев* 32

ФИЛМАУТОР

Филмаутор – проекция в настояще и бъдеще 34

СВЕТОВЕН ЕКРАН

ФЕСТИВАЛИ

60 ГОДИНИ КАН

Мотиви и поуки от видяното в Кан 2007

Вера Найденова 38



Младежки поглед от Кан 2007 / *Яна Джарова* 41

Българското кино в Кан / *Виолета Зингинова* 43

Сагата на един променящ се фестивал (Селекцията на филмите в състезателната програма) 46

КАРЛОВИ ВАРИ 2007:

Лица и думи от Карлови Вари / *Божидар Манов* 47



СЛОВАКИЯ 2007:

На Изток от Карлови Вари / *Мариана Христова* 52

ТЕОРЕТИЧНИ ЕТЮДИ

Формалната школа (Литературната теория)

Владимир Игнатовски 55

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Очите на морето / *Пенка Монова*

С подкрепата на



4/2007

На корицата „А днес на къде“

Режисьор **Рангел Вълчанов**

Продуцент

„РФФ Интернешънъл“ – **Стефан Китанов**

ЗА СВЯТОТО И ЗЕМНОТО И СКУЛПТУРАТА ОТ ЖИВАК, НАРЕЧЕНА

АВТОРСКО КИНО

*Карлови Вари, юли 2007
Специално за списание
„Кино“ от Монреал*



*Рангел Вълчанов и Кристина Стоянова
за новия му филм „А днес накъде“*

Когато разбрах, че новият филм на Рангел Вълчанов „А днес накъде“ ще бъде представен на специална прожекция по време на 42-то издание на международния фестивал в Карлови Вари, заочаквах с трепетна тревога деня и часа на прожекцията. Много исках филмът да се е получил поне толкова добър, колкото и „А сега накъде“, създаден точно преди 20 години, чието продължение или втора част е „А днес накъде“. Заклинах и гадаех, че ако след толкова много неуспехи и половинчати успехи на българското кино от последните две десетилетия Рангел е успял да направи хубав филм, това ще означава, че продължителната криза

вече преминава и има надежда за спасение. И слава Богу, филмът ми хареса! Даже повече от „А сега накъде“, което не е учудващо, тъй като новият филм е впрегнал енергията на стария, цитирайки го остроумно и (само)иронично. Без претенции за оригиналност, веднага искам да кажа, че за мен Рангел е възплъщение на архетипния български художник и мислител от ранга на такива литературни колоси като Алеко Константинов и Георги Стаматов. В киното той си остава уникален и самотен представител на мощна образност, черпеща вдъхновение както от националния фолклор и традициите на българската живописна школа, така и от световната кул-

тура от Ренесанса до сюрреализма. За съжаление, „случи се така, че България не можа да роди и да отгледа своите кино-синове (и дъщери)“, сподели Рангел горчиво в непубликувана тук поради липса на място част от „сладкия ни и тъжен“ разговор за миналото, настоящето и още по-неясното бъдеще на българското кино. „Ето, – продължава той – сега се чувствам като маратонец, който наближава своя финал, а там никой не го чака да поеме щафетата...“ Но живото му чувство за хумор и живописно-хаплива реч са си все така по младежки разрителни, откроявайки го в сред плеяда къде по-млади режисьори, но преждевременно състаре-



„А гнес накъде“

ни и кахърни. Неговото сатиropодобно присъствие някак си ме успокоява и сега съм сигурна, че ще дочака своите кинематографични синове и внуци, че останалата част от гадалката ми ще се сбъдне и българското кино ще преодолее кризата...

Разговорът ни се състоя на следващия ден след прожекцията.

Рангеле, защо този филм и защо сега?

Сериозно ли да отговоря на този въпрос, или жанрово?

Разговорът ще се публикува от сериозно издание...

Ами то всички сериозни неща са в края на краищата жанрови...

Отговаряй всъщност както искаш...

Всичко започва случайно – преди около три години ми хрумна – под влиянието на приятели и

познати – че може би би било интересно да се покаже какво се е случило с всички онези млади хора от филма „А сега накъде“, сниман преди двадесет години... Отхвърлях тази идея, защото ми се виждаше доста сложна чисто организационно... И обикновено като ученик, който не си знае урока, отговарях, да бе, да, но гледах да избягна директен отговор и ангажимент... Виждах преди всичко скритите капани и



„А гнес накъде“

опасности, които дебнат един такъв проект... Героите не бяха един и двама, че да се разположат по турски в сюжета, а двадесет и трима, пардон, двадесет и четирима, които трябва да заемат филмово време от час и половина, тоест, 4 минути на човек. За 4 минути да разкажеш историята на един човешки живот означава, че някъде пропадеш, че само ще се докоснеш до тях, улавяйки тук жест, там - малко откровение, безспорно интригуващи неща, но едва ли ще разкрият дълбочината на драмата, преживяна от тези хора... Трудно е да се превърне тази драма в разказ, в литература, дори в предмет на свободен разговор и още по-трудно - да се намери филмовият ѝ еквивалент, втъкан в сюжета, в поведението, в дрехите и изражението на героите, така че да се чувства миналото, настоящето и бъдещето им... Все още не знам дали сме успели да постигнем това в детайлите, но съм убеден, че сме уловили някои общи настроения като например леката резигнация, физическата умора, скепсиса, искрен или престорен, опита за философско отношение към живота, изразено малко нещо като откровение на чаша коняк - животът е такъв, религията е онакава... което е естествено за тяхната възраст, когато човек наистина започва да изяснява за себе си тези фундаментални въпроси. От една страна, от 20 до 40 е истинската зряла възраст, когато човек взема най-важните и най-глупавите решения в живота си... От друга страна, тези двадесет години бяха съдбовни за всички ни... В своето режисьорско есе например написах, че това са хората - жертви, които платиха най-голям данък в преходното време, защото не можаха да се ориентират бързо,

да се нагодят в съсловието. И се оказва, че са платили много висока цена... И продължавам да си мисля, че те се наредиха в трагичната поредица от загубени поколения при войни, революции и прочее социални сризове, на които историята отрежда горчивия дял да живеят в преходно време, където старите ценности вече ги няма, а новите още не са се появили... Дори и така наречените успели в битов план и те са платили висока цена, макар и да не го осъзнават...

Не мога много да разбера притесненията ти относно невъзможността да разработиш по-детайлно отделните образи - постигнал си нещо, което, според мен, е неизмеримо по-важно: нарисувал си един психологически точен групов портрет на това така наречено изгубено поколение в неговите универсално-философски измерения. Тръгваш от филма си „А сега накъде“, направен в 1987 година, където метафората на кандидатски изпити за театрално училище прерастваше в една незавоалирана метафора на (тоталитарната) манипулация, неумолимо тикаща младите и невинни кандидати, водени от най-чист идеализъм - съкровена си любов към изкуството - към могъщия капан на посредствеността, нагаждачеството и уравниловката. От друга страна, и в това се състои един от парадоксите на тоталитаризма, в своята неприкрита наглост тоталната манипулация принуждаваше хората (особено в изкуството) да си изграждат съпротивителни сили, за да оцелеят, да съхранят човешкото и духовното в себе си. В допълнение, тоталитаризмът можеше удобно да се използва като извинение и обяснение за всякакъв вид житейски и творчески

неуспехи в стил „ех, ако не бяха ми попречили комунистите...“ . Но когато манипулацията не е така очевидна и е доста подла в своята перфидност, мимикрайки в нещо съвсем естествено, което се нарича живот, човек е наистина по-уязвим, беззащитен и рано или късно се изправя лице в лице със собствените си (не)възможности и ограничения, малки и големи компромиси, без да може лесно да посочи с пръст виновника извън себе си. С една дума, изпада в екзистенциална криза... И тъкмо тук за мен се крие общочовешката същност на твоя филм, който е групов портрет, изграден по принципите на документалната провокация, на „четиридесет и няколко“-годишните актьори, които срещаме отново след двадесет години; хора, които животът е дъвкал и млял и те - щат не щат - са получили някакви прозрения, епифания, както се казва, които ти си уловил... Те са изправени на ръба на онова, което се нарича трета възраст, която без силата на духовното обикновено бързо се превръща в протяжно-сенилна тъга по безвъзвратно отминалата младост... В този ред на мисли ми беше особено интересен епизодът с Отче Наш към края на филма. Какво си целял с този епизод?

Много добър въпрос, важен не само за България и за моите герои, но въобще. Това беше една провокация, авторска агресия, така да се каже. Исках да включа героите на тазивълна, събуждайки подсъзнателния страх от смъртта и вечно тлеещите в подмолите на съзнанието въпроси защо живея, какъв е смисълът на моето съществуване. Въпроси, по които човек обикновено отбягва да разсъждава поради липса на време или от страх... А

аз ги заставих да разсъждават! Когато носим часовници, трябва да мислим и кой е часовникарят, нали така. Тоест, има трансцендентен свят извън нас, който не се влияе от това дали ние - къде от страх, къде от необразованост - го отхвърляме... Както идеята за Бог, който не се влияе от това дали ние вярваме в Него или не... И аз исках, отваряйки малко повече вратата към неизвестното, така да се каже, да внуша, че който не вярва, с извинение, е идиот! Идиотщина е да не се вярва, защото вярата носи оптимизма! Тя е признак за духовност, защото само тогава ти правиш нещо в повече... И много е болно, когато в нашия свят наблюдаваме как гневът на цели нации и прослойки, събуден по съвсем други причини - социални, политически - се канализира в религиозната риторика на фундаментализма, християнски и мюсюлмански... В края на краищата, цялата планета живее под купола на един храм и моя отдавнашна и наивна може би химера е, че някога, дай Боже по-скоро, религиозният и духовният опит на човечеството ще ни обединява, а няма да ни разделя... И независимо как се обръщаме към Учителя - като към Аллах или Христос, или Буда, ние споделяме с Него своите тревоги и упования, които са стряскащо еднакви... Съзнавам, че изказването ми звучи като прокламация и малко нещо се срамувам от това, но все пак ми се щеше моите герои, много или малко, да покажат копнежа си по този идеал, изговаряйки текста на Отче Наш, най-светия текст, който човек може да произнесе, ако иска да го произнесе, ако може да го произнесе... При това имах работа с актьори, произнасяли всякакви текстове, но аз исках да прочетат молитвата от свое име, а не от

това на въображаем протагонист... „Отче Наш...“ - способността да изречеш искрено и без поза тези думи са висшето изпитание за актьора. Работейки над материала в монтажа, проумях, че жените се оказаха по-духовни от мъжете. Гласовете им вибрираха с нюанси и дълбочини... В нашата феминизираща се култура те с лекота се докосваха до отвъдното, докато мъжете, дори и богословът, стояха някак си встрани... Лекото неразбиране или скепсис, или грубо казано, желание да „яхнеш“ Господа с това „наш“, което обикновено не се забелязва веднага, просто режеха ухото на монтажната маса, когато се опитвах да създам нещо като хорова мяса от гласове, четиращи Отче Наш... Колко е трудно да произнесеш това не като част от диалог с Парцалев или Апостол Карамитев, а в диалог с Бога. Това молба ли е, копнеж ли е, настояваш ли за нещо, или се каеш... Или се опитваш да манипулираш Бога? Не е ли в крайна сметка всичко в нашия свят манипулация? И този наш разговор, не е ли той също манипулация? Ние не си говорим просто така, а мислим за това, че разговорът ще се публикува, къде ще се публикува, кой ще го чете... Не знам, може би истински свободният човек е недееспособният човек? **Така поне твърдят индусите...** В „А сега накъде“ подобен патос се съдържаше в образа на Скулптора, който се намираше на покрива и отказваше да слезе „долу“ и също да се превърне в обект и евентуално субект на манипулация... В този филм накрая исках да предложа на героите си иронията с живите картини по Леонардо да Винчи - една възможност да застинат за миг в тишината отвъд манипулацията, извън предателството на себе си и на другите... Знам, че доведена

до крайност, тази позиция ме прави смешен: „щом си толкова духовен и свършен“, някой с право ще рече, „защо продължаваш с компромисите, които ти налага животът, защо, суета суета, си в Карлови Вари на фестивал, защо разговаряш с Кристина, защо си поръча малко пиво, защо просто не вземеш да се гръмнеш и толкоз!“

А, не, не съм съгласна с теб. В този ред на мисли индусите са разработили цяла система как да се откажеш от страданието, породено от копнежа по идеалното и божественото и чиято кулминация е пълното отшелничество, за което ти говориш... Според мен, копнежът по свършенство е заложен у всички нас от Бога, но ние сме само човечеци, затова несвършени и страдаме, когато се отдалечаваме от идеала, към който ни връща, макар и за кратко, само истинската духовност - добрата религия (в смисъл неманипулирана и неполитизираща чистото общение с Бога) и доброто изкуство (в смисъл некоммерсиализирано). Ето, към идеала за Града като божествено място ни връща абсолютно прекрасната архитектура на старата част на Карлови Вари. Или красотата на Грегорианското пеене от средните векове, където ясно звучи едновременно радостта от постигнатата божествена хармония и страданието от нейната преходност...

Виждам как героите, повече или по-малко огрухани от живота, повече или по-малко цинични, в един момент ни се разкриват откъм незащитената си страна; оказват се покорени, трепетни и респектирани от важността на изкуството за духовния им живот, който досега са пренебрегвали или подтискали... Ето, това имам предвид

като говоря за божествено начало у човека... Едва ли осъзнаването на универсални морални принципи, колкото и важни да са те, би имало такъв мощен ефект над тях, още повече когато тези принципи са подложени на съмнение и непрекъснатата атака и преоценка от нашата - ах, толкова либерална - постмодерна ера... Всъщност онова, което успяваш да направиш, е да покажеш колко важно за героите ти е изкуството, да докоснеш душите им и, което е още по-важно, да ни направиш свидетели на това тайнство...

Няма съмнение, че българските зрители са привилегирани в общуването с този филм, който действа като психодрама или колективно, катарзисно откровение на едно поколение, което, майсторски провокирано, се самоанализира - и то в контекста на изкуството, тъй като участниците са хора на изкуството, независимо от това каква професия упражняват в момента. За мен това е най-глямото постижение на филма. Ти сам казваш, че си „особен случай“... Какво имаш предвид?

Вследствие на нашия разговор започнах да се чудя какво точно съм направил? Ще цитирам Горки, който казва, „какъв водач ще бъдеш ти, щом пътят ти е непознат?“ До голяма степен в този филм аз бях и водач, и воден... Самият факт, че трябваше да се съберат 23 човека на едно място и филмът да се заснеме за 23 дни и нощи е доста стряскащ. При това не съм първа младост и след всичките изтърпени в последните години операции се тревожех за чисто физическите последствия от това напрежение... Моите близки

се чудеа как съм все още жив. Но някаква особена лудост или „дуенде“ ме беше обхванала, която ми помогна да издържа дори когато хора на половината от моите години изпадаха!

Разликата между двата филма е, че в „А сега накъде“ имаше един много мощен сюжетен ход, кристално ясна драматургическа ситуация, която дисциплинираше целия разказ и в която беше заложен конфликтът: група кандидати се явяват пред комисия, която ловко се възползва от желанието им да се представят добре и да демонстрират качествата си. При новия филм такава ситуация отсъства, тъй като той се базира на документална импровизация: героите се събират доброволно, водени от сантиментални съображения, от спомена; не за да спечелят състезание, а като гости на коктейл. В първия случай имаме манипулация и съперничество, а във втория - доброволно присъствие и носталгична атмосфера. Тази хлабавост на сюжета във втория филм и незадължителност на актьорските задачи бяха едно доста заплашително предизвикателство... Затова съсредоточих вниманието си върху отделни ключови елементи: ритуалното пушене на пури като един вид стимул за откровение, опит да се разбуди копнежът по трансценденталното с произнасянето на Отче Наш, фелиниевска атмосфера в мизансцена и актьорската игра, движеща се на ръба на самоиронията и незадължителното присъствие, което контрастира със страстното им желание от предишния филм непременно да демонстрират актьорски качества, макар понякога зле... Едно такова несиметрично, особено... тъжен кастинг... което за мен бе важно и стой-

ностно, нещо, за което да се хвана... но, както знаеш, всички тези опорни точки са извънсюжетни. Като говорим за сценария, не бива да забравяме, че има два вида сценарии - писан и неписан. Всички знаем какво е написан, добре отредактиран сценарий. Но кой е казал, че сценарият трябва да е написан?

Пудовкин!

Пудовкин да го духа! Та вторият вид сценарий е нещо като импровизацията в танца - една успешна фигура поражда вдъхновението за следващата и така нататък... Поривът се ражда в сърцето и в тялото едновременно и не може да се предскаже, за да се опише... не можеш да направиш скулптура от живак, тъй като той изтича през пръстите ти... това е формулата на нашия филм!

Но това е естествено за един авторски филм, който, макар и не изповедален за режисьора, е изповедален за едно поколение. Важното е да достигне до повече зрители. Не само привилегированите, не само българските, но и тези далеч зад националната граница!

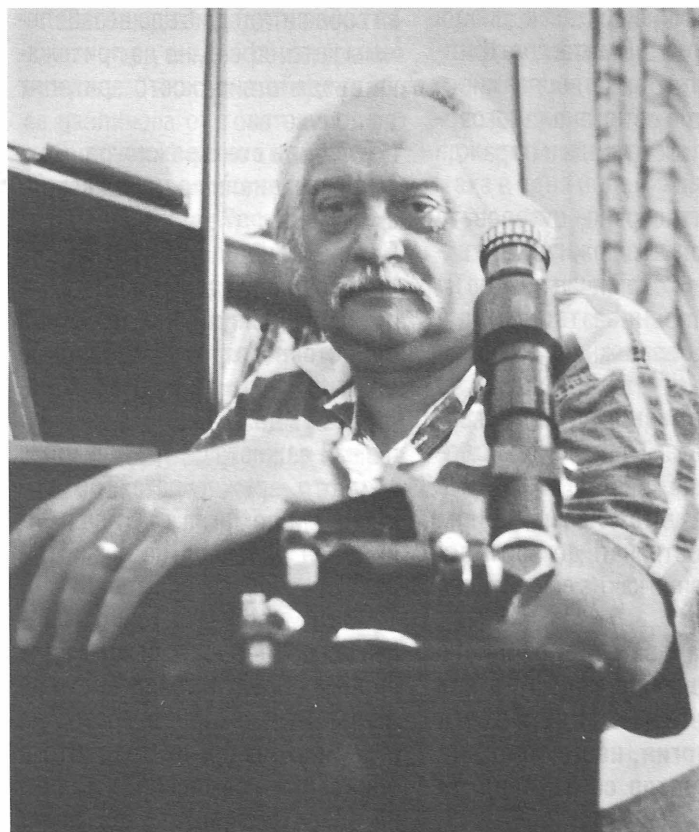
Дай Боже!

...Тежката врата на вече празната коктейлна зала в еkleктичен късен римски стил се затваря и запълва екрана, но в последния момент през стесняващия се отвор се подава главата на Рангел със своята лукаво-тъжна усмивка на сатир, който хем се сбогува с нас, хем ни обещава скорошна среща! Само дано да не я чакаме още двадесет години...

P.S. Разговорът е част от обширна беседа, в която са се включили и други колеги. Техните мнения ще публикуваме по възможност при друг случай.

ЕДИН МАЙСТОР НА 70

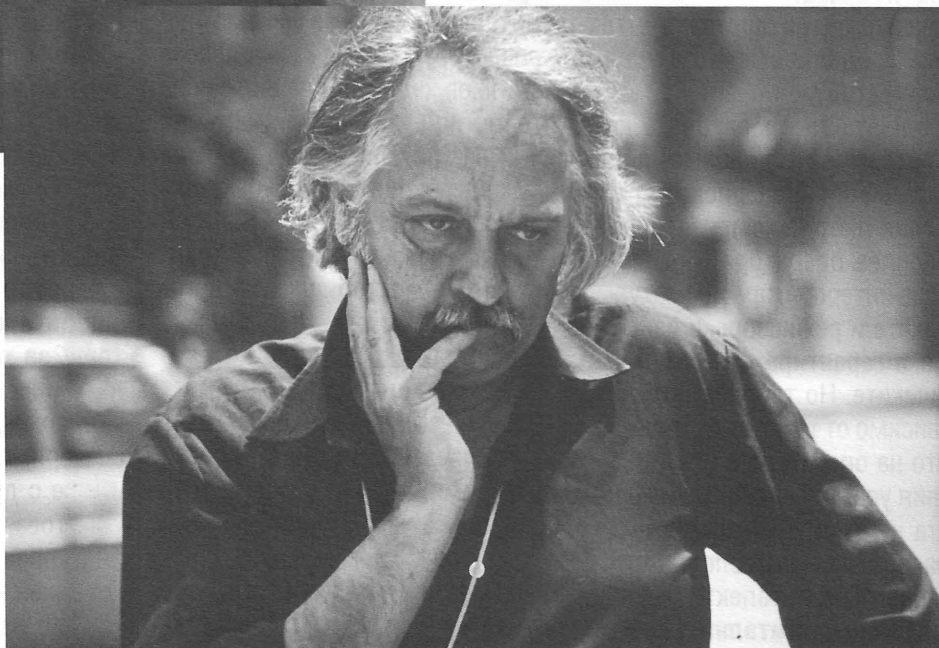
С Венец Димитров разговаря Валентина Фиданова



Роден в София на 24 юни 1937. Завършва филмово и телевизионно операторство в Академията за изящни изкуства в Прага през 1968 г. Работил е като асистент оператор в СИФ „Бояна“, като оператор в „Барандов“, Прага и като главен оператор в словашката телевизия „Кошице“. После отново се връща в България и продължава като оператор в СИФ „Бояна“ и СТФ „Екран“. През 1974 г. става преподавател в НАТФИЗ, където е доцент (1983) и професор (1992) и има два последователни мандата като заместник-ректор (1994).

Венец Димитров е оператор на 23 игрални филма, между които „Преброяване на дивите зайци“ (1973), „Сватбите на Йоан Асен“ (1975), „Циклопът“ (1976), „Селцето“ (1978), „Пътят към София“ (1979), „Борис I“ (1985).

Сега...



...и преди

„Способността да се твори идва и от самото желание да се твори“. С тази народна мъдрост започвам юбилейния разговор, защото тя най-точно показва същността на оператора Венец Димитров. Намирам го седнал спокойно в хола на своя уютен и светъл апартамент, където съпругата му ме посреща с чаровна усмивка. Първата мисъл, която ми идва в главата, е, че красотата, която Венец Димитров търси и намира във визията на филмовия кадър, е успял да въплъти и в личния си живот – чаровна съпруга и красив дом.

Кога за първи път разбрахте, че операторството е професията на живота Ви?

Имам една професия – тази на филмовия оператор. От първия кадър, който заснех през живота си, до днес живея с пълното съзнание, че за мен не съществува друга алтернатива. Ако би трябвало да повтарям живота си, отново бих застанал зад камерата. С времето се убедих, че операторската професия те прави независим в сътворяването на образа, дава ти възможност да играеш ролята на мост между зрителя и екрана.

Доколко операторството е техника и едновременно с това и творчество?

Техниката за оператора е като палитрата за художника, пишещата машина за писателя или нотния лист за композитора. Тя улеснява оператора в работата му да интерпретира драматургическите и режисьорски изисквания и гарантира сигурност при снимките. Но творчеството не е зависимо от техниката. Творчеството на оператора е плод на неговия усет към визията, на неговата култура, фантазия, опит и практика и не на последно място – на неговия интелект.

Лента или дигитална камера –

къде е истината според Вас?

Моето поколение е свързано с лентата, а младите оператори днес мечтаят да работят с нея. Съвременната техника постави на изпитание „класиците“ и част от тях се ориентираха към новите технологии. За мен като оператор много по-важни са въпросите: „какъв е сценарият“ и „какъв е режисьорът“. Смятам, че филмовата лента олицетворява киното, защото е свързана с неговото начало и това винаги поражда сантимент.

От друга страна, цифровата техника дава възможност за съкратен и по-икономичен процес на работа. Улеснява творческия екип, дава възможност за бързи корекции и промени още на място. В тази дилема не бих търсил истината. Тя не е в технологията на производството, а в крайния резултат. Ако има филм и той е достигнал до зрителя, няма значение какъв е носителът на визията.

Какво означава определението „красив филмов кадър“ и как Вие успявате да вградите в него и драматургия, нещо, което не всеки оператор се научава да прави?

Интересно е, че аз не съм чул оператор, който да казва „красив филмов кадър“. Това е израз на теоретици, режисьори, актьори или на зрители. В това понятие се крие твърде много субективизъм. „Красотата“ е понятие, което всеки разбира по своему. Филмовият оператор знае, че неговият кадър трябва да притежава всички качества на вярна композиция, точно търсена тоналност и цвят, сугестивно портретуване или впечатляващи батални или панорамни сцени – и всичко това да е вярна част от епизода и общата филмова композиция.

Изразителността на всеки кадър зависи най-вече от възмож-

ностите на самия оператор. При един картината е емоционална и въздействаща, докато при друг имаме стандартен кадър, съдържащ в себе си на пръв поглед всичко, но оставащ далеч от емоционалното възприятие. Кадърът е неделима част от целостта на филма. По-добре е сам за себе си той да бъде незабележим като ефект, но да притежава въздействие, което зрителят да почувства.

Изучавали сте и режисура. Бихте ли застанали пред режисьорския монитор?

По време на следването си във Филмовата академия в Прага посещавах лекции по режисура единствено от професионално любопитство и от силното желание да увелича своите познания и в най-важната сфера на работа в киното – режисурата. Това покъсно ми помогна да бъда пълноценен партньор на всеки режисьор, с когото работех.

Метаморфозата „оператор – режисьор“ е творчески ход в една и съща област – създаването на филм. Възможно е оператор да стане режисьор, по-трудното е обратното – режисьорът да стане оператор, защото ще са му необходими допълнителни технически познания и чисто практически умения. И все пак, всичко е индивидуално. Лично аз винаги съм предпочитал мястото, което е заемал преди повече от 110 години Луи Люмиер.

Вашият син е второ поколение оператор. Какво мислите за младите, сега начеващи оператори, за техните умения и реализация?

Произхождам от семейство на актьори, т.е. на хора, занимаващи се с древното изкуство театър. Това, че аз станах оператор, бе въпрос на избор пред новия феномен – киното. Чувството, че можеш да уловиш мига и да го

съхраниш за бъдещето е изключително. Радвам се, че синът ми тръгна по същия път. Той беше с мен по снимачните площадки още от тригодишната си възраст. Когато порасна, убеждението му, че операторското изкуство е неговото призвание, се затвърди окончателно и съвсем естествено.

Смятам, че младите оператори са хора с много интересно виждане. Тяхното светоусещане се различава от това на нашето поколение. Именно техният поглед върху живота след време ще е филмов художествен факт. Радвам се, че все още преподавам тази професия, защото ако не им вярвах, просто нямаше какво да правя при тях.

Вие сте един много успешен оператор и едновременно с това преподавател. Адмирал Нелсон има една крилата мисъл за фор-

мулата на успехите си: „Всички успехи в живота си отдавам на това, че винаги съм бил четвърт час по-рано на мястото, отколкото съм бил длъжен“. Как ще коментирате тази негова мисъл и каква е формулата на вашия успех в живота?

Смятам, че възможността ми да преподавам в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“ вече повече от 33 години ме обогати изключително много. Филмовият производствен процес и педагогиката се съчетаха в една неделима сплав. Допълването на тези неща бе в изключителна полза не само за студентите, но и за самия мен. Контактите с тях винаги ме държат на ниво и ме карат да се чувствам част от новата генерация. Това е взаимна и много полезна обмяна.

Формулата на успеха на адми-

рал Нелсън е твърде конкретна, но изразява нещо изключително важно: „Бъди отговорен за времето, в което живееш и към хората, с които работиш.“ Това е особено важно в киното, където всеки е част от един творчески екип и всеки носи своята отговорност пред всеки.

Юбилеят е повод за житейска равностметка. Каква е тя за Вас?

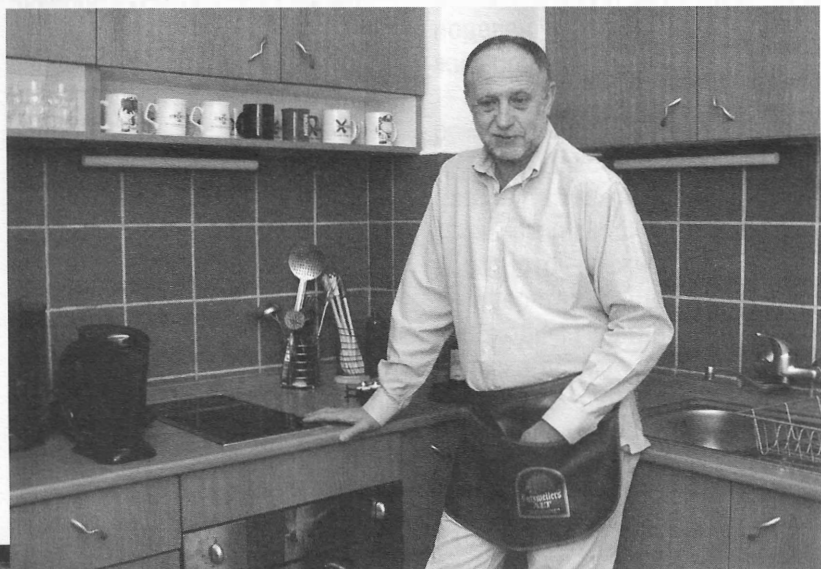
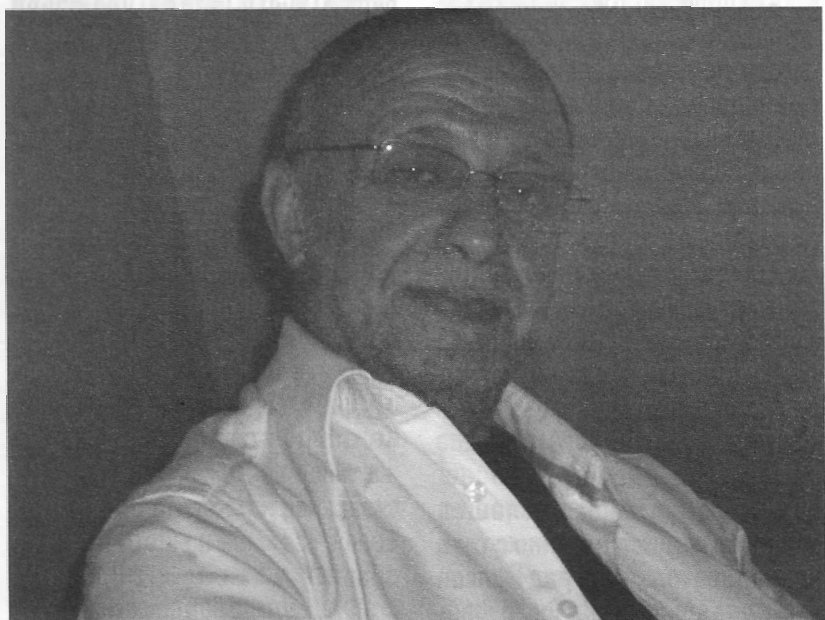
Не мога да формулирам своя формула за живота. Може би на 70 е все още рано за равностметка. В личния си живот и в професията съм се старал да бъда верен на това, в което съм бил възпитан, на любовта си към изкуството и киното и на уважение към тези, за които творя. С една дума, гордея се с това, което съм създал и начина, по който съм живял.



софсправка®
национална информационна система
вече и на телефон
без допълнителни импулси
02 / 811 77 77
☎ 0 900 12 900 0,90 лв/м ☎ 12 900
www.sofspravka.com

В озарението на прозрачния екран: ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ е завършил театрознание в ГИТИС, Москва. Работи в областта на филмовата, телевизионна и театрална критика, масовите комуникации и зрелищните изкуства и е сред ценените и желани сътрудници на списание „Кино“. Доктор на изкуствознанието, професор в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. Автор на книгите: „Щурци и атракциони“ (1976), „Филмово десетилетие“ (1982), „Прозрачният екран“ (1985), „Film und Soziale dynamik“ (1986), „Стратегия на спасението“ (1987), „Изкуството на китайската кухня“ (1989), „Електронната Геновева“ (2001), „Кой живее в електронната къща?“ (2005). Предстои да излезе първи том от изследването „Картини от светлина. Теорията на нямото кино“ (1895–1930) – фрагмент от книгата публикуваме в рубриката ни „Теоретични етюди“. По повод житейския (65) и творческия му (40) юбилей списание „Кино“ му зададе няколко въпроса.



Защо избрахте киното като професия? Как стана така, че се посветихте на „прозрачния екран“?
Като се оглеждам, си давам сметка, че става дума за поредица от случайности.

Първата: в отделенията, тогава така се казваше, бяхме в един клас с Ванча Дойчева. Семействата ни бяха близки. Майка й

беше амбициозна и искаше Ванча да стане актриса – както се оказа, имала е право жената. Набираха деца за драмсъстава на Пионерския дворец, днес на това му викат „кастинг“. За да не ходи Ванча сама, ме взеха и мен. Не вярвам да съм направил особено впечатление, но Асен Траянов се познавал с брат ми и ме приеха. Разбира се, след две години ме изгониха за пълно бездарие, а за да не ме обидят, ме преместиха в кукления театър – поне да не ме виждат хората. Но ми остана за цял живот приятелството с покойния Асен Траянов. За млад човек, който се оформя, е изключително важен подобен духовен контакт – с талантлив, интелигентен и ерудиран творец. Това приятелство до голяма степен определи бъдещото ми развитие. Той ме въведе в света на изкуството – първо театъра, после – телевизията. Дори работехме заедно – правехме предавания, заедно превеждахме пиеси, като студент дори адаптирах сам криминален роман за телевизионния театър, той го постави...

Втората: бях решил да уча химия, сега не знам защо, но момичето, в което бях влюбен, постъпи във ВИТИЗ докато бях в казармата, на границата. Така че и аз кандидатствах, че и ме приеха... Тя после се ожени за друг, но изборът беше направен. Благодарен съм ѝ до днес.

Третата: когато завърших първи курс във ВИТИЗ, отмениха кандидатстудентските изпити за училищата по изкуствата за чужбина. Тогава имаше и такова нещо: явяваш се на изпит, за да учиш кино в Германия или Полша. Та бяха решили по това време да изпратят да учат само студенти, завършили първи и втори курс. Професор Гочо Гочев избра мен. Така заминах за Москва. Това беше огромен шанс, не само защото се запознах с една невероятна култура, но имах възможност да видя на живо всички светили на световния теа-

тър – от Лорънс Оливие и Джон Гилгуд до Жан Вилар и Едуардо де Филипо.

Четвъртата: в Москва настоях да се запиша не в първи, а направо във втори курс, тъй като вече бях учил у нас една година. Така, без да имам представа какво избирам, попаднах при Борис Алперс, човек, работил с Майерхолд, невероятен ерудит и педагог. Това е истинският ми учител, човекът, на когото дължа изключително много, той направи от мен това, което съм.

Петата: завърших с отличие, върнах се с официално предложение от ГИТИС да продължа с аспирантура там. Но в София ми обясниха, че за да пиша дисертация, трябвало да имам три години трудов стаж и в Министерството ми предложиха място на драматург... в Кърджалийския театър. Благодарих им, изкарах около половин година без работа, което тогава не беше проблем – пишех за театър, с хонорарите тогава можеше да се живее прекрасно. Вечеря за двама в ресторант „България“ с бутилка вино тогава беше не повече от пет лева. После се оказа, че търсят хора във Филмотеката. Там изкарах още едно висше образование – за четири години изгледах всички филми на този свят.

Така поради стечение на обстоятелствата стигнах до „прозрачния екран“ и съм в него и до днес.

Много хора днес Ви познават като кулинарен експерт и не подозират, че сте елитна фигура и в кинотеорията. Какво е общото между „китайската кухня“ и „картините от светлина“?

Сравнението между изкуството и кулинарията отдавна е банализирано.

Все пак, тази година на изложението Документа в Касел заедно с най-различни авангардисти – живописци, скулптори, създатели на видео инсталации – поканиха за участие един готвач:

Феран Адриа. Макар че да се нарече Феран Адриа „готвач“ е най-малкото неподходящо. Той е не по-малко авангардист от другите участници в Документа-07. И още нещо важно: в съвременния свят все повече сме принудени да се доверяваме (и да се подчиняваме) на разни умни машини. Макар да се занимавам с модерните технологии в комуникациите (теоретично), в бита съм доста несръчен в отношенията с умните създания на електрониката. Току-що се върнах от Германия. За да отида до Дрезден моите приятели ми дадоха една огромна кола, натъпкана с всякаква електроника. Нагласиха навигационната система, за да ме води. Аз обаче обърках нещо и колата реши, че трябва отида в Аахен. И през цялото време много учтиво, но настойчиво и упорито, един женски глас ми обясняваше веднага да завия, да изляза от магистралата и да тръгвам натам... Даже не можах да го изключа. Докато в готвенето има нещо атавистично, нещо истинско: сам подбиращ продуктите, сам ги режеш и мариноваш. А като хванеш тигана, изпитваш вътрешно задоволство, каквото вярвам е изпитвал и прародителят ни в пещерата, клекнал пред огъня. Готвиш сам, с тези две ръце и никакъв компютър не може да го направи по-добре. Освен това в кулинарията винаги откриваш нови неща: нови страни, нови вкусове, можеш да комбинираш и импровизираш. Не умея да готвя по рецепта: 50 грама от това, 125 от онова... Но нали така е и в изкуството?

Работили сте в много поприща: анализатор на „масови комуникации“ и зрелищни изкуства, кинокритик, медиен експерт, теоретик, сценарист, редактор на игрални филми, драматургичен консултант в български и чужди продукции. Кое от лицата на тази „Soziale Dynamik“ е най-близо до Вашата същност?

Динамиката хич не ми е по вкус. Но през последните 15-16 години ми се наложи да бъда „динамичен“. Какво ли не съм правил. Бях директор на Филмотеката, заместник-директор на Културния институт в Берлин. Вярно, че от там ме уволниха, без да успея да изкарам и една година. И в това отношение беше „динамично“ – два пъти ме уволнява СДС, един път – БСП. Май само с ДПС не съм имал проблеми... Бях търговски директор в частни радиостанции, завеждах рекламната на фирма, която внасяше известна марка азиатски автомобили; една година с големия ми син се изхранвахме с реклама; продавах филми, бях управител на кино... Но най-добре се чувствам на компютъра, когато пиша теория, в аудиторията пред студентите и в кухнята...

Известен сте като епикуреец, гурман, а за по-зрелите дами в киното и като неустойим светски лъв (зодия „Лъв“). Как се поддържа такъв имидж на „щурец и атракцион“?

„Светски лъв“? Ха. Да ме бяхте видели, когато бях „самотна майка и домакиня“. Няколко години живях сам със синовете си и се грижех за тях. В домакинската работа: готвене, чистене, миене, пране, гладене, няма нищо уничително и ако я вършиш с желание, тя не може да попречи на професионалната ти реализация. За „щурец“ не знам. По-скоро „мравка“, ако се придържахме към баснята. Но, надявам се, не заради скъперничеството. Макар че всеки, който е имал бедно детство, а първите години след края на войната живеехме в невероятна немотия, изпитва ужас от евентуална финансова катастрофа и над него витае призракът на мизерията – това е някакво вътрешно уреждане, с което трябва да се бориш постоянно. По-скоро заради работата – вече 40 години (първата ми публикация – интервю с Анатолий Ефрос в „Поглед“, е от март

1967 година) не съм спирал...

Колкото до по-зрелите дами, навярно е така – по времето, когато се явявах по телевизията, често някой ми казваше: „Дзнаеш тъща ми как те харесва...“ Любимият ми комплимент.

Въпреки че са многострадални, „геновевите“ не винаги са „електронни“... Какво място заемат те в живота Ви?

Не харесвам мъже, които публично обсъждат интимните си истории. В това има някакво подозрително самохвалство. Мога само да кажа, че съм преживял много прекрасни мигове. Радвам се, че с всички жени, с които съм бил близък, съм запазил добри, дори приятелски отношения и до днес... Май не е малко.

Анализирайте обстойно „кой живее в електронната къща“ на бъдещето, но в настоящето къде намирате своята хармония?

Не разбирам много от „хармония“, нито впрочем от „медитация“. Това е за монасите на Дао. Но има едно място, в което наистина се чувствам спокоен – селската ми къща в Троянския балкан. Няма нищо по-хубаво от това да си на двора с чаша вино, да гледаш пламъците в огнището, да слушаш тишината, която нарушава само кълвачът на огромния орех над теб. Или да си на компютъра, в „кабинета“ на втория етаж, а през прозореца да се вижда планината, която вечер кой знае защо е синя, а в дъното – Ботев връх.

След не едно „филмово десетилетие“ има ли все още филми, събития или творчески личности, които продължават да ви вълнуват?

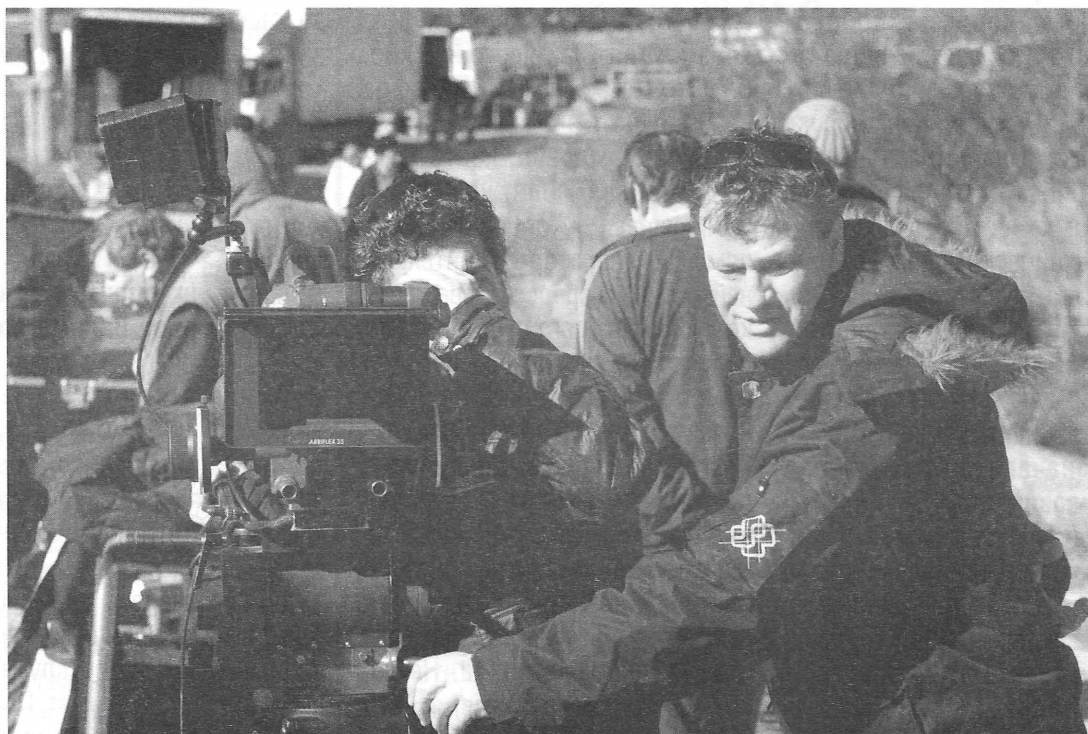
Напоследък все по-често казвам, че съм изгледал филмите на живота си. Все пак, след 40 години в професията все по-трудно нещо може да ме изненада. А киното вече не е същото. Изненади и удоволствие ми доставя по-скоро музиката, може би защото не я поз-

навам така добре.

С годините ставаш все по-самотен. Някои от най-близките ми приятели вече ги няма. Други много се промениха – едни просто остаряха и овехтяха, други се отдадоха кой на политика, кой на бизнес. Нямаме много какво да си кажем. Оказа се, че най-добрият ми приятел, с когото сме безкрайно близки и, слава Богу, работим заедно, е от чужбина и рядко сме заедно, но общуваме непрекъснато...

Кое е онова най-важно послание, което държите да предадете на студентите си като „стратегия на спасението“?

Много е трудно да им обясня каквото и да било, а и имам алергия към „послания“ и нравоучения. Ние с тях сме от различни светове. Като им разказвам, че когато съм бил на техните години, в България не е имало телевизия, те ме гледат сякаш съм съратник на Захарий Стоянов или поне съученик на дядо Вазов. Все пак се опитвам да им обясня, че никой не може да „ги научи“ на изкуство. За изкуството трябва талант, а таланта или го имаш, или го нямаш... Ако си гений, няма какво да те учат. Моцарт никой не го е учил. Ако имат талант, мога да ги науча само на едно: на историята на изкуството. Да им помогна да образават таланта си. И накрая, опитвам се да им обясня, че човешката култура винаги – от пещерите до наши дни – се подчинява на едни и същи закономерности. Защото човешката природа не се е променила особено през вековете. Появило се е малко лустро в поведението – мислех да кажа, вече не се пребиваваме с бухалки като в каменната ера, но май се оказа друго... Тази лъскава повърхност на възпитанието, на това да си „цивилизован“ е толкова тънка и крехка, че много лесно се пропуква. Все пак се надявам да сме единни не във варварството, а в културата...



ДИМИТЪР ГОЧЕВ е завършил колеж по изкуствата в Прага, Чехословакия и Академията за театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“ - специалност операторско майсторство. Той е управител, продуцент на „Камера“ ЕООД и съдружник, продуцент и оператор постановчик в „СИА Адвъртайзинг“ ООД. Оператор постановчик е на филмите: „Хълмът на боровинките“, 2001; „Пазачът на мъртвите“, 2005; „Хиндемит“, 2007 и на множество документални филми.

По какви критерии избирате филмите, които снимате?

По два. Сценарий и режисьор. Правенето на филми е дълбоко емоционално преживяване, за оператора е като рисуването на стотици картини една след друга, които после милиони хора гледат. Е, не винаги, разбира се. Всеки човек има теми, които силно го вълнуват - това е причина, която би ме накарала да участвам на всяка цена в даден филм. Е, понякога има и други причини - като например красива актриса.

Какво е за Вас камерата?

Парче желязо (шега). Спомням си, че преди години много се вълнувахме от камери, обективи и всякакви технически приспособления, възхищавахме се на всеки нов модел, завиждахме на всеки, който успееше да снима с

някоя хубава камера. Имам чувството, че сега живеем в много по-различно време. В наши дни всеки може да вземе една дигитална камера и да заснеме история, която го вълнува. Просто правенето на кино стана много достъпно. Ако преди двадесет години един филм струваше стотици, хиляди и милиони, сега може да струва и десет хиляди лева. Е, разбира се, съвсем не искам да омаловажавам значението на добрата техника. В никакъв случай не мисля, че трябва да ѝ робуваме.

А светлината, композицията, движенията, цвета?

Всичко това са изразни средства. Те помагат да се нарисуват онези стотици картини, които изграждат един филм. Те помагат посланията, които носи фил-

мът, да стигнат до зрителя. Мисля, че четенето на книги ми помага много. Когато четеш една книга, през съзнанието ти минават много образи и картини, опитваш се да си представиш атмосферата на определени сцени и постепенно създаваш образа, който авторът се опитва да ти внуши. Това по някакъв начин помага да си представиш един филм преди още да си го заснел. **Какъв е балансът между техническата и творческата страна?** Имам чувството, че преди години обръщах много повече внимание на техниката, с която трябваше да снимаме. Сега, може би защото тя стана много по-достъпна, все по-малко ме интересува. Не знам дали трябва да се търси баланс, в крайна сметка техниката е средство, всичко

останало е творчески процес. Невъзможно ми е да си представя, че един творчески процес би могъл да бъде подчинен само на техническите средства. Разбира се, не трябва да забравяме, че има филми, които изцяло зависят от техническите постижения в областта на киното. Едва ли можем да търсим сравнение между филма на Мелиес „Пътуване към Луната“ и „Междוזвездни войни“ например.

Какво означава за Вас „да уловиш неуловимото“?

Да виждаш отвъд това, което виждаш. Да накараш зрителя да чувства неща отвъд онова, което вижда на екрана.

Как се оформя тандемът режисьор-оператор? Доколко е задължителен и не е ли по-любопитна случайността в тези отнoшения?

Понякога това е плод на дългогодишна работа, а понякога на случайна среща. Всеки нов контакт с различни режисьори ражда нещо ново, вади те от статуквото и по някакъв начин те променя. Аз лично мисля, че постоянна промяна е необходима в живота на човека. Рутината може да бъде гибелна, рутината може да бъде пагубна.

Разбира се, има режисьори, с които много лесно намиращ общ език и други, с които извървяваш много по-труден път. Но нали трудният път е много по-ценен от лесния?!...

Какво е отношението Ви към актьорите? Какво са те за Вас? Когато отидеш на един фестивал, когато видиш огромните тълпи от хора, които чакат да зърнат своя любим актьор, осъзнаваш огромното значение на тази професия. Ако трябва да бъда искрен, аз безкрайно уважавам тези хора. Те са тези, които карат зрителя да плаче или да се

смее, те са тези, заради които хората ходят най-често на кино. Винаги се стремя максимално да уловя тяхното състояние, да създам онези условия, които максимално да позволят най-добрата им изява. Не трябва да забравяме, че операторът притежава най-мощните средства „светлина, композиция, цвят и др.“, които помагат на актьора да изгради своя образ, образ, който понася идеите директно до зрителя.

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

Много често отивам на снимки с определена концепция, която дълго съм изграждал - и изведнъж всичко се разпада. Неща, които съм си представял, под въздействието на това, което се случва пред камерата, рязко се променят, но това вече не ме плаши. Лично аз много разчитам на емоционалното състояние на момента, на това да държиш ума си, сетивата си отворени за всичко, което може да те провокира.

Ходите ли на кино? Какви филми гледате? Имате ли предпочитан вид кино?

Може да се каже, че аз съм киноманиак. Гледам почти всичко. Много обичам да ходя на кино през нощта и сам и много мразя да ям пуканки. За мен киното не е американско, европейско, азиатско или друго. Киното е хубаво или лошо. Възхищавам се на всеки добър филм, а в частност и на всеки добре заснет.

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

Предпочитам на лента. Изглежда по-благородно, дава огромни възможности на оператора, създава реалност, много близка до нашите възприятия. От друга страна дигиталните технологии се развиват изключително бър-

зо, създават нова естетика и дават възможност на много млади хора да направят своите филми. Едва ли някой снима вече в България музикални клипове на лента, а и не само в България, а някои от тях изглеждат наистина добре.

Доколко интуицията и емоцията са важни за Вашата професия?

Интуицията и емоцията са важни неща – не само в професията. Интуицията понякога ме кара да променя неща, които дълго време съм обмислял. Много е важно да усещаш това, което става пред камерата на момента. Ужасявам се, когато всички виждат, че нищо не се случва, но продължават да снимат. Понякога мога да променя всичко в последния момент, под влияние на нещо, което емоционално ми е въздействало много силно.

Обичате ли експериментите, или сте традиционалист в изграждането на изображението?

За мен този въпрос е много странен. В крайна сметка всичко в историята на човечеството е постигнато посредством експерименти. Е, понякога експериментите са трагични, но и така, според мен, те имат смисъл.

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

Аз лично веднага бих направил един филм като режисьор. Може би това идва от желанието да разкажа истории, които силно ме вълнуват и все още не съм ги гледал.

Мислите ли, че операторът е носител на авторски права?

Не знам защо изобщо се задава този въпрос. Всички тези картини, които гледа зрителят и без които не би съществувал филмът, отговарят еднозначно. България е една от малкото страни,

където операторът притежава тези права и по някакъв начин трябва да сме горди от това. В много европейски страни този въпрос не е уреден.

Как, според Вас, операторското майсторство се оценява от критиката по света и у нас?

Да си призная честно, единственото специализирано списание, което чета, е „American cinematographer“. По принцип много рядко срещам задълбочени анализи за операторската работа, а в България определено липсват. Прави впечатление, че много млади оператори обичат да гледат мейкинги, което всъщност е нещо много полезно и приятно и от което можеш да научиш много практически неща.

Как гледате на обстоятелството да бъдете наемник в чужди продукции?

Проектите, в които съм участвал, винаги сме ги създавали група приятели и няма как да съм се чувствал наемник. От друга страна този въпрос май не го разбирам. Ако някой те покани да снимаш нещо, то е защото той харесва как снимаш, какъв човек си, как мислиш и т.н. Ти можеш да приемеш или да откажеш. В случая ти си оператор, а не „наемник“. По тази логика всички са наемници. Друг е въпросът дали харесваш това, което правиш, или не. Е, това в живота много често се случва.

Какво Ви зарежда с енергия за Вашата работа?

Много ми се снима нещо като „Карибски пирати“. И ако в главната роля е Keira Knightley, това би ме заредило с много енергия.

Какви други предизвикателства обичате? Други интересни хобита, фобии, мании?

В последно време много ми се лети. Дали на кино, дали наистина – ще видим.

ПРОВОКАЦИИ И ПРЕДУПРЕЖДЕНИЯ НА ЕВРОПЕЙСКОТО КИНО

Калинка Стойновска

Въпреки че фестивалът на Европейските копродукции (проведен от 1 до 7 юни 2007) не е с мащаба и размаха на най – голямото у нас фестивално филмово събитие – София Филм Фест, въпреки че няма почти никакви чуждестранни гости, не блести с множество паралелни програми, с международно жури, със солидни спонсори, с многобройни медийни партньори, и най – главното, за жалост, няма и особено много зрители, съизмерването може да стане по най – важния показател – **качеството** на показаните филми. Един фестивал е добър тогава, когато има качествени филми. Очевидно, амбицията на екипа на НФЦ, който прави фестивала вече за дванадесети път, е да привлече вниманието на истинските ценители и любители на европейското кино у нас върху нови, номинирани или увенчани с награди филми от стария континент, с акцент върху отделни кинематографии (тази година във фокус беше програма от турски филми). За любителите на статистиката ще спомена, че общо двадесет заглавия включваше фестивалната програма – 15 в основната и 5 във „фокус Турция“.

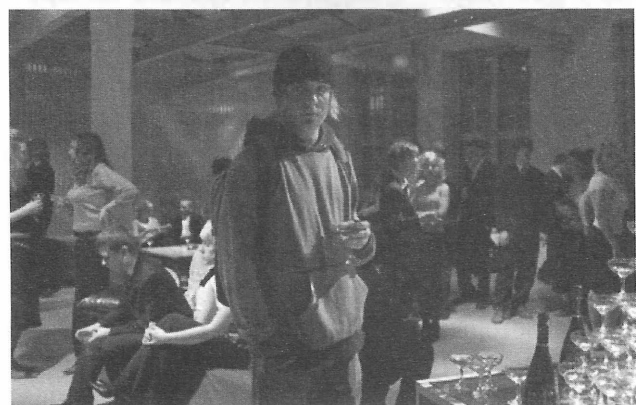
Подозирам, че националната филмова агенция Национален филмов център, която е в центъра на финансирането на съвременното българско кино, се

стреми да даде възможност на нашите кинематографисти да се огледат в огледалото на европейския екран, да сравняват и съпоставят нашите филми с онва европейско кино, което се прави и се награждава по престижни фестивали. Винаги е важно да знаем как „стоим“ сред другите, какво и как се прави тъкмо около нас, не в Китай, Корея или Иран.

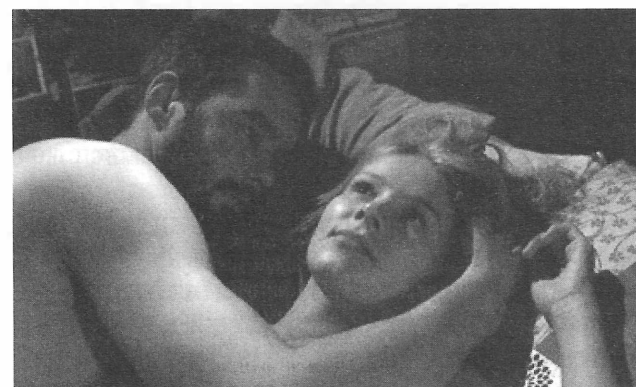
Лично на мен ми допадна тазгодишната идея заедно с игралните филми да бъдат показани и документални европейски копродукции с качества и награди, за които вече се говори. Така редом с българо – американско – холандската документална копродукция „Проблемът с комарите и други истории“ на Андрей Паунов, завърнал се след успешно участие на фестивала в Кан в седмицата на кинокритиката, (а сега вече и с награда от Карлови Вари), се представиха гръцко – немският документален филм „Шугъртаун“ на Кимон Цакирис, австро – сръбският „Свързващи мостове“ на сръбина Сърджан Кнежевич, „Манастирът“ на Пернила Розе Грьонкер (Дания – Финландия), увенчан с наградата на името на Йорис Ивене на фестивала в Амстердам, както и нашумелият турски филм „Пиесата“ (режисьор Пелин Есмер, 2006) с десетина международни награди от фестивали в Триест, Трайбека,



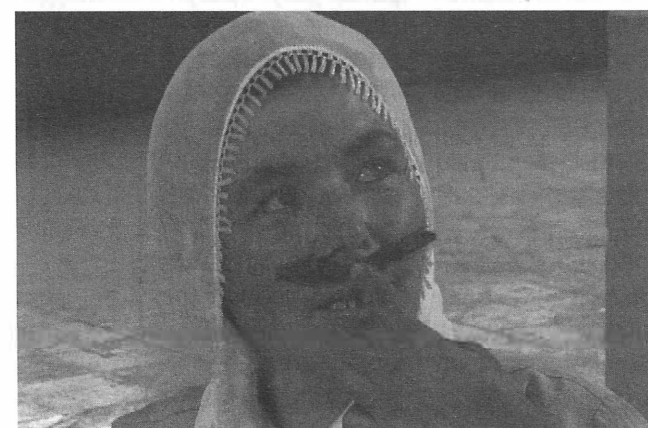
„Китаец“, Дания/Китай



„Студена земя“, Финландия



„Снежна страна“, Германия/
Швеция



„Пиесата“, Турция

Кретъой, Нюренберг, Бостън (и още толкова национални отлиичия).

Мисля, че сред тези интересни, симпатични, добре направени филми – наблюдения „Проблемът с комарите...“ стои много добре. На европейско ниво е. Но на такова ниво според мен е и документалното ни кино въобще. За съжаление, то рядко вижда международен екран. Но не е комплексирало – нито тематично, нито естетически, нито георгафски, нито исторически. И ние имаме примери на докумнтално – аналитично наблюдение, какъвто е турският филм „Пиесата“. Прави ги Елдора Трайкова например. Нейните „Гласове“ с нищо не му отстъпват. Имаме си и нашите „Самодейци“ на Светослав Драганов. Вярно е, че турският филм привлича най-вече с екзотичната си разкрепостеност – няколко жени в село дълбоко в провинцията, цял ден работещи по полето или обучаващи децата в местното училище, решават да направят „театро“ – поставят пиеса, написана по собствения им житейски опит и я наричат „Протестът на жените“. Документалистката внимателно и със симпатия проследява всички етапи от театралната одисея на участничките, разговаря с всяка една поотделно, следи промяната в поведението, постепенното разкрепостяване и „израстване“ на самодейките. Подобен метод печели с възможността деликатното наблюдение да се превърне в обобщение, да надхвърли конкретните битови подробности и да изтръгне по – цялостен образ на съвременната жена. С това, предполагам, филмът е спечелил оvationите на международната публика.

С подобен подход към документалния материал се отличава и филмът „Манастирът“. Той обаче е съсредоточен върху ежедневието на 82-годишния господин Виг, цял живот живял с мечтата си да създаде манастир в закупен от него старинен замък в датската провинция. След повече от 50 години този божи

човек, отказал се от всички светски изкушения, е пред реализирането на плановите си – след дълги преговори с духовни институции и санове в замъка пристигат първите монахини от руската ортодоксална църква, а едната от тях, сестра Амвросия, е и изключително амбициозна, контактна, интелигентна. Режисьорката на филма е попаднала на находка – старият господин е колкото мъдър, умен, по своему енергичен, толкова и досаден за другите със съжденията си за света. Но когато се пренася в отвъдното, в сърцата на окръжаващите го той оставя светла следа – на човек с истински духовен живот.

Сръбският ни колега Сърджан Кнежевич, дългогодишен работник в Белградската филмотека, е направил филма си „Свързващи мостове“ като едно документално – научно дирене, обстойтелно, последователно и с прецизност към историческите факти и събития, проследяващо историята на създаването на филма „Последният мост“ с участието на знаменитата Мария Шел в главната роля. „Говорещите глави“ и откъси от филма са основният градивен материал на филма – метод, сам по себе си вече класически. Ценността е в това обаче какво и как разказват тези говорещи глави, как авторът навлиза в историята и биографията на едно филмово произведение и какви размисли изтръгва от тях. Това по своему е вълнуващо и интересно – в перипетиите около създаването на „Последният мост“ се прочита и биографията на времето, на епохата, в която е правен.

В тази компания от документални творби филмът на Андрей Паунов „Проблемът с комарите...“ просто триумфира. Направен е модерно, артистично, осво-

бодено и без комплексите на тема Белене, обикновено явяващи се в съзнанието ни, което през цялото време очаква, че ето сега, още малко... и ще започне историята на лагера, на миналите през него клетници, на избитите, наранените, оскърбените, която в различни интерпретации сме гледали в документалните филми за Белене на Атанас Киряков, на Ана Петкова, в няколко игрални филма, създадени веднага след промените. Младият режисьор е намерил друг ракурс към темата – за него Белене не е само история, това е част от днешния ден на България. Структурата на филма е впечатляваща. Смесването на ироничната интонация и поетично – философските акценти в него придава изключителна атмосфера на документалното повествование, която е много трудна за постигане. „Героите“ са толкова много и толкова разнообразни, подсказани като характери само с по няколко щрихи от поведението и „приказката“ им, че в първия момент оставаш с усещането за стълпотворение на теми, образи и герои, но в следващия всичко се подрежда, застава по местата си и се запомня. И все пак, лайтмотивът на филма си остава – над града тежи миналото, по пустите днес поляни около бараките на лагера препуска на свобода малко жребче, олицетворяващо някакъв далечен, сподавен порив. А думите на една от героините на филма – дъщерята на бившата надзирателка в лагера Юлиана Ръжгева, погребала полудялата си майка, остават в съзнанието, че миналото не бива да се забравя, но може и трябва да бъде преодоляно. По друг начин не може да се продължава напред.

В игралната програма акцентът беше Турция. Показаният на

много международни фестивали и получил редица национални отличия за 2006 година филм „Йолда“ („По пътя“) на режисьора Ерден Кирал, който е копродукция между Турция и България (от наша страна е „Геополи“ ЕОД) е направен класически точно и прецизно като „драма по пътя“. Може би защото над него тежи сянката на знаменития филм на Йълмаз Гюней „Път“, който на времето имаше необичайно силно въздействие. Днес личният му асистент Кирал прави филм за драматичното превърляне на Гюней от един затвор в друг, по време на което той извършва бягство. От това се е получил филм, който сякаш нещо недоизказва, нещо оправдава, нещо прикрива. Това би могло да бъде интересно, но в случая не е станало.

Филмът „Пътуване към слънцето“ на Йешим Остаоглу е получил безброй награди още през 1999 година като копродукция между Турция, Холандия и Германия. Дори след осем години филмът не звучи архаично, а историята на двамата младежи от Анадола, дошли в Истанбул по различни причини, завършва с дългото пътуване на единия от тях с трупа на приятеля към родното му място. В нея прочитаме много неща – и човешки, и политически, смесили се в съдбата на двамата младежи, а филмът е изведен емоционално чисто и много кинематографично.

„Пет пъти“ (2006), окичен с почти всички награди по компоненти на фестивала в Истанбул и прекосил границите на Турция, е особен вид поетична притча за раждането, живота и смъртта, за омразата и за любовта, за яростта и вината, за приятелството и разделялата на няколко съзряващи младежи, направен почти в документален стил с актьори – на-

турцици, истински жители на едно турско село, но обработен от режисьора елегантно и майсторски. Музиката, която за съжаление въздейства прекалено илюстративно – заплашително, е на виден млад естонски композитор (среща между леда и огъня), камерата следва прецизно режисьорските инвенции, всички компоненти са споени единно и изразително. Но усещането от филма е двойствено – впечатлява, но и никак дистанцира.

Трите френски филма, участващи в програмата, „Да забравиш Шайен“ на Валири Минето, „Зим и Ко“ на Пиер Жоливе и „Тя“ на Валерия Сармиенто, който е копродукция между Франция, Португалия и България, (фирмата е на Попзлатев) и е от 1994 година, не са между най – доброто, което Франция може да предложи. Разбира се, най – много творческа енергия има във филма на Валерия Сармиенто, но той е и най – претенциозният между тях. Претенцията му го препраща към далечния филм на Ален Рене „Миналата година в Мариенбад“, към търсенията на представителите на френския нов роман в киното (Ален Роб Грийе и др.), експериментирали с филмовата форма, със структурата на модерния за времето си филм.

Затова пък Дания продължава да предлага на интелигентния, умеещ да разчита посланията от екрана зрител интересни, смислени и дълбоки като психология и философия филми. При това интересно – единият от фестивалните филми е копродукция между Дания и Китай и се нарича „Китаец“, негов автор е Хенрик Рубен Генц и има две награди през 2005 година в Карлови Вари, едната от които е на критиката. Наистина тънък и деликатен филм, който с психоло-

гическа вещина се потапя в историята на самотен датчанин на средна възраст и търсещата подкрепа млада китайка, сестра на стопанина на близкото до дома на датчанина китайско ресторантче. Сблъсъкът на двете култури е едната страна на разказа, по – съществената е срещата между две човешки същества с различни темпераменти, начини на мислене и на действие, раждането на привързаността им един към друг и рухването на крехко изградената хармония помежду им.

Силно впечатляващ е и другият датски филм „Непредумишлено убийство“ на Пер Флай, в който политиката и криминалните елементи са само отправната точка към психологическия портрет на смазан от чувствата си университетски преподавател на средна възраст, отдал се на любовна връзка със своя студентка, свързана с терористична група и убила невинен човек. Всичките му усилия да оправдае в себе си любимата, да замени действителното с желаното завършват с тотален психологически крах. Натрупването на обстоятелствата и фактите около страданията на други хора го довеждат до пределната граница на изпитанието – режисьорът на филма създава атмосфера на психологическо и нравствено напрежение, което се предава и в залата. Усещането е за задушаваша вина, от която човек трудно може да се освободи.

В „Снежна страна“ (Германия – Швеция) на Ханс В. Гайсендорфер проследява драмата на интелектуалка – писателка, която след смъртта на мъжа си в катастрофа изпада в криза, готвейки се да прекрати живота си, но неочаквано нейната история се преплита – в съзнанието ѝ или наистина? – с историята на двама обичащи се млади хора от

друга, далечна епоха. Като в модерен роман повествованието обгръща тяхната съпротива на съдбата, заплетения възел от бащинско – дъщерни взаимоотношения, прокобите и клетвите на околните, които потапят любовта между двамата в неподдаваща се на формулиране страст. Режисурата се опира най-вече на нюансираната психологическа игра на актьорите, известните немски актриси Юлия Йенч и Мария Шрейдър и още куп скандинавски актьори, както и на сложен, но динамичен ритъм на филма.

За мен най-значителното произведение беше финландският филм „Студена земя“ на режисьора Аку Лухимис. След произведенията на Мика и Аки Каурисмаки, които нистина са философични, леко флегматични – като героите си, в този филм се срещаме с автор със свършено друг творчески темперамент, с различен авторски стил, който по нищо не напомня за двамата братя. Филмът е с характерната за модерното съвременно кино новелистична драматургична структура, с умело преплетени човешки истории, които се пресичат драматично и съдбовно в бесния ритъм на налудничавото ежедневие на големите градове, със случайностите при кръстосването на човешките пътеки, от които произлизат непоправими грешки и загуби. Живеем в свят, в който над живота ни тегне повече ирационалното, отколкото разума, в който се отприщват негативни енергии, които убиват човека, а добротата, красотата и човечността някак ни убягват, губят силата си. Авторската позиция е наистина песимистична и много тревожна. Но това е киното – то е в правото си да предупреждава, да ни провокира. Европейското кино на този фестивал беше точно такава.



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

*Андроника
Мартонова*

ЗАКОН, ЛИЧНОСТ И ВЛАСТ В КИНОТО НА ИЗТОЧНА АЗИЯ

*Ако искаш 1 година благоденствие, засей зърно,
ако искаш 10 години благоденствие, посади дърво,
ако искаш 100 години благоденствие, възпитавай хора!
Китайска поговорка*

Когато става въпрос за връзката между гражданското общество, силата на закона и кинематографиите на Източна Азия, неминуемо трябва да се съобразим с цивилизационните различия на региона. Филмовите образци Китай, Хонконг, Тайван, Корея¹, Япония, Виетнам - тук трябва да прибавим и Тайланд, осъществяват посредством кадрите съвременна визуална връзка с миналото. Кинообразът на Азия е изтъкан от същите тези знаци и символи, живеещи от древността в културата. Факт е, че в Ориента – ако си послужим с това обобщено понятие на Едуард Саид, което определя Изтока като единна система, различна от Оксидента (тоест целия Запад) - съществува не последователна, а едновременно и паралелна връзка между артефактите, представата за света, обществото, живота и човека, етико-естетическите идеали и религиозно-философската традиция. Ето затова гражданското общество в Източна и Югоизточна Азия, разположено и осъществяващо

се в съвременността, остава много по-традиционно в корените си, отколкото съвременния западен социум. Държавното устройство, администрацията и нормативната система, макар и да са различни в отделните страни (Китай, Хонконг², Тайван³, Корея, Япония, Виетнам и Тайланд⁴), са обединени от общ фундамент. Особено характерната за региона представа за социум се гради на три основни религиозно-философски течения: конфуцианство, будизъм и даоизъм⁵. Единството на трите учения в религиозно-философския синкретизъм на Източна Азия предопределя начина на мислене и обществената нагласа на хората от Изтока. Както често споделят ориенталистите, азиатският човек се ражда конфуцианец, живее като даоист и умира будист. Моделът на поведение има своето естествено проявление и в киното. Драматургичната характерност, устойчивата мотивация на персонажите, техните действия и взаимоотношения в кинематографичния живот се базират на

обясними през призмата на трите учения морални ценности и етико-естетични категории⁶. Доста често зрителят от Запад не разбира защо даден персонаж от азиатски филм постъпва по определен начин, твърде различен от това, което би направил човек от Запада. Или, както наскоро един колега журналист, който бе гледал „Проклятието на златното цвете“ (2006, реж. Джан Имоу, Китай/Хонконг), коментира, че се чувства объркан – не може да прецени докъде се простират границите на доброто и злото, на властта, на закона, на човешкото...

Уроците на филмовото азиатско изкуство по отношение на триадата човек - гражданско общество - закон всъщност са визуализации на конфуцианството, будизма и даоизма. В настоящия текст обаче ще обърнем по-подробно внимание на конфуцианството и на предшестващия го легизъм по простата причина, че те имат по-голямо отношение към държавността, закона, нормите на обществото

и задават модел на човешко поведение в строгата азиатска йерархия. Субординацията на обществото пронизва всички социални нива, но също така е заложена в езиковата специфика. Източните езици се отличават с конституиран неутрално учтив стил, използван от всички (и най-вече от чужденците, които го практикуват), скромнен стил (когато по-ниско стоящ човек в йерархията говори за себе си и своето семейство) и учтив (когато се обръща към по-висшестоящ). Отделно съществува и висша лингвистичната стилистика при обръщения към най-горните нива на обществото (в дворцовия етикет, към кралското и императорското семейство). Както става ясно, строгата норма в отделните стъпала на обществото е залегнала и в генетичния код на азиатците, още повече ако приемем, че езикът предхожда мисленето.

Човекът в трите учения

Кинематографиите на Китай, Хонконг, Тайван, Корея, Япония, Виетнам онтологично и силно са обвързани с традиционната зонообразуваща култура на Китайско-Източноазиатския регион. Това налага анализиране на филмовото творчество, следвайки принципа „поглед отвътре“. Киното се явява като най-новото продължение на триединството на класическото китайско понятие И-Фа-Хъ. Където И обозначава идеята, Фа – законът на канона и Хъ – синтеза. И те заедно лежат в основата на всяко едно изкуство⁷. Азиатската цивилизация и култура са различни от тези на западната, затова прилагането на теоретични и чисто европоцентрични възгледи върху източното кино не би било съвсем коректно и

точно. Киноведската гледна точка трябва да се опира и върху богатия опит на ориентализма като цяло. Това важи с особена сила и при анализа на кинотворби, в чиято структура по един или друг начин се интерпретират силата на закона, гражданското общество и ролята на човека.

Руският учен акад. Николай Конрад в книгата си „Запад и Изток“ споменава, че изтоковедството в своя първоначален вид е дете на Запада и на колониалната инвазия, защото Изтокът винаги се е възприемал като синоним на другия, на различния, на противостоящия на собствено западния свят⁸. С развитието на научния хуманитаризъм се заражда и идеята за по-голямо уважение и вникване в света на Изтока (т. нар. *Ex Oriente Lux*), по-подробно и точно запознаване с неговия цивилизационен фон и основа. Главните сведения за историята, културата, изкуството, фолклора, идеологията на азиатските народи се намират в писмените паметници. Конрад нееднократно подчертава, че работата с тях е различна в сравнение със западните. Всяко докосване, всяко боравене с културната материя (която може да бъде и кинематографична) на Азия абсолютно задължително изисква съсредоточено внимание и пълно отчитане на различния път на развитие и цивилизация на Изтока като цяло.

Постановката на акад. Конрад датира от началото на неговите научни разработки⁹ в сферата на ориенталистиката и европоцентризма. Прекрасни примери за илюстриране на идеите си руският учен дава с подробното разискване на проблема дали можем да говорим за явление-то Ренесанс в културата, лите-

ратурата и изкуствознанието на Изтока. Ще си позволим в случая да се спрем за малко на тази съществена разработка, защото в нея акад. Конрад изяснява една от основните непреодолими разлики между Запада и Изтока: отношението към Човека.

Възраждане такова, каквото е в Европа, се характеризира най-вече с промяна на общественото съзнание, завръщане към древността и оценка на развитите философски идеи и концепции, естетически и етически възгледи. Докато едно „подобно“ течение на преосмислянето на древността в Китай първо се реализира доста по-рано във времето: VIII–XII век¹⁰. Второ – древността за Китай е различна от древността на Италия. Китайският теоретик и философ Хан Юй (758–824) прецежда през цедката на времето създаденото преди и дефинира древността. И това става естествено в полето на основополагащата китайска мисъл, която е обвързана с имената на Конфуций¹¹, Лао-Дзъ, Менций, Ле Цзъ. А не с Аристотел, Сократ, Платон и т. н. Докато за Европа Ренесансът е завръщане към гръцко-римското наследство, то Изтокът въобще не влиза в тази културологична орбита.

Възгледите на италианското Възраждане (XIV–XVI в.) са насочени към противопоставяне на Човека с всичко останало, въздигането му на постамент на висшето творение. Докато източен мислител като Хань Юй не противопоставя Човека, а го съединява с всичко останало, за да се достигне смисълът на хармонията, пълноценността на универсума.

Цялото това различно отношение към Човека пронизва и киното. Нарушаването на хармонията в човека (протагонист в

даден филм) води до промени в психиката и поведенческите реакции. Като параметрите на изместване на баланса в душевността на персонажа доста често остават непонятни за западния зрител. Налице е специфичен вътрешен конфликт, който не подлежи на дефиниране и обяснение от гледна точка на европейския логос.

Така например в корейския филм „Самарянка“ (2003) на Ким Ки-док малолетна „сводница“-гимназистка настойчиво връща парите на всички клиенти, с които нейната вече починала приятелка-проститутка е била. Актът е свързан с идеята за кръговрата на живота и смъртта, и, естествено, единството на Човека с правилата на вселената. Според будистките вярвания, за да има успешно прераждане и очистване на кармичния път. Чрез връщането на парите се „откупва“ душата на починалия, прави се разплащане в истинския смисъл на думата за всички грехове. Защото мъртвият трябва да е чист на прага на новия живот. В противен случай се нарушава балансът – и то за всички. Отделно, че проблемът за малолетната проституция в гражданското общество на република Корея е особено сериозен.

Или да вземем друг пример от американската продукция „Лице на заем“ (1997) на хонконгския режисьор от първата Хонконгска вълна Джон У¹². Мотивът на размяна на лицата и оттам физиката на Шон Арчър и на Кастор Трой (Джон Траволта и Никълъс Кейдж) прави от филма абсолютен зрителски хит. И ако за американския или европейския зрител това може би е гениална драматургична идея (особено след като е реализирана в криминален план), то

за азиатския е нещо съвсем познато. В традиционния театър (и драматичен, и куклен, и пантомимен) на Изтока (без значение дали е индийски, китайски или японски) „преобличането“ на лицето и тялото е основен похват. Сама по себе си маската също е вид „костюм“. Ролята на своеобразна маска играе и гримът в китайската опера. Размяната конкретно на физическото лице просто е вид интерпретация на традиционния театрален похват. Между другото, японският писател Кобо Абе¹³ има доста популярен роман, наречен „Чуждо лице“ (1964), в който сюжетът се задвижва именно от смяната на едно лице с друго лице-маска. Където „лицето“ се явява като метафора не за разкриването на човешката душа, а за прикриването на човешката съвест. Подобна линия се прокрадва и във филма на Джон У.

Интерпретирането на понятието „лице“, „личност“ и „душа“ в контекста на европейската и китайската (източноазиатската) култура е съвсем различно. Не лицето, а тялото като цяло, в своята психо-физическа характеристика, е носител на душата според източноазиатските представи. На китайски думата „лице“ и „личност“ се изписва с йероглифа шън – само че значението му не се ограничава единствено в този смисъл. В древните теоретични трактати то обозначава целостта на духа, тялото и личността. В статията си „За разбирането на „личността“ в китайската и европейската култури“ Артьом Кобзев¹⁴ подробно разглежда персоналистичната доктрина на старокитайския автор Уан Янлин (1472 - 1529) и неговото съчинение „Чуан-си лу“ („Записки за преподаването и възприетото“). Там е описано следното: „Какво

наричаме тяло? Плътската обвивка и действителното проявление на сърцето. Какво е сърце? Духовната светлина и властелинът на тялото. Какво е съвършеното тяло? Вършене на добро и отстраняване на злото.“¹⁵ За азиатците тялото е съвкупност от физически и психически характеристики, то изразява най-добре човешкото. Докато в Запада, особено след установяването на християнството и осмислянето на homo sapiens, именно тази sapientia е изписана на лицето. То е материалният носител на душата. Ето защо във филма на Джон У смяната на лицата е „козметична“, „ефектна“ и не променя вътрешния мир на персонажите. Тя е заблуждаваща, отвличаща на пръв поглед вниманието.

Идеята за двойната размяна на престъпник и ченге умело бива обиграна и в хонконгската трилогия „Пъклени дела“ (2002) на Андрю Лоу и Алън Мак, по чийто сценарий Мартин Скорсезе засне „От другата страна“. Персонажът на Тони Лън Чу Уай – добре познат от „Герой“ и „В настроение за любов“, е ченге „къртица“, внедрено под пълно прикритие в гангстерска триада. Антагонист е Анди Лоу („Домът на летящите кинжали“) – член на мафиотската банда, преминал през полицейската академия и майсторски поставен на ръководен пост не къде да е, ами във висшата полицейска йерархия. „Пъклени дела“ е с изключително хитро измислена драматургия. Прилича на интелигентна киношарада, която държи през цялото време в напрежение зрителя и непрекъснато го изненадва с обратите си. Същевременно притежава и особен лирико-сентиментален пласт, който е чужд на американска лента. Велико-

лепно и почти равностойно в сблъсъка е изпълнението на двамата актьори в главните роли. И честно казано - трудно ми е да повярвам, че Лео ди Каприо и Мат Деймън във филма на Скорсезе се справят с намъкването в определено сложния и многообразен психологически костюм на персонажите. Защото нито образът на ченгето, нито на полица се вмести в западната ни представа. „Пъклените дела“ е кинематографичен урок за абсолютната конфуцианска лоялност към властта и закона – тези, принадлежащи към официалната държавност, но и към властта и закона на мафията.

Типичното ченге, типичният мафиотски персонаж или типичният наемен убиец от филмите на Такеши Китано („Точка на кипене“, „Сонатина“, „Фойерверки“, „Брат“ и др.), Джон У („Наемен убиец“), Братя Пан („Опасният Бангкок“), И Гъон Се („Няма къде да се скриеш“), Кан У-сак („Обществен враг“), Андрю Лоб („Двойна размяна“) - те имат определен модел на поведение, който естествено може да бъде видоизменян, модифициран, но не би могъл да стига до крайните и нетипични за азиатца прагове. Този модел винаги ни връща към негативно/позитивния образ на воина от старите времена.

Двата идеала за човек и обществото според Конфуций

Конфуцианството като етико-политическо и социално учение създава правилата, етикета, нормата на ритуала и церемонията, държавността, йерархията. Един от прочутите постулати на Конфуций гласи: „Нека владетелят действа като владетел, министърът – като министър, ба-

щата като баща и синът като син“¹⁶. Тоест, всеки е с определено място и функция. Незачитането на правилата, отказът от демонстриране на почит от страна на чиновника към императора и от страна на сина към бащата е в тотален разрыв с конфуцианската доктрина. Строгий конфуцианец, ако не може да реализира дълга си към държавата (на първо място) и бащата, не може да защити честта на учението, да изрази добродетелите на синовна почит - страда неимоверно, изпада в трагичен и неразрешим вътрешен конфликт. Като отражение на тази нагласа можем да посочим за пример елементи от военните кодекси и ритуалното самоубийство.

В трактата „Беседи и разсъждения“ („Лун-юй“)¹⁷, в който са записани думите, изречени от Конфуций, както и неговите разговори с учениците му, откриваме главните характеристики на учението. Покорност и послушание – тази основна особеност на конфуцианството, се превръщат в лайтмотив на императорската власт.

В съвременното източноазиатско кино конфуцианските мотиви се проявяват и съответно интерпретират главно в поведението, реакциите и мотивацията на персонажите независимо от сюжета и спецификата на жанра. Могат дори да бъдат умишлено превъртени. Например във филмите на японския режисьор Такаши Миике (често дефинирани като особен хорър-трилър) абсолютно съзнателно се деформират конфуцианските норми на поведение, конфуцианското възпитание и образование, което се уповава „на важно то е да знаеш как, а не да знаеш, че“. В „Убиецът Ичи“ (2001) японският режисьор обръща на

180 градуса изконни категории като дълг, справедливост, достойнство, послушание и смиреност. Смачква ги, превръща ги в нещо едновременно карикатурно, страшно, ужасяващо, шизофренично, изродено дори. Захвърля ги в недостижима за представите извратена крайност и им се наслаждава с франкенщайновска усмивка. Конфуцианските мотиви в поведението на Ичи са плод на възпитанието и нормите в семейството и училището като институция. От друга страна, в самото училище се получава фаталният сблъсък между теория на нормите на поведение и тяхното действително реализиране в живота. В съзнанието на Ичи се оформя натрапчивото усещане за непреодолима несъвместимост. И той намира изход за себе си като се превръща в психопат-убиец, от чиито услуги се възползва групировка на якудза. Но това отново поражда в главата на Ичи поредния неимоверен сблъсък и хаос, назряват хипер-екзистенциални дилеми: кое е правилно и кое не? Кое е дълг, кое не е? Убеден в своята справедливост, той решава да се справи с проблемите си като избива всички поред, спазвайки отдавна изкривените правила на конфуцианското поведение. Защото конфуцианецът е сериозен, съдържан и последователен. Обаче персонажът на Миике е забравил, че трябва да потиска еднозначните и крайните емоционални изблици.

Да приведем други примери - чудовищно обърнатата наопаки конфуцианска представа за чест, достойнство и оцеляване във филма на Кинджи Фукасаку „Кралска битка“ представят крайната малоформацията на духа на самурая в един твърде технологичен, брутален и из-

празнен от хармония съвременен свят. Нагиса Ошима в „Табу“ препрочита ценностите на самурайското общество (които все пак идват от конфуцианството, за да се оформят в кодекса „Бушидо“) през призмата на унищожителни страсти от всякакво естество. И ефектът е още по-страшен, защото той не лишава персонажите си от естествената им средновековна среда.

Проблем, противоречие с конфуцианската норма на поведение има и в корейския „Оазис“ на И Чан-донг, където главните персонажи са аутсайдери в обществото, социални инвалиди в пряк и преносен смисъл. Според околните обаче те са лишени от изконната категория чувството за човечност (кит. жен), което в действителност съвсем не е така.

Във вьетнамския филм „Във вертикала на лятото“ (2001) на Чан Ан Хънг именно идеята за събиране на семейството за годишнина от смъртта на умрялата майка (конфуцианството много държи на почитта на децата към родителите) става повод за постепенното разкриване на съдбите, конфликтите и проблемите на всеки член от семейството, състоящо се от три сестри и един брат. Оказва се, че животът на всеки един от тях протича в разрез с каноничните ценности на типичната конфуцианска фамилия.

Идеалът за личност¹⁸ при Конфуций се обозначава с китайската дума дзюн-дзъ. Интересното е, че тя се пише с два йероглифа: за господар и за дете. Конфуций променя смисъла, като думата обозначава не произхода на човека, а неговите качества. Затова дзюн-дзъ се превежда и като „благороден човек“ и акцентът пада върху нравствения му облик. Всеки,

който притежава тези качества, независимо от произхода, може да бъде такъв. Първото и най-основно качество на тази личност е жън – човечността, хуманизма. Жън придава смисъл на съществуването и тласка към високи нравствени принципи, като се проявява през целия живот, а не само пред смъртна опасност или в критична ситуация. Антиподът на жън е сяо-жън (букв. „малкия, дребния човек“), който е загрижен главно за материалното си благополучие. „Благородният човек (дзюн-дзъ) – пише Конфуций, мисли за справедливостта, а малкият човек (сяо-жън) – за изгодата“¹⁹.

Конфуций проповядва и т. нар. „среден път“: хармонията между нравственост, образованост, непосредственост и култура. Човекът, който върви по средния път, трябва да притежава търпимост, да разбира многообразната палитра на живота и да се отвращава от различните разновидности на максимализма и фанатизма, да избягва крайностите. Основен принцип за придържане към средния път е мярата. Тя от своя страна може да бъде намерена чрез набор от благопристойни правила „ли“. Ето постулата на Конфуций: „Почтителност, в която няма „ли“, се превръща в суетност. Внимателността – в робство, смелостта – в смутност, прямотата – в грубост“²⁰.

Във филма на Джон У „Наемен убиец“ (1989, Хонконг) се преплитат по особен начин именно двете категории жън и сяо-жън. Килърът Джефри (ролята се изпълнява от Чоу Юн Фат) по подразбиране би трябвало да е сяо-жън. При поредната мокра поръчка – убийство в ресторант с жива музика,

Джефри ранява певицата в заведението, в резултат на което тя ослепява. Минава време. Измъчван от непреодолимо чувство за вина, убиецът се сближава с жертвата си в желание да изкупи греха си. Джефри се влюбва в Джени (както и обратното) и решава да се откаже от убийствения си занаят. Съгласява се да приеме последна поръчка, единствено с цел хонорарът да бъде инвестиран в бъдеща операция на очите на певицата. Тоест, във филма на Джон У виждаме прекрасно илюстриране на понятието жън – убиецът Джефри притежава въпреки професията си невероятни нравствени качества. Едното не пречи на другото. Човешкият му морал стои над всичко и всички. Което го издига отвъд предела на престъпния му занаят. Урокът на филмовото изкуство: и килърът спокойно може да бъде хуманен. А всъщност справедливост, вярност и искреност са част от проявленията на жън.

Такъв драматургичен образ съществува и в „Император и убиец“ на Чън Кайгъ, макар и действието на филма да се развива два века преди Христа. Дзин Къ е наемникът, чиято мисия е да стигне до владетеля Цин Шъхуан и да го убие. Докато се придвижва към царството на бъдещия император-обединител на древен Китай, Дзин Къ извършва още много разчистващи поръчки за убийство. В една селска занаятчийска къща обаче се случва следното. След като избива цялото семейство, килърът от древните китайски времена разбира, че е пропуснал някого. Останало е живо едно младо сляпо момиче. Осъзнавайки какво се е случило със семейството, тя се самоубива пред очите на Дзин Къ. Случката се настанява като натрапчив визион в

съзнанието на убиеца, променя го завинаги, преобръща настройката му към света. Прави го по-добър и човечен.

Самото изписване на йероглифа жън е сложно, защото идеограмата е съставена от два пъти изобразен йероглиф за човек. Или иначе казано – по графичен път се предава отношението на човек към човека. Подобно стилизирано изписване виждаме например в „Герой“ на Джан Имоу, което се предава и чрез идеята „Всички заедно в поднебесната империя“. Сцената е следната: Счупен меч, персонажът на Тони Лън, трябва да калиграфира по специален начин думата за меч. В графичната си интерпретация този също сложно съставен йероглиф е центриран именно върху двойното изобразяване на думата човек. Тъй като „Герой“ отново ни връща, само че по митопоетичен път, в епохата на воюващите царства и историята на Цин Шъхуан и Дзин Къ, тук проявлението на конфуцианското жън е ситуирано като основополагащ принцип в създаването на държавността. От тук насетне древните царства на Китай ще бъдат обединени в силна империя, която почита закона на конфуцианското учение. Ако погледнем исторически на този момент от филма на Джан Имоу обаче, ще видим, че това е анахронизъм. По простата причина, че по времето на Цин Шъхуан е на почит легизмът, а конфуцианството е било гонено и наказвано. Но за това ще стане въпрос малко по-долу в текста.

По принцип връзката Човек - Власт в конфуцианството се осъществява чрез три подхода: активността на личността; вярата, че благородният човек (дзюн-дзъ) е длъжен и може да работи за благополучието на

хората; политическата и социалната дейност на благородния човек са изпълнени със смисъл.

Като пример за кинематографична визуализация на тези три подхода можем да посочим „Кекесили: Планински патрул“, получил приза за най-добър китайски филм на 2004 година, специална награда на журито от токийския филмов фестивал, награда „Златен кон“ в Тайпе, приз „Особено мнение“ от Берлинския Фест. „Планински патрул“ (с това заглавие филмът излезе у нас на DVD) е втората лента на китайския режисьор Лу Чуан.

Думата „кекесили“ обозначава две неща: „красиво момиче“ и „прекрасна планина“. Кекесили се нарича и един от най-големите китайски резервати, който граничи с Тибет и Синцян-уйгурския регион. Пейзажът там е изумителен – графичен, обветрен, необятен, суров, излязъл сякаш изпод туша на древен живописец. И точно така е изобразен и в самия филм. Резерватът е известен и с това, че през 1985 г. повече от милион тибетски антилопи Чиру биват масово изклани от браконieri - и то по време на размножителния им период. Животните са рядък вид, с много ценна и скъпа кожа, от която се правят и традиционни за областта женски шалове. Извън пределите на страната тези „модни аксесоари“ достигат убийствената цена от 15 000 щатски долара.

„Кекесили: Планински патрул“ е създаден по истински случай и всъщност разказва историята на група от местни жители, които доброволно се наемат да охраняват местността от набезите на браконьерите. В действителност двама от лидерите на патрула са безмилостно и жестоко убити от нелегалните ловци на антилопи. Филмът на

Лу Чуан непретенциозно и квазидокументално разказва похода на патрула с ръководител Ри Тай. „Кекесили: Планински патрул“ прилича на репортажна хроника. Разказът се води от Га Ю - журналист от Пекин, който пристига в лагера на доброволците и става неочакван свидетел на местен погребален ритуал. Решен е да разкрие истината за изчезването на няколко души от патрула, както и да провери слуховете, че доброволните охранители делят плячката с браконьерите.

В китайския филм участват непрофесионални актьори. На пръв поглед лентата страда от драматургични празноти - тук срещаме множество персонажи (и патрулът, и браконьерите) и няма категорично и ярко извеждане на индивидуалните характеристики. Въпреки това „Кекесили: Планински патрул“ определено впечатлява и остава да витае в съзнанието. Финалът с погребалния ритуал (направен е изключително стилизирано, пестеливо и не стои евтино етнографски) преобръща усещането за липса. Всъщност – толкова е безсмислено да убиваш, да се намесваш брутално в живота на кое да е същество, да нарушаваш баланса в природата... Остава, остава трудна за описване следа. Ето още един урок на азиатското филмово изкуство по трите точки: активността на личността; вярата, че благородният човек (дзюн-дзъ) работи за благополучието на другите и неговата дейност има смисъл, каквото и да му коства това.

За легистите и хората

В легизма²¹ отношенията между държава и народ са антагонистични. Това е и своеобразната черта на легистката теория, която я отличава сред вековната политическа мисъл на

Изток, а и на Запад. Според някои автори, има сходство между легизма и макиавелизма. Тук властва идеята, че политикът или въобще общественият човек с власт НЕ Е нужно да съблюдава моралните норми. Той счита, че борбата за власт допуска използването на всички позволени и непозволени средства. Главният теоретик на политико-социалното учение е Шан Ян, живял IV век преди Христа, в бурната епоха на Воюващите царства. Неговата биография е поместена в древните „Исторически записки“²² на големия китайски историк Съма Циен.

Понякога легистите свързват властта с демонизма и космологията. Най-важният метод в управлението е законът на наградите и наказанията, наречен фа, който би могъл да се преведе в контекста на легистката доктрина и като „модел, стандарт“. Законът фа според тях трябва да бъде регулатор на човешките действия, няма отношение към религията, заменя и отменя всички традиции, морала и културата. За сравнение – при Конфуций успехът на управлението зависи от моралните качества на владетеля. Мисията на фа е да централизира властта и усили държавността. Управлението трябва също така да се основа на информация, получена чрез доносници – това първо е изказано в утопичната теория на Мо-дзъ. При Шан Ян тази мисъл бива доразвита. На практика се наказват жестоко онези, които откажат да сътрудничат, а се награждават уелите доносници. Мо-дзъ, както и легистите, въздигат държавата като цяло. Освен доносите се поощряват и военните заслуги. Нещо също много специфично за легистите – според тях човек се стреми

към наладата и се бои от страданието. И това е основна движеща сила на индивидите в обществото.

Някои филмови сюжети – най-вече свързани с конкретно историческо време – които принципно не предполагат и дори изключват съзнателно интерпретиране на конфуциански мотиви, също биват частично натоварени. И най-вероятно това става несъзнателно. Нека отново да се върнем към „Герой“ на Джан Имоу и „Император и убиец“ на Чън Кайгъ. Императорът обединител Цин Шъхуан, централна фигура в посочените филми, първо е бил легист, второ, той е известен с гоненията си на конфуцианците. В края на епохата на Воюващите царства и формирането на Цинската династия повечето течения – в това число и легизмът – изграждат не толкова религиозно-философска теоретична доктрина, колкото икономико-политическа система от правила и закони за управление. Голяма част от писанията на легистите представляват буквално наръчници за практическа употребата на властта и икономически просперитет. „В своята политическа теория легистите също така разделят власт и нравственост, в противовес на конфуцианците, според които властта на владетеля се крепи главно на нравствената му сила и добродетел.“²³ Конфуцианците никога не отделят властта от личните качества и морал на владетеля – в своето единство те осигуряват именно зачитането на закона и силата на владетеля. Във филмите и на Джан Имоу, и на Чън Кайгъ образът на Цин Шъхуан е представен като чист легист, който обаче се измъчва и страда по конфуциански. Един от най-ярките примери в „Импера-

тор и убиец“ е към финала на филма. Цин Шъхуан разбира, че е незаконен син на първия си министър, който винаги е криел тайното си дете и винаги му е помагал, без да се издава. „Моята цел бе да станеш император!“ – казва бащата на Цин Шъхуан, след като истината се разкрива – Трябва да запазиш дадената дума на владетел и да обединиш царствата в Поднебесната. Но никой не бива да знае нашата тайна – ето защо трябва да ме убиеш. Така ще докажеш пред света, че не съм твой баща!“ Едно много легистко решение! Цин Шъхуан изобщо не се колебае: той напълно отказва да убие родния си баща. Едно много конфуцианско (и човешко, естествено) решение! Почитта и любовта на сина към бащата взима абсолютен връх над почитта и любовта към властта. Само след миг първият министър – отец на императора – се обесва...

Филмовата фикция, която в никакъв случай няма за цел абсолютно вярно да копира историческата действителност, би могла да си позволи и такива противоречиви нюанси в образа.

Всичките тези примери за интерпретации главно на конфуцианските и легистките мотиви за нагледност са извадени в чист вид. Всъщност нещата не стоят толкова просто. Синкретизмът между различните философско-религиозни течения, между конфуцианство, даоизъм и будизъм в живота на азиатца, плюс наследството от традиционни вярвания и представи в самата интегрирана култура – оформя огромен лабиринт с непрестанно преплитачи се пътеки. Самите азиатци дори често се загубват в него и не могат да определят в кой „коридор“ се движат и къде ще ги отведе той.

1. Тук имам предвид Република Корея или както популярно се нарича още Южна Корея, Страна на утринната свежест и Страна на синьозелените планини.
2. Редно е да подчертаем, че Хонконг – британска колония до 1997 г. – е със статут на специален административен район с висока степен на самоуправление, без отбраната и външната политика. До 2046 г. включително на Хонконг е гарантирана непроменлива социално-икономическа система, статус на свободно пристанище, отделна митница, международен финансов център със собствена валутна система и др. Висше длъжностно лице в Хонконг е главата на изпълнителната власт, към който има съвещателен орган - Изпълнителен съвет. Действа и законодателен орган - постоянен парламент от 60 депутати. Централната китайска власт е представена от пълномощен представител. В конкретния текст има още една причина, заради която го отделяме от Китайската народна република. Тъй като става въпрос за кино, хонконгската кинематография има различен път на развитие от китайската, макар че в специализираната литература се обединяват филмовите култури на Китай, Хонконг и Тайван под общото определение „синосинема“.
3. Причината за съществуването на отделно правителство на Тайван (или бившия остров Формоза, който официално се нарича и Република Китай и на практика е отделна държава) е политическата история на Китай от първата половина на XX век. Националистическата (и относително дясна политическа) сила на Чън Кайшъх противостои в продължение на няколко десетилетия на преминалия на определен етап в комунистически лидер Мао Дзъ-дун. В средата на 40-те години на XX век Чън Кайшъх оттегля правителството си на територията на о-в Тайван. Някои страни (около 24 на брой) наричат Тайван Република Китай, за да го отличават от континентален Китай. Фактически Тайван е непризната държава, включително и от България.
4. Тайланд е конституционна монархия от 1932 г. Законодателният орган е двупалатна асамблея - парламентът има 500 депутати, а сенатът - 200 членове, всички избирани с мандат от 4 години. Изпълнителната власт е правителството начело с премиер-министър.
5. Нужно е да уточним, че ако конфуцианството, будизма и даоизма са повсеместно разпространени в географския регион, обозначен като Източна Азия, то в Тайланд, който принадлежи на Югоизточна Азия, конфесионалният състав е предимно от будисти – 91,1 процента (традиционен будизъм - теравада, хинаяна в своята специфична разновидност, т. нар тайландски будизъм), мюсюлмани (сунити) – 4,2 процента, християни 0,6 процента (от тях католици – 81,3 процента, протестанти – 18,7 процента), култове – 1,9 процента. Градско население - 19 процента. Конфуцианството и даоизмът обаче са широко застъпени сред китайското население в Тайланд, което е над 12 процента.
6. Етичното и естетичното са в неразривна връзка в представите на Азия.
7. **Соколов-Ремизов, С. Н.** Художествен синтез – термин, понятие, явление. В: Синтез в изкустве стран Азии, съст. Муриан, И. Ф., Москва, Наука, 1993.
8. **Конрад, Николай.** Запад и Восток. Москва, Наука, 1972, с. 9.
9. Академик Конрад (1891 – 1970), корифеят в руската ориенталистика, оставил огромно наследство от преводи и теоретични разработки в синологията, японистиката и въобще ориенталистиката. Количество качествени трудове, за които трудно можем да си представим, че стига един човешки живот. В началото на 20-те години на XX век Конрад започва да публикува именно една част от по-нататъшните си разработки за връзките, приликите и разлики между Изтока и Запада. През 1929 година дори пише и за японското кино по повод на състояла се панорама. За жалост, сборникът с текста представлява библиографска рядкост дори и за Русия.
10. Конрад пояснява, че дори ако с много уговорки приемем, че има нещо като Ренесанс в Изтока, то той настъпва в Китай много преди в Средния изток, Северозападна Индия и Средна Азия. А всички те заедно - много преди в Европа като цяло.
11. Конфуций – името на китайския мислител е влязло в българския език през латински интерпретацията. В оригинал то звучи Кун-дзъ или Кун-фу дзъ, което пък в превод означава „Учителят Кун“.
12. Това е правилното на български изписване, макар вече гражданственост да има Джон Ву. Грешката идва от това, че транслитерацията на китайския звук се изписва на английски с wo. Но се чете с „у“.
13. Кобо Абе (07.03.1924 – 22.01.1993) – един от водещите японски писатели и драматурзи на XX век. Автор и на романа „Жената от пясъците“ (1962), по който Тешигахара направи своя филм.
14. **Кобзев, А. И.** О понимании личности в китайской и европейской культурах. Народы Азии и Африки, бр.5, 1979, с. 43 – 57.
15. Пак там, с. 45.
16. **Чън, Ан.** История на китайската мисъл. С, Рива, 2001, с. 79
17. Повечето съвременни синологи смятат, че книгата всъщност е подготвена 70-80 години след смъртта на Конфуций, тоест, в началото на IV в. пр. Христа.
18. Виж: **Рубин, Виталий.** Личность и власт в древнем Китае. Москва, Восточная литература – РАН, 1999.
19. **Рубин, Виталий.** Личность и власт в древнем Китае. Москва, Восточная литература – РАН, 1999, с. 21.
20. Пак там, с. 22.
21. Пак там, с. 40-58.
22. Където впрочем се намира и историята за Дзин Къ, интерпретирана по различен начин в „Герой“ на Джан Имоу и „Император и убиец“ Чън Кайгъ.
23. Пак там, с. 24.

ВОПЪЛ ОТ СКАМЕЙКАТА НА ЕКЗЕКУТОРА

Искра Димитрова

„От проекта до екрана“ са озаглавили редакторите на списание „Кино“ специалната нова рубрика, в която с общи кинаджийски усилия трябва да се опитаме да огледаме текущия процес в българското кино: драматургични търсения и кинематографични тенденции, нови явления, постижения и несполуки.

Но този наш поглед няма как да се фокусира основно върху творческата страна на нещата, защото между проекта и екрана вече повече от десетилетие с цялата си мощ жестоко се е вкопала в територията на киното ни **Гилотина на безпаричието**.

Нейните „бащи“ са някъде по върховете на държавата – парламентаристи, финансисти, министерски екипи, лобисти, сценаристи на прехода...

Функционирането на Гилотината ражда правила, правилници и най-вече съвети и комисиии, които като съвкупност в очите на потърпевшите изглеждат едва ли не по-голямото зло от самата нея. И всеки неудържимо се устремава към пренаписването и оспорването им от своята си камбанария. Проблемът се измества към „сакралния“ въпрос: Кой решава? Човекът на този или на онзи? *(Не че и това не е от значение с оглед на моралната необходимост съветите и комисиите да се съставят от доказани професионално авторитетни имена с общопризнати нравствени биографии.)* Следват болезнени реакции в пресата, нестихващи скандали в гилдията, пагубна нетърпимост между колеги.

Всъщност моторът на горното, при това за беда до голяма степен именно като колективно

несъзнавано/непризнавано, е неизмеримата с нищо болка от посечената в корен творческа реализация по принцип. От зейналата пустиня в националната ни култура, в която престава да расте точно дървото с най-нужните днес за духовното здраве на нацията плодове на изкуството на движещите се образи – иманентно задължителни в епохата на аудиовизията и новите технологии на 21 век.

Боричкахме се при приемането на Закон за филмовата индустрия и допуснахме да не се осигури чрез този закон стабилно финансиране на филмопроизводството – като в белите държави чрез фондове и отчисления, срещу което явно лобираха разпространителите на аудиовизуални продукти.

Боричкахме се около приватизацията на „Бояна филм“ и не съумяхме в свой общ интерес да изработим задължителна стратегия за тази приватизация, а трябва да разчитаме на малцината български представители в борда на директорите на чуждата частна компания да отвоюват каквото могат за българското кино.

Боричкахме се за квоти в различните комисиии, цепим кинематографичната ни общност на асоциации и организации, неспособни да поставят обща цел.

Опитваме се да се спасяваме по единично, най-много групово, но малките ни победи все пак са си пирови, със скрит в тях бумеранг срещу моментно печелившия.

Не осъзнахме в паниката за личното ни професионално оцеляване, че то няма как да се случи чрез превземане на единичния квадратен метър творческо филмово пространство, защото този

квадратен метър е само един и няма как да се присвои завинаги.

Не разбрахме, че през всичките тези години на прехода единственият печеливш ход би могло да бъде кинаджийското ни единение, чрез което ежедневно и ежечасно да вменяваме на гореизброените „бащи“ на Гилотината, че посегателството върху българското кино по косвен начин ще се обърне и срещу тях самите.

Защото без изкуство, без култура нормална държава няма. Защото нормалната държава предполага наличието на национална общност с общи ценности, с общо изповядване на Добро и Зло, което откак свят светува се формира най-напред чрез майчините приспивни песни и детските приказки, а после чрез присъщата ни потребност да се себеоглеждаме и себеосъзнаваме като човеци в огледалото на изкуството. В огледалото на литературата, на театъра, на всички други изкуства. Неоспоримо е обаче, че водещата роля за ценностното себеосъзнаване на homo sapiens днес в целия свят е отредена на аудиовизуалното огледало.

То е ЕКРАН – филмов, телевизионен, компютърен.

Споменатите „бащи“ очевидно нямат нито необходимата обща култура, нито сетива, за да проумеят сами това, те си имат интереси.

И... прехвърлят топката в нашата градина – няма да ви даваме пари, никой не ще да ви гледа филмите. Само че не е точно така. В целия свят текат непознати досега технологични процеси. Светът се дигитализира неудържимо. Аудиовизуалното огледало няма защо да го търсим един-

ствено в киносалоните (*съвсем друг, за друг разговор за други вини, въпросът как пък държавните ни люде се постараха тези салони изпреварващо да се превърнат в бинго зали или как новоизлюпените бизнесмени във филморазпространението необяснимо алогично още в началото на прехода отказаха българина от любовта му към киното с непосилни цени за билетите*).

Филмът на лента вече се реализира главно на световната фестивална сцена. Изключително малкото наши, създадени напоследък – също, и то завидно успешно, печелейки авторитетна награда след авторитетна награда.

Киносалоните остават за не толкова голямата прослойка от особени ценители. И въпреки това тъкмо у нас българският филм се търси. Търси се масово. Днес. Ще се търси и утре, и в следващото утре, тоест, безгранично във времето. Достатъчно е да се разходим из Интернет пространството – и то не само българското, из частните LAN мрежи и сървъри с колекции от български филми, из торентите, из блогите и форумите, където младото поколение на България си създава своята действителност, или по местата, където човек може да си намери легални или пиратски DVD-та, да не говорим за вестникарските кампании за вдигане на тиражите с приложени DVD-та с български филми, както и за телевизионните канали, излъчващи такива, за да ни извади буквално очите фактът, че за българско кино има глад. Незадоволен глад!

Другояче не би могло да бъде. Има потребности на една национална общност, които по един или друг начин неизбежно се предявяват. Това са закони, идващи от естеството на нещата, извън личната ни воля. Същото с пълна сила важи и за културните потребности.

Друг е въпросът, че все още – и то не само у нас, а навсякъде по света, регулационните механизми за потреблението на културните, на художествените продукти в дигиталните им форми не са разработени напълно и не са развити. Но към това се върви. Така че отчитането само на няколко хиляди (да кажем, пет или седем) зрители в киносалоните на нов български филм е твърде, твърде далеч от истината за броя на хората, преживяващи ценностно срещата си с българско произведение на филмовото изкуство. Те са или ще бъдат с времето буквално в хиляди пъти повече. Носещите отговорността за добруването на нацията ни трябва да проумяят точно това, включително и заради собственото си добруване. Иначе все повече ще се превръщаме в джунгла без ценности, където скоро баш те ще са следващите мишени за обстрел. Не че не можем да изчезнем като нация и държава, колко му е, ама трябва ли...

Но... към момента на писането на тези редове дойде новината, че вместо вече очакваното в повече финансиране на макар и безкрайно малката бройка от 7 игрални филма, пари ще „дадат“ пак само за 5, според предвиденото досега в Закона. Както се казва, да ни е честито.

Проблемът не е само в това колко лични творчески планове ще отидат на вятъра. Проблемът е далеч по-фундаментален, защото, за да се задоволи гладът на националната ни общност за ценностно себепознание от ЕКРАНА, първо, не може да ѝ се предлага толкова пренебрежимо малък брой български филми, който едва ли не е равен на отсъствието им изобщо в аудиовизуалното пространство. И второ, естеството на всяка национална филмова култура е такова, че тя трябва да изразява множествени аспекти на националния живот,

множествените ракурси на погледа върху този живот. Че филмите, които я съставляват, трябва да могат да диалогизират помежду си, да се допълват като различни творчески визии, да не говоря за тематичното и жанровото разнообразие.

Могат ли 7 игрални филма да обемат дълга на българското кино да дава духовно познание на българската нация в контекста на нейната култура? НЕ! Категорично! А пък само 5?!

Огромен културен грях. Думите за това не са достатъчно силни. Буквално налудно човек може да се поддаде на какви ли не конспиративни теории като тази, че сценаристите на прехода повече от съзнателно убиват българското кино, защото не им трябва национална общност – ориентирана в това коя е тя, каква е тя, що е добро и що е зло – а им трябва такава, която и хабер си няма от естетическата категория „прекрасно“ (*защо ли по Достоевски красотата трябваше да спаси света?*). Защото същите тези никак, ама хич не искат да имат срещу себе си хора или народ, които или който тъкмо благодарение на националната култура са в състояние да правят своя информиран политически избор... Господ да ни е на помощ, ако това наистина не е налудно... (*заради бройката 5 утрирам дотам нещата*).

А сега да погледнем и от другата страна на медала – практическата, която се разиграва под надвесилата се над главите ни Гилотина на безпаричието.

От лятото на 2005 до лятото на 2006 година имах късмета да седя на скамейката на екзекуторите в Националната художествена комисия, тоест, да казвам „да“ и „не“ за филмови проекти.

Седем сесии в ролята на екзекутор, от тях две за готови проекти за игрални филми – 44 на брой; две сесии за подготовка на

проект и написване на сценарии за игрални филми – 38, и за документални филми – 19; три сесии за късометражно кино: анимационно – 27, научнопопулярно и документално – 55.

ОБЩО – 183 проекта за ЕДНА година.

Може би само хора, на които животът им е свързан не от вчера с българската филмова култура, могат да разберат емоцията на тази цифра.

На всичкото отгоре над 80 процента от тези проекти можеха да се реализират като добри филми, но... в началото на всяко заседание на комисията ни информираха, че има пари за 2-3-4 заглавия най-много...

Огромната творческа енергия, вложена в създаването на тези проекти, се измерваше с десетки килограми – някои от нас пристигаха с кувари на колела, пълни с прочетени сценарии... Да не говоря за съдържащите се в тях творчески търсения, творчески инвенции, духовни послания, художествени открития, за които няма мерна единица освен отрязка от време в краткия човешки живот, през който всички те са се формирали и раждали в нечие творческо съзнание.

Неродените деца на българската филмова култура тежат на съвестта ни. Ако имаха шанс за живот, в българското кино щеше да има нормален филмов процес. То щеше да отразява и да осмисля сложните години на мъчителния преход - на ползу роду, както се казва. Щеше да въвлече в диалог със себе си широката публика, да й предложи национална идентификация с нравствени параметри, да й помогне да се ориентира по-добре в обществената промяна и ролята на всеки индивид в нея. Щеше да породи колективна, масова потребност новите български филми да ги има тук и сега - за

сверяване на чувствата и мислите ни като национална общност. Защото като цяло в кандидатстващите проекти се виждаше „отскокът“ в новите времена, едно наистина съвременно художествено мислене, което, със съзнание за традициите в киното ни, очертаваше облика на добиващото гражданственост вече понятие „ново българско кино“.

Но - не би.

Та, сядайки за година на скамейката на екзекатора (*тук ще говоря само от мое име*), волю или неволю се заемах със „строяването“ на нещата според правилата и правилниците (*задължителни винаги, наистина*). Четеш, сверяваш, сравняваш. Свидетелствам, че никой никога не направи каквото и да било опит да ми въздейства. Грехът на избора ми е само мой.

Но преди деня на заседанието на комисията трябваше да „точкувам“ всеки проект, отговаряйки на зададените въпроси в оценъчните карти. В тях обаче, от моя гледна точка, има какво още да се прецизира.

Първо, с оглед на напълно правомерното желание на кандидатстващите творци да разберат какво точно се харесва или не в техния проект, първият въпрос „Художествен потенциал в контекста на европейското културно многообразие“, който носи 10 точки от възможните 50, би следвало да носи повече точки от 10, а така също и да включва отговор на повече компоненти от сега посочените – „тема“ и „драматургически качества“. Ако това се направи, може би няма да се чуват искания за писмени формулировки от оценяващите, което е невъзможно – с това ще се съгласи всеки оказал се на тяхно място. Казвам го като пишец човек-критик, че десетки, макар и мини рецензии, не е възможно да се напишат за всяка сесия, за-

щото това е непосилна задача във времето за подготовка на една сесия, като оставям всичко останало по въпроса настрана.

Второ, „икономическата обосновка на предложения проект“ би трябвало да се остави на преценката на финансовата комисия, а художествената да се произнася единствено дали става въпрос за постановъчно сложен филм или не.

Трето, най-смущаващото за мен при моето „точкуване“ бе петият поставен въпрос в две от съставките му – „Награди на предишни филми на продуцента, режисьора, сценариста, оператора, актьори, композитор, художник“ и „Брой зрители в страната и чужбина на предишни филми на продуцента, режисьора и сценариста“. Защото за по-слаб, да кажем, проект не можех да не сложа много точки, ако на горните подвъпроси трябваше да отговоря „де факто“. И обратно, на по-добър проект трябваше - също заради това „де факто“ - да намалявам точките.

От тук и неразбираемостта за много от участващите в конкурсните сесии разминаване между класирането на проекта по точки и при гласуването за него в самата комисия.

И така, стигам до деня на заседанието. Събрали сме се хора, както се казва, разни – излъчени от различните гилдии и асоциации; с различни, да кажем, зависимости, вкусове и предопределени от тях професионални приятелства. До момента някои от колегите даже лично не познавах. Преди да седнем, си даваме за обработка „точките“ на представител на НФЦ и чакаме все още неизвестния на никого от нас първи резултат в класирането. Честно казано, не допусках чак такова единомислие в разнородната комисия - мисля, че и колегите също не го очакваха. Няколкото

– три до четири – мои разминавания с вижданията на мнозинството при 183 проекта не можеха да бъдат нищо друго освен изключение, което категорично потвърждава правилото.

В желязната хватка на безпаричието очевидно ниция професионална съвест не си позволяваше да каже на черното – бяло и обратно. И никой никого не увещава да даде или да не даде за еди-кого си гласа си. Това наистина бешенаяк немислимо. А дискусията – буквално излишна. Не че известните на всички лични ангажменти към колеги или групи по някакъв начин не проличаваха – един, два до три гласа „за“ след класирането по точки очевидно не можеха да дадат път на проекта, но пък в чисто човешки план бяха някаква компенсация. И аз самата един път си позволих едно такова „за“ при гласуването, като декларирах пред всички, че го правя с пълното съзнание за „неминаваемостта“ на дадения проект единствено от желание да не убия завиаги самочувствието на съвсем млад и можещ автор с нито един глас „за“. Всеки, който си направи труда да се вгледа в поименните резултати от тези наши гласувания на сайта на Филмовия център, ще види, че никакво „групиране“ на „представителствата“ или каквато и да било форма на лобизъм не могат да се открият в тях.

Къде се покриваха критериите ни за съвсем малкото одобрени от всички ни проекти? На първо място, в амбициозната цялостна завършеност на проект със значима за най-широката национална аудитория проблематика, която би била интересна и в чужбина. Това значеше наличието на сетива за най-актуалното в днешното ни национално битие, а не следване на взета донякъде от вчерашното ни кино матрица на мисленето. Това значеше да няма оставени за „после“ доизкусуравания на дра-

матургичната основа, колкото и да е доказан авторът. Това значеше да има предварително направен цялостен маркетинг – копродуценти, разпространение и т. н.

При неизбежното отсяване само на два-три-четири от, да кажем, двадесет добри проекта, трябваше да отчитам всички – и творчески, и продуцентски елементи или съставки в тях, защото иначе не би било възможно каквото и да било отсяване. Хубави, интересни идеи – много; доказано можещи сценаристи и режисьори – също. Но... кого да екзекутирам? При липсата на изход – всеки, неизпитал докрай даже чисто формални неща, уви. Друга логика в едно състезание като че ли няма, особено когато в условието на играта е липсата на достатъчно финикийски знаци.

Тя, тази логика, беше друга едно време в творческите колективи на Киноцентъра. Тогава там се интересувахме единствено от чисто творческата „себестойност“ – даже и недовършена – на проекта и с общи усилия, с редакторски усилия, с колегиални съвети давахме път на всичко смислено. Днес не дават така – пляскат през ръцете с „пари няма“.

Впрочем, направи ми впечатление, че тъкмо по-опитното, по възрастното поколение явно все още живее с някакъв спомен от онези години и не си дава докрай като че ли сметка колко е важно изпитването на самия проект във всичките му съставки, повечето от които далеч не творчески. За разлика от най-младите в кино, които са далеч по-точно ориентирани в задължителността на „проектното“ себеосъществяване тъкмо в днешните условия. Поради това тъкмо сред тях вече блестят истински продуценти – до степен да не можеш да кажеш „не“ на съвършено изпитан проект, колкото и да чувстваш, че талантът (за който няма мерна

единица) на създателя на бъдещия филм отстъпва пред таланта на доказано име, чийто проект поради незавършеност не подкрепяш – такъв един случай имаше за мен ...

Прави впечатление и друго – че в резултат на безпаричието пак по-опитните малко самонадеяно се спасяват с „всеоможене“. Нагърбват се еднолично с ролята на всички действащи лица в реализацията на един филм – продуцент, сценарист, режисьор, оператор и т. н. И това изиграва лоша шега на хубавите им идеи, защото специфичните професионални умения са си специфични умения – не случайно не къде да е, а в Холивуд само на по-малко на брой от пръстите на едната ръка режисьори са благоволили да разрешат да се намесват в монтажа или диалога например.

Накрая искам да се опитам да извадя от кинаджийското ни подсъзнание носталгията по едновременно правене на кино у нас. При по-нататъшното избистряне на правилата за филмопроизводство може би трябва вече да се помисли за нови форми, в които плодотворното от онези времена да се впрегне в работа – главно що се отнася до колективния принос в създаването на колективното изкуство кино. Липсата на редакторската институция, на художествените съвети, на изговаряното в присъствието на авторамнение от повече хора за един или друг проект (което евентуално би могло да става в художествената комисия) определено поражда и творчески, и морални проблеми.

Дали пък, ако намерим отново път към „колективното“ във филмовия процес, с помощта задължително и на чуждия опит, няма в по-голяма степен днес да се себеосъзнаем като общност с общи интереси, за да противостояим и на... Гилотината на безпаричието?

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

ОЧИТЕ НА МОРЕТО

Пенка Монова

Сценарий

Една голяма върба събира комарите под увисналите си клони. Наоколо хълмовете тънат в зеленина, ехти звучният глас на петел. Пълна селска идилия, само отдалеч проблясва къс от Варненското езеро и стига да има силен вятър, той вероятно ще носи звука и дъха на морето. Иначе сме в едно българско село, в случая то носи небесното име Звездица.

Един силно побелял мъж, гол до кръста, с идеален курортаджийски тен, изважда шезлонг пред двора си, нагласява го под увисналите от плод клони на една ябълка и се изтяга. Пуснал е преди това козите свободно навън, да пасат из простора наоколо.

- Здравей, бай Иване! - казва му Вальо.

- Здраве желаем! - отговаря той и слага една сламена шапка на главата и заприличва на модерно бостанско плашило.

Козичките му вече са се покатерили на пресните трупи дърва, стоварени пред двора на Вальо. Това са дърва за огрев, късове окастрено дърво, но по него са се запазили свежи тънки клонки с хрупкави листа и те мамят пъргавите животинки.

- Трябва да ги прибера и подреда. Поне до зимата - казва Вальо, но явно не сколасва.

Къщата му е хубава и бяла, отвън има малка градинка с домати, краставици и тиквички, а за разкош и брюкселско зеле. Един басейн във формата на окоето на бурята (или урагана!) още му създава трудности и чака довършване. Кучето на име Магия се хвърля да му пречи дори и в момента, когато посяга към маркуча.

- Направи се, че някой те вика! - казва ѝ той и сочи към отсрещния край на двора, където кучето трябва да се махне.

То се обръща и наистина отива натам.

- Само дето не знае да говори - усмихнато казва мъжът. - Иначе всичко разбира.

След това продължава да бърника около басейна, оправя филтъра му и отново опипва някакъв маркуч. Басейнът е кръгъл голя с особен цвят вода.

Сигурно вече ще започне да разказва над малката култивирана локва течност пред себе си за нещо...

Но ние вече сме вътре. В празната просторна къща няма никакви сувенири от света, никакви джуджурии по стилните рафтове на секциите. По стените висят само картините на по-голямата му дъщеря: графики, акварели, масло.

- Цунамито мина съвсем близо до нас, спаси ни само един час разстояние. Ето, вижте!

И той търси файла в суперския си компютър да ни го покаже. Цяла купчина са електронните спомени от неговите пътувания из света, затова сигурно няма сувенири наоколо. Почти не съществува място, в което не е стъпвал. По-скоро човек трябва да го попита къде не е бил, отколкото къде е ходил. Търсейки кадри от страшния полъх и голямата безмилостна вълна, той попада първо на залези, или пък изгреви - над Индийския, над Тихия океан, над Атлантика, къде ли не, надписани прилежно и маниакално снимани. Слънцето е приплеснато от облаците, изглежда като кървясало око на небето. На друго място облаците правят ореол около диска му, на трето изглежда като изпаднало във водата стъклено изкуствено око на небето, удавено във вълните. Красота. Някой може би си мисли, че световните пристанища не са красиви? Напразно, приказни са. В тях се реят платноходки и сякаш се мерзелят в окоето на океана като рояк малки мушици.

зад завесите на небето и водата, на сцената на хоризонта, да не е по душа поет. Иначе е главен механик на корабите, с които пътува по шест месеца в годината. Така разполовява той живота си: 6 месеца в морето, където милее за вкъщи, и 6 месеца вкъщи, където не вдига глава от работа, ала тогава пък морето го мами. И пуска видеото и гледа - там броди по кораба и снима, като говори главно на себе си. Сам си говори, с една дума, и си разказва житието ежедневно, битието всекидневно...

- Вижте! - намира най-сетне той това, което е търсил.

Някои кадри са уникални, лично снимани от него, други си ги е извадил от Интернет. Показва контейнери на кораби, тежки с тонове, но накъдрени от приливната вълна като смачкана празна картонена кутия цигари. Сякаш някакъв железен, стоманен език ги е близнал и отминал все още гладен. Разбутани големи каси с тежки товари, железни планини от добре пакетирана стока, огънати като капачка за бира, чиито краища са минати на оверлог.

Моряците на неговия кораб са усетили само едно силно раздрусване, просто за миг, не повече, и после са видели пораженията от устрема на голямата подводна вълна на товара си. За малко са щели да изгубят котвата, а тя пък от своя страна прилича на съвременна неразбираема скулптура. Огромна и заплашителна, по-добре май да стои долу, стаена в дъното.

Показва и други кадри. Съборени и потопени кораби, един направо е излязъл на пясъка - целият тежък параход като за ремонт се е връзъл в сушата. Едва ли не плува по дюните или е някаква туристическа атракция. Това само за единия ураган. На другия стихията вече е влязла в трюма и се плицика като буря в чаша вода. Да, чашата е трюмът. А на палубата хората стоят вързани с въжета на поста си и се шегуват с времето и силите на природата. Никакво страхопочитание към бедствието, което в момента пряко ги застрашава. Солени моряшки шеги на всякакви езици припират с поривите на вятъра.

Една жена слиза от рейса в прашно слънчасало село. Носи голяма торба, щедро извезана. Торбата е тежка, вероятно пълна. Отваря внушителна дървена порта. После влиза в сенчест двор с чимшири и чешма с голямо каменно корито, от което лъха на влага. Отвън профучават колите.

Горещо е. Колите носят и в двете посоки джетове, лодки, скутери. Май е пределно ясно, морето е близо и това са пълчищата курортисти, които отиват и се връщат - към морето. Морето е техният течен магнит, тяхната котва.

В пълен сумрак жената отваря път на слънцето към една голяма стая, пълна с най-различни предмети, направо е претрупана. Глинени съдове, рисувани на ръка, облепени с миди или грапави морски камъчета, са сложени направо на земята. От рафтовете надничат красиви кукли с дълги сламени коси и хурки, стройни като русалки, а облечени като самодиви. Малки черги, шарени като дъги, се вият около снагата на по-пълни и възтежки кукли - те повече приличат на свекърви, отколкото на млади булки. Цяло куклено войнство е облечено в най-различни видове народни носии, а малки кандилца и свещници, изписани в странни, вероятно тракийски мотиви, пазят сянката на ъглите. Угаснали са, но сякаш само чакат някой да им поднесе огънче като подадени цигари.

Тези скрити съкровища жената изнася навън и подрежда на крилата на голямата порта като една малка двукрила изложба. Блесват шарените цветове, фолклорните мотиви заиграват с отблясъците си, лъщят на слънцето подредените миди и охлюви, облепените с тях гърнета приличат на находки от стари пиратски съкровища. Отдалеч се чува тихото мучене на крави и различни селски шумове, а прахът от колелата на отминаващите покрива всичко и блясъкът изведнъж се потулва.

Но всичко на тази витрина е направено с любов и усет и липсва оная позната нам балкантуристка кичозност. И все пак цялото многообразие е предназначено да бъде купувано, далеч е от илюзиите на чистото художество - тази жена явно трябва да оцелее и умее да го постигне.

- Сама ли правиш всичко това, Нели?

- Не, с една приятелка. Започнахме заедно. И двете сме сами жени, но се оправяме с този магазин. Редуваме се. Докато аз продавам, тя майстори. Все пак аз и сега съм си донесла работа. Ако не бъда обсипана с клиенти, ще имам време да измайсторя нещо.

- Спират ли хората?

- Спират.

- Как започна всичко?

- Съкратиха ме. Бях държавна чиновничка. Страдах няколко месеца и записах от отчаяние

компютърен курс.

Учи оформление на печатни издания и успява да си намира интересни поръчки. Печата дипломки, брошури, рекламни материали, усъвършенства се. Когато набира инерция, е изместен от пазара от по-силни. Тогава започва да прави кукли. Куклите са само женски. Кукли на жени, жената-кукла и т.н., все женственост за продан.

- Искам да ви покажа кръщенето и празнуването на Нова година. - казва Вальо, но отново попада по погрешка на други кадри.

Сякаш сме принудени да гледаме други неща, но те постепенно ни увличат. Ръката му едва ли не гали мишката, хубавият монитор блесва и...

Това е спасяването на хора от корабкрушение. Руски кораб, претоварен с бежанци от Сенегал, се е преобърнал. Водата гъмжи от хора.

- Получихме сигнал за помощ и бяхме най-близо. Свалихме плотове, с възета руснаците се спускаха и изтегляха хора от водата. Спасихме осеммесечно бебе, да, то остана живо! Но общо извадихме само 40 души, останалите... Беше пълно с акули, плотове, когато ги прибирахме, бяха целите оплискани в кръв. А един от мъжете, ето виждате ли го...

Влачат по плота човек, на когото двата крака са отръфани, висят ивици месо и кожа. Всичко е заснето кадър по кадър, както е и разказвано от него. На малки порции.

В един миг думите са излишни.

Жената подрежда къщата. Оправя легло в детска стая, после в спалнята, където само една-та страна на леглото е разтурена. Другата стои стерилно чиста и без никакви вещи наоколо, освен едни слушалки. Вероятно за слушане на музика. Иначе мястото е празно. Просто едно празно място.

После нахранва нахалния котарак Киро, слаб, с миши цвят, той е Дон Жуана на околността и е истински хищник постоянно убива по някоя птица. А и често скача на масата и бута от кристалния поднос по някоя бутерка на земята - за кучката, неговата посестрима. Иначе сам яде от масата, не слиза по-долу. След като е нахранила животните, Нели сяда и пише писмо в електронната си поща. Дълго писмо. После бродира, тъче или нещо майстори, докато задреме на пуснатия ей-така телевизор. Когато вече е заспала, идат новините с бедствията по океани и морета, по реки и суша. Съобщават и за български кораби - преобърнати, с изчезнали моряци. Тя не чува това, сънува си нещо свое.

На стената над нея виси толкова малък миниатюрен гоблен, че сякаш е рисуван с писец вятърна мелница е това, не друго.

Сутрин е. Поне петелът от съседния двор мисли така. Жената е на мивката и изплаква мръсните чинии от поне няколко души. Слага ги в миялната, в това време и в печката нещо се пече и стъклото ѝ примамливо свети като нощно заведение красива, високо сложена, за да бъде удобно, е тази фурна. Всичко в дома е мислено да бъде хубаво и удобно, да е в помощ на жената, майсторено е като за куклен дом. Но е някак пусто.

- И така ден след ден. Рейсът или колата - да закарам децата на училище, ако примерно вали... Последната зима снегът стигна върха на дуvara. Излязох навън, потърках с крак земята и се показва покривът на колата ни, тази там, сивата. Тя изобщо е кола с голям късмет. По време на голямата градушка във Варна бе дори в гаража. После варненци като ме видят с нея, викат, ти не си била по нашия край! Защото всички варненски коли са надупчени, така се познава кой е варненец вече и кой не - по колата. Няма защо да четеш буквата на номера... Та тогава, със снега пък... Не ходихме няколко дни нито на работа, нито на училище, бяхме откъснати от света. Събирахме се по къщите и всеки носеше кой каквото има. Нямахме снабдяване, нямахме хляб дори. Живеехме по-задружно отвсякога. Това се оказа само повод да се сбlijим повече, да не работим прекалено и да правим чудесни манджи от най-невероятни продукти, като шепа царевично брашно, спагети и буца козе сирене. Бяха незабравими дни, печките димяха, кучетата спяха, а ние пиехме и пеехме до зори, а през деня спяхме. Така посетихме всеки дом и осъмнахме във всяка къща в течение на цяла седмица. Такива хубави спомени имам от това бедствие, срамна работа, ама е така, ако трябва да бъде честна.

Камерата явно е любителска. Не винаги Вальо снима. Когато е на вахта, я взимат в ръце негови колеги. Но всички кадри показват усет към движението, обектите, света и неговата неповторима изящност. Даже понякога се появяват съвършени кадри: дългия полет на едра птица в небето (веднага след ужаса с хората и акулите). Плавно проследена, сякаш с жирокоп, тя кръжи

и описва фигури, може би очи в небето... Или поне изписва вежди.

- Много ми помага тази камера. И в работата, освен при изпадането в носталгия. Последният път бях на кораб, дето само търсеше къде да потъне. Екипажът бе труден за овладяване и ръководене, постоянно ставаха аварии. Моторът на кораба, двигателят... и той го показва с пръст на екрана: е като шестетажна сграда. Разглобихме го целия и после го сглобихме наново. Работихме на смени в открито море и най-после намерихме няколко повредени части. Казах на хората си лягайте да поспите два часа, после отново идвате. А аз седнах да измисля нещо. Пуснах няколко факса на фирмата да ни изпратят повредените части, но не получих отговор. Тогава копирах част от наредбата за безопасност, после снимах ей точно със същата камера износените части... - той погальва малката хубава камера, все едно гали дете по главата: - с която досега снимах за себе си, ей-така, и им ги изпратих. Почти веднага, на първото пристанище, ни чакаха нужните части.

Той ни показва снимките на частите красноречиво деформирани, могат да изплашат и невежи като нас.

- Понякога трябва да взимам важни и отговорни решения за миг, просто в момента. Не знам какво да кажа, дори не знам какво да правим, а всички гледат в устата ми и трябва да се действа. Ако имам време да помисля, е лесно. Разполагам с кабинет, с Интернет, книги, карти, връзка с целия свят. Изучавам и чета всичко, новостите също, защото трябва да съм наясно. Пътувам както на брички, така и на кораби със супермодерна техника и трябва да съм в час. Но често няма време за никакви справки, а просто трябва да се действа и да се поемат отговорности. Чувствам се едва ли не като държавник.

- А защо твоите механици са със снежнобели кърпи на главите? - пита ме, виждайки приведените над различните болтове и части глави, бинтовани като след прясно сражение.

- Защото се потят, вътре е 50 градуса горещина и потта влиза в очите им. Няма да виждат какво правят. Не мога обаче да ви опиша щастието, когато сме разглобили това няколкотоно чудовище, сглобили сме го отново и то потръпва и тръгва, затраква и заработва. Имам чувството, че е като жена, която си погалил и тя оживява. Често си мисля, че то е живо, а ние по-скоро сме някакви машини, които също имат нужда от нежност, разбиране, погальване или направо ремонт, за да оживеем. Да, наистина мисля така. Ние сме машини, роботи, а не моят двигател, това грамаданско чудовище има сърце, уверявам ви.... Всички сме машини, но когато работим, създаваме, движим се или творим заедно, се получава онова, което наричаме живот, трепет, творчество, любов... Всяко нещо може да бъде живо и всяко нещо може бъде мъртво. Въпреки че дава вид да живее... Има хора, които са много по-мъртви от моя двигател.

- Стига вече си сравнявал този двигател с жените... казва Нели, върнала се ненадейно. Не мога повече да слушам това.

Кучето се хвърля да ѝ се гали. Магия всъщност е кучка, претърпяла е тежка операция на матката - тумор. Нели току-що се е върнала от работа и се намесва в нашия разговор. Вальо, както и тя, са с моряшки фланелки, шега или метафора на съдбата? Да, двамата са мъж и жена, но живеят един без друг поне шест месеца в годината. Затова и досега това бяха два самотни монолога на двама души, отделени един от друг.

- Този екипаж е международен, както вече всъщност се пътува - продължава Вальо. - Това е филипинец, този сърбин, много истински човек, а онзи, пълният, е от Черна гора.

- Как се разбирате?

- Е, с балканците е лесно... А иначе вече съществува един език, наричан корабен английски. Няма аналог, много е смешен, но върши работа.

- Какви още неща ви се случват на кораба, освен да изследвате нрава на двигателите?

- Последното пътуване май ми се случи всичко възможно. Бяхме спрели в Колумбия. Ние не влизаме изобщо в пристанището, но тогава с водолази прикачили товари с наркотици към кила ни. На следващото пристанище (вероятно властите са имали информация) арестуваха кораба. Нас нищо не ни направи, то бе явно, че не сме в течение.

- Тежко ли е при премеждия, как се издържа психически?

- Ами не е лесно. Но ако някой не се владее, пие или не се подчинява, веднага му пускам заповед, започва да си плаща като пътник и го свалям на първото пристанище, също като наркотиците. После самолетен билет до къщи, плаща и неустойка на фирмата. Но рядко се стига дотам. Обикновено предпочитам разни други методи, опитвам всичко. Примерно когато двама души не се разбират, им давам да работят заедно. Останалите се събират уж случайно около тях.

И те, дето до момента все са се заяждали, ругали, работят рамо до рамо. Тогава ние започваме да обработваме единия. Критикуваме партньора му, че не е свършил както трябва работата, не е изпипал нещата и той, който до момента е бълвал змии и гущери за колегата си, вече започва да го защитава пред нас! Откакто са в някакъв екип, започват да се ценят и всичко обикновено се разминава, колкото и в началото конфликтът да е изглеждал неразрешим. Едно време - с доза носталгия казва той - бе друго. Пътувахме на единия от най-големите български кораби, те бяха два „Варна“ и „Родина“. Аз бях на „Родина“. Целият екипаж бе български, пътувахме почти един и същи състав. Познавахме се едва ли не от деца.

Той ни показва най-сетне кадрите от празнуването на Нова година. Всеки се закача с оператора (той самия, де!), подхвърля нещо приятелски право в обектива на камерата, тя е участник в празненството и дори отвърща понякога с гласа на Вальо. Текат познатите български двусмислени майтапи, звучи българска музика, готвачът танцува и размахва черпака, обвинил само корема си и слабините си в нещо бяло, вероятно готварската му шапка. Лицата са усмихнати, очите греят, това е още на „Родина“-та.

- Тук има много истински хора разказва Вальо. - Това е капитанът. Той шиеше гоблени в свободното време...

- Наистина ли, сериозно? Не му ли се присмивахте?

- Разбира се, спуквахме го от майтап. Но уши „Тайната вечеря“ и го продаде на една църква за 10 000 лева. Много харесаха гоблена поповете ама той огромен, едва ли не в човешки ръст. Заел е почти цяла стена на църквата... А тази жена на борда е бивша стюардеса, разбирайте готвачка в търговския флот. Пенсioniраха я. И за един вид последна награда я пуснаха на пътуване с нас, да прекоси екватора. За пръв път в живота си! Затова има жена на борда... А тук сега все още празнуваме Нова година.

Той скача от тема на тема, което издава истинското му вълнение и желанието някак да ни разкаже всичко, да не изпусне нещо. Обикаляме с поглед наоколо, около модерния компютър - малко да си починем от вълните и кораба. Всичко вътре в къщата е красиво, премерено, отново се убеждаваме в това. Виждаме пак малкото гобленче - докато капитанът е бродирал, и Нели не е стояла със скръстени ръце. Не ни убягват и шитите ръчно завивки и възглавници, рисунките на дъщерята...

На монитора вече тече буен танц, народен. Българските хора звучат пискливо, ехтят шумни наздравици и ведър смях, единият от моряците се кърши като Азис и танцува с другия, запазил за себе си явно ролята на момата.

Нашият герой е като момченце с гъстия перчем и усмихнатите сини очи, а изминалите години са поне десет. Той си е същият.

- А това е кръщенето на екватора. Имахме трима за кръщаване: двама млади и тая леля Пепа.

Няколко мъже, облечени като римски сенатори с помощта на съмнително бели чаршафи, носят гордо метли и капаци на тенджери. Кожата им привлича погледа с нарисувани с блажна боя големи татуировки с непонятни или направо вулгарни значения. Те обикалят ритуално палубата, като вдигат невъобразим шум с уредите, които са понесли. Един от тях е със сако, вратовръзка и риза, но отдолу само по боксерки с мотив на платноходки в открито море.

- Той беше малко на градус вече, по-нататък съвсем ще се уверите в това. Когато започва да бръсне потърпевшите - става явно въпрос за костюмирания, който по-късно наистина се развихря.

Единият предводител е с тризъбец и се представя така на леля Пепа:

- Аз съм самият Нептун, а това е моята свита и прекрасната Нефертита - сочи той към останалите до себе си.

Нефертита се отличава от другите полово само по чантата, метната през възпълното голо мъжко рамо. Нептун отваря широка черна папка от време оно, на която пише с големи червени букви „Георги Димитров“.

- В корабната книга с името на този виден наш съвременник Георги Димитров... - започва поздравленията си той - ще бъдат нанесени имената на новопокръстените...

Първо под обръч от спасителни пояси пускат да пролази едрата, с висока прическа кака Пепа, като междувременно я пръскат обилно с пожарния маркуч. След това я слагат на един стол и с големи четки бъркат в кофа с много пяна и я мажат по лицето, ушите, очите и най-вече под мишниците и слабините. С ритуален (явно тъй) нож обръсва всичките ѝ крайници, както и други деликатни окосмени места. След това я бухват в басейна (кораб Родина си имал и басейн!), а

накрая ѝ връчват тържествена грамота, като се пазарят колко ще почерпи за нея. В такива празници, режисирани от хора, които се познават, остроумията се сипят спонтанно, безнаказано и типично по нашенски. Задевките и волностите май не знаят граници.

Това естествено е по-нежната част от ритуала, предназначена специално за дамата. На двамата мъже, приготвени за покръстване, им предстои направо сериозно изпитание. Бъркат им в слабините с метлите и четките, не им дават да дишат от пяна в очите и ушите, стрижат ги не на ужим, а накрая, при хвърлянето в басейна, няколкото краища на лопати или метли натискат главите им при опитите да изплуват или да си поемат поне за малко въздух. За почуда няма удавени накрая.

Най-накрая и те получават от ценните грамоти. Привидно всичко е свършило и тогава обаче повечето се нахвърлят към едного наблизко, набелязан с очи за жертва малко преди това. По уговорен знак дружно започват и него да кръщават, въпреки че е кръстен отдавна. Но веселбата трябва да продължи, още не са се наиграли, като деца са. Повечето с десетилетия обикалят моретата заедно, има млади и стари, пияни и трезви.

- Това с маркучите изглежда доста болезнено... - наистина все едно разгонват демонстрация, помитайки със силната струя дважди кръстения, а той плете крака по палубата.

- Така се справяме и с пиратите - признава Вальо.

- Има ли ги?

- Много... Кокошкари - обират техниката, пари, скъпоценности. Въпросът е само да не им позволим да се качат на борда с тези прилепващи се стълби. Като пуснем маркуча, отхвърчат като пуканки. Но качат ли се, спасение няма, докато не си вземат своето.

Стигаме и до въпроса за групировките някак неволно, вероятно зачекнали темата с пиратите и морската престъпност.

- Вече поне има някакъв ред - твърди Вальо.

- Не ги оправдавай, знаеш какво сториха на всички! - непреклонна е Нели.

- Знам, но помисли! Едно време като отидеш на Златните и си оставиш колата, ще ти я разбият, ще ти откраднат огледалото, ще те пребият, че си им взел мястото за паркиране. Стреляха се по улиците като диваци за нищо и никакво. Сега отиваш на Златните пясъци и си плащаш за паркинг, но поне знаеш, че няма кой да ти разруши или разглоби колата. Просто вече самите тези, които не искаха да спазват никакви правила, усетиха нуждата от ред, законност. За да опазят своето, разбира се, но и видяха, че то е свързано с това на другите. За да имат те, трябва да имаме и ние и да бъдем оставени свободно да изкараме някой лев или сътворим нещо.

- Не е честно - процежда Нели, но не се доизяснява повече, тази тема явно никак не ѝ е по вкуса. Присъстваме направо на семейна крамола. - Те просто грабежа и газеха наред.

Бе ни разказала вече как успява да развие бизнес с печатните издания, но после някой от тези, които владеели пазара, ѝ внушили, че им е тясно.

- Бихме искали да напишем нещо за теб или да направим филм.

- Защо за мен? - пита той и присвива шеговито сините си очи. - Наистина материала, който имам, е страхотен и много ми се иска някой професионалист да го подреди, но аз нямам място в него...

- Защото ти си един от малкото хора, както и Нели, които харесват живота си. Колкото и да е труден.

- Така е - признава той. - Но не винаги съм такъв. Мисля много за дома, когато не съм тук. Просто мисълта за вкъщи, какво става, какво правят в момента близките, ме изпива...

Когато се връщат и слизат от самолета (вече със самолет отиват до пристанището, където е корабът, за който са наети и българите, обикновено не повече от 3-4 души в един екипаж) ръкопляска си сами. Щом стъпят на земята, на българска земя, всички прибрали се вече в родината моряци ръкопляска. Дават на себе си овации, съвременните нашенски одисеевци, че са дошли до своя остров.

- Веднъж го посрещам, беше по-отдавна, затова не на летището, а в Бургас - присеща се Нели от думите му. - Отивам на пристанището и гледам един мъж с дълга до пояс брада и също толкова дълга коса. По нещо напомня на моя, ама виждам, че не е той.

- И аз - допълва Вальо. - Гледам една жена с леко позната походка, но си викам не, това не е моята. Ама накрая се познахме, усмихват се и двамата най-после един на друг.

- Сега вече няма такова нещо - допълва той. - Ако някой не се бръсне дори само един ден, отпусне се нещо, правим му забележки. Капитанът и аз следим за това.

Отиваме най-после с Нели и Вальо до морето, на плаж. И двамата като деца се навеждат на брега и започват да събират интересни камъчета, мидички, раковинки и крехки охлювчета. В пълен синхрон, заедно, така с техните си моряшки фанелки. Тя не иска да оставя на неговите ръце и тежък труд, а той помага и уважава нейния. Ще има още много нови кукли, украсени с мидички и камъчета. И много сладки приказки с оная неповторима варненска мека интонация.

- Вие сигурно радвате много децата си с вашето щастие и разбирателство? - питаме ние умилени.

- Ние в никакво отношение не им служим за пример - казва Нели усмихната, но категорична. - Според тях самите.

Май разбираме за какво става дума.

Вечерта сме на масата в двора. Барбекютото дими, звучат авторски стихове (Вальо сигурно ще се навие да ни прочете своите, книгата му е пред печат), китарата е в ръцете му. На лаптопа на масата зад огромната купа със салата текат кадри от концерт на състава, в който е участвал на младини: отново развява перчема, зад него дъни рок, а самият той крещи пискливо и неистово като пред буря. Вдига шум до бога. Сега, в наши дни, като хване китарата, е далеч по-баладично настроен.

Магия се втурва към залеза и излайва срещу минаващите козички. Бай Иван сбира шезлонга си и се прибира. Здравчава се. Звучите на българското село постепенно утихват в посиняващата като море лятна вечер.

Далече между хълмовете триъгълникът синя плът от Варненското езеро заприличва на гримирано око. Което поляка се затваря.

Вътре сме. Мониторът блесва като слънце - Вальо иска да ни покаже и Сингапур. Изпълнен е с възхищение към този голям и красив град, очите ни потъват в остри ръбове на сгради като зъбни резци. Отвън се дочуват щурците и Магия отново излайва неприятелски. Концертът на насекомите само за миг затихва и после начева отново, щурците са на своя пост.

И пак сякаш в бърз сън се менят тези уникални кадри, слели в себе си жанра на домашното видео, емоциите на истинския живот, спомените от миналото и трепетът на ръцете и очите, които жадуват дома. И го виждат сякаш навсякъде - в полета на птиците, върха на небостъргачите в другия край на света в един почти футуристичен град, в писъка на маймуната от зеленясалия бряг на Гибралтар, из пяната на вълните и дори усмихнатото лице на филипинеца или димящата манджа с канела на готвача индонезиец. Домът е в пародийното хоро на връх Нова година в столовата на кораба, когато близките са някъде далеч, елха и дядо Коледа няма. Но хората са щастливи, защото онова, дето го няма в момента, всъщност съществува. Истински го има някъде и някога.

Дали е толкова малък светът - българското село, големия черноморски курорт, пътят, пълен с коли, понесли лодки и скутери към морето покрай учудените очи на куклите, морския хоризонт и безбрежния океан, обграден със супермодерните мегаполиси... Всичко и всички са под едно небе и в едно сърце или око, и то понякога е окото на... камерата.

Окото на камерата може да отрази всичко това, ето, дори механично отразява човешко лице като криво или поне обратно огледало. Но Окото на камерата, одухотворено от очите зад нея, заровени в мечтата си да бъдат навсякъде, да го имат всичко това и са щастливи, че могат да го видят и да го съхранят, е нещо съвсем друго. То говори, говори като човек.

Това е Окото, което одухотворява и затова тогава оживяват техниката, камерата, погледът е като лъч или път към дома. Обективът е окото към света, което търси в него дома си навсякъде. И може да го види навсякъде.

Дали наистина, щом двигателят е оживял от любовта на един човек към професията, семейството, света, може и камерата да бъде одухотворена от погледите през нея?

Камерата - очи за море! Камерата, която е оживяла в ръцете на човек, жадуващ за дома и две други очи.

Тя сега стои кротко до пригответения вече багаж на Вальо. Предстои заминаване. Ще прогледнем вероятно отново за света именно и само заради любовта си към близките, които винаги стоят зад нас. Където и да сме ние в момента.

Камерата е бинокъл, който прави малкото голямо и голямото малко. За да разберем кое е същественото.

ОТ ИЗТОК НА ЗАПАД И ОБРАТНО

Григор Чернев

Новоизлязлата седма поред книга на Олга Маркова е сборник от 24 интервюта с видни представители на седмото изкуство – майстори на Голямото кино, както ги нарича авторката в заглавието. Или дори още по-категорично: майсториТЕ. Което, надявам се, не означава, че те са единствени. Логично е да се предположи, че срещата ни с тях се осъществява при открити врати. Ние искаме да чуем не само думата на Олгините избраници, но и коментари, анализи и контрапункти. Само при такава рефлексивност и мобилност можем да говорим за майстори, за голямо кино и за всички произтичащи от тези определения отговорности.

За щастие подходът на авторката е именно такъв. Колкото до жанровия избор, той е естествен – следва събитията, възпроизвежда атмосферата на срещите, запазва тяхната автентичност. И ни изпълва с доверие. Това е важно да се подчертае, тъй като напоследък интервюто като литературен и журналистически жанр непрекъснато се обезценява – особено в безмерно нароилите се електронни медии, но също и в пресата, където на лов за знаменитости препускат недоучени момиченца с микрофони в ръце. И резултатите, дори да са ефектни, най-често са повърхностни. Затова, представяйки новата книга на Олга Маркова, сме длъжни да я разграничим от тази напаст. Текстовете в „Майсторите на голямото кино“ са не просто интервюта, а интервюта – портрети. Не мимолетна игра на въпроси и

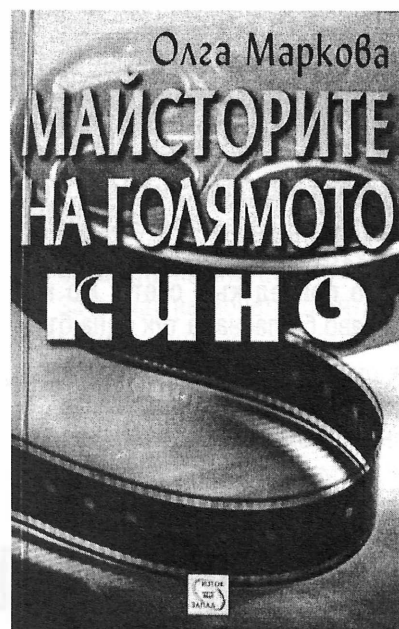
отговори, а обмен на становища и мнения, размисъл по съществени естетически и социални проблеми. Което не изключва информационния момент, разбира се.

Подобни жанрови хибриди, изглежда, са най-пригодни, най-адекватни за актуален отклик, който освен това иска да добие по-трайно значение. Наблюдавам го също у други пишещи братя – наши и чужди. Зная го и от собствен опит. И сега, четейки Олгините 24 опуса, не ме напуска усещането за жанрово преливане в търсене на любопитни и компетентни читатели.

Такава цел преследват, например, презентациите на Франсис Форд Копола, Никита Михалков, Тео Ангелопулос, Емир Кустурица, Кшищоф Зануси и др. Тук е необходимо да се напомни „условието, без което не може“, спазвано и отстоявано от Олга Маркова. А то е: авторът да не се разтваря и обезличава в събеседника си, колкото и знаменит и мъдър да е той! Разговорът трябва да бъде диалог между равни. Интервюиращият може да задава въпроси, да уважи отсрещното мнение, но и сам да изказва своето. При определени случаи да не се съгласява. Да спори...

Така ли е, драга Олге? Така е, естествено. Иначе сигурно ти не би написала тази книга. Защото смисълът ѝ не е само да покаже и ние да цъкаме пред тяхното величие, но и да съхраниш себе си. Да те познаем в огледалото на другите.

Сигурно е случайно, че книга-



та излиза на бял свят с марката на издателство „Изток – Запад“. Докато я четях обаче разбрах, че случайността е многозначителна. „Изток – Запад“ би могла да се нарече самата книга, доколкото „майсторите на голямото кино“ обитават (и олицетворяват!) тези две посоки: срещат се, настигат се, разминават се, пак се срещат. Вижте сами: Джери Шацбърг идва от „Дивия Запад“, Александър Сокуров – от руските степи, немецът Вим Вендерс прави филми в Америка, а грузинецът Отар Йоселиани – във Франция. Катрин Денъв се снима в копродукция и тя се нарича – как мислите? – „Изток – Запад“. А Иржи Менцел избра за своя филм наш актьор... Движение. С ускорено темпо. И с осъзнаване на взаимните зависимости.

В този смисъл Олга Маркова е проявила естетическа, но също и геополитическа проникателност. Освен всичко друго, нейната книга е и мост между Изтока и Запада, желание за опознаване и разбиране. В цифрово изражение съотношението на интервютата от двете географски посоки е 12:12, т.е. позициите са израв-

нени...

И все пак нещо липсва. Отначало го усещах интуитивно, сега вече знам какво е: български кинематографист, български кинорежисьор, български филм. Разбирам, че изданието е замислено като международна мозайка, като поглед към света. Но как хубаво би паснала тук една бъл-

гарска багра! Защото и ние имаме „майстори на голямото кино“ – нека ги сложим редом до другите. Където им е мястото. А и щом вече сме в Европа, на кръстопътя Изток – Запад, това би било естествено, непривнесено. И вероятно би подействало здравословно на разклатеното ни филмово самочувствие.

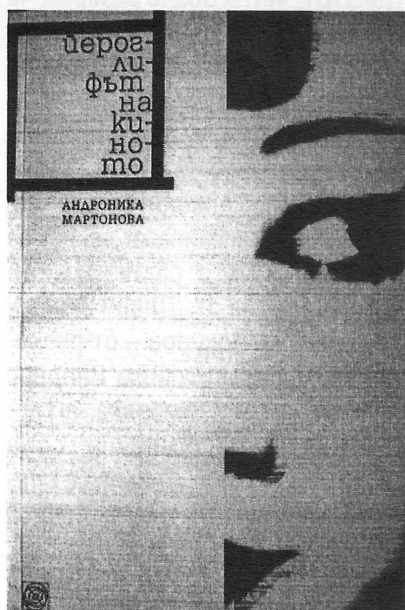
Впрочем българското присъствие в лицето на самата Олга Маркова не е ли достатъчно? И така може да се постави въпросът. Тогава нека преизчислим съотношението – то ще стане 24 /Олга/ :12 /Запад/: 12 /Изток/...

Шегувам се, както се досещате. Но във всяка шега има истина. И никоя истина не е последна.



ЙЕРОГЛИФЪТ СЕ РАЗКРИВА

Александър Янакиев



Замолен от авторката, написях следното:

„Азиатската мъдрост, загадъчност и красота, както и световните постижения в киното от континента, са привличали вниманието на част от българските филмови изследователи

Андроника Мартонова обаче е първата, която постигна истинска дълбочина и обхват в тази област. Неудържима в жаждата си за навлизане в отдалечените културни феномени, тя с летящ старт зае свое място сред младите европейски специалисти в тази сфера. Вярвам, че първата ѝ книга е доброто начало в изгряващата ѝ кариера на български учен.“

Подобни добри думи са написали и професорите Владимир Игнатовски и Александър Федотов. Защо тези хора са толкова благосклонни към г-ца Мартонова? Да не би да ни е събрала на една маса и да ни е очаровала? Определено – не. Но това са най-внимателните читатели на текста, който е в основата на книгата. Професорите бяха рецензенти при защитата на дисертационния труд „Киното на Далечния Изток: жанрово-повествователни и културно-естетически взаимодействия (края на XX и началото на XXI век)“, а моя милост в продължение на три години – научен ръководител на докторантката. Затова си мисля, че имаме основания да изкажем ласкаво-

то си отношение към книгата на Андроника Мартонова „Йероглифът на киното“.

Издателство „Панорама“ – свързано основно с преводаческите постижения – този път е решило да подкрепи един труд, който представя далечни и екзотични краища и култури. Това е проява на добър рефлекс и логично разширяване на територията. Дизайнът на книгата е поверен на Яна Левиева и това е едно от постиженията, които се набиват на очи още от пръв поглед. Оформлението е направено с много вкус и усещане за модерна визия. Издателите са позволили едно „разхищение“ на бели страници и полета, което придава лекота и изтънченост на графичното решение. Неслучайно Яна Левиева беше номинирана за наградата „Христо Г. Данов“ през тази година.

„Панорама“ и авторката са се погрижили за солидната подкрепа на книгата. Диапазонът е от Националния фонд „Култура“ до Американската фондация за България, от почетния консул на Кралство Тайланд г-н Виктор Меламед до г-н Спас Спасов.

Институции, държави и личности са били убедени в ползата да съдействат за публикацията на „Иероглифът на киното“.

Каква е ползата за читатели-те на това спретнато томче?

За първи път в нашата специализирата книжнина се появява обстойно изследване на киното на един от най-отдалечените от България райони на света. Тези кинематографии са заели трайно място в световното кино вече повече от 50 години и са определено във възход през последните 15-20. Книгата представя именно процесите през последния период. Затова тя е напълно навременна и съвременна. Заедно с това тя е подчертано задълбочена, което не е често явление за публикации, които следят процеси от съвсем близка историческа дистанция. Но това определено не е сборник от рецензии за отделни филми или събрани статии с фестивални реакции.

В първата част – „От белия екран на белия лист“ – авторката прави сериозен преглед на публикациите по света и у нас по темата. Освен познаване на основни източници от света, тя успешно изследва и домашната рецепция на проблематиката. Така всеки следващ изследовател ще е наясно с базата, от която се тръгва в проучванията. Тези страници са интересна основа за изводите, които могат да се направят за типа информация, която е била поднасяна на българския читател, за пълнотата на познанието, за акцентите и пропуските.

Втората част на книгата е озаглавена „Съвременното азиатско кино – опит за портрет“. Тук е мястото да отбележа, че Андроника Мартонова се занимава с киното на Китай, Япония, Хонконг, Тайван, Корея, Виетнам и Тайланд. Тя достатъчно убеди-

телно разкрива защо именно такъв е кръгът от нейните интереси. Авторката въвежда за първи път у нас в научна употреба тезите на Тешом Габриел, изложени в неговата книга „Третото кино“ – опит да се обединят под един знаменател кинематографиите на Латинска Америка, Африка и Азия. Тя аргументирано подлага на преоценка някои от становищата на Габриел, а други от тях приема.

Подробно са представени културите на региона, за да се види бекграунда, върху който се появява и наслагва киното. Разширен е обхватът на анализа на културните и религиозни доктрини, които влияят върху киното. Към традиционно разглеждания дзен-будизъм са добавени конфуцианството, даоизма и Чанбудизма.

Последният трети дял на книгата е наречен „Неотрадиционализъм в азиатското кино“. И в тази част Андроника Мартонова продължава да дава в кондензиран вид широко познание за Азия, за културните, философски и религиозни кодове, които изграждат творбите. Централна за книгата е нейната теза, че съвременното кино на Източна Азия е преди всичко проява на неотрадиционализъм. За да защити възгледа си, тя обстойно се спира на традицията. Тук читателят може да научи нова порция азиатски понятия. Авторката умело подкрепя своите разсъждения с филмови примери. Анализите на конкретните произведения са много интересни и показват дълбоко навлизане в същността на проблематиката. И се четат с интерес.

Тук е мястото да направя малко отклонение. Мисля си, че тази книга не би била същата без дейността на един човек – Стефан Китанов, който през последните

години направи много чрез София Филм Фест у нас да се познава съвременното азиатско кино. Така не само ентусиазираната изследователка се е докоснала до редица филми, но и заинтересованите зрители, които, надявам се, са и потенциални читатели на книгата.

За финал на монографията си Мартонова поднася два акцента – Джан Имоу и Такеши Китано. А общо в изданието са представени десетки автори от посочения регион и множеството им филми. Тук следва да се отбележи и работата на езиковите консултанти – Евелина Вацева (китайски) и Райна Бенева (корейски и виетнамски), благодарение на които в нашата практика (надявам се!) ще навлязат правилните заглавия и коректното изписване на имената. В това отношение в пресата, включително и специализираната, цари пълен хаос.

За най-взискателните познавачи книгата е снабдена със солиден апарат от бележки и библиография. Един показалец на имената и заглавията, а може би и на термините, би облекчил използването на изданието от читателите, които ще имат желание и основание да се връщат към текста многократно.

Книгата „Иероглифът на киното“ е важна брънка в имиджа, който си гради Андроника Мартонова – нещо като нулевата миля. Тя вече се налага международно като млад европейски специалист в тази област – през 2006 г. беше в журито на ФИПРЕССИ в Бангкок, Тайланд, а през тази в Брисбейн, Австралия. Сигурен съм, че тези пътувания и по-широки контакти с азиатското кино в самия регион ще ѝ позволят да се развие като изследовател и ще обогатят следващите ѝ публикации.

ФИЛМАУТОР:

ПРОЕКЦИЯ В НАСТОЯЩЕ И БЪДЕЩЕ

Основна задача в работата на Управителния съвет през 2006 г. беше уреждането на отношенията между дружествата и кабелните оператори. Бяха проведени множество срещи – от една страна с представители на кабелните оператори, от друга – с представители на институциите, имащи компетентност за решаване на проблема, а именно Министерството на културата, Съвета за защита на интелектуалната собственост към Министъра на културата, Съвета за електронни медии, Върховната и Касационната прокуратура и други.

За съжаление, процесът на преговорите с кабелните оператори към този момент е в застой. От страна на операторите се наблюдава изчакване изхода на съдебните дела, които водим срещу някои от тях. Залагахме големи надежди на Съвета за защита на интелектуалната собственост. Този съвет беше създаден през 2006 г. към Министъра на културата и в него участват заместник-министри от ведомствата, които са свързани със спазване правата на интелектуалната собственост. Това са: Министерството на финансите, Министерството на вътрешните работи, Министерството на икономиката. Представени са също така Патентното ведомство, Съветът за електронни медии, Комисията за регулиране на съобщенията, НС БОП, Полицията.

В началото на годината се проведе среща, на която бяха поканени представителите на

нашите дружества, за да споделят за проблема с кабелните оператори. ФИЛМАУТОР заедно с представители на дружествата МУЗИКАУТОР и ПРОФОН описа пред съвета всички действия, които са предприети срещу кабелните оператори – кореспонденция, разговори, заведени дела, пресконференции.

Всички дружества акцентираха върху необходимостта от някаква намеса от страна на органите, които имат компетентност в областта на тези отношения. Някакво съществено решение не бе взето, освен да бъдат направени изменения в текстовете на Закона за радио и телевизия, за да се създаде контрол за кабелните оператори, които сега са изпуснати от регулация.

Тази среща не бе единствената състояла се през годината с представителите на Съвета. След излизането на последния доклад на Европейската комисия за България в него изрично бе посочено, че страната ни има проблеми с някои категории ползватели на авторски права, като те подчертават, че това са кабелните оператори в България.

Представителите на Съвета отново обсъдиха с нас възможните пътища за преодоляване на проблема. Стигнахме до извода, че инспекторите на Министерството на културата и Полицията следва да започнат да правят масирани проверки на операторите за наличието на договори за уредени авторски права. Отново се обсъдиха възможности-

те за промяна в Закона за радио и телевизия с цел въвеждане на контрол над кабелните оператори подобно на контрола, който Съветът за електронни медии упражнява над телевизионните организации.

В тази връзка в проекта на Закона за електронните съобщения, внесен от Министерския съвет, бе заложена разпоредба, която предвиждаше препредаването на програмите на Българската национална телевизия от страна на кабелните оператори да не се счита за такова по смисъла на Закона за авторските права, поради което ние щяхме да бъдем лишени от възможността да събираме авторски възнаграждения от кабелните оператори. Благодарение на навременната реакция от страна на ФИЛМАУТОР приемането на този текст беше предотвратено.

Нашата обща съпротива за приемането на този текст беше подкрепена от международните организации, в които членуваме и които изпратиха писма до съответните комисии в Народното събрание с доводи защо разпоредбата не бива да остава в закона.

За съжаление, други наши предложения, целящи създаването на контрол над кабелните оператори, макар че бяха внесени от депутати и включени за обсъждане за второ четене, не бяха приети от Комисията по транспорта и съобщенията.

По въпросите за кабелното препредаване проведохме срещи със Съвета за електронни

медии. Председателят на СЕМ съобщи за съществуването на меморандум за съвместна дейност, подписан между представителя на СЕМ, Комисията за регулиране на съобщенията и Министерството на културата. Този меморандум изразява желанието на всички институции да съдействат за решаването на проблема, но, за съжаление, не предвижда конкретни мерки и досега няма никакъв ефект от неговото сключване.

Отчитайки всички предприятия действия от страна на ФИЛМАУТОР, може да бъде направен изводът, че дружеството за колективно управление в страната има проблеми с кабелното препредаване, нуждае се от категорична държавна намеса и от промяна в Закона за радио и телевизия. За съжаление, няма особен напредък по въпроса, свързан със събиране на възнагражденията и компенсационните възнаграждения при свободното копиране.

Съветът за защита на интелектуалната собственост проведе съвместни срещи за представители на бизнеса и на дружествата, на които законовите разпоредби бяха оспорени и съответните „платци“ заявиха, че докато няма промени в закона, който ясно да регламентира отнoшенията, те няма да плащат.

Защитавайки изцяло интересите на ФИЛМАУТОР и след разговори с професор Грозев, на 27.12.2006 г. бе направена среща с министър Стефан Данаилов във връзка с управлението на авторските права от страна на Изпълнителната агенция „Национален филмов център“.

След съответните категорични действия на министерството, както и последвалата заповед до

Изпълнителната агенция, тя преустанови сключването на договори с авторите, тъй като те нямат това право, а в нейната сфера са само продуцентските права. Съгласно съществуващите закони и норми в защита на авторското право защитата на авторските права е единствено и само от доброволно сдружение, каквото сега е ФИЛМАУТОР.

Получихме проект от Националния филмов център за коректен анекс между двете институции, в който се посочва, че договорите между НФЦ и някои автори са изтекли на 31.12.2006 г. Дружеството разпрати писма до сценаристи, режисьори, оператори – членове на дружеството, да се актуализират договорите и предоставят на ФИЛМАУТОР правото да управлява правата върху филмите, които до този момент те бяха предоставили за управление на Националния филмов център. По-голяма част от авторите отново възстановиха своите договори с ФИЛМАУТОР.

През миналата година с Решение № 331 от 18.12.2006 г. Комисията за защита на конкуренцията заведе дело срещу МУЗИКАУТОР, ТЕАТЪРАУТОР, AGICOA, LVPRT и ФИЛМАУТОР. Делото е повдигнато от „Евротурсат“, „Евротур релакс“, „CAT TV“ ООД и „Аракс кабел“. Обвиненията се изразяват в налагане на еднаква цена за програми, предлагани от кабелните оператори.

Според Комисията за защита на конкуренцията, МУЗИКАУТОР като представител на останалите ответници бе обвинен, че изисква от кабелните оператори ежемесечни отчетни карти. Комисията реши, че това

е нарушение и както на другите, така и на нашето дружество бе наложена санкция по чл. 18, ал. 1, т. 1 и 5 от Закона за защита на конкуренцията в размер на 20 хиляди лева.

Считаме, че решението е незаконосъобразно и неправилно, тъй като противоречи на закона, както и на правната природа на авторското право и на философията на съществуването на дружествата за колективна защита на авторските права.

Заведена беше жалба от ФИЛМАУТОР с искане да се отмени решението.

В изпълнение на програмата на ръководството на дружеството през 2006 г. ФИЛМАУТОР започна преговори с Българската национална телевизия за увеличаване на цената на минута филмово време по ТВ „България“ и по програмите на регионалните центрове.

В края на месец ноември беше предприета процедура по актуализиране на цената за 1 минута на сателитния канал. До този момент тя бе 8 лева на минута. Нашето предложение беше да се изравнят цените на Канал 1 и на сателитния ТВ „България“.

Основните аргументи, които имаме, бяха разпространението на сигнала и консолидирания бюджет на БНТ. Подготвихме обширни статистически данни от дружеството и постигнахме споразумение за сателитния канал от 9 лева на минута. Договорът бе анексиран на 1 април 2007 г. и вече е в сила. Вярваме, че през 2008 г. цените за една минута в Канал 1 и ТВ „България“ ще се изравнят. С ръководството на телевизията е направен необходимият сондаж и има разбиране и надежда за успеш-

но решаване на проблема.

На 30 март бе сключен договор между Българската национална телевизия и ФИЛМАУТОР за възпроизвеждане на видео носители на DVD в тираж на четири филма, всеки един от 50 хиляди броя, с продължителност от 120 минути под заглавие „Сто и двадесет минути смях“ с Георги Калоянчев, Стоянка Мутафова, Никола Анастасов и Татяна Лолова. Разпространението се извършва от вестник „24 часа“, плащането започна от месец май. Дисковете представляват откъси и части само и единствено от архива на Българската национална телевизия.

ФИЛМАУТОР води три съдебни дела: срещу „Центрумгруп“, „Евроком кабел“ и „Евротур Сат ТВ“. В битката с кабелните оператори има и спечелено сражение. На 23 март тази година Софийският окръжен съд реши:

„Осъжда „Евроком кабел мениджмънт България“ ЕООД да заплати като обезщетение на ФИЛМАУТОР сумата 1340 лева, представляващи обезщетение за извършени нарушения на авторски права;

и осъжда „Евроком кабел“ да преустанови неправомерното препредаване по кабел на българските филми, включени в програмата на Канал 1 и ТВ „България“, без разрешение на сдружение ФИЛМАУТОР.“

Смятаме, че това е реална победа за каузата на авторското право и защита на интересите на България не само пред лицето на нашите членове, но и пред Европейския съюз.

Значимостта на решението на Софийския окръжен съд произтича не само от обстоятелствата,

че за първи път откакто е приет Законът за авторското право и сродните му права през 2003 г. има осъден кабелен оператор, но и от факта, че за първи път се артикулира задължението на кабелните оператори да заплащат авторските права на филмите, включени в програмите, които те препредават.

Независимо че по закон те са задължени да препредават програмата на БНТ, те не могат да извършват това без да са уредили с ФИЛМАУТОР авторските права по филмите, включени в тях. В интерес на тази кауза БНТ бе страна в процеса и има значителен принос за крайния положителен резултат. За решението на Софийския окръжен съд бяха информирани Мария Стефанова – председател на СЕМ, министър Стефан Данаилов, изпълнителния директор на НФЦ проф. Грозев, медиите.

Един друг основен и неочакван проблем, с който дружеството се сблъска през годината, беше въвеждането на ДДС върху авторските възнаграждения. За съжаление, в някои от дружествата в България членуват юридически лица, регистрирани по Закона за ДДС, чийто интерес изисква и самите дружества, плащащи възнагражденията, да бъдат регистрирани по този закон.

Промяната в закона бе въведена в средата на годината през задната врата с преходни разпоредби на друг закон, без да бъде обсъждана със засегнатите субекти, а именно с дружествата. Ние проведехме пресконференция, на която изразихме нашето възмущение от начина, по който е прието изменението и притесненията ни са, че новите текстове ни заварват напълно неподгот-

вени, което ще се отрази на размера на авторските възнаграждения, изплащани от дружествата.

Отправихме множество въпроси до данъчната администрация, свързани с начина на приложение на закона от нас, тъй като дружествата имат различен статут от останалите данъчни субекти, обикновено търговци.

Липсата на преходен период, в който ФИЛМАУТОР да има възможност да пренастрои договорите с ползвателите, щеше да доведе до намаляване на събираните от нас авторски възнаграждения с 20 на сто.

След срещи с министър Данаилов и разискване по тази несправедливост се оказа, че министърът на финансите не е склонен към благоприятно уреждане на въпроса. Надеждата на Стефан Данаилов е в бъдеще и шансът да се пребори поне за диференцирана ставка, както е в повечето европейски страни.

В началото на тази година получихме официално указание как да действаме в случай, че достигнем съответния облагаем оборот. Тези указания са резултат от множество срещи на нашите служители с представители на Министерството на финансите, с данъчните органи и са написани така, че да създадат възможно най-благоприятния данъчен режим за дружеството и най-вече за нашите членове.

На 4 май подадохме документи за регистрация на дружеството по ДДС. Факт е, че по силата на новия закон дейността на Дружеството за колективно управление на авторските права се облага с ДДС. С оглед на това изискване ФИЛМАУТОР

вече актуализира договорите с ползвателите, а именно увеличихме договорените суми с размера на 20 процентовия данък. По този начин постигнахме данъкът да не се отразява върху реалното възнаграждение на нашите членове.

Опитът на ФИЛМАУТОР в последните няколко години по отношение защитата на авторските права на основните създатели на филми – сценаристи, режисьори и оператори, както и оплаквания на отделни творци, доведе до опит за благоприятно уреждане на въпросите между продуценти и творци. В днешно време сключващите договори за създаването на филмово произведение и отстъпването на права за неговото използване между продуцента и неговите автори не винаги в достатъчна степен защитава признатите от закона права на авторите.

На основата на натрупания опит във ФИЛМАУТОР бяха създадени типове образци на договори за уреждане на правата между продуцентите на филма и неговите автори. Договорите са съобразени както с изискванията на българския Закон за авторското право и сродните му права, така и с международните

европейски нормативни актове в областта на аудиовизията.

Договорите са на разположение за обсъждане от продуценти и творци, както и за юридическа консултация в офиса на дружеството.

Нашата цел е прилагането на тези образци за подпомагане както на авторите, така и на продуцентите в процеса на създаването на филмите и тяхната понататъшна реализация. Проблемът е най-ярък при съвременното продуциране с държавна субсидия, съответно с гарантиране на авторските права не само след реализация на проекта, но и следващите продажба, тиражиране на DVD и така нататък.

В края на годината – 14 декември 2006 г., ФИЛМАУТОР за първи път връчи свои награди на най-заслужилите ползватели. Целта беше дружеството да се появи в общественото пространство и в положителна светлина, отчитайки постигнати успехи. С пластики и почетни дипломи бяха удостоени вестник „24 часа“ - за изключителни заслуги в разпространението на българското игрално кино, визуалната и емоционалната памет на нацията, и Българската

национална телевизия като най-голям и коректен ползвател на българската аудиовизуална продукция.

За последователно и правилно отразяване на сложните проблеми на авторското право и сродните му права отличие получи вестник „Дневник“.

В настоящия отчет не бихме могли изчерпателно да посочим всички посоки и теми, обхванати от Управителния съвет и администрацията на дружеството, поради което се опитахме да маркираме основните от тях. Те в голямата си част ще останат приоритети за следващата година. Основна цел остава сключването на договори с кабелните оператори в България и начало на събиране и разпределяне на компенсационните възнаграждения.

Развитието на новите технологии също поставя и ще поставя редица предизвикателства пред авторското право, респективно пред сдружение ФИЛМАУТОР.

Доказали сме, че нашата лоялност към ръководенето на интересите на нашите членове и не се съмняваме, че и следващата година ще бъде такава.

(Текстът е част от доклада на Управителния съвет, прочетен на отчетно събрание на ФИЛМАУТОР.)



МОТИВИ И ПОУКИ ОТ ВИДЯНОТО В КАН 2007

Вера Найденова

Той беше шейсети по ред, юбилеен. Тъй като Кан в много отношения е „първопразникът“ на киното, т.е. образец, модел, добре е да се вгледаме в някои от особеностите на това му издание.

1. Преди всичко правеше впечатление добрият стил, с който се осъществяваше – без излишни мемориални емоции, с прецизен баланс между миналото, настоящето и бъдещето. Може да се каже и така: това бе фестивал като всеки предишен, но с по-силна програма. В състезанието участваха четирима носители на „Златна палма“ – братята Коен, Кустурица (2), Тарантино, Гюс Ван Сант и... Уон Кар-вай, засега без „палма“, но за когото казват, че е от онези, чиито филми тук биха приели и със затворени очи. И още цял букет от нови звезди, с други високи отличия в Берлин, Венеция, а и от самия Кан, като

Фатих Акин, Андрей Звягинцев, Карлос Рейгадас (Мексико), Наоми Кавасае (Япония), сравнително по-малко известният румънец Кристиан Мунджиу и още десетина кандидати за кинематографична слава, към които, според мен естествено и разумно, журито насочи вниманието си при награждаването.

В един единствен ден, някъде по средата на събитието, през нощта гръмнаха фойерверки. Такива тук често се изстрелват, но може би сега, заради знаковото число 60, бяха по-богати, по-ярки; те имат особен ефект над неголемия, красив, населен с кораби и яхти средиземноморски залив. Известна екстра бе и среднощният концерт на U2 и Боно. А най-вече прожекцията на филма с култовото заглавие „Всеки своето кино“, при който си струва да се спрем.

Добре помня петдесетгодиш-

ния юбилей. А и забравят ли се събраните закуп награждавани със „злато“ през изминалия половин век (някои и по два пъти), към които чрез специална „палма“ бе приобщен единственият от живите „големи“, неувенчаван с нея – Бергман!? Той пък изпрати да я получат пет жени: четири актриси, сред които Лив Улман, и родената му от нея дъщеря. Беше много ритуално. Сега и този елемент на ритуалност се замени с... функционалност. Преди около година Президентът на фестивала Жил Жакоб се е обърнал към 35 от най-видните кинематографисти с предложение да направят, при минимален бюджет, триминутен филм, който да се включи в обща творба, посветена на Федерико Фелини, със заглавие „Всеки своето кино“. С обща тема, която, по-свободно изразена, звучи така: моето отношение към

„4 месеца, 3 седмици, 2 дни“, реж. Кристиан Мунджиу



кинозалата. Колективното дело се състои от 33 единици, тъй като две от миниатюрите имат по двама автори – братята Коен и братята Дарден. Едно е женското име – Джейн Кемпиън, поделила през 1993 г. с „Пианото“ по равно „Златна палма“ със „Сбогом, спътнице моя“ на Чен Кайге. Останалите режисьори са: Тео Ангелопулос, Оливие Асайас, Биле Аугуст, Юсеф Шахин, Чен Кайге, Майкъл Чимино, Мануел Де Оливейра, Раймонд Денардон, Атом Егоян, Амос Гитай, Ху Хсяу Хсиен, Алехандро Гонзалаез Иняриту, Аки Каурисмаки, Аббас Киаростами, Такеши Китано, Андрей Кончаловски, Клод Лолуш, Кен Лоуч, Нани Морети, Роман Полански, Раул Руиз, Валтер Салерс, Елия Сюлейман, Цай Мин Лиан, Гюс Ван Сант, Ларс фон Триер, Вим Вендерс, Уон Карвай, Джан Имоу. Разбира се, това не са всички днешни първенци в режисурата, вероятно някои не са се включили и по обективни причини, но не бързайте, например, да изтъквате отсъствието на Тарантино или Кустурица, тъй като те пък участваха с филми в състезателната програма. Не че не бих могла да

кажа по нещо за отделните сюжетчета, за проявените от авторите остроумие и финес. Но с искреното пожелание на читателите да ги видят и с убеждението, че това, подобно на мен, ще им донесе истинско удоволствие, ще подчертая темата им: **кинозалата**. В немалко от миниатюрите става дума именно за нейното опустяване, а може би и изчезване...

2. На български по-прецизно и в духа на езиковата ни традиция е да се каже: **киносалонът**. Става дума именно за мястото, където вече повече от сто години, на тъмно, пред много хора се прожектира филм. Всеизвестно е, че през последните десетилетия, при появата на телевизията, а после на видеото и DVD, това оброчище на седмото изкуство изживява криза. Естествено е форум като този в Кан да обсъжда проблема. На последния фестивал повече от всякога изобилстваше информация за дигитализирането на залите в някои от богатите държави, за това, че след известен спад на цифрите в страни като Франция, Италия и Унгария отново с проценти се повишават зрителите, при съот-

ветно възстановяване на някои от изчезналите през годините малки квартални кина (по-специално на тези за студийно разпространение, именувани „арт“), при повишена грижа към качеството на репертоара, а най-вече на националното филмово творчество. Във Франция например големият продуцент Марин Кармиц оборудва зали за хора с намален слух или намалено зрение. Все в битка за задържане на стария начин на общуване с филма.

Впрочем, за сега като че повече се обсъждат онези от аспектите на това изключително сложно и динамично явление, които са свързани с технико-технологичната природа на киното и с финансово-законовите въпроси (прословутото пиратство), а помалко другите, далеч по сложните, от които произлизат измененията в социалното битие на филма, индивидуализацията в избора и във възприятието му и т.н. Но за изводи от такова естество са необходими по-дълги и по-задълбочени социопсихологически изследвания, каквито засега твърде малко се правят.

Над всички разговори витаеше въпросът „Ще изчезне ли, ще

„Тиха светлина“, режисьор Карлос Рейгадас



умре ли киносалонът?“ Подчертавам това, тъй като то не се припокрива с проблема за смъртта на филмовото изкуство. Точно обратното – с напредъка на дигитализацията филмовото творчество поевтинява и се умножава. Така че май дойде ред по-отчетливо да разграничим понятието „кино“ от другото „кино-изкуство“ (филмово творчество). Става дума за известно уточняване след дългата им взаимозамаяна. Въпросът, както се разбира, не е чисто езиков.

И така, че филмовото творчество е жизнено и с перспективастанаясно и на последния Кан. А залата? Макар и в момента да е рискована всяка прогноза, пак не противоречи на разума да се каже, че фестивалните кинопрожекции, независимо от техническите нововъведения, може би с още по-голямо значение ще фокусират живота на иначе все по-разсеяните из „мрежите“ филми. А и във всекидневнието нещата ще намерят целесъобразните си пропорции. Ако потърсим аналогия при живота на другите изкуства, то добре е да си припомним, че след появата на грамофона и радиото музиката в по-малка степен битува в специалните концертни и оперни зали. Но за сметка на това пък престижът на тези места нараства. Накъсо казано, и отиването на кино след време може да се окаже елитарен акт, което обаче не изключва, а обратно, подсилва необходимостта от днешна работа със зрителя, от поддържане на арткина, осъществяване на лектории и т.н. Както, разбира се, и от специална стратегия при закриване на едни и откриване на други салони.

...При завръщането си от Кан научих за изчезването на мултиплекса под Софийския НДК. Пресата информира за това, но осо-

бена дискусия не се разгоря. Както впрочем и след изчезването на стотиците други кина из страната и в столицата (?!). И в този случай бездарното мениджърство често се оправдава с обективните процеси...

3. Признавам, че по време на фестивала съм особено чувствителна към неща, които по-пряко могат да се съотнесат с нашата, българска кинематографична ситуация. В материал за мексиканците, където се съобщаваше, че само преди десетилетие националното филмово производство е било сведено до 10 броя, а през 2006 е достигнало до 70, то при наличието на филми, удостоявани с „Оскар“ и отличия в Кан (сред авторите им са Иняриту, Дел Торо, Рейгадас), подчертах фразата „националният елит реши да възвърне авторитета на киното, да го превърне във фактор на културата“ (размишлението върху това предоставям на читателя).

Твърде много тази година се изписа за румънците. И заслужено, тъй като освен че за „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“ тридесет и пет годишният Кристиан Мунджиу получи „Златна палма“ и другата авторитетна награда – тази на международната филмова критика, рано починалият (уви!) Кристиан Немеску бе отличен с голямата награда на втората по важност фестивална програма – „Особен поглед“. Филмите им си заслужаваха. Но онова, което специално искам да подчертая, е, че ако се съди по множество информации, в самата страна доста неща са направени за стабилизиране на филмовото производство (10 филма годишно). И друго – преди да стигнат до най-високите призове, младите румънци от години вече се появяват и в студентската програма на Кан, и в младеж-

кото „Ателие“, избиращо дебютни проекти от цял свят и обезпечаващо продуцирането им, в „Петнадеседневката на режисьорите“ и др. Може да се каже, че в Кан се стажува, важно е веднъж да се стъпи на червения килим. Разбира се, с добри филми, но и с рекламни акции, с неуморно участие в конкурси, с продуцентска и национална политика.

А ако някой от нашите добри кинематографисти са отчаяни от местните условия, в които живеят (а най-често и просто не живеят) филмите им, ето, давам им два примера. Отличникът Мунджиу споделя, че залите в Румъния също са сведени до 70, което значи, че за никаква възвращаемост дори и на малкия бюджет, с който е сниман филмът му, не може да става дума. Затова са особено важни международните награди, те са паспортът към световните екрани. Ето например какво се е случило с филма на Нури Билге Джейлан „Климат“ (наградата на FIPRESCI за 2006): в Турция го пускат през октомври 2006 в 22 копия и до април събира 32000 зрители (никак не е малко, като се знае, че филмът е от най-камерните, най-арт творбите на световното кино от последно време). Във Франция обаче му спретват 60 копия и само за два месеца събират 120000 зрители...

4. При съвременното раждане на филмите копродукциите почти станаха задължително условие. Дванадесет от състезателните филми тази година бяха произведени с френски пари. Доказателство, че в страната има капитали за кино, но продуцентите (кой знае защо?!) предпочитат да работят с чуждестранни талантиливи режисьори, нерядко и с американци (Гюс Ван Сант, Уди Алан, Кен Лоуч, Джим Джармъш...). От друга страна,

редица от най-талантливите изпитват финансови и други притеснения в собствените си страни и понякога са готови на компромиси. Защото не е тайна, че дори при най-широко скроените и културни продуценти има редица изисквания. Изтръпнах при факта, че самият Аббас Киаростами, великият пазител (според оценката на Куросава) на източните традиции в изкуството, е готов да снима филм, не за пръв път, при продуцентството на Кармиц, но в Италия с французойката Жулиет Бинош. Т.е. европейска история. Наистина изтръпнах, защото вече бях гледала опита със

същата актриса на китаец от Тайван Ху Хсиау Хсиен - „Завръщането на червеният балон“, който, най-меко казано, ме остави хладна. Не казвам нищо лошо за актрисата, но с нея идва друга човешка материя, друг професионализъм... Това „друго“, в американски вариант, е демистифицирало уникалния стил на Уон Кар-вай. Филмът му „Моите боровинкови нощи“ е сниман с френски пари от хонгконгска продуцентка за отвъдокеанска разпространителска къща с американски звезди. Хубав филм, но просто не е „Щастливи заедно“, а още по-малко „Внастроение за любов“...

Въпросът не би бил така важен, ако се свеждаше само до разграждане на няколко уникални авторски стила. По всичко личи, че май ще трябва да се прощаваме с навика глобализацията да ни радва с многообразието от уникални регионални и индивидуални кристализации, че идва време на естествени, а някъде и принудителни преноси, преводи и симбиози на културите. И тук вече е трудно да се каже какво лошо и какво добро ще последва от новите наднационални коктейли, които, поне за сега, рядко достигат до уникални синтези.

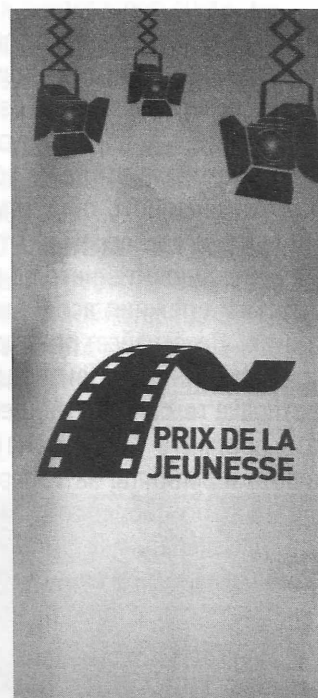
МЛАДЕЖКИ ПОГЛЕД ОТ КАН 2007

Яна Джарова

От 16 до 27 май 2007г. в Кан всички бяха поканени на кино и... на рожден ден! Фестивалът честваше своя шейсети юбилей. Освен обичайните секции и пазара на филми, който всяка година се разраства, организаторите се бяха погрижили за редица съпътстващи мероприятия, които създаваха усещането за един по-различен фестивал. Тази година плакатът беше оригинална фототворба, букет от световноизвестни артисти (Педро Алмодовар, Жулиет Бинош, Джейн Кемпиън, Сюлейман Сиси, Пенелопе Крус, Жерар Депардийо, Самуел Джексън, Брус Уилис, Уон Кар-Вай), които обективът на Алекс Маджолі е уловил в скок. Образ на един фестивал с традиции,

ориентиран към бъдещето!

По повод юбилея организаторите на фестивала – Министерството на Младешта, Спорта и Социалния живот на Франция отдадоха значимото на младата публика. Идеята за младежко жури на фестивала в Кан идва от известния френски журналист Фредерик Митеран. През 1982 г. Министерството на Младешта и Спорта създава Наградата на младешта. Първоначално младежкото жури е наброявало пет члена, а през 1989 г. се увеличава на седем. Едва през 1993 г. секцията „Награда на Младешта“ е призната за „официален партньор“ на фестивала в Кан. Тя дава възможност на млади критици да докажат своя професионализъм. Тази година специални



гости на фестивала бяха шейсет младежи от Франция и всички държави – членки на Европейския съюз. Като нов член на ЕС, България за пръв път имаше представител в мое лице, избран чрез конкурс от Държавната Агенция за Младешта и Спорта. Седем от шейсетте младежи в

Кан представляваха Младежкото жури, което се състои от студенти в киноспециалностите и други хуманитарни дисциплини. То трябваше да даде две големи награди: „Награда на Младежта“ - на филм, избран от състезателната програма и от секцията Особен поглед. А Втората награда – „Поглед на младите“, се присъжда на филм, участващ в една от двете секции - Петнайседневката на режисьорите и Международната седмица на критиката. Така членовете на младежкото жури имаха задачата от около четиридесет филма да изберат два, считани от тях за най-добри. Въпреки че всяко от произведенията е първа или втора творба на режисьора, филмите не отстъпваха на тези от другите секции. Беше представено както игрално, така и документално, и анимационно кино. По-голяма част от режисьорите бяха избрали за сюжет на филма си социално значим проблем, който вълнува днешното общество. В начините на заснемане се открояваше предпочитанието на младите към сложния асоциативен монтаж. Деветнайсет бяха дебютите. Най-много произведения третираха темата за отношенията в двойката (мъж-жена), за живота и смъртта, за толерантността в обществото. Имаше само две експериментални творби, които намериха своето място сред фаворитите на журито и на част от публиката.

Възможността да присъстваш на един от най-престижните световни фестивали не е само безценен професионален опит, но носи много нови запознанства. Контактите с различни професионалисти от сферата на киното дават възможност да се направи равностойна за мястото на собственото кино в европейската културна система. Все-

ки от участниците е тръгнал с различна мотивация – едни са привлечени от удоволствието и емоцията, които носи филмът; други - от желанието да анализират, а трети – от звездното присъствие на фестивала и минаването по червения килим (усещане, което наистина е незабравимо). По време на Фестивала всички ние упражнявахме своя критически поглед, изучавахме автори и творби, разчитахме знаците на филма. Основната цел на инициативата „Награда на младежта“ е да насърчи изучаването и разчитането на филмовия кадър, като развие в младите чувството за критичност и опит за анализ.

Всяка година „Наградата на младежта“ има покровител, който помага на младежкото жури, но не влияе на крайния му избор. Тази година това бе Сара Форестие – млада френска актриса, носителка на Сезар 2005 за най-добра женска роля във филма *L'esquive* на режисьора Абделатиф Кешиш.

„Награда на младежта“ единодушно спечели филмът *Посещението на духовия оркестър* на израелския режисьор Еран Колирин. Той бе част от Официалната селекция (Особен поглед). Призът „Поглед на младите“ бе присъден на филма *XXY* на аргентинката Лусиа Пуензо. С интелигентност режисьорката ни запознава с историята на тинейджър/ка, страдаща от своята амбивалентна сексуалност. Филмът впечатлява не само със силните емоции, но и със сложността на ситуацията, в която всеки подрастващ трябва да направи избор за пътя си в живота. Момент, в който се сблъскват вроденото и придобитото. Всеобщ любимец, макар и останал без награда, бе куклената анимация *Госпожа Тутли-Путли*, също част от програмата Седми-

ца на критиката. Това е първи филм на двама канадски режисьори. В седемнайсет минути той ни разказва за метафизично пътуване, в което реалността се смесва с въображаемото, а мистерията бавно покачва напрежението.

Освен за множеството филми, организаторите на фестивала се бяха погрижили и за редица съпътстващи събития, интересни за бъдещите професионалисти. Прожекции, дебати относно възможностите за подпомагане на младежкото творчество, различни срещи с кинематографисти (продуценти, режисьори, сценаристи), които имаха селектиран филм на фестивала. Това даде шанс за доближаване до професионалния свят чрез непосредствения контакт и обмяна на мнения.

Най-вълнуващото ми преживяване бе урокът по кино на Мартин Скорсезе. В продължение на два часа режисьорът увлекателно разказваше за творческия процес при създаването на най-известните си филми. Лекцията беше съпроводена с откъси от тях, върху които Скорсезе обясняваше как е стигнал до решенията си с присъщото му изтънчено чувство за хумор.

Не по-малко вълнуваща бе и срещата ни с Фани Ардан, знаменитата съпруга на Франсоа Трюфо. Тя присъстваше като участник във филма на Клод Льоуш *Роман от гарата*. При срещата със създателите на творбата се представих на Фани Ардан. В краткия ни разговор тя изрази задоволството си от интереса ми към Трюфо. Но в духа на мерките за сигурност охраната на гостите твърде бързо се намеси...

За мен 60-ия юбилеен Кан бе наистина вълнуващо изживяване...

БЪЛГАРСКОТО КИНО В КАН

Виолета Зингинова, по архивни материали

Далечната 1939 година. Сред група интелектуалци – хуманисти се ражда великолепната идея да се организира филмов фестивал, своеобразна алтернатива на фестивала във Венеция, който по това време се използва за фашистка пропаганда. Ръководени от голямата си любов към киното и осъзнавайки неговия дълбоко демократичен характер, тези ентузиастични предприемат през юни месец същата година конкретни дейст-

вия. Художникът Жан – Габриел Домерг създава първия плакат на фестивала, на който е отбелязано, че той ще се проведе на 20 септември 1939 година. За почетен председател е поканен великият Луи Люмиер, а председател на организационния комитет е генералният директор на Академията за изящни изкуства в Париж, Жорж Юисман. Американците подкрепят този значим проект и решават да изпратят на фестивала едни от най – извест-

ните си звезди – Нора Шерер, Дъглас Феърбенкс, Гари Купър, Тайрн Пауър, както и тези от френски произход – Анабела и Шарл Боайе. В подготвената богата филмова програма се открояват филмите „Юнион експрес“ на Сесил дьо Мил, „Магьосникът от Оз“ на Виктор Флеминг, „Адът на ангелите“ на Кристиан Жак.

Избухването на Втората световна война проваля откриването на голямото филмово събитие. Преди да се разделят, организатори и съмишленици гледат заедно американския вариант на „Парижката света Богородица“ с Чарлз Лоутън, предвиден в програмата. Зловещият на пръв поглед Квазимодо като че ли предвещава страшното бъдеще, което предстои.

Но идеята за това грандиозно филмово събитие не умира по време на войната. Една година след нейното окончателно приключване, през септември 1946



„Последната дума“,
режисьор Бинка Желязкова



„Горещо плагне“,
режисьор Зако Хеския

година се слага началото на най-престижния, най-известния и забележителен кинофорум, мечта и шанс за кинематографистите от цял свят.

На първото издание на фестивала филмът на Роберто Роселини „Рим – открит град“ предизвиква сензация. Определят го като вълнуващо филмово събитие, което бележи нов език в киното. Голямата награда се присъжда на филма „Пасторална симфония“ на Жак Деланоа с Мишел Морган в главната роля.

Между гостите на фестивала е легендарният Ерик Фон Щрохайм, забележителният Жан Кокто, един от духовните символи на фестивала, голямата френска актриса Симон Синьоре. Като апофеоз на този грандиозен празник ще прозвучи „Марсилезата“, изпята с вдъхновение от Грейс Мур.

Тази година Кан чества своя 60 юбилей. Повече от половин век той привлича вниманието на всички, които са се посветили на киното. Той не е само блясък и магия, а място, където се утвърждават световни образци на киното, раждат се оригинални идеи и тенденции, откриват се нови таланти.

През всичките тези години българското кино, макар и скромно, достойно присъства на фестивала. България се представя за първи път в официалната състезателна програма с филма „Героите на Шипка“. Още тогава получаваме и първата си награда. Журито с председател Марсел Паньол присъжда международната награда за режисура на Сергей Василиев. На този фестивал Голямата награда се превръща в „Златна палма“.

През следваща 1956 година участваме с игралния филм „Точка първа“ на Боян Дановски и късометражния филм „Повест за Търновград“ на Юри Арнаудов.

А през 1957 година включеният в официалната награда игрален филм „Земя“ на режисьора Захари Жандов събужда интереса не само на специалистите, но и предизвиква оваците на публиката. Председател на журито е Жан Кокто, а френският кинокритик Андре Базен, идеен вдъхновител на френската „Нова вълна“, води пресконференцията на филма. На същия фестивал Джулиета Мазина заслужено печели наградата за най – добра женска роля за участието си в „Нощите на Кабири“ на Федерико Фелини. В документалната секция участваме с филма „Несебър“ на Стефан Топалджиков.

За българското кино вече се пише и говори. Триумфът идва през 1959 година. Филмът „Звезди“ на Конрад Волф и сценариста Анжел Вагенщайн печели Специалната награда на журито. То се оглавява от члена на Френската Академия Марсел Ашар. В журито са гръцкият кинорежисьор Михалис Какоянис и продуцента Карло Понти. Филмът ни е в обкръжение на творби на големи майстори на киното. Същата година Франсоа Трюфо получава наградата за режисура за филма си „400 удара“, международната награда се присъжда на Луис Бунюел за „Назарин“, а голямата френска актриса Симон Синьоре е удостоена с награда за най – добра женска роля във филма „Път към висшето общество“ на Джек Клейтън.

През 1960 година отново сме в Кан с филма на Рангел Вълчанов и Валери Петров „Първи урок“. Истинско изпитание и чест е за нашите творци да се състезават с такива големи имена като Ингмар Бергман, Микеланджело Антониони, Луис Бунюел. Носителят на „Златна палма“ за тази година е Федерико Фелини за „Сладък живот“. В късометраж-

ната програма е включен анимационният филм „Прометей“ на Тодор Динов.

През 1961 година българското кино се представя с два документални филма – „Художникът Златю Бояджиев“ на режисьора Иван Попов и „Български ансамбли за народни песни и танци“ на Лада Бояджиева.

През 1961 година филмът „Пленено ято“ на Дучо Мундров е в официалната състезателна програма редом с филми като „Вкус на мед“ на Тони Ричардсън, „Затъмнението“ на Микеланджело Антониони, „Електра“ на Михалис Какоянис. Лада Бояджиева представя късометражния си филм „Ахейци“.

През 1963 година филмът „Тютюн“ на Никола Корабов е показан на фестивала и предизвиква възхищението на писателя Андре Мороа, който пише възторжени слова за изпълнението на очарователната Невена Коканова в ролята на Ирина. Голяма чест е за нашите творци да бъдат в официалното състезание с аристократа на италианското кино Лукино Висконти, станал носител на „Златна палма“ за внушителната си филмова екранизация „Гепардът“. Късометражното ни кино е представено с анимационния „Букет звезди“ на режисьорката Радка Бъчварова.

През 1965 година сме поканени да участваме с игралния филм „Горещо пладне“ на режисьора Зако Хеския, както и с късометражния филм „Асинус“ на Васил Мирчев.

През 1972 година участваме с два късометражни анимационни филма – „Малка дневна музика“ на Иван Веселинов и „Мини“ на Стоян Дуков. Тяхното творчество е добре известно на българската публика, а самите те са възпитали цяло поколение млади аниматори.

През 1974 година в конкурсната програма участва филмът „Последната дума“ на режисьорката Бинка Желязкова, посрещнат с необичаен интерес от критиката, киноспециалистите и от публиката. Председател на журито е майсторът на френското кино Рене Клер, а сред членовете му са италианската кинозвезда Моника Вити, фреският писател и сценарист Жн-Лу Дабади и др. Усилено се говори, че филмът трябва да получи колективна награда за актрисите. Но руският представител в журито Ростислав Юренев категорично се противопоставя и за съжаление неговото мнение се зачита. Но писателят Ъруин Шоу, верен почитател на „Последната дума“, представя Бинка Желязкова на двама амеркански продуценти, които желаят да работят с нея и актрисите от филма. Същата година късометражното ни кино се представя с „Аквариум“ на изтъкнатата майсторска на анимацията Зденка Дойчева.

Това издание на фестивала завинаги ще се запомни с такива великолепни творби като „Амаркорд“ на Фелини, включен в извънсъстезателната програма, а „Златна палма“ е връчена на „Разговорът“ на Франсис Форд Копола, Специалната награда се присъжда на „Хиляда и една нощ“ на Пиер Паоло Пазолини.

През 1980 година в програмата на фестивала е включен българският анимационен филм „Грандомания“ на Николай Тодоров, а през 1981 година – „Равновесие“ на аниматора Бойко Кънев.

От 1981 година българското игрално кино продължава участието си във фестивала глав-

но в паралелните програми „Особен поглед“ и „Петнадесетдневката на режисьорите“. Същата година в „Особен поглед“ е включен игралният филм „Голямото нощно къпане“ на Бинка Желязкова. В програмата участват творби на такива големи филмови режисьори като Аньес Варда, Шохей Имамура, Джон Хюстън, което ясно откроява високите художествени качества на паралелната филмова програма.

1985 година донесе голямото признание на българското анимационно кино. Журито на фестивала с председател световноизвестният Милош Форман присъжда наградата „Златна палма“ на българския анимационен филм „Женитба“ на Слав Бакалов и Румен Петков. Тази година наистина е изключителна за Балканите. Емир Кустурица е награден със „Златна палма“ за игралния си филм „Баща в командировка“. За съжаление, тогавашното ръководство на кинематографията лиши нашите носители на високото отличие да присъстват на заключителната Гала вечер и лично да получат наградата си.

През 1986 година в „Особен поглед“ е поканен да участва „За къде пътувате“ на Рангел Вълчанов, а през 1988 година – „Време за насилие“ (съкратен вариант на „Време разделно“) на Людмил Стайков. За „Време за насилие“ са публикувани материали в най-големите френски вестници „Фигаро“, „Монд“, „Либерасион“. Повечето от авторите определят филма като монументално историческо платно, което заклеява насилието.

След пауза от няколко години отново участваме във фести-

вала през 1990 година с филмите „Лагерът“ на Георги Дюлгеров и „Маргарит и Маргарита“ на Николай Волев, включени в „Петнадесетдневката на режисьорите“.

Специално внимание заслужава и българският документален филм за кинофестивала в Кан, създаден през 1979 година от кинокритика Ивайло Знеполски и оператора Красимир Костов. В него е показана не само неповторимата атмосфера на фестивала, но и е предложена богата информация за структурата на фестивала, както и интервюта с редица светили в световното кино.

Радостен е фактът, че след едно „тъй дълго отсъствие“ българското кино отново се появи в Кан през последните две години. Показани бяха късометражните филми „Върнете заека“ и „Пошият заек“ на режисьорите Димитър Митовски и Бойко Калев, а тази година и документалния филм „За проблема с комарите и... други истории“ на Андрей Паунов. Да се надяваме, че тези филми на млади творци са знак за внимание към съвременното българско кино, защото е известно, че всяка номинация на такъв престижен фестивал е своеобразно признание на творческите им усилия и талант. Може би най-добре е изразил това Емир Кустурица в интервю пред „Пари Мач“: „Кан е единственото място на света, където една съвсем малка страна може да бъде забелязана, ако филмът ѝ е добър“. Неговите думи са актуални и днес, защото тази година „Златна палма“ беше присъдена на млад и неизвестен румънски автор – Кристиан Мунджиу.

САГАТА НА ЕДИН ПРОМЕНЯЩ СЕ ФЕСТИВАЛ

Селекцията на филмите в състезателната програма

Около 1 624 пълнометражни филма бяха кандидати за Официалната селекция на юбилейния 60-и фестивал в Кан. Да сравняваме тази цифра с практиката от 1946 г. – първото издание на фестивала – е невъзможно, още повече, че начинът на селектиране е бил различен. Първите петнайсет години филмите са били избирани от официални лица от държавите-участнички, пропорционално разпределени според годишната национална продукция. С филмите, които ще ги представят, големите страни налагат политическата, икономическата и моралната си мощ (именно те избираха журито и неговия президент през 50-те години). Фестивалът беше по-скоро държавно, отколкото културно дело и споразуменията се правеха от посолствата, а Quai d'Orsay потвърждаваше желанията за участие и преодоляваше неизбежните заплетени дипломатически положения.

Така през 1951 г. Съветският съюз изисква – напразно – изтеглянето на един швейцарски филм - *Четирима в джипа*, осъждайки филма, че накърнява достойнството на съветския народ. Или пък *Освобожденият Китай* е изтеглен по искане на Франция в знак на солидарност с Тайван. Задължението да не се представя нито една творба, която може да нарани националното чувство, довежда до изваждането от програмата на чешкия

*По статия
от вестник
„Le monde“*



филм *Лъчезарна младост*. През 1953 г. американският актьор Едуард Робинсън, член на журито, протестира срещу присъствието на испанския филм на Луис Берланга *Добре дошъл, господин Маршал*, който според Робинсън осмива САЩ. С цел да го успокои, фестивалът отрязва последния кадър, където селяни влачат американското знаме в калта. Най-известният случай е през 1956г. с филма *Нощ и мъгла* на Ален Рене, изтеглен от състезанието по искане на Федерална република Германия и след това прожектиран “извън програмата”.

Изцяло независим

В битката си за независимост през 1962 г. фестивалът създава паралелната секция - Седмица на критиката, ръководена от Асоциацията на критиците, чиято цел е да открива млади автори. Вторият пробив е през 1969 г., след броженията от май 1968 г., когато се създава секцията „Петнайседневка на режисьорите“, в която филмите се избират от Асоциацията на кинорежисьорите. Това е един своеобразен контрафестивал, отворен към целия свят и всички жанрове.

От 1972 г., след успокояването на конфликта Изток-Запад, организаторите, и по-точно Морис Беси, който съвсем скоро ще бъде избран за главен селекционер, започват да избират филми за състезателната програма. Филмите са “изцяло независими” и единственият критерий, по

който се избират, са „артистичните им качества“. Започва нова ера, чийто дух е жив и днес. Морис Беси използва в работата си селекционни комисии, които са съставени от критици. Група от петнайсетина чуждестранни кореспонденти също предлагат филми. Но победата не заглушава полемиките. Така например през 1975 г. селекцията на *Хроника на жарките години* на алжиреца Мохамед Лахдар-Хамина предизвиква заплахата от атентати.

През 1978 г., Морис Беси отстъпва мястото си на Жил Жакоб като главен селекционер. Повече от двайсет и пет години Жил Жакоб направлява програмирането на Официалната селекция. Още първата си година като ръководещ фестивала в Кан той селектира „един филм - изненада“: *Мраморният човек* на Анджей Вайда, който е забранен

в Полша и преминава през границата в кутиите на друг филм, *Ще се изграчи на вашите гробове*. Свободата, извоювана от фестивала, позволява също да бъдат подпомагани кинотворци, които имат затруднения в собствените си страни, да придобият международна известност (Миклош Янчо в Унгария, Карлос Саура в Испания, Лино Брокавъв Филипините) или на творци от третия свят да намерят финансиране (малиецът Сюлейман Сиси).

Желанието да се противопоставя понякога на Щатите намира своя израз през 1982 г. със селекцията на *Безследно изчезнал*, на Коста Гаврас, който развенчава ролята на ЦРУ в чилийския преврат на Пиночет и предизвиква разпалена полемика в САЩ. Филмът *Пътят* на Илмаз Гюней, който хвърля обвинения срещу феодализма в

турското общество, също не отминава незабелязан. Турските власти поискали екстрадирането на режисьора. *Безследно изчезнал* и *Пътят* получиха Златната палма.

От 2001 г. Тиери Фремо ръководи Официалната селекция и има последната дума. С цел да отдели най-добрата продукция за годината от милион световни творби, Тиери Фремо налага принципа на селекционната комисия. Към всеки две комисии за чужди и френски филми той прибавя трета, формирана от студенти и кинолюбители. Те заедно правят избор измежду хиляди нискобюджетни филми, представени на дигитален носител. Произведенията за селекция са на VHS или DVD. Според Тиери Фремо копията не могат да се изпращат по интернет, за да се избягва рискът от пиратство...

КАРЛОВИ ВАРИ 2007

ЛИЦА И ДУМИ ОТ КАРЛОВИ ВАРИ 2007

Божидар Манов

Огромен фестивал като Карлови Вари винаги предлага на своите зрители стотици филми от цял свят, „горещи“ премиери в конкурса, хитове от други фестивали (Берлин, Кан), непознати имена на дебютанти или екзотични ленти от далечни страни. Но наред с това в знаменития спа-курорт с 15-те минерални извора винаги се стичат големи имена от световното кино: авторитетни режисьори, актьори – звезди, тежки продуценти и критици – „законодатели“ на актуалните идеи от екрана. Така че, всеки ден в Карлови Вари поднася изключителни възможности за бляскави премиери, сериозни пресконференции, публикации във фестивалния вестник, неформални срещи.

Ето три от тях с хора от различни страни и с различни професии, с различен опит и кинобиография, но всеки защитил своето място в програмата на Карлови Вари 2007.

Андрей Паунов: Филмите ми не са назидателни.

За нас радостта тази година дойде от документалния конкурс и по-точно от категорията „филми над 30 минути“, където новото заглавие на режисьора Андрей Паунов „Проблемът с комарите и други истории“ получи Специално отличие в конкуренция с други 9 ленти. Единствената награда журито отсъди за чешкия филм „Изгубената отпуска“ на реж. Луция Кралова. Нашият филм е създаден от съсценаристите Лилия Топузова и Андрей Паунов, операторите Борис Мисирков и Георги Богданов, а продуцент е Мартичка Божилова от кинокъщата със закачливо название „Агитпроп“. Филмът дойде почти веднага след показ му в Кан, а в Карлови Вари се радваше на изключителен успех – билетите и за двете прожекции бяха предварително продадени и ентузиасизирани студенти го гледаха натъркаляни по пода в залата. Андрей Паунов, въпреки че не е от най-разговорливите режисьори, все пак сподели свои интересни и откровени думи:

– Маята за „Проблемът с комарите“ беше така замесена, че имахме възможност да направим по-рисков опит. Филмът не е концентриран около една основна история или около един герой, както беше при „Георги и пеперудите“. Това бе проект, който трудно може да бъде представен за субсидиране – поради предварителния му замисъл сценарият изглеждаше по-неорганизиран. Затова казвам, че беше рисков за финансиране. Но след успеха на „Георги и пеперудите“ вече имахме „отворени врати“ и очевидно хората, от които зависеше бъдещето на проекта, ни гласуваха доверие и рискуваха по-малко. Аз не мога да сравнявам двата филма, но ако сега



Продуцентът Мартичка Божилова и Андрей Паунов на сцената в Карлови Вари

тръгна да правя „Георги и пеперудите“ отново, ще ми бъде много по-лесно, а тогава ми се струваше най-трудното нещо на света. Но след това „Проблемът с комарите“ ми се стори още десет пъти по-сложен. Темата „филм за Белене“ звучи твърде общо, ала пространството и обкръжението на това място даваха огромни възможности да се потопя в тях, да се дава и да вадя различни парчета, от които да се сглоби драматургията. Беше неустойимо да не се хвърля там. От друга страна, всички решения във филма не са предизвестени, те идват от самия материал и от историята, а не са предварително взети и заковани в някаква форма. В киното е така – ако много рано се спреш на точно определени параметри и следваш само тях, после в процеса на работа може да пропуснеш други интересни възможности. Работихме много дълго: 2 години проучване и подготовка, една година снимки и после 8 месеца монтаж. А постпродукцията продължава практически до момента. И двата филма са правени с мисълта за широка публика – не

искахме да са елитарни или някакви странни арт проекти, концентрирани върху тесен сегмент от хора. Дълбоко вярвам, че те имат своята потенциална публика, доста голяма в България. Според мен има огромен глад за нови български филми. Голям зрителски потенциал е цялото студентство и много други хора, на които им е омръзнало да „ядат Макдоналдс“ и да гледат само киноконфекция. Затова филмите ми не са назидателни, не завършват с някакви генерални изводи, не се опитват да шантажират публиката в една единствена посока, а са направени така, че всеки да плува в тях по своя собствена посока. Ако има някакъв смисъл да се правят филми, то е за да комуникират с публиката. Не казвам, че тя трябва винаги да ги харесва. Могат да бъдат и освирквани, но да предизвикват някаква реакция, защото най-ужасно е, когато хората нямат никакво отношение.

Дани де Вито: Инвестирам в добрия сценарий и в страстта на режисьора.

Пристигането му на 42-ия

международен кинофестивал е обявено отдавна и се знае, че големият американски кинематографист ще получи Почетен „Кристален глобус“ за цялостен принос към световното кино. На церемонията по закриването той е редом с бившия президент на Чехия – Вацлав Хавел. Естествено, всички камери и фотоапарати са насочени към двамата. Когато се отправя към сцената, главата му едва се подава между столовете в залата, а вече пред микрофона – президентът на фестивала, известният чешки актьор Иржи Бартошка, сваля микрофона наполовина. Ала Дани де Вито е удивително енергичен, остроумен и обаятелен, така че всички забравят за ръста му от 152 см. Но никой не пропуска в паметта си изключителната му продуктивност и раз-

ностраниен талант. За своите 63 години Дани има в биографията си 97 роли, 15 режисьорски филма и 32 като продуцент! Като актьор сме го гледали в „Полет над кукувиче гнездо“, „Поверително от Ел. Ей.“, „Завръщането на Батман“, „Парите на другите“, „Човек на луната“. Режисьор е на „Хофа“, „Войната на семейство Роуз“, „Матилда“. Продуцирал е такива успешни филми като „Криминале“, „Ерин Брокович“, „8 секунди“, „Гатака“ и др. Затова на специалната пресконференция всички записват трескаво думите му, а той ги изпъстря с остроумия и вицове.

– Комедиите ми са прости като хрумване и идеи – това, което е на устата ми, веднага влиза в сценариите и после цъфва на екрана. Така съм направил много сюжети и диалози на мои пер-

сонажи. Но с Милош Форман работехме по-различно. Той е изумително талантлив режисьор, няколко пъти сме били заедно на снимачната площадка. Най-ярки са спомените ми от „Полет над кукувиче гнездо“. Това е „най-Милошовия“ филм. Спомням си кастинга. Всички бяхме в една стая, седнали по столове или прави край прозореца. Това трябваше да е дневното помещение на пациентите от лудницата. Милош играеше Главната сестра – тази, която после повери на Луиз Флетчър, а тя взе „Оскар“. Но и Милош го правеше страхотно, дори ако беше останал във филма, и той можеше да получи статуетката за женска роля (смее се). Неговата импровизационна стихия и изобретателност са невероятни. Иначе много ни измъчи, през 3–4 дни ни подлагаше на нови задачи, разпитваше ни какво сме правили през деня, какво друго се занимаваме. При поредното повикване за кастинг (вече ми беше писнало) се оказахме почти окончателно избрания състав. Това стана чак на четвъртия път, а аз все още не познавах никого от другите одобрени актьори. Значи той не бе избирал всеки поотделно, докато ни е наблюдавал в някоя от поканените групи на предишните прослушвания. Когато се събрахме окончателния състав, едва тогава започна да ни разяснява филма по същество, с конкретни подробности, намерения, задачи за всеки от актьорите. Този начин на работа ми направи много силно впечатление. Смятам, че това беше много полезна за мен школа, нещо като обучение по режисура и актьорско майсторство. Винаги е така, когато работиш с огромен талант, който има собствен професионален стил. Още тогава исках някога да посетя неговата страна.



Дани де Вито по време на пресконференцията в Карлови Вари

Ето, сега съм за първи път в Чехия и смятам да се срещна със синовете му Петър и Матей. Любопитно ми е да отида и до неговото родно място. Така че, много съм „купил“ от Милош Форман. Иначе мой принцип на работа като сценарист и режисьор е да не подлагам нищо на автоцензура. Много разчитам на хрумванията ми, не понасям някой да се намесва и да ги редактира. Затова много ценя свободата на другите и уважавам правото на всеки също да следва своите идеи и намерения. Е, ако някой вземе да ми се качва на главата, когато работя като режисьор и особено като продуцент, в един момент нещо в мен избухва и тогава много внимавам да не си отворя устата, защото по-цветиста псувня никой няма да е чувал. Обаче преглъщам непозволените думички и ... правя каквото съм намислил аз. Много държа да използвам опита и авторитета си, за да подкрепям млади хора и идеи, които заслужават. Всичко зависи от добрия сценарий и от страстта на режисьора, с която го защитава пред мен. Ако тези два фактора ме убедят, поемам риска за някой нов проект. После е въпрос на време да намеря подходящ човек, когото пък аз да го убедя и да финансира филма. Така беше и с „Криминале“ на Куентин Тарантино. Някой ми даде сценария на предишния му филм „Глутница кучета“ – вече завършен, но аз все още не го бях гледал. Потърсих Куентин за среща, защото ми хареса тъкмо сценарият. Поговорихме 15 минути и му казах, че въобще не ме интересува какво смята да прави с новия си проект, но аз ще го продуцирам. Това наричам продуцентът да инвестира в страстта на режисьора и да го наеме само заради намеренията му. Оттога-

ва сме не само приятели, а и съдружници (смее се). Имаме общ ресторант във Флорида, който предлага много специална кухня и известни навсякъде страхотни стекове. Като млад актьор бях вегетарианец, много се тревожех за своята фигура и тяло, правех какви ли не йога-упражнения и други глупости. После проуях, че никой не може да избяга от гена си, престанах с тези мъки и сега ям каквото ми е сладко и колкото ми се иска. И пия всичко, така че страхотно се кефя на прекрасната чешка бира. Наздраве!

Ян Сверак: Публиката създава големите филми!

Той е сред най-успешните режисьори на съвременното чешко кино и безспорно името с най-високи национални и международни отличия. На 23-годишна възраст, още като студент, печели първия си „Оскар“ за дипломния филм „Нефтояди“ (1988) – великолепна игрална новела, която много сръчно разработва екологичната тема с привидна документална структура на разказа. Но и преди това, докато следва документална режисура в Пражката филмова академия

ФАМУ, прави впечатление с талантливия си, много стабилен и винаги остроумен режисьорски почерк. Курсовата му работа „Космическа одисея 2“ (1986) е иронична реплика към холивудските клишета. Професионалният му дебют „Начално училище“ (1991) е първи голям успех на световния екран с номинация „Оскар“. Оттогава работи винаги съвместно с баща си – актьорът и сценарист Зденек Сверак, който е в основата на всички по-нататъшни силни филми. През 1994 вади на екран две игрални заглавия – екшън комедията „Акумулатор 1“ и типичният road movie „Езда“ („Кристален глобус“ в Карлови Вари). Най-големият му световен успех идва с „Коля“ (1996) – „Оскар“ за най-добър чуждоезичен филм и един от най-награждаваните филми на десетилетието, плюс световно разпространение и огромни продажби на касети и дискове. След петгодишна пауза прави „Тъмно-син свят“ (2001) и след още шест – „Празни бутилки“ (2007). Последният му засега филм е абсолютен касов рекордьор в Чехия с 1 милион и 30 хиляди зрители, събрани само за 6 месеца! При население на страната



около 10 милиона, това е зашеметяващо число. Но не е единствен в битката за спечелване на публиката. По същото време ветеранът Иржи Менцел събира 800 хиляди зрители с иронично-носталгичната си лента „Обслужвах английския крал“ (2007) с участието на нашия актьор Иван Бърнев в главната роля. Техните филми, плюс още няколко успешни ленти, водят до невероятна ситуация: 46 процента от националния бокс-офис е за чешки филми, а едва 29 процента - за американски!

Неслучайно пресконференцията с Ян Сверак по време на 42-ия международен кинофестивал в Карлови Вари (29 юни – 7 юли 2007) се насочи главно около темата за зрителския успех и отговорността на режисьорите пред публиката. Тогава все още никой не знаеше, че при закриването на фестивала „Празни бутилки“ ще спечели наградата на публиката, а Зденек Сверак – Специално отличие за най-добър сценарий. Ето думите на режисьора Ян Сверак в отговор на журналистическите въпроси:

- Независимо от големия зрителски успех на филма в цяла Чехия, тук в Карлови Вари сме с особено очакване за реакцията на публиката. Това е много авторитетен форум, уважаван изключително високо от професионалистите и същевременно има свои предани, но и взискателни зрители. А нашият филм е предивсичко за широката аудитория и е особено важно да усетим реакциите на хората, които гледат филма в съпоставка с толкова много други добри филми от целия свят. Давам си сметка, че нашият филм е повече „за вътрешна консумация“ в Чехия – веднъж заради специфичната

атмосфера на разказа, но и заради диалога, който винаги страда при превод. Получих писмо от възрастен зрител, който пише: „Сляп съм, но гледах филма с огромно удоволствие и разбрах всичко!“ Това потвърждава, че „Празни бутилки“ определено разчита на тънкостите в хумора и особено на нюансите в диалога, който баща ми не само е написал, но и произнася от екрана. Ясно е, че голяма част от това словесно богатство се губи при превода на субтитрите, но все пак вече получихме покани за участие на фестивалите в Торино, Лондон, Копенхаген и Мюнхен. Очевидно техните селекционери вярват в шансовете на филма да допадне и на зрителите в тези страни. Спомням си, че когато правехме „Коля“, имаме същите притеснения, а той ни донесе „Оскар“ и все още се радва на голям международен успех. Вярно е, че неговата тема беше по-отворена, с актуална политическа окраска зад привидно личната малка история. Но се надяваме, че и „Празни бутилки“ ще намери път към зрителите заради разбираемите и присъщи на всички възрастни хора преживявания, когато един ден се окажат пенсионери и непотребни на обществото. Давам си сметка, че разпространението в много страни ще бъде затруднено заради необходимостта от субтитри. Защото хората, особено в Америка, отиват да гледат кино, а не да четат диалози, колкото и интересни да са те. Поради това очакваме по-добра реализация на филма в „стара“ Европа, при това не само сред възрастната публика. Опасявахме се, че и у нас ще го гледат предимно хора от по-старото поколение, а се оказа, че няма такова разделение на пред-

почитанията и голяма част от зрителите са същите, които ходят и на филми за млади хора. Публиката е непредсказуема, нейните вкусове и предпочитания се влияят от много фактори. Но в крайна сметка именно публиката определя успеха на едно заглавие и затова тя „създава“ големите филми. Ние се опитахме да ѝ предложим именно такъв филм, който запълва определена репертоарна ниша. Младите зрители ходят на кино поне два пъти месечно. А ние искахме да направим филм за хората, които отиват на кино един път годишно, и то само ако попаднат на предпочитано заглавие. Може би затова успяхме. Но не се получи изведнъж, напротив – вече бях започнал снимките, когато с баща ми решихме да променим значително главната сюжетна линия. Тогава прекъснах снимките, баща ми преработи съществено сценария и после продължихме, убедени, че така ще е по-добре. Тогава вече главният женски персонаж съвсем заприлича на майка ми с нейния саркастичен хумор.

Много съм благодарен на баща ми, който очевидно познава много добре хората и умее толкова точно да води разговора със зрителите. Това е голямото разковниче на неговия драматургичен и актьорски талант, с който отвежда филма при хората, а те се отблагодаряват със своята отзивчивост. За мен остава удоволствието и радостта да събера филма като завършено произведение и да го пусна на екран, за да заживее самостоятелен живот. Защото едва тогава и само тогава който и да е филм става реален факт и оправдава съществуването си.

СЛОВАКИЯ 2007

НА ИЗТОК ОТ КАРЛОВИ ВАРИ

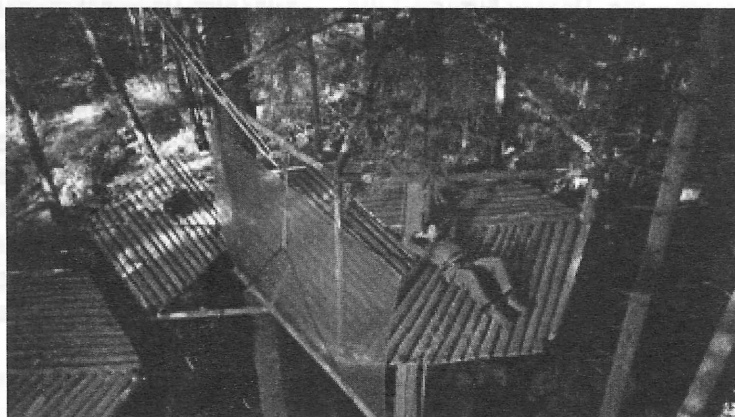
Мариана Христова

Една от съществениите роли на филмовите фестивали е срещата не само с екранните творби, но и с техните автори. Фестивалната среда (собено интернационалната) е мултикултурно поле, където различни филми намират своята публика, общуват помежду си и най-важното – биват съпътствани и представяни от своите създатели. Това предлага възможност на зрителя да възприеме току що гледания филм не просто като окончателен артефакт, а по-скоро като повод за дискусия върху изкуството, което го вълнува. За нас, киноведите пък, това е идеалното място, където да осъществим непосредствен контакт с обекта на нашата работа, да общуваме директно с режисьорите, да сверяваме интерпретациите си с изначално вложените от тях идеи.

Програмният директор на „Артфилм“ в Тренчин, Словакия Людмила Цвигова ме посрещна, намигвайки съзаклятнически: „Ние сме малък фестивал и точно това му е хубавото, хората се отпускат и говорят помежду си“. И наистина – скромната площ на стария град Тренчин и още полесно пребродимият спа-курорт Тренчианске теплице се оказаха компактно, но не и тясно място за всичките „звездни“ и по-малко известни, но интересни гости, които дефилираха по кратките фестивални маршрути през осемте филмови дни. При все че не съм била в Карлови Вари, предполагам, че атмосферата е



„Райски птици“ (Киргизстан/Казахстан)



„Ти съм аз“ (Литва)

„Да играеш жертва“ (Русия)



сходна – минерални бани, източноевропейско кино, имена от световна величина, своя славянска гостоприемност. Неизменно то достолепно присъствие от начало докрай, разбира се, бе журито: иранският режисьор Джафар Панахи (председател) в компанията на сръбската актриса Миряна Каранович и скандалната руска киноиздънка Иля Хржановски, потресъл резултатно с дебютния си филм „4“ няколко журита на престижни фестивали, а те пък на свой ред почувстваха се длъжни да го наградят. Панахи бе представен както с последния си филм „Офсайд“, така и с обширна панорама, обхващаща почти цялото му творчество. Проекции на „Гърбавица“ съпровождаха присъствието на Миряна Каранович, която освен това ритуално остави отпечатъци на почетния парпет до „Моста на славата“ заедно с Изабел Юпер. А посещението на френската актриса, придружено от кратка пресконференция и споменатата вече церемония, бе част от сякаш задължителния за един кинофестивал „лъскав“ имидж, към който се стреми „Артфилм“. Подобна роля имаха и церемониите по награждаването с почетна „Златна камера“ на Олег Табаков, Иржи Менцел и Роман Полански, поканени в чест на 15-годишния юбилей на фестивала. Макар това да са моментите, които предизвикват еуфория у публиката, те далеч не са най-съществените в рамките на един такъв форум, но вероятно са способни да отредят желаното почетно място за словашкия „артфест“ на картата на световните фестивали.

Въпреки че в програмата имаха филми от най-далечни и противоположни точки на земното кълбо, тематичната ориентация логично клони на Изток и се

съсредоточава предимно върху постсоциалистическите кинематографии. Аз също ще обърна внимание преди всичко на тях, тъй като обликът на фестивала се идентифицира най-вече с източноевропейски и кавказки „мотиви“.

Освен панорамата „Ново руско кино“, която представи повече гледани и коментирани филми, но заедно с тях и няколко по-нови заглавия, интересна бе секцията „Източна панорама“ с отделен конкурс. Журито присъди наградата на босненския филм „Мама и татко“ (реж. Фарук Лончаревич), издържан в риалити стилистика, ала далеч по-вълнуваща с простота и поетичния си финес се оказа копродукцията между Киргистан и Казахстан „Райски птици“ (реж. Талгат Асиранкулов, Газиз Насиров). Филмът разказва за млада студентка по журналистика, която, за да изследва понятието „граница“, се озовава на пределната територия между две държави. Там има бедност, наркотици, господари са неразбирателството и скептичните прогнози за бъдещето. В районите на изток от Европа конфликтните междусъседски различия все още не се представят за отживелица. Поскоро са необходим отдушник за отдавна изригнали страсти – престрелки (буквални и преносни) между любовта и омразата, приятелството и предателството.

Сходна тоналност, макар и поозаптена в балканска леност, носи сръбският филм „Утре сутрин“ на Олег Новкович. Характерното самоубийствено сръбско битие се е затворило в черупката на собственото си нежелание за контакт с околния свят и външна намеса. Херметично и самодостатъчно, то поставя все по-тесни граници в общуването с

различен от собствения си светоглед и житейски избор. В случая стрелите са насочени към главния герой, емигрантът Неле, който се връща в Белград да види близките си след 12 години, прекарани в Канада. Посрещат го общо взето хладно, със зле прикрити завист и неприязън. Радват му се само жените – майка му и бившата любима – и то през сподавени от мъка сълзи. Бащата играе на „строг, но справедлив“, приятелите скорострелно го напиват уж за „добрите стари времена“, но всъщност за да го върнат в калта, откъдето се е измъкнал, а те доброволно потъват. И Неле се поддава. Повличат го носталгия и сантимент, неразрешени сметки за разчистване и онова коварно сладко усещане за принадлежност към застиналата, непомръднала своя действителност, която стремглаво влече надолу. Усещане мързеливо и неизтретливо, което балканецът оправдателно нарича „любов към родината“, а всъщност е слабост, мазохизъм, неприемане на реалността. Сякаш е обречен да го влачи и в Канада, и на край света, та чак на онзи, ако трябва.

Още по-горчиво звучене струи от полския „Каквото видя слънцето“ (реж. Михал Роса). Като че поляците изпитват някаква наслада от това да са нещастни – така ревностно усвояват и преэкспонират страданията в кино си. В голям, прежурен от лятната жегата град се срещат трима непознати, които имат незабавна нужда от пари, за да запазят достойнство и съхранят малкото им останало доверие към живота. Те няма да осъществят мечтите си, но в споделената мълчалива надежда за щастие ще намерят поне успокоение. Предвидим откъм сюжет и някак типичен за полското кино като

звучене, този филм е носител на Специалната награда на журито от последния национален фестивал в Полша.

Киноведско, а предполагам и киноманско разочарование е „Все още жив – един филм за Кшищов Кешловски“ на Полската национална телевизия. Интригуващ е само по отношение на фактология. Тривиалната хронологична структура, безразличната последователност в подредбата на кадрите и архиварската сухота на екранния език ми се сториха някак обидни предвид значението и виталния философски размах на представяния творец.

Руските филми също не пропускат шанс да преговорят стереотипа за многострадалната руска душа. От сърцераздиращата драма на застаряваща провинциална мома „С любов, Лиля“ (реж. Лариса Садилова) през тягостната психологическа трактовка върху майчината и бащина роля в семейството „Фамилно име“ (реж. Станислав Митин) до катаклизмените съдбовни обрати в „Безвъзвратно отишъл си“ (реж. Катя Грочовская) руското кино дави мъка в сълзи или водка, къде хиперболизирано, къде твърде сантиментално, но винаги с трагичен ореол и забодено стръкче надежда. Разбира се, срещат се и заглавия, заобиколили клишетата, които обогатяват филмовия език и доразвиват тенденции в съвременното руско кино. Такива са меланхоличният „Пейзаж“, който приг-

лася на философично-съзерцателната линия, подета от Звягинцев, Хлебников и Попогребски, нискобюджетните дебюти „Да играеш жертва“ (реж. Кирил Серебренников) и „Прах“ (реж. Сергей Лобан), демонстрирали колебливи стил и идеи, но реализирани с изобретателен маниер, който предстои да бъде развит.

Литва се представи с най-оптимистичен репертоар. Всъщност заглавията от там бяха само две, но на фона на оскъдното годишно производство се оказаха задоволително количество. Черната комедия „Заложник“ (реж. Лайла Пакална) иронично визира самолетния тероризъм чрез историята за похитен от един единствен човек самолет и неговия седемгодишен заложник, който пътува сам със свръхинтелекта си и доброволно остава на борда. Филмът протича камерно, като диалог между двамата, в който се прокрадват саркастични нападки спрямо световната политика на враждебност, прикрита зад извинителна предпазливост.

Другият литовски филм „Ти съм аз“ (реж. Кристийонас Вилджиунас) е моят фаворит от „Артфилм“, отговаряйки изцяло на фестивалното заглавие. Замислен е под надслов „Назад към природата!“, но вместо да промъква досадни нравоучения, характерни за „екологично издържаните“ филми, рисува красива и мълчалива приказка за архитект, който си построява горска

къщичка в клоните на едно дърво и се заселва там. Съжителства с птиците, говори с въображаем абориген, който е живата му екологична съвест, влюбва се в девойка, която празнува рожден ден наблизко и макар че в крайна сметка пак остава сам, изглежда най-щастливия човек на земята. С хармоничния си ритъм и умиротворяваща атмосфера „Ти съм аз“ е визуален масаж за сетивта, на какъвто не помня да съм се наслаждавала, а самият Кристийонас ми довери след прожекцията, че построявайки декора за филма, е изпълнил най-съкровения си мечта. Къщичката още се гуши между клоните на дървото някъде в Литва и всеки, който иска, може да поживее в нея. Стига да не са го изпреварили.

Българското кино отсъстваше от програмата на „Артфилм“, но ако това може да бъде успокоение, словашките филми също бяха кът. Домакините се представиха с кратка документална програма, ретроспективни прожекции, фокусиращи се върху творчеството на ветерана Мартин Сливка, както и с прословутия филм „Градината“ на Мартин Шулик. Макар че „Артфилм“ все още няма филмов пазар за проекти, развитието му със сигурност ще допринесе не само за популяризирането на словашката кинематография автономно от чешката, но и за подобряване на националната продукция – проблеми, доста сходни с нашата ситуация.



ФОРМАЛНАТА ШКОЛА

Литературната теория

*Владимир
Игнатовски*

Руската „формална школа“ се ражда през първите десетилетия на XX век в разгара на актуалните по онова време дискусии, свързани с развитието на науката за литературата. Тогава група млади учени-литературоведи се обединява в кръжок, наречен ОПОЯЗ¹. Те започват с изследване на чисто литературни проблеми, но твърде бързо прекратяват сравнително тесните граници на литературната полемика и се насочват към цялостното преосмисляне на съвременната им „наука за изкуството“². Научните изследвания на представителите на формалната школа³ не се ограничават единствено с проблемите на стихосложението или на сюжета и фабулната композиция и се превръщат в теоретичен анализ на същността на изкуството въобще и на по-широк кръг проблеми, засягащи културните взаимодействия. Формалната школа проявява сериозен интерес и към кинематографа и по-специално към спецификата на киноизкуството. Именно присъствието на новия зрелищен феномен, в рамките на който възниква едно ново изкуство, прави особено актуална и поставя нови акценти в дискусиата за същността на изкуството, за неговото функциониране и неговите взаимодействия с аудиторията. Представителите на формалната школа – Юри Тинянов, Виктор Шкловски, Борис Айхенбаум – не само не са безразлични към възможностите, предлагани от киното, те активно се включват в бурния филмов живот на 20-те години на миналия век – пишат сценарии, публикуват рецензии и заедно с това градят основите на

модерната филмова естетика. Изследванията и откритията на „формалната школа“ до голяма степен не са загубили своето значение и днес – те са в основата на много от модерните естетически теории, техните търсения са един от важните импулси за появата на толкова съществено направление в модерната естетическа теория като структурализма, актуални са възгледите им за динамиката на художествения живот, за културните взаимодействия и т.н. и т.н.

Формалната школа се ражда в атмосферата на дълбоки социални, културни и художествени промени. Първата четвърт на миналия век е времето на авангарда – години на търсене на нови пътища и на нови изразни форми в изкуството. Теоретичните позиции на представителите на формалната школа са несъмнено близки – най-малкото със своята нагласа, като духовно сродство, с тези на авангарда: „Формалният метод и футуризмът – пише Айхенбаум – се оказаха исторически свързани помежду си“⁴. В същото време създателите на формалния метод са по-прозорливи и по-исторически мислещи от нерядко скандално настроените авангардисти и техните крайни манифести и декларации: „Ние отричаме старото, – свидетелствува Виктор Шкловски – но не се отричаме от него“⁵.

На пръв поглед появата и развитието на формалната школа в Русия се вписва в иначе познатото от историята противопоставяне на поколенията: „Ние започнахме борба със символистите, – признава Борис Айхенбаум – за да изтръгнем от ръцете им пое-

тиката, да я освободим от субективните естетически и философски теории, да я върнем на пътя на научното изследване на фактите“. Символистите не са само поети и драматурзи – Брюсов, Вячеслав Иванов, Мережковски, Андрей Бели са и автори на поредица теоретични трудове, които доминират културните нагласи и настроения в Русия в началото на миналия век. Според Айхенбаум, основният лозунг, който „първоначално обединил групата на формалистите, е лозунгът за разкрепостяване на поетичното слово от оковите на философските и религиозни тенденции“, присъщи на символистите⁶. Представителите на формалната школа се противопоставят не само на символистите, но се опитват да преосмислят и теоретичното наследство на научната школа на Потебня и Веселовски и техните представи за същността на литературата и изкуството. А основното им оръжие в тази своеобразна битка, според собственото им признание, е „патосът на научния позитивизъм“. Впрочем, почти всички представители на авангарда, дори футуристите и сюрреалистите, говорят за „научен“ подход, макар да влагат напълно различни представи в това понятие.

Преди всичко формалната школа въстава срещу неправилното, според нейните представители, разбиране на същността на изкуството от Потебня и неговите ученици като „образно мислене“ и „мислене с помощта на образи“. В статията си, посветена на Потебня в сборника „Поетика“, публикуван през 1919 година,

Виктор Шкловски пише: „Отличието на поетическия език от прозаичния не е в образността и символичността“⁷ – той твърди, че отликите произтичат от спецификата „на използване на материала“. Не само в тази полемика представителите на формалната школа са изцяло в своето време, в неговата атмосфера, в рамките на актуалните естетически дискусии и предпочитания теоретичен речник. В онези години са модни и тезите за „производственото изкуство“ – влиянието на конструктивизма и индустриализма ясно се долавя дори в термините, които формалистите използват – те избягват да говорят за „въображение“ и „творчество“, а предпочитат: „похват“ (може би най-известната статия на Виктор Шкловски от онези години е озаглавена „Изкуството като похват“⁸), „конструиране“, „функции“ или дори прозаичното „правене“ – един от най-значимите и основополагащи трудове на формалната школа – студията на Айхенбаум, именно така е назована: „Как е направена „Шинел“ на Гогол“⁹. Според Ю. Тинянов, литературата е „динамична речева конструкция“, а „своеобразието на литературното произведение е в прилагането на конструктивния метод в материала, в „оформлението“¹⁰. След време и представителите на формалната школа ще се откажат от някои от крайните си твърдения, от – както пише Б. Айхенбаум: „лозунгите, парадоксално заостряни в името на пропагандата и противопоставянето“, но те са им необходими тогава като полемичен похват и са напълно в духа на онези години, когато тя се води.

Най-точна представа относно позициите на представителите на формалната школа за това що е изкуство и как то създава своите

произведения предлага тяхното разбиране за съотношението на действителността и изкуството, представата за действителността като „жизнен материал“ и пътищата за превръщане на този „материал“ в художествено явление. Изходната теза на теоретичната конструкция на формалната школа гласи: „Всяко изкуство съществува и се развива на базата на своя собствена, изкуствено създадена, условна, своего рода *вторична* природа, образувала се в резултат на превръщане на натурата в материал“¹¹. Представителите на формалната школа имат специфично разбиране за това как се осъществява това „превръщане на натурата в материал“ – именно този процес, така, както го схващат „формалистите“, е основният градивен елемент, фундаментът на тяхната теория. За да бъде по-ясна логиката на тяхната теоретична конструкция, ще си позволя един по-дълъг цитат от статията на Борис Айхенбаум „Проблеми на киностилистиката“, тъй като според мен той илюстрира достатъчно точно основните идеи на тази школа, които са определящи и за тяхната оценка на същността, спецификата и функциониранието на киното: „Първичната природа на изкуството е потребността на изпразване на онази енергия на човешкия организъм, която липсва във всекидневието или действа частично в него. Точно това е биологичната база на изкуството, придаваща му силата на жизнена потребност, която търси задоволяване. Тази база, която по своята същност е игра и не е свързана с ясно изразен „смисъл“, се въплъщава в онези формални „самоцелни“ тенденции, които се забелязват във всяко изкуство и представляват негов органичен фермент. Като използва този фер-

мент, за да го превърне в „изразителност“, изкуството се превръща в социално явление, в особен „език“¹².

Според формалната школа, съотношенията са очевидни и пределно ясни: животът предоставя онзи материал, който използва изкуството, за да създава своите творби, като превръща този материал във формални елементи, т.е. знаци, основа за специфичния език на всяко изкуство. Това се случва благодарение на съществуването на импулсите, идващи от описаната по-горе „потребност на човешкия организъм“, която в последна сметка е решаваща за появата на изкуството и на неговите създания. Формалната школа има по-особени представи за начина, по който протича този процес. Според представителите ѝ, няма съмнение, че изкуството борава с фактите от действителността, т.е. животът му предоставя суровия материал, което означава, че това, което е „литературният факт“ за литературата, за киното е фотографирания материална действителност. „Литературата притежава словото, – пише Виктор Шкловски – между думата и предмета се намира актът на назоваването. Киното тръгва от фотографията – в случая няма художествено събитие“¹³. Основният въпрос, който възниква пред теорията, е: кога и как се появява „художественото събитие“. Според „формалистите“, съществува една много важна подробност – животът на хората, техният бит и поведение не са спонтанни и естествени, с течение на времето те се автоматизират, превръщат се в поредица от стереотипизирани постъпки и постоянно произнасяни привични, клиширани фрази. В своята основополагаща за принципите на фор-

малната школа статия „Изкуството като похват“ Виктор Шкловски намира подкрепа за това твърдение у Лев Толстой. Първоначално той цитира една чисто житейска ситуация: големият писател записва в дневника си през 1897 година, че не в състояние да си спомни дали е избърсал праха от дивана в стаята си, или не. И прави от този факт следното заключение: по-голямата част от нашето съществуване преминава в подобни неосъзнати, автоматични действия, които не оставят следа в съзнанието ни. „Така – пише Толстой – целият сложен живот на мнозина минава безсъзнателно, сякаш не е бил“. И Шкловски коментира този факт: „Автоматизацията изяжда предметите, дрехите, мебелите...“. Според „формалистите“, именно изкуството е в състояние да се пребори с този процес на затъване на живота в автоматични жестове и фрази. „Изкуството – пише Айхенбаум – се разбира като начин за разрушаване на автоматизма във възприемането“¹⁴. За да се случи това е необходимо да бъдат преди всичко преобразени събитията, жестовите и думите, да бъдат представени сякаш са видени по нов начин, за първи път – този похват Шкловски нарича „остранение“ (от „странен“) и остава с този термин в теорията на изкуството¹⁵.

Шкловски развива своята теза като използва десетки примери от литературни произведения – като започне с фолклора, премине през Пушкин и Чехов и стигне до съвременни му автори. И, разбира се, най-много примери ще предложи творчеството на Толстой, преди всичко „Война и Мир“ – описанието на битката при Бородино, неумението на Наташа да възприеме „правилно“ условностите на оперното пред-

ставление, та чак до особения поглед към живота на хората през очите на... коня в „Холстомер“. Именно „остраняването“ е онзи фактор, който, според представителите на формалната школа, позволява да се преобразят формите на бита и фактите от живота и да се превърнат те в обект на художествено претворяване, то е границата, която разделя практическия, битов, всекидневен език от поетичния и действителността от света на изкуството¹⁶. „Дори когато изкуството използва обикновения живот, то го използва като материал, с цел да му придаде неочаквана интерпретация или да го представи разместено, в подчертано деформиран вид (гротеска)“¹⁷. Теорията на „остранението“ е полемична и по отношение на популярната в онези години теза на Спенсър за изкуството и художественото творчество като „икономия“ на духовна енергия. Според представителите на формалната школа, същността на този процес е тъкмо противоположна – конструкцията на художественото произведение е предназначена не да улесни възприятието, а да го „затрудни“, да направи обектите, включени в неговата тъкан, необикновени, „остранени“ – „всяка „неправилност“ на нормативната естетика е – като потенция – нов конструктивен принцип“¹⁸.

Формалната школа започва и друга остра полемика: срещу дълбоко неправилното, според нейните представители, използване на такива понятия като „съдържание“ и „форма“ – впрочем от особения интерес към функционирането и значението на формата в изкуството и стремежа тя да бъде обяснена по нов начин се ражда и названието на това теоретично направление. Според ОПОЯЗ, напълно погреш-

на е създадена се с времето традиционна представа за „формата“ като някаква обвивка, като празен „съд, в който се налива течност (съдържание)“¹⁹. Според формалистите, взаимодействията на тези основни за разбирането същности на изкуството понятия като формата и съдържанието не са статични и постоянни, напротив, те са динамични и преди всичко функционални. Те се опитват да освободят „формата“ – този „объркан термин“ – от постоянното му асоциативно обвързване с не по-малко неточните, според тях, представи за съдържанието. За тях е важно да докажат динамичните функции на формата, нейните параметри могат да бъдат установени единствено в активното взаимодействие с други – синхронни и диахронни – феномени, както пише Айхенбаум: „Формата на произведението на изкуството се определя в отношението с други, съществували преди него форми...“²⁰ А това означава, че и самото литературно произведение (по-широко погледнато – всяко произведение на изкуството) не бива да се възприема и оценява изолирано, а само на „фона на други произведения“.

Сред идеите на формалната школа има фундаментални разработки, не изгубили своята валидност и днес, превърнали се в основа на по-нататъшни изследвания и до голяма степен допринесли за развитието на съвременната естетика и теория. Сред тях е и новото формулиране на сюжета и фабулата. В ОПОЯЗ категорично ги разграничават. За „формалистите“ фабулата е „материал за оформянето на сюжета“, според тях, не е възможно да се говори за „фабула и сюжет „изобщо““²¹. Тинянов предлага следното определение за фабулата и сюжета в литературното

произведение: „*Фабулата* е едно нещо, а *сюжетът* – друго. Фабулата е статистическа верига от отношения, връзки, откъсната от словесната динамика на произведението. Сюжетът – това са същите връзки и отношения, но в словесната динамика“²². Казано по-просто: фабулата – това е материалната основа на повествованието, събитията включени в него, а сюжетът – оформлението на тези събития в конкретното произведение. От тази гледна точка върху една и съща фабула е възможно да се изградят неограничено количество сюжетни конструкции. Или както бе казал Чехов още в началото на миналия век: „Сюжетът трябва да бъде нов, а фабулата може да отсъства“. На друго място Тинянов отбелязва по този повод: „Сюжетът може да бъде ексцентричен по отношение на фабулата“ и допълва: „Трябва да определим фабулата като *цялата* семантична (смислова) чернова на действието. Тогава сюжетът на творбата ще бъде определен като нейната динамика, която възниква от взаимодействията на всички връзки в материала (в това число и на фабулата като свързаност на действието) – стилстическа, фабулна и т.н.“²³

Тези идеи на формалната школа получиха интересно продължение десетилетия по-късно – през 60-е години на XX век, когато бе разцветът на авторското кино и режисьори като Бергман, Фелини, Антониони и Ален Рене създаваха екранни произведения, които трудно биха могли да бъдат определени като „фабулни“. Виктор Дьомин полемично назова книгата си, посветена на авторското кино, в която не малко страници бяха отделени на проблемите на сюжетостроенето на екрана, „Филм без интрига“. В нея той използва някои от

откритията, направени от представителите на формалната школа, като анализира филми от съвременното му тогава игрално кино. „Сюжетът – пише Виктор Дьомин – е предметът на изобразяване, съдържанието, същността на произведението. Произведението на изкуството, лишено от сюжет, е лишено и от смисъл. Съвсем друго нещо е произведението на изкуството, лишено от фабула“²⁴. От тази гледна точка произведенията на литературата или игралното кино е възможно да бъдат класифицирани в зависимост от принципите, според които се оформя повествованието. На единия полюс се намират произведенията, които, по думите на Юри Тинянов, имат „извънфабулно развитие на сюжета“, а на другия се намират онези творби, в които „развитието на сюжета е адекватно на развитието на фабулата, което е характерно за приключенската новела“²⁵. Абсолютно съзвучно е заключението, което прави Виктор Дьомин четири десетилетия по-късно, като анализира напълно различна филмова продукция: „за краен случай на фабуларен сюжет следва да считаме *интригата*“²⁶. С което доказва валидността на наблюденията, направени в рамките на формалната школа в епохата на нямото кино и за произведенията на киноизкуството, създадени в друга епоха, когато кинематографът разполага с много по-богати и разнообразни изразни възможности.

Несъмнено актуално днес е и разбирането на ОПОЯЗ за динамиката на историята на литературата, а с това и за еволюционните процеси в изкуството и културата като цяло. Динамиката е сред централните понятия в теоретичната концепция на формалистите. Самото художестве-

но произведение за тях не е статично, то представлява динамична общност. Според Тинянов: „Вече не можем да говорим за произведението като за „свкупност“ от познатите му страни: сюжет, стил и т.н. (...) Произведението е система от съотнесени помежду си фактори“²⁷. Динамичната организация на системата на изкуството не се изчерпва с вътрешната структура на отделното произведение. „Свършено ясно е, – пише по този повод Тинянов – че в литературата не съществува *отделно* произведение, че отделното произведение влиза в системата на литературата“²⁸. И настоява, че всяко произведение „има функции“ в литературната система на дадена епоха. Следва напълно естественият извод: изучаването на еволюцията на литературата е възможно и би било пълноценно, когато литературата като система бъде съпоставена с други подобни системи, доколкото единичното художествено произведение не съществува самостоятелно и изолирано, следователно и литературата като свкупност от тези произведения и включена в общата система на културата активно участва в общите културни процеси и взаимодействия²⁹.

Представителите на формалната школа не приемат идеята за развитието на литературата като елементарно продължение на „литературната традиция“, за историята на изкуството като безпроблемна приемственост, осъществявана по права линия, която да съединява новото поколение творци с предходното. Според „формалистите“, развитието в изкуството е също така динамично и се осъществява като борба, както пише Айхенбаум: „Преди всичко борба, разрушаване на старото цяло и ново

построяване на старите елементи³⁰. От особено значение в тяхната концепция е разбирането за сложността на този процес, за обстоятелството, че в живота на всяко едно изкуство в определен период от време не съществува само една единствена творческа школа, а съжителствуват едновременно няколко различни направления. Макар да съществуват синхронно, те не са еднаква степен възприети и оценени, заемат различно място в социалната и естетическа йерархия. Най-често сред тези школи има една, която по думите на Виктор Шкловски, представлява „канонизирания гребен“ на тази йерархия, докато останалите съществуват „не канонизирано и глухо“. Но художественият процес не е застинал, неговата динамика непрекъснато води до промяна на тази ситуация. Още докато се канонизира „старшето изкуство“, в „ниските“ слоеве на културата се осъществяват промени и възникват новите форми. Логиката на динамиката на художествената еволюция³¹ извежда напред новите форми, те постепенно проникват в пределите на по-ста-

рото, „висше“ изкуство, променят представите за жанровите граници, а след това се осъществява промяната: „Появата на нова литературна школа – пише Айхенбаум – е революция, нещо като появата на нова класа“³². Представителите на формалната школа задълбочено изследват възникването и смяната на жанровете, онези процеси, при които явленията, съществували на границите и в периферията на културните процеси, постепенно проникват в техния център и изместват считаните до вчера за високи и традиционни художествени форми. Подобна динамика е особено осезаема и нагледна именно в началото на миналия век, когато появата на кинематографа предизвиква сътресения в традиционното подреждане на художествените феномени и цяла поредица считани до вчера за низши, принадлежащи на булеварда и на тълпата жанрове – джаза, мюзикхола, цирка, ексцентриката, бурлеската – не без усилията на авангарда – излизат на културната сцена и предявяват претенции да намерят място сред традиционните и канонизи-

рани художествени феномени.

А крайният извод от проследяването на този процес е изключително важната за разбирането същността на културните взаимодействия констатация, че в тях активно участвуват не само „високите“ сфери на изкуството, но и „второстепенната“ и „масова“ литература³³. Това заключение на представителите на формалната школа намира категорично потвърждение в последвалите културни процеси, свързани с появата не само на кинематографа, но и на телевизията и функционирането на съвременната масова култура. В наши дни подобна динамика е повече от очевидна, но да бъде този проблем установен и формулиран по времето, когато системата на масовата комуникация все още не е развита напълно, когато на масовата култура все още предстои да се превърне в реален художествен, социален и пазарен фактор, е необходима особена прозорливост и далновидност. „Формалистите“ притежават тези така необходими за теоретика качества.

(Следва)

¹ Съществуват различни версии за датата на основаването на ОПОЯЗ, точния брой на неговите членове и дори за правилното разшифроване на названието. Според Лидия Гинзбург, става дума за „Общество за изучаване на поетическия език“, докато Виктор Шкловски твърди, че правилното название е: „Общество за изучаване на теорията на поетическия език“. Според Роман Якобсон, решението за създаването на обществото е „взето през февруари 1917 година на обяд у Осип Брик“, докато Шкловски твърди, че още през 1914 година „обществото е издавало малки книжки и това е било началото на ОПОЯЗ“. Разногласия има и по състава на ОПОЯЗ. Според едни източници, в него членуват десет души, според други участниците са 14.

Сред имената на основателите са В. Шкловски, Б. Айхенбаум, Ю. Тинянов, Л. Якубински, В. Жирмунски...

² Айхенбаум Б. Теория „формално-го метода“ - статията е писана през 1925 година, всички цитати по-долу са по текста в: www.orojaz.ru, който възпроизвежда първата публикация на руски език в: Айхенбаум Б. Литература: Теория. Критика. Полемика, Л. Прибой, 1927, с. 116-148

³ Избягвам да използвам термина „формалисти“, макар представителите на тази теоретична школа именно така наричат себе си – в цитираната статия Айхенбаум непрекъснато говори за своите съмишленици като за „формалисти“, но с времето, особено в годините на политически и идеологически чистки, терминът

добива силно негативен смисъл. Обвинението във „формализъм“ е могло да бъде фатално дори за физическото оцеляване на даден учен. По този повод е ироничната забележка на Сергей Айзенщайн в разгара на поредната кампания против „формалистите“, че „да се наричат кинематографистите формалисти би било прибързано и непредвидливо, все едно да се наричат хората, които изучават симптомите на сифилис – сифилитици“. Айзенщайн С.М. Винтересах форм; Избранные произведения в шести томах, т. 5, М. Искусство, 1968, с.44

⁴ Айхенбаум Б. цит. съч. „ОПОЯЗ обедини хора, свързани с поезията на Маяковски и Хлебников, да си го кажем направо – футуристи и млади филолози, добре познаващи тогавашната пое-

зия” – си спомня В. Шкловски: Шкловский В. Собрание сочинений, т. ѱ, М., Художественная литература, 1973, с. 113

⁵ Шкловски В. Тетива, Варна, Г. Бакалов, 1977, с.38

⁶ Эйхенбаум Б. цит. съч.

⁷ Шкловский В. Потебня; в: Поэтика. Сборники по теории поэтического языка, Пг., 1919

⁸ Шкловски В. Искусство как прием – публикувана за първи път в Сборники по теории поэтического языка, Вып. ѱѱ, Пг. 1917 г. с. 3-14. „От общото понятие за формата в новото му значение ние стигнахме до понятието похват, а от там и до понятието функция“ – пише Борис Айхенбаум.

⁹ Эйхенбаум Б. Как сделана „Шинель“ Гоголя; отпечатана за първи път в сборника Поэтика, Пг, 1919, с. 151-165, цит. по: Эйхенбаум Б. О прозе, Л., Художественная литература, 1969, с. 306.

¹⁰ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино, М., Наука, 1977, с. 261.

¹¹ Айхенбаум Б. Проблеми на киностилистиката в: Съветска филмова теория на 20-е години, съст. А. Грозев, С., Наука и изкуство, 1984, с. 243.

¹² Пак там, с. 227.

¹³ Шкловски В. Основните закони на кинокадъра в: Съветска филмова теория на 20-е години, с.170.

¹⁴ Эйхенбаум Б. цит. съч.

¹⁵ „Остранението е представянето на предмета извън привичното, разказ за явлението с нови думи, привлечени от друг кръг отношения спрямо него” – Шкловский В. Жыли-были, М., Советский писатель, 1966, с. 135.

¹⁶ Эйхенбаум Б., цит. съч..

¹⁷ Айхенбаум Б. Проблеми на киностилистиката, с. 227.

¹⁸ Тынянов Ю. цит. съч. с. 263.

¹⁹ Пак там; по този повод Тынянов предлага ироничната аналогия: форма-съдържание = вино-чаша; а в края на 20-е години С. Айзенщайн ще пише за „упоритото желание да се разбира формата като производна от гръцкото „формос” – върбова кошница” – Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах, т. 2, с. 38

²⁰ Эйхенбаум Б. цит. съч., а Ю. Тынянов предлага в книгата си „Проблемы стихотворного языка”, Академия, 1924 следното определение: „Единството на произведението не е затворена асиметрична цялост, а разгръщаща се динамическа цялостност, между нейните елементи няма статистически знак на равенство и събиране, а винаги съществува динамичния знак на съотнасяне и интегриране. Формата на литературното произведение следва да бъде осъзната като динамична“.

²¹ Тынянов Ю. Основни положения на киното в: Съветска филмова теория на 20-те години, с. 222.

²² Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино, М., Наука 1977, с. 317.

²³ Тынянов Ю., цит. съч., с. 341.

²⁴ Демин В. Фильм без интриги, М., Искусство, 1966, с. 40.

²⁵ Тынянов Ю. цит. съч., с. 341.

²⁶ Демин В., цит. съч., с. 41.

²⁷ Тынянов Ю. цит. съч. с. 227.

²⁸ Пак там.

²⁹ Всъщност формалната школа в този случай продължава и развива възгледите на позитивистично-социологическата школа от ХѱХ век.

³⁰ Эйхенбаум Б., цит. съч.

³¹ Еволюцията на художественото развитие представителите на формалната школа разбират като съчетание от постъпателно движение, резки скокове и драматични, „революционни” промени. Идеята за неравномерното развитие на изкуството присъствува още в трудовете на Хегел, формалистите я развиват и обогатяват.

³² Пак там.

³³ Эйхенбаум Б., цит. съч.; Подобни идеи изказват още Русо и Хердер, но формалистите анализират един нов, съвременен етап на развитието на масовата култура.

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

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@sbfdbg.com

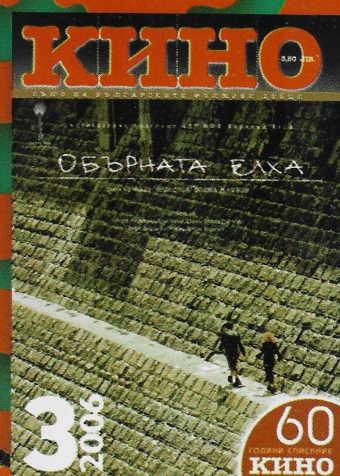
СБФД интернет сайт: <http://www.filmmakersbg.org/index.html>

Препечатването е допустимо само с разрешение на редакцията и автора.

Подписаните материали не съвпадат винаги с мнението на редакцията.

КИНО е двумесечно списание. Цена на отделна книжка - 3,50 лв.

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



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, ул. „Хубавка“ № 5

тел./факс: 971 95 42

Очакваме да се абонирате и в редакцията на списанието.

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

6 книжки – 20 лева

3 книжки – 10 лева

MEDIA 2007



Да преминем по червения килим

Бюро „МЕДИА“ - България
София 1000, бул. „Дондуков“ 2 А, ет. 8
тел.: 988 32 24; тел./факс: 987 53 69
ел. поща: info@mediadesk.bg
страница в Интернет: www.mediadesk.bg

Програма на ЕС в подкрепа на аудиовизуалната индустрия (2007–2013)

