

КИНО 5-6 2009
СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ 3,50 лв.

ИЗТОЧНИ ПИЕСИ

филм на Камен Калев



977086149931

Българският филм на 2009 година

ПРИЛОЖЕНИЕ:

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ



СПИСАНИЕТО, С КОЕТО ФИЛМОВИЯТ СВЯТ ИДВА ПРИ ВАС

АБОНАМЕНТ 2010

абонирайте се за списание „КИНО“

в „БЪЛГАРСКИ ПОЩИ“

КАТАЛОЖЕН НОМЕР 1402

и чрез фирми „АРТЕФАКТ“, „ДОБИ ПРЕС“, „БЛИЗНАЦИ“

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

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Юбилей

Няколко основания, поради които не мога да не напиша за сценариите на Влади Киров / *Искра Божинова* _____ 2

Във фокуса на критика

“Козелът”

Извън клиширанията на балканското / *Митко Новков* _____ 5

Записки по опитомяването на един българин /

Марияна Христова _____ 8

“Източни пиеси”

Източни пиеси и поуки / *Боряна Матеева* _____ 10

Киносъбития

Съвременен документално и анимационно кино – национални особености в европейски контекст

“Златен ритон” 2009

Наградите _____ 13

Ритон и преход: важните филми / *Боряна Матеева* _____ 14

Моите фаворити / *Антония Ковачева* _____ 16

Предизвикателства в анимационното кино /

Надежда Маринчевска _____ 18

Нови имена / *Людмила Дякова* _____ 20

Тесни места в киноразпространението / *Иво Драганов* _____ 22

Любовта е лудост 2009: Разширяване на параметрите /

Людмила Дякова _____ 25

Кръгла маса: “Европейското кино днес: творчество, производство, разпространение”

Кинофестивалът като акт от глобализацията на киното /

Вера Найденова _____ 28

Руското кино - абсурдът на държавната подкрепа /

Геновева Димитрова _____ 31

Европейското кино – шансове за разпространение /

Божидар Манов _____ 35

Подир сянката на облаците

Киноанкета / *Ивайло Пенчев* _____ 37

СВЕТОВЕН ЕКРАН

Фестивали

Локарно 2009: Летен екран на авторското кино /

Божидар Манов _____ 39

Сараево 2009: Сараево за начинаещи / *Йоана Павлова* _____ 42

Лайпциг 2009: Зона за бунт и естетически предизвикателства /

Пенка Монова _____ 46

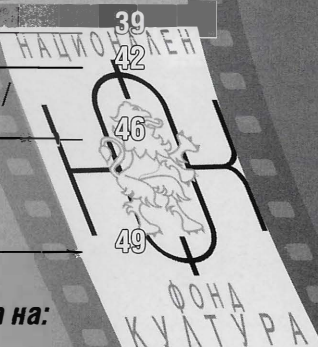
ТЕОРЕТИЧНИ ЕТЮДИ

Нямо ли е било нямото кино? / *Владимир Игнатовски* _____ 49

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Момчето пред прозореца / *Владимир Ангелов*

С подкрепата на:



НЯКОЛКО ОСНОВАНИЯ, ПОРАДИ КОИТО НЕ МОГА ДА НЕ НАПИША ЗА СЦЕНАРИИТЕ НА ВЛАДИ КИРОВ

Искра Божинова

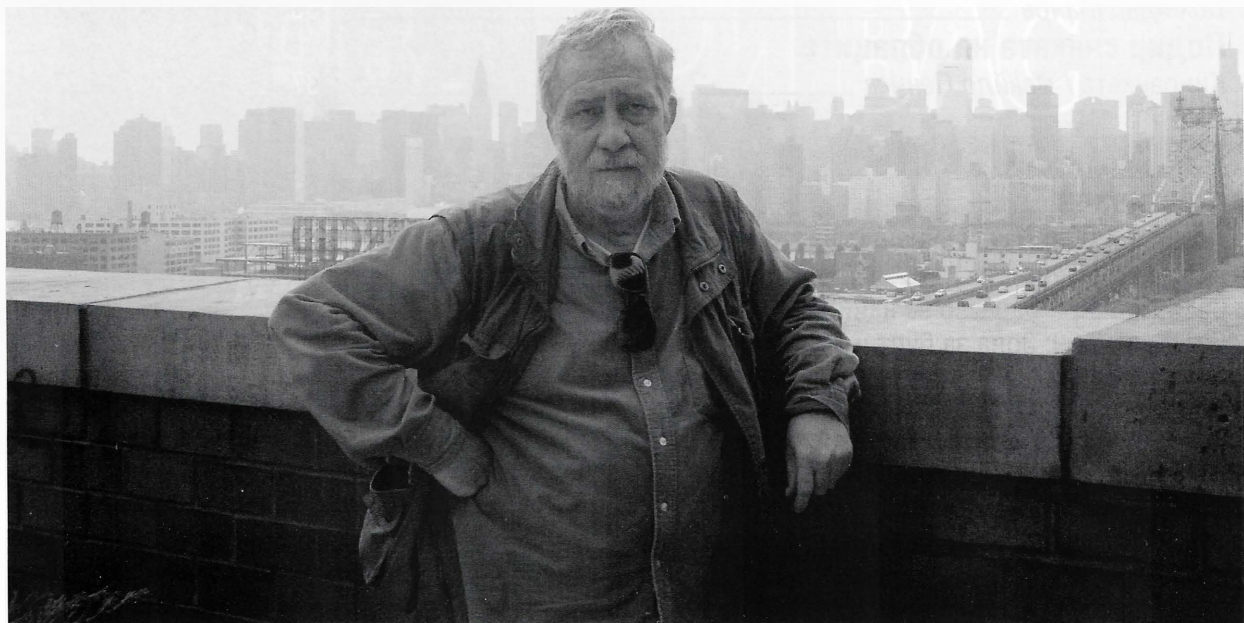
Влади Киров ми е дългогодишен приятел и колега, а известно е, че по нашите земи приятелството в много случаи е по-силно и искрено от роднинската обвързаност. Това, признавам, ме кара да изпитвам известен морален смут дали имам право и мога ли да бъда обективна в този текст.

Но оглеждайки по-голяма част от пресата, която най-често само отбелязва фактите на изкуството и още по-често отминава личностите, които го правят, забелязах, че модният напоследък израз "конфликт на интереси" е последното нещо, с което се съобразяват пишещите.

Аргументът, който сломи задръжките ми, беше една любопитна статия на критик, в която централно място в класацията му заемаше книгата на собствена му съпруга – вероятно не без основание, но все пак доста смущаващо...

Давам си сметка обаче, че има и друга опасност, а тя е волю или не да ме понесе към излияния в жанр юбилейна наздравица. Затова ще се опитам строго и делово да изброя основанията, които ми дават право да изразя своето схващане за онова, което Влади Киров прави в киното.

1. Влади Киров е един от малцината, устоял повече от двадесет години на безмилостните ветрове, издухали дръзналите да се впишат в този повече от капризен занаят – професионален автор на текстове за документално кино. При това повечето негови сценарии са с повишена мисловна и емоционална сложност. Голяма част от постиженията му са разработки и версии върху исторически факти, събития и личности, с които, както е известно, на никого не може да се угоди. Всеки си има своя интерпретация и мнение, които трябва и да отчиташ, но и да налагаш собствената си позиция, да избяг-



ваш субективизма, но и да оставаш верен на себе си. Усилия, почти равностойни на промушването на камила през иглени уши. Понякога камилата успява да промуши само главата си, но пък плюнката ѝ е толкова далекобойна, че успява да усвои и спои неведомите пространства на действителността, през която преминава (образът е от новия сценарий на Влади "Вляво от пътя Лондон – Калкута").

Ако се опитаме да преведем в конкретни слова всичките тези смайващи каламбури, които извират от текстовете на сценариста, това би означавало, че ироничната игра с думите разширява внушението, и естествено смисъла на конкретния драматургически текст. Той придобива самостоятелна образност, която в зависимост от въображението и стила на режисьора може за един миг да осветли целия бъдещ филмов пейзаж. Ако ли пък това не винаги се получава, остава удоволствието от способността на драматурга да облъчва с фантазми и най-орднерната житейска материя на екрана.

2. Рядко се срещат такива натоварени с динамика и емоционалност дикторски текстове, които успяват да споят изображението и да му вдъхнат двойствен живот, в който истината става многоизмерна и "измамно" противоречива. И затова в повечето филми по сценарии на Влади Киров слушането на дикторския текст е особено удоволствие, то е така функционално въздействащо, както и картината. Чувала съм колеги да казват (не зная със завист или с възхита): "ами писател човек, играе си със словото както си иска". Да, но превъплъщенията му в документалната проза са коренно различни от сложната метафоричност на литературните му изяви (досега е издал пет книги). Което означава, че той отлично владее спецификата на документалното сюжетостроене, отличаващо се коренно от литературата за четене.

Добри филми стават и от различни от метода на Влади Киров сценарии, но той си е избрал своя си начин, от който не отстъпва в повечето от тридесетината филми, направени досега от документалисти с различни почерци и естетически натюрел - без да се съобразява с модата и "харчещите се" теми. Достатъчно е да изброим "По начин най-благороден" и "Конституцията като история" (реж. Юлий Стоянов), "Атентатът" (реж. Станимир Трифонов), "Копнеж по нови неща", "Благослов" и "Как Европа влезе в България" (реж. Любомир Халачев), "1934", "Корабите са пълни", "Роден в робство", "Европолис – градът на делтата" (реж.

Костадин Бонев).

3. Модата на инсценировките или разиграната с актьори илюстрация в документалното кино сценаристът обърна като ръкавица в няколко филма ("Копнеж по нови неща", "1934", "Как Европа влезе в България" и др.). В тези освежаващи "маскарадни" епизоди, измислени от него във всичките им детайли и подробности, авторът им сякаш внушава: "Не съм бил там и не съм сигурен дали точно така се държат предполагаемите хора от онова време. Затова пък със сигурност и съмнението, и симпатията към техните жестове чрез лека усмивка ще свърши повече работа, отколкото да присъстват в кадъра като исторически истукани". Режисьорите на филмите са усетили, че такъв подход с иронична окраска е по-адекватен и приемлив за днешния зрител и с охота се впускат в тази, за мен лично, много резултатна "авантюра". Възможно е да има и други мнения за принципите на инсценировките в документалното кино, но предложението на Влади дойде тъкмо навреме, когато тази мода започваше да се изчерпва и се превърна в своето отрицание. Примери бол...

4. Вероятно малцина си спомнят филма със загадъчно заглавие "Френската жена на българския подофицер" (реж. Любомир Халачев), чийто сценарист е Влади Киров. Но всъщност зад този доста странен и любопитен кинематографичен продукт се крие опит да се пародира изтъркания стереотип на работа в документалното кино "по следите на отдавна отминали събития и на техните извършители". В случая "извършител" е един никому неизвестен български войник, изчезнал безследно през войните в началото на века, каквато е съдбата на стотици българи. Напълно сериозно, на шише ракия, също така предполагаемите му "съселяни" с охота разказват за него, като разказите им обрасват с все повече и по-пикантни подробности за хубавия му живот като военнопленник в далечна страна. Всички се кълнат в достоверността на разказите си, докато "истината" се пропуска с появата на "сина" на войника, около 60 годишен мъж, по приблизителни изчисления роден около 40 години след "смъртта" на родителя. А иначе всичко е сериозно и заснето по законите на свидетелските показания, бъдещи доверие и респект към свидетелите. В края на краищата се оказва, че такъв войник не съществува в никакви регистри на живи, убити или безследно изчезнали. Разбира се, Влади Киров не забравя и един щрих, който носи обобщението – историята би могла и да се случи, защото хиляди български войници са поели пъти-

щата на неизвестността - както във всяка война. С тази народопсихологическа пародия сценаристът направи пробойна в доверието ни към всичко, за което могат да се намерят "свидетели и очевидци", но и с присъщата си носталгично – иронична интонация превърна историята си в уникат, в нещо, което не може да бъде повторено. То вече би било нелепо.

Помня още само един подобен опит да се подригнат т.нар. неприкосновени принципи на доказателственост в документалния жанр. Един унгарски документалист – шегобиец с методите на "историческата истина и логика" доказваше, че Хрушчов е незаконен син на Мао Цзе Дун. Унгарската документална пародия обиколи всички възможни фестивали и събра доста овации, а нашият филм дори не го разбрахме. Но какво да се прави, такава е съдбата на неразбраните...

5. Великият Томас Ман, получил Нобелова награда за "Буденброкови" на 25 години, прави откритието, че истинският творчески разцвет за майсторите на словото идва след 60-ата им година. В момента Влади Киров е захранил с драматургия трима режисьори, свършено различни по начина на работа с документа, на възпроизвеждането на реалността и на осмислянето на връзката между историята, времето и човека. Режисьорът Костадин Бонев завърши филм за д-р Любомир Канов – писател, психиатър, дисидент. Любомир Халачев представи "Биографията на една снимка" – за историческите липси и манипулации в недалечното минало. Михаил Мелтев работи върху "В ляво от пътя Лондон – Калкута" – за житието-битието на обитателите на Тополов-град. И трите много амбициозни и сложни тематично и естетически начинания.

Влади Киров отдавна е разбрал, че сценарият "умира" във филма – често цитира тази знаменита фраза на Жан – Клод Карьер – затова винаги е до режисьора, на всички етапи от създаването, помагайки му наистина сценарият "да умре" във филма. За него само тогава неговият труд има смисъл – винаги е убеден, че интерпретаторите – режисьори ще съумеят да съхранят и продължат в образи онова, което ги е накарало да харесат и се запалят по сценариите му. Знае, но не го интересува другият, българският вариант на оценка: ако филмът е хубав, заслугата е на режисьора, не е ли станал, вината е в сценариста. Но и това е част от

участта на сценариста на документално кино. Все пак той пренасочи представата за ролята и мястото на сценария в това кино. Вече не можеш само да представиш текст, па макар и хубав и интересен, и да смяташ, че дейността ти е приключила.

6. На последния "Златен Ритон" филмът "Европолис – градът на Делтата" на сценариста Влади Киров и режисьора Костадин Бонев получи Голямата награда със следната формулировка: "За плътно обрисуване през съдбата на един град и на една книга на всичко онова, което сполетя Източна Европа в края на XIX, целия XX и началото на XXI век". При приемането на сценария е имало възражения, че това не била българска тема, че какво ни засяга, че да правим филм за румънски град, при това процъфтявал в далечното минало, а сега разрушен? И така да е, това минало и настояще, съвсем близо до северната ни граница, се оказва във филма толкова общ балкански сюжет, от който като че ли няма измъкване. За мен филмът "Европолис..." е изключително важен и в един друг аспект. В него няма да откриете и следа от прословутото национално високомерие и мания за величие, стане ли дума за съседите ни. Няма да усетите стаена враждебност и подозрителност в пъклени планове и войнственост, в които през визираното време щедро сме обвинявали кого ли не. Спомнете си само строфите от песента "Да знаят наште врагове..." и се изреждат знаете кои народи – тези, с които живеем врата до врата от памтивека.

Такова - дълбоко хуманистично - е и внушението в игралния филм на Влади Киров и Костадин Бонев "Военен кореспондент". Военният кореспондент е големият ни писател Йордан Йовков, времето – второто десетилетие на XX век, когато бедна България воюва с кого ли не. На война като на война, но не ожесточението, братоубийството и омразата към "врага" е тема на филма, а същото това уважение, съчувствие и разбиране за общата ни историческа участ, която би трябвало да ни обединява даже когато сме изправени с оръжие един срещу друг. И които, ако сме цивилизовани народи, дължим един другиму.

Във всички сценарии на Влади Киров се долавя патоса на един неуморен хуманист. Но нали изкуството винаги е служило да буди човеколюбието към себеподобните – независимо от провокациите и съпротивата на реалността...

КОЗЕЛЪТ

ИЗВЪН КЛИШИРАНИЯТА НА БАЛКАНСКОТО

Митко Новков

„Козелът“ – сц. Георги Дюлгеров и Кристин Димитрова, реж. Георги Дюлгеров, е филм, за който чух противоречиви мнения. На едни им се виждаше мудар и с твърде голяма преекспонираност на образите, на други пък – че е забавен, приятен и важен. Няма да крия, че аз съм от вторите. И не само защото „Козелът“ е ведър филм, което по някакъв начин влиза в унисон с балканската ми душевност, но най-вече защото е филм, който излиза тъкмо от клишетата на балканското, особено много разигравани от разни местни режисьори, подражаващи безпаметно на Емир Кустурица. Прочее за балканското в киното, пък и не само в киното, има изградени две клишета, които го разглеждат или като „буре с барут“, в което всяка частица е готова да подпали и взриви другата най-близка до нея, независимо от ясения факт, че и тя ще гръмне и ще се самоунищожи – Деян Дуковски; или като „аху-иху“, където тумба ухилени цигани надуват бузи, тропети, туби и кларинети, бият тъпани и барабани, а покрай тях здрави и диви балкански субекти въртят светнали очища, удрят се с космати юмруци по космати гърди, надигат

бъклици с вино и ракия, преглъщат едро и с мерак, докато струйки як алкохол се стичат по брадясалите им страни, след което се целуват страстно и неудържимо, а миг след това вече са наизвадили пищовите – Горан Брегович. Който е чел книгата на Сибиле Левичаров „Апостолов“, без усилия ще открие първия тип страшна „балканскост“ вътре; който е чел книгата на Илия Троянов и е гледал филма на Стефан Командарев „Светът е голям и спасение дебне от всякъде“, без усилия ще открие втория тип разпищолена „балканскост“. Докато в „Козелът“, слава богу, няма нито едното, нито другото – има представяне на балканското през погледа не на западняка, нито на бившия югославянин, а именно на българина. И този поглед е твърде различен и от бурето с барут, и от аху-ихото. Не че липсват, там са, но като периферия, не като център.

Какъв е погледът? За да разберем, задължително трябва да започнем с най-простия факт – филмът „Козелът“ е направен по новелата на Йордан Радичков „Козелът“. Георги Дюлгеров неведнъж е споменавал, че Радичков е труден, почти невъз-





можен за превеждане автор. Толкова невъзможен е наистина, че Нобеловият комитет така и не разбра какъв велик писател му предлага България за получаване на Нобелова награда. Няма как в това печално неразбиране да не е замесен преводът – когато някой нещо не разбира, той го игнорира. При превеждането на Радичков на киноезик също май не е било много лесно, затова и филмът тръгва според някои мудно. Ала и самото Радичковско писане започва мудно, то е сказ – позволете ми да използвам този термин на Енчо Мутафов, а сказът също започва мудно, а аз бих добавил – и повторително. И дори бих наддобавил – сказът е ритуал, а при ритуала никое действие не е излишно, никое въведение не е в повече, нито подлежи на измерване със скоростомер. Ритуалът трябва да се познава, необходимо е бавно да навлизаш в него, за да усетиш красотата му и важните му неща. Северозападът не се гледа, Северозападът се живее. И в неговия ритуализиран ритъм няма нищо излишно, всичко е необходимо. Затова: кой не е чувал ритуалното говорене за чужденците-измамници, политиците-продажници и за българите – измамните и продадените, горките? На Перперикон също сме свидетели на ритуал, като най-странното е, че той е нарушен не от друг, а точно от носителя на това ожалващо се и окайващо се ритуално говорене – героя на Иван Бърнев. И всъщност през цялото време във филма се поправя това нарушение, което всъщност може да приемем за същинското негово начало – „Козелът” е киноразказ за възстановяване на ритуала, за привеждане на света в космическа хармония, която няма как да не е нарушена, след като ритуалът е нарушен. А водач или – за да сме съответни на предприетото през

ритуала четене на филма, мистагог из перипетите на това възстановяване е тъкмо Козелът. Ето я тук първата отлика от клиширанията на балканското, зададена във филмовия разказ, а по-прецизно казано – във филмовия сказ: той не е нито за нарушаване на хармонията чрез омраза или чрез хюбрис, нито е хаотична карнавалност, която няма нужда от никаква хармония, бесовица; той е процес на възстановяване на хармонията, на възраждането, неин ренесанс ако щете. Не Балканите като не-хармонично място – поради тяхна си вина или защото тъй е отколе, а Балканите като хармония-във-възстановяване, като хармония-в-ставане.

Само че, за да се случи това, заявих го вече, е необходим водач. Или катализатор. Едни приемат като такъв катализатор точно Козела, но има във филма и друг – Американката, героинята на Анджеела Родел. Единият идва отвън, от Америка, другият идва отвъд, от Небето. Тоест подава ни се една важна сламка – Балканите не са самодостатъчни, Балканите не са Балкани, ако не бъдат допълнени и хоризонтално, и вертикално. По хоризонтала - от всичко онова, което не е балканско, но иска да бъде; по вертикала - от всичко онова, което е балканско, но знае, че е в ущърб, че не е цялостно, че не е завършено. И го завършва през себе си, но не само – завършва го и през Другия-като-Друг, редо-положения, защото единствено през от-горе-положения няма да стане, няма да се получи. Още нещо: това довършване трябва да стане тук, долу, на земята, пък ако може дори и най-долу – там, в герана, във водата, която е „примордиална”, по израза на Мирча Елиаде, тоест бременна е с всички форми, възможна е във всякакви посоки и във всякакви очертания. Може да



роди любов, може да роди алчност, може да роди омраза – всичко може да роди, но за да роди истински, за да роди себе си, трябва да роди любов. Ето я тук втората отлика от клиширанията на балканското – то може и силно да люби, не само силно да мрази. И в това „любене“ се нуждае от другост, а не е самозатворено, запечатано, херметизирано в себе си и за себе си. Не е самодостатъчен, самозадоволяващ се „Ъндърграунд“, а е захласнат от любов балканец, който гледа как неговата любима, яхнала козел, иде към него – възторжена и опиянена и най-важното – допълваща го.

Което вече предопределя финала на филма – светът е цялостен, светът е изпълнен, хармонията е възстановена, връзките между отделните му елементи текат. Било чрез интернет, било чрез екрана на компютъра или чрез чат, но текат. Виртуалното на ритуала се е претрансформирало във виртуалното на виртуалното, но въпреки цялата тази виртуална ритуалност или ритуална виртуалност – както искате, тъй четете, целостта е действителна, целостта е осъществена, целостта е истинна. Така нашите Балкани са извадени от стигматизиращото ги битие на омразата, но и от панегиричното

им битие на кефа, за да се случат през света, за да се случат заедно със света. Те вече не са онова магическо място, което не може да бъде разбрано нито от свои, нито от чужди, а може само да бъде наблюдавано в неговата лудост; нито пък са онова зловещо място, в което не е възможно никакво разбиране, а са нормално място, където нормални хора си говорят нормално по нормалния за началото на XXI век начин на комуникация. Нищо по-различно и нищо по-особено – Балканите са вкарани във всекидневността на света, за да бъдат излекувани (дори ми се ще да кажа – освободени) от вменяваната им специфика на ненормалността. Затова „Козелът“, колкото да ни се струва и да ни го твърдят, че е филм магически, приказен, мистериален, хич не е такъв; той е филм за начина, по който една лудост може да бъде излекувана и по който една нормалност може да бъде възвръната.

Накратко, един терапевтичен филм, който през ритуала възвръща нормалността. И прави от Балканите не странен – чудесен и чудовищен – свят, а свят като всеки друг свят на света. Нормален свят, пък макар и случен през чудното...



Записки по опитомяването на един българин

Марияна Христова



Филмите на Георги Дюлгеров по принцип са витални, неравни и трудно се разчитат на първо гледане. Нужно е време, за да вникнеш в контекста, да опипаш средата, да опознаеш героите и да се настроиш за поредния му експеримент. Понякога отстранената авторова позиция отлага удоволствието от съпреживяването (за след осъзнаването), но рано или късно емоцията и импровизацията заемат предни позиции, а катарзисът те хваща за гърлото. Погледнат от този ъгъл, „Козелът“ е може би най-рационалният и разшифруем от пръв поглед Дюлгеров филм. Тезата е отчетливо изведена и „доказана“, характеристиките на героите са схематично изградени и някак липсва онзи спонтанен порив за филмотворчество, с който са пропити любимите ми „Авантаж“, „Трампа“, „Лейди Зи“. От една страна мотивът за национализма и изкривените български ценности несъмнено е важен и поставя филма в ключова позиция, ала буквалното ѝ третиране безпощадно компрометира достойнствата му. Личи преднамереното желание да се засегне актуална тема на достъпен език, а това е капанът, в който паднаха

почти всички български режисьори от последните години в стремежа си да правят „гледаемо кино“. И замениха градивното себеизразяване на съкровения творчески акт с хипотетично гадаене по въпроса „какво иска да види публиката“, а резултатът остана все така мъглав.

„Козелът“ тръгва тромаво. Отначало е някак неясно защо натоварват героя на Иван Бърнев в някакъв микробус и какъв е този черен рогат пръч, който не спира да дърдори. Не след дълго влизаме в час – той е остраният авторов глас, който наставява, порицава и коментира действието. Персонажите са само марионетки, които илюстрират антинационалистическия замисъл на сценария, написан от Дюлгеров и Кристин Димитрова върху мотиви от творчеството на Радичков. Така Йона на Иван Бърнев е решен като добро момче, но с изкривени представи за патриотизъм и национално самочувствие. Той обаче е единственият, който подлежи на превъзпитание, затова му е отредено централно място. Останалите са функционери с ограничени ходове, макар и пъстри в детайл – Анани на Красимир Доков е невежа с промит мо-

зък и перчем в цветовете на триколяра; Иванка на Любов Любчева е циганка, ама от природно интелигентните, която бързо схваща от къде духа вятърът; емигриралият в САЩ Румбата на Иван Савов е алчен маниак, в чиито зеници едва не проблясват стодоларови банкноти - и всичките до един мислят денонощно за имането, заровено под къщата на Ионовия дядо. Техен пълен антипод е американката Ема (Анжела Родел), жената на Румбата, дошла от другия край на света, за да пее български народни песни и направо ги удря в земята с глас и ентузиазъм (включително и нас, публиката). Тя не само че не е типичен турист-варварин, за каквато прибързано я обявява Иона, но и за много неща е по-наясно от българите. Обобщено казано, Ема е обективният външен поглед, който често ни липсва. В тон с времето тя е посланик на толерантността, която асимилира чуждата култура чрез усвояването ѝ. Но толерантността като вече изтъркано от употреба понятие в политкоректния речник на глобализацията се свят - с готови фрази и преמודелирани обещания.

Конфликтът е ясен – на прицел са пословичният български консерватизъм по отношение на чуждото, дебелокожото нежелание за промяна, съчетано с варварско отношение към същинските ценности (археологическото значение на имането) и неспособност да се разграничат от кича (националистическата идея „България на три морета“).

Следва продължителен процес на инициация, през който Иона преживява катарзис чрез любовта си към Ема, превръща дядовата къща в музей, за да образова себе си и населението, от което всички са доволни и щастливи. Схемата е ясна и поучителният ѝ тон определено смущава. Излиза, че по тема от Постмодерната епоха, каквато е глобализацията, Дюлгеров е направил филм в нормативите на Модерността, поставяйки отчетливо знаците „плюс“ и „минус“. Въпреки всичко „Козелът“ е твърде достоверен, за да бъде заклемен като агитационно клише – в живия, автентичен диалог, несъмнено подправен с актьорски импровизации; в ситуациите, взети директно от живота; в детайлните щрихи на героите. И е отправен към онзи висок процент българи, които се бият в косматата гръд с произхода си (макар отдавна да захранват културата на българската си реч единствено с жълта преса), гласуват за Атака, поддават се на шовинистични обсеии и не щат и да знаят какво има отвъд онзи баир. За жалост, точно до тях филмът може и да не стигне, та дано не се окажат напразни усилията на авторите да наместят основни понятия в разбиранията за автентично българско. А трескавата фабула с възходи и пропадания напомня Радичковата сентенция, превърнала се в мото на филма: „Човекът представлява едно дълго изречение, написано с голяма любов и вдъхновение, но пълно с правописни грешки“.



Награди на филма „ИЗТОЧНИ ПИЕСИ“ за 2009 година

Токио Сакура Гранд При за най-добър филм на 22-ия фестивал в Токио
Наградата за най-добър режисьор на Камен Калев на 22-ия фестивал в Токио
Наградата за най-добър актьор на Христо Христов от 22-ия фестивал в Токио
Наградата за най-добър филм в конкурса за 1-ви и втори филм на 25-ия кинофестивал във Варшава
Наградата на младежкото жури от 46-тото издание на кинофестивала в Анталия
Наградата на СИСАЕ (Международната федерация на кинолюбите) за участието си в конкурсната програма на 15-я кинофестивал в Сараево
Наградата на община София за най-добър филм
Наградата на 25-та Аполония за принос в българската култура и изкуство – на Камен Калев
Номинация за наградата LUX 2009 на Европейския парламент
Специална награда на журито Estoril Film Festival

ИЗТОЧНИ ПИЕСИ И ПОУКИ

Боряна Матеева

Няма човек, който да не харесва „Източни пиеси“. От строгите селекционери в Кан, избрали го за „Петнайсетдневката на режисьорите“, до най-високомерните родни критици. Това е поразително и дори подозрително, защото става в среда на болезнени кинострасти, на всеобща неудовлетвореност и съсипваща тревожност за бъдещето. И ето идва един младеж от чужбина

и прави немислимото – стъпва в Кан (след това и в Сараево, Варшава, Япония) и прави повече от добър филм. Въпросът е с какво е впечатлил неподкупните там и капризните тук?

Отговорът е най-неочакван – с непретенциозност. Не толкова с „искреност“, както се писа много (априорно задължителна за всяко изкуство), а с отказ да изтъква какво може. С нежеланието да прилага





„учени“ конструкции, „невиждани“ решения, „брилянтни“ хватки, „жанрова“ осведоменост. С това, че изпълнителите - натуршчици и актьори, не показват „игра“, а са себе си. Затова от екрана идва мощното дихание на истинския груб, несретен и разхвърлян живот. Авторите стоят пред него естествени, в негероични пози и не просто снимат, а се държат като съучастници. Не експонират собственото си емо, а неизмеримо по-голямото - духа на времето. Отказали се от цялата смазваща кино-машина: конкурсите за държавно финансиране, унижителните процедури с неколккратно отхвърляне на проекта, задвижването на тежката филмова продукция, ангажиращото присъствие на „звезди“ и т.н., те просто са се събрали, решили са да правят филм и са почнали със собствени минимални средства. Заснели са битието на техен приятел - несретник в неговото истинско жилище, с неговата реална приятелка в живота. Позволили са си да бъдат вътрешно освободени, несковани от кинопредразсъдъци и киноамбиции. „Искахме да остане семпло“ е минималистичната програма на режисьора, но тя му донася всеобщо признание. Всички обичат Камен. Нискобюджетно кино, с участие на непрофесионални актьори, с уличен език, в документална стилистика, лека и подвижна

на камера - това е. Не че е задължително всички филми да са такива, „малък филм отникъде“, както казва режисьорът, но това очевидно работи, особено за първи филм, особено за бедна кинематография в криза.

От написаното дотук не бива да останем с впечатлението, че „Източни пиеси“ е самослучил се филм. Тъкмо напротив. Той е премислен, без да е натрапливо упражнение по стил и изпиан по модерно кинематографичен начин. Режисьорът Камен Калев, само на 33, видимо е усвоил уроците на световното кино от последните години. Но не хуква да имитира, а се държи със самочувствието на завършена творческа личност. Учил 2 години в НАТФИЗ (операторство), завършил ФЕМИС в Париж (режисура), направил десетки реклами в България, той показва, че е гледал много и е разбрал главното (за авторското кино): съвременният киноезик е прост, разказът е естествен, режисурата е дискретна, камерата е от ръка и следва свободните движения на очите. Каквото имаш да казваш, го казваш без претенции и предпоставеност. Всичко е в погледа към живота, в смисъла, който търсиш, в емоцията, в скъсената дистанция спрямо герои, бит, история. Уроците на „Догма 95“ и „Новото аржентинско кино“. Уроците на иранското кино.

Фатих Акин... А далеч преди това на неореализма и френската нова вълна. Всичко това и още много прозира зад филма на Камен Калев, без да го засенчва и без да му тежи. Мисля си, а колко тарантинисти имаше и още има в българското кино. И как вдъхновено подражават на своя идол...

И още нещо, извън филма, което индиректно и донякъде ирационално обяснява успеха и приемането му. Главният герой Ицо (в ролята Христо Христов, 1968-2009) е талантлив резбар, лекуващ наркотична зависимост, опитващ се да намери смисъла и да се отскубне от ада си. Авторите са запечатали екзистенциалното му отчаяние и цялата му битова мизерия, както и нещо разтърсващо красиво, което все пак му се случва. Проектирали са това всекидневие на битово-психологически и политически фон: задръстено еснафско семейство, объркан брат-тийнейджър, агресивни неонацисти, улично насилие, цинични политики. Въпреки тези дадености режисурата успява да преодолее „чернилката“ и при цялата си тревожна драматичност „източните пиеси“ не звучат безпросветно. Яростните, неистови и вътрешно наранени младежи на прехода намират опора. В едни сияйни очи, в преоткриването на брата и Бога. Очите са на една прекрасна турска актриса – Саадет Ишил Аксьой, която влиза в почти магически контакт с непрофесионалиста Христо Христов. Тя събужда у героя му нещо повече от любов - желание за смислен живот. Нравствено изцеление. От-

варяне към Бога. „Искам да съм кристален. Искам да излъчвам светлина, да се прегръщам с хората, пък то нищо не става“ – почти изплаква героят пред психиатъра, от когото търси помощ. И помощта идва като следствие от една добра постъпка - помага на бито от бандата на брат му турско семейство, среща дъщерята, влюбват се. Наркоманът Ицо не е показан в битието му на зависим, акцентът е върху липсата на духовна мотивация на няколко поколения. И върху изхода чрез любовта и обръщането към Бога (не в религиозен, а в по-широк, вселенски смисъл, като просветление и откриване на вътрешната божественост на всеки). Тайната на филма е, струва ми се, в това, че авторите не държат дистанция от героя си, а преживяват страданията и несретата му като самия него. Показват, че той е просто един от тях. След края на снимките Христо Христов умира от свръхдоза. Във филма героят му се спасява. Мисля си, че когато има такова тотално самораздаване, такова щедро саморазголване като при Христо Христов, лека му пръст, то сякаш се вгражда в духа на филма и го прави здрав и силен, както гласи древното българско поверие за градежа на къщи и мостове. Разбира се, съвсем не искам да кажа, че във всеки филм трябва да се вгражда човешки живот, но когато кино се прави на живот и смърт, то става живо и всички инстинктивно го усещат. И му се радват като на новородено.



НАГРАДИ НА XVII ФЕСТИВАЛ “ЗЛАТЕН РИТОН” 2009

ЗЛАТЕН РИТОН за документален филм - “Европолис – градът на делтата”, продуцент “Две и половина” - Пенко Русев, режисьор Костадин Бонев

ЗЛАТЕН РИТОН за анимационен филм - “Три сестри и Андрей”, продуцент “Акт пик” – Иван Павлов, режисьори Борис Десподов и Андрей Паунов

СПЕЦИАЛНА НАГРАДА на документалния филм “Коридор № 8”, продуцент “Агитпроп” – Мартичка Божилова и режисьор Борис Десподов

Награда за режисура се присъжда на Олег Ковачев за филма “245.5”

Награда за художник-постановчик на анимационен филм се присъжда на Весела Данчева за филма “Анна Блуме”

Награда за дебют се присъжда на филма “Голешово”, режисьор Илиян Метев

Специална награда на Председателя на Журито

се присъжда на Мариана Вълканова за впечатляващ и колоритен звуков дизайн в българското документално кино.

ПОЧЕТЕН ДИПЛОМ се присъжда на документалните филми:

“Две или три неща, които знаем за нея...” - сценарист и режисьор Люба Кулезич

“Трима мъже край водата” – сценарист и режисьор Ралица Димитрова

ПОЧЕТЕН ДИПЛОМ се присъжда на анимационните филми:

“Линията” - художник и режисьор Андрей Кулев;

“Фарът” - художник и режисьор Велислава Господинова.

НАГРАДИ ОТ ИМЕТО НА ИНСТИТУЦИИ И ОРГАНИЗАЦИИ:

Наградата на Община Пловдив - на филма “Севт Безсмъртния – тайните на един тракийски цар”, режисьор Златина Русева;

Наградата на СБФД се присъжда на документалния филм “Джазта–праста” на режисьора Андрей Слабаков;

Наградата на Националната гимназия за сценични и екранни изкуства – Пловдив получава анимационният филм “Заедно”, художник и режисьор Калина Дечева

Наградата на Българската национална телевизия се присъжда на дебютния филм “Голешово” на режисьора Илиян Метев.

ДРУГИ НАГРАДИ, ПРИСЪДЕНИ ОТ ИНСТИТУЦИИ И ФИЛМОВИ СДРУЖЕНИЯ:

Наградата на Българска национална филмотека се присъжда на филма “Приключено по давност” в лицето на сценариста и режисьора Малина Петрова

Наградата на Сдружение “Критика” се присъжда на анимационния филм “Анна Блуме”, сценарист и режисьор Весела Данчева;

Наградата на Сдружението на хабилитараните преподаватели по екранни изкуства “АКАДЕМИКА 21” се присъжда на документалния филм “Срещи с Иречек”, сценаристи и режисьори Асен Владимирев и Юлий Стоянов.

РИТОН И ПРЕХОД: ВАЖНИТЕ ФИЛМИ

Боряна Матеева

На „Ритона“ в Пловдив често си спомнях едни думи на професор Владислав Икономов: „Изглежда филмите трябва да се делят на важни, не дотам важни и неважни филми. Има прекрасни неважни филми. Гледаме ги с удоволствие, радваме им се и ги забравяме след 24 часа... А е много важно да се правят важни филми. Дори по някаква причина да куцат естетически, но да са важни“.

Професорът има предвид филмите с категорична социална позиция, с нравствени принципи, експониращи движещите сили на времето. Ще се опитам да погледна „Златният Ритон“ 2009 през призмата на тази теза, която ми се струва фундаментална.

Най-неотложна задача пред кинематографистите на този етап, 20-години след промените, ми се струва нравствено-философското осмисляне на българския преход. Кой сме ние. Докъде стигнахме. Накъде вървим. Затова филмите на онези документалисти, които са се опитали да обхванат тази тема от различни жанрови посоки и с различен визуален стил, ми изглеждат най-значими и най-интересни.

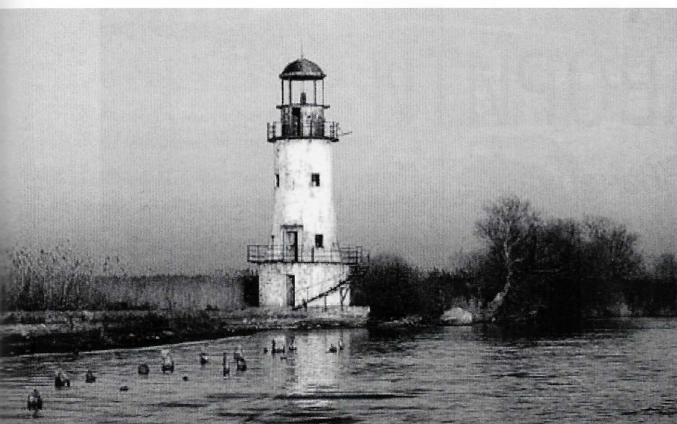
„Приключено по давност“ на Малина Петрова е най-директният и цялостен в тази посока. Кинопублицистика от най-висока проба. Напрегнато разследване: политико-социално-психологическо. Занимава със запалването на Партийния дом на 26 август 1990. 15 години делото за палежа така и не влиза в съдебната зала и накрая е прекратено. Самото деяние и последвалите го политически спекулации, съдебната сага и безславното ѝ замиране са умален модел на политическата, психологическа и нравствена ситуация в Бълга-

рия. И въпреки че сюжетът е познат, режисьорката е успяла да го преобърне и да извлече скритата му същност: тя осветлява рждалия механизъм, задействал подпалвачите, но и целия обществен живот. Това тя е направила с ясното съзнание, че влиза в хлъзгави подмоли и се докосва до чудовище без ясни очертания, което все още е много опасно. Крепял я е личният творчески импулс – дни преди да се запали сградата на Партийния дом тя търси там документи за свой проект и когато пламъците лумват, хуква да спасява своя филм. Така с очите си, буквално отвътре вижда измамите и реалностите. Изграден на интервюта с върховните кукловоди на прехода, с действащи лица от всички политически лагери и всички нива на социалната йерархия, филмът изопва зрителското напрежение като в политическо криминале. За първи път надникваме в мотиви, упорито прикривани – и научаваме случки, нехайно премълчавани. От незначителни психологически детайли (лукава усмивка или моментно разконцентриране след провокиращ въпрос), но главно от сблъсъка на гледни точки и възгледи се очертава безнадеждната картина на един ирационален преход. Оптимизъм все пак идва от акта на създаването на такъв филм – значи все още има някой, който не се е примирил с беззаконието. Някой иска истината. Прави го рицарски обективно: дава думата и на митичните генерали от ДС, и на простите активисти на промените. Постава човешките типове и реакции в контекста на една висша нравственост. И присъдата на зрителите идва сама.

Заговорихме за контекст. Три други важни филма от „Ритона“ говорят също за прехода, като разширяват темата географски и исторически и я правят наднационална, европейска. „Европолис – градът на делтата“ на Костадин Бонев по сценарий на Влади Киров също е мощен и хипнотичен авторски филм, оглеждащ прехода във философски и екзистенциален план, като отчита, разбира се, и политико-историческите му аспекти. Тук става дума за преход от една условно казано цивилизация в друга в дълъг исторически период, за неизбежен и неотвратим край на един тип съществуване. Филмът изследва трансформацията на град Сулина на делтата на Дунав, който от цветущо



„Приключено по давност“ – режисьор Малина Петрова



„Европолис - градът на делтата“ - режисьор Костадин Бонев

(третото по големина пристанище на Европа през 30-те) се превръща в град-призрак, спохожден от разруха и упадък. Елегичният тон е резултат от дългогодишно страстно наблюдение (делтата е любимо място на сценариста), от едно влюбване в духа на мястото (по Вендерс). Почти физически усещаме екзистенциалната болка на местните хора, живеещи живот в минало време. Едно красиво заснето гробище се превръща в тъжна метафора на отминалото време и величие.

Друг важен филм, занимаващ се с темата за прехода в европейски контекст, е „Коридор № 8“ на Борис Десподов. Тук са разгледани някои от страничните ефекти на прехода - филмът показва последиците от един широко рекламиран, но неосъществен балкански инфраструктурен пътен проект. Прави го със средствата на комедийното наблюдение, като избира да акцентира на абсурдното в ситуацията, без да минава художествената мярка и да отива в гротеска. „Коридор № 8“ е забавен и сериозен едновременно, направен с нашенско намигане, но и съчувствие - трудно постижима формула в документалното кино. Затова се радва на голям зрителски успех.

Третият филм, който се откроява в тази плоскост, е „Срещи с Иречек“ на Юлий Стоянов и Асен Владимирев. Драматургичният похват на двамата автори е гениално прост - наслагване на текста от писанията на Иречек, голям „приятел на България“, с днешните български реалии - битови, политически, нравствени. Заключение е печално - в манталитета на политици и чиновници, но и на обикновените хора нищо не се е променило по същество. Бай Ганьо е безсмъртен и тържествува, надвесен над прехода, дори в ерата на глобализацията. Един изчистен стилистично и богат на нова информация филм, в който присъствието на Ицко Финци като водещ ни вписва в европейския контекст, внасяйки изисканост и интелектуална

тъга.

Интересна гледна точка към прехода откриваме и в други, също важни филми, но може би не така амбициозни и завършени като посочените дотук. „Въглищари“ на Огнян Гелинов е направен с голямо разбиране, деликатност и съчувствие към група хора, които все още се занимават с една древна, но загиваща професия, обречена от техническия прогрес и европейските ангажменти на България. Това са губещите от прехода, маргиналите, за които няма блестящо бъдеще. Подобен интимен, топъл подход откриваме и във „For Sale“ на Юлия Кънчева. Режисьорката с изключителна чувствителност портретира примирените и отчаяни „строители на съвременна България“ и ни прави съпричастни с разтърсващите истории на работници, строящи луксозните хотели по Черноморието, които после дори няма кой да купи. „Имигранти“ на Андрей Алтъпармаков пък е ведро и внимателно наблюдение на друга болезнена страна на прехода - емиграцията на милиони българи в търсене на по-добър живот, в случая Испания. Режисьорът има чудесна находка - съпоставката и подпомагането на българските имигранти от испанци, преживели също емиграция по времето на Франко. „Трима мъже край водата“ на Ралица Димитрова, ако не беше толкова дълъг, можеше да стане блестящ портрет на битието на „средния“ българин, който се бори да задържи стандарта и вярата си в една посттоталитарна държава.

Всички тези значими филми, а и няколко други - ще прибавя „Роднини“, „Теодора: изкушението да си жив“ - независимо от степента на художествената им завършеност, бият тревога за нравственото съхранение на българския дух. Дали обаче могат да станат повече от документ и да бъдат програми за спасение през прехода?

„Коридор № 8“ - режисьор Борис Десподов



СЪВРЕМЕННО ДОСЪПЪРЖАВАНЕ
НАЦИОНАЛНИ ОСОБЕНОСТИ В ЕВРОПЕЙСКИ КОНТЕКСТ

МОИТЕ ФАВОРИТИ

Антония Ковачева

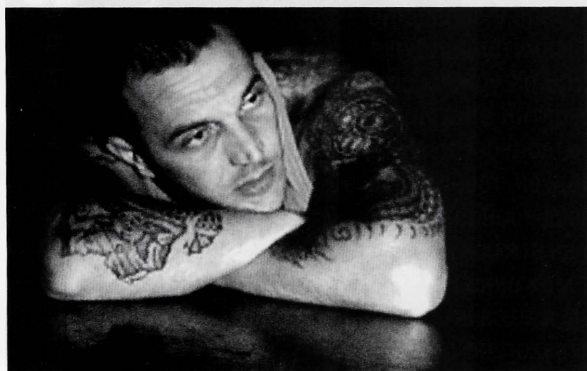
Необременена от задължението да класирам отделните филми, назовавам като лични фаворити онези заглавия, които моментално изплуват в съзнанието ми при споменаването на Златен ритон 2009: „Приключено по давност” на Малина Петрова, „Отело” на Иван Младенов, „Децата на дружбата” на Светослав Драганов, „Теодора: Изкушението да си жив” на Юрий Жиров и „Имигранти” на Андрей Алтъпърмаков. Онова, което обединява и петте филма, е отхвърлянето на редица клишета в подхода към документалния материал, в неговото структуриране, ерго – в неговото въздействие върху публиката.

При „Отело” това е най-очевидно. Най-интересният и смел филм от всичко, което Иван Младенов е правил досега, не се изчерпва с формално-психологическия експеримент да разпределиш ролите на трагедията „Отело” между затворници огледално на престъпленията, за които те лежат. Много по-важен е начинът на снимане и структуриране на материала: преобладаващо крупни и свръхкрупни планове, пълно отсъствие на веществен фон при играенето на „Отело” и максимално изчистен втори план при житейските разкази. Дълги кадри, в които зрителят започва да търси подсъзнателното превръщане на играенето в преживяване на извършеното престъпление. По този начин Иван постига минимум две неща: първо - предизвиква „изживяване наново” у героите на филма си, и второ - провокира зрителя да си измисли тези изживявания, да ги види дори там, където те може би не са се случили. Тази възможна фикция на зрителското наблюдение е идентична с театрали-

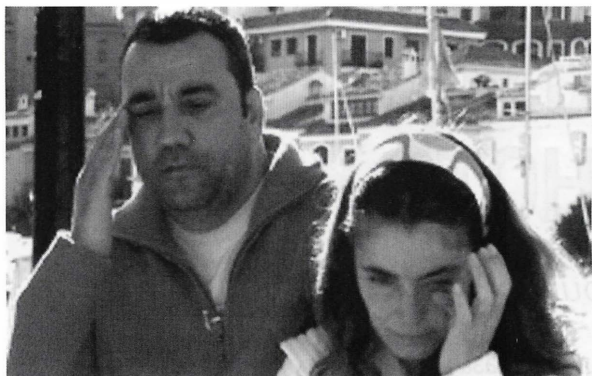
зиращия образ, който самите затворници са си създали за своите собствени престъпления.

„Имигранти” е разчупил друго, отново лесно разпознаваемо клише – образа на българите в чужбина като самотници във враждебна среда. Голямата заслуга на Андрей Алтъпърмаков е в усета, проявен на място, когато случаят го среща с няколко испанци, свързани с имигриралите българи. Режисьорът променя из основи своя първоначален замисъл, задълбава в „испанската жилка” и открива там прелюбопитни исторически и човешки аналогии. Банализиращият публичен образ на българското местене из света е елиминиран в този филм не само от неговата емоционална дълбочина и човечност, но и от особения „историзъм в сегашно време”. Чрез испанската филмова нишка ние схващаме, че България и българите изживяват процеси, през които и другите са минали преди нас, при това не толкова отдавна. Онези, които преди са емигрирали, днес посрещат имигранти. Утре ние ще бъдем на тяхното място.

Че това вече се случва виждаме в „Децата на дружбата”. Но наблюденията на Светослав Драганов протичат в по-различна посока. Хо, вьетнамското момиче, осиновено от Блага Димитрова, и Ахмед, ливанското момче, на което Иван Гарелов става настойник в началото на 80-те, формално са „спасени” от две войни. Но дали са спасени от минирания полет на мира? И дали България е обетованата земя, където те са щастливи? И тук документалното наблюдение е привидно съзерцателно – дълги кадри с главните герои, старателно следени ежедневни ситуации, в които видимо няма особен драматизъм. Смисълът обаче е в провокирането на активно наблюдение у зрителя и отказът да се разсъждава в публицистична плоскост – какво точно се е случило между Хо и Блага (публично разнищената интрига не интересува филма) или доколко днес Иван Гарелов и Ахмед са близки. Привидната аморфност на документалните наблюдения в действителност дава възможност на зрителя да влезе под кожата на филмовите герои, да си състави отношение към тях и да ги „почувства”, неповлиян от каквото и да било авторско отношение, налагано по познатия на пуб-



„Отело” - режисьор Иван Младенов



„Имигранти“ – режисьор Андрей Алтълърмаков

лицистиката начин чрез подбор на определен тип информация за тях. Светльо Драганов се интересува какви са днес тези човешки същества. Какъв е резултатът, а не как се е стигнало до него. В случая с Хо зрителят вижда объркано, уязвимо и неадекватно момиче, за което амбициите на една голяма обич (или големите амбиции на една обич?) са се оказали непосилно бреме. И Ахмед не е щастлив, но има цел и мотивация да върви напред, извън България и не обратно в Ливан.

Две са заглавията, които по мое дълбоко убеждение направиха своеобразна естетическа сензация – „Приключено по давност“ на Малина Петрова и „Теодора: изкушението да си жив“ на Юри Жиров. Оставям настрана обществено значимите им теми, сами по себе си заслужаващи внимание. Уникалното и в двата филма е уловеното от камерата автентично човешко преживяване – в различен контекст, различно по характер и постигнато по различен начин от съответния режисьор.

В „Приключено по давност“ пред нас са уникални „портрети в движение“ на някои от основните кукловоди на т. нар. Промяна. На пръв поглед те присъстват някак между другото в огромния поток фактическа информация и детайли около конкретния палеж на Партийния дом. Но търпеливите интервюта на Малина Петрова с генерал Любен Гоцев, Александър Лилев и генерал Атанас Семерджиев неусетно и за самите тях прерастват в психологическа характеристика на начините да се лъже. Пред нас е своеобразен групов портрет на манипулативната машина, чиито отделни лица са съвсем конкретни. Уникален документален мате-

риал, който може да се анализира от историци, психолози, политолози. Материал, който среща директно зрителя с личности, криещи истината – всеки по различни подбуди, с различна мотивация, с различен успех. „Приключено по давност“ запечатва (и съхранява за историята) самия процес на лъжение, психологическата механика на огромната манипулация, чрез която тоталитарната машина се превърна в мафиотска корпорация.

Съвсем друга, екзистенциално величествена, е находката на Юри Жиров в „Теодора: Изкушението да си жив“. И пак – привидно съзерцателно документално наблюдение, натрупване на сякаш маловажни детайли от публичното ежедневие на героинята, болна от рак. Филмът демонстративно отказва да отговори на очакванията за портрет в контекста на нейната обществена активност. Към какво се е стремил Жиров в първоначалния си замисъл, не можем да знаем. Знаем обаче какво е оставил във филма си, превръщайки го в емоционален и философски център на целия разказ – моментът, в който Теодора получава резултатите от поредните си изследвания и те показват наличието на новопоявили се метастази. Бездънен миг на безмерна интимност (какво по-интимно от поредната целувка на смъртта, която от години те държи в любовна игра)! Колко пъти и в колко документални филми сме ставали свидетели на подобен момент, при това разположен в цялостния филм не папарашки атрактивно, а с максимална деликатност? Осмелявам се да твърдя, че това се случва в българското документално кино за първи път.



„Теодора: изкушението да си жив“ – режисьор Юри Жиров

СЪВРЕМЕННО ДОКУМЕНТАЛНО КИНО
НАЦИОНАЛНИ ОСОБЕНОСТИ В ЕВРОПЕЙСКИ КОНТЕКСТ

ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА В АНИМАЦИОННОТО КИНО

Надежда Маринчева

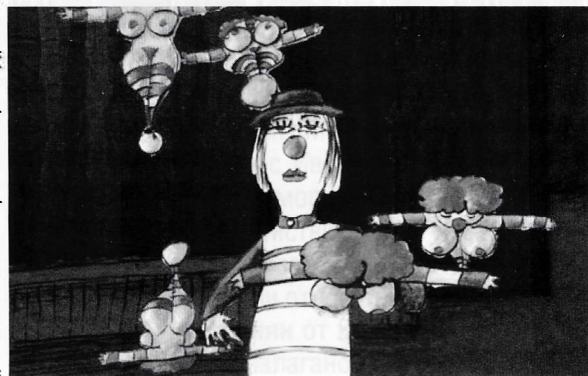
Петнадесетте анимационни филма, показани на тазгодишния „Златен ритон“, потвърждават общото усещане за оживление в българското кино. Анимацията ни все още се чувства уверено на традиционната си територия на смешния сатиричен филм, но вече със сигурност може да се каже, че насочва търсенията си и в непознати, нови посоки.

Един от най-успешните филми в това отношение е „Анна Блуме“ на режисьорката Весела Данчева, която получи наградата за най-добър художник заедно със съавтора на художествената концепция Иван Богданов. Тази необичайна филмова творба прехвърля мостове към европейския авангард от началото на миналия век, с което излиза извън традицията на нашето кино. Филмът е създаден по едноименната поема на дадаиста Курт Швитерс от 1919 г., а визуалното решение е вдъхновено от сюрреализма. Същевременно Весела Данчева по талантлив и оригинален начин навлиза в дълбините на подсъзнателното, за да изследва най-неясните и смътни импулси на сексуалността и obsесията на мъжа към жената. Избраният сюрреалистичен подход в случая е артистичен и креативен, а не стереотипен или изцяло цитатен, както би могло да се случи с филм на млади автори. Правят впечатление както прецизната режисьорска работа, изградена върху множество вариации на постоянно появяващи се мотиви, така и елегантното визуално решение в черно-бяло с един основен цвят като акцент. Весела Данчева включва във филма и архивен запис на текста на поемата, изпълнен в странен дистанциран маниер от самия автор. Дадаистичната словесна главоблъсканица разчита на неразбираемите фрази и на звукописа, докато във визуалния пласт на филма се развиват и постоянно се видоизменят натрапчивите образи. От следа червило върху чашка от кафе се ражда странно, почти неоформено червено същество, символизиращо жената. По пътя си то поглъща всичко в своя цвят и се превръща в неуправляема стихия, заливаща града. Мъжкото нача-

ло е показано чрез един от любимите символи на сюрреалистите – черното бомбе (да си спомним Магрит!). Любовният акт предизвиква усещане за болезненост и травма, за дистанцираност и липса на човешка емоция, но едновременно с това е странно завладяващ, въпреки че мъжът продължава да бъде заместен от шапката. Смяната на червения цвят с противоположния му в спектъра зелен, както и появата на живи букви, застрашаващи Анна, са съществена част от кодираните послания на филма. Весела Данчева показва удивителна зрялост в този сюрреалистичен филм. Проникването ѝ в подсъзнателното, в мрачните и неизследвани територии на тайнствения вътрешен живот създава свят на двусмислени жестове и на плашещи фобии, като по този начин изследва лабиринтите на психиката. Филмът е реализиран почти изцяло като тотална анимация, в която декорът и предметният свят живеят свой живот и допълват артистичното внушение.

„Три сестри и Андрей“ на Борис Десподов и Андрей Паунов е друг вид провокация към привичните измерения на българската анимация. От една страна това е симпатична шега с пиесата на Чехов, в която непоносимата скука от битието и появата на един комар водят до фатална развръзка. Но от друга – най-интересното тук е подходът на авторите към анимацията. Филмовите кадри са предварително заснети с участието на Йосиф Сърчаджиев, Илка Зафирова, Златина Тодева и Гергана Джи-

„Фелиничита“ – режисьор Андрей Цветков





„Три сестри и Андрей“ - режисьор Борис Десподов, Андрей Паунов

келова, а впоследствие са ръчно прерисувани върху хартия в хиперреалистичен стил. Такъв подход е крайно необичаен в анимационното ни кино, но от друга страна се вписва в едно мощно напоследък явление – „документалната анимация“. На пръв поглед натурното и анимационното кино боравят с тотално изключващи се кодове. Подходите в репрезентацията, в образното представяне на реалността в двата вида кино са противоположни. Човекът в игралното и документалното кино присъства на екрана с уникалността на физическата си природа. Докато анимацията, напротив, борави с безплътни светлини и сенки и като че ли разглобява на съставни части редица житейски идентичности, за да ги пренареди в синтетичен образ. Появилият се напоследък хибрид между натурните и анимационни жанрове показва стремежа на редица автори да съчетаят феноменологията на непосредствено заснетия човек с концептуализма на анимационното кино. Борис Десподов и Андрей Паунов много успешно постигат това двойствено внушение. От една страна лицата на актьорите са разпознаваеми, от друга – са твърде променени чрез фината експресия на хиперреалистичната живопис. Самите действия още при снимането на игралните сцени са реализирани в условен и абсурден ключ с множество повтарящи се във вариация жестове. Странните механизми като повдигащи се легла или макари, които донасят роклите на сестрите сутрин, подробностите от декора като надписи, снимки на Ленин или плакати на стената допълват абсурдното звучене и поставят действието извън всякакви определени времеви рамки. „Три сестри и Андрей“ е успешен експеримент, който въздейства както с качествата на рисунката, така и със спазената мяра между непосредственото и условното.

„Фелиничита“ на Андрей Цветков беше третият филм в Пловдив, който хвърли ръкавица към традиционното мислене. Филмът е насочен към це-

нителите на изкуството на Федерико Фелини и на Джулиета Мазина. Предизвикателството тук е в решението на режисьора да не се придържа към строен сюжетен строеж, а да следва асоциативната и емоционална логика на филмите на самия Фелини. Познавачите изпитват удовлетворение от разпознаването на любими сцени в този анимационен колаж, реализирани този път със средствата на рисуваното кино. Андрей Цветков е създал един много красив филм, в който се усеща пищната карнавалност и визуална вакханалия, вдъхновени от големия маестро. Въмъкнатите фотографии и кадри от оригиналите помагат на зрителя да асоциира рисуваното действие с филмите на Фелини, а музиката на Александър Рибичев е прекрасна реплика на Нино Рота. По отношение на образите Цветков работи на две паралелни нива – той едновременно търси и се отказва от портретната прилика с оригиналите. Джулиета е представена чрез образа на клоуна, който обаче чудесно се асоциира с нея, но у Дзампано се усеща присъствието на Антъни Куин, а в сцената при фонтана няма как да не разпознаем Аниета Екберг и Марчело Мастоияни. Филмът е поклон пред гения на италианското кино със средствата на рисунката, но може да затрудни зрителите, които не познават творчеството на Фелини.

Фестивалът в Пловдив показва още доста добри анимационни творби като „Линията“ на Андрей Кулев, поетичните есета на младите авторки Велислава Господинова („Фарът“) и Калина Дечева („Заедно“), сатиричната „Муха“ на Господин Неделчев и много други. Но може би най-същественото събитие в случая беше това, че българските аниматори имат желанието и куража да търсят нови, неизследвани пътища, които да покажат, че XXI век влиза и в анимационното ни кино.

„Септември“ - режисьор Стоян Дуков



Нови имена

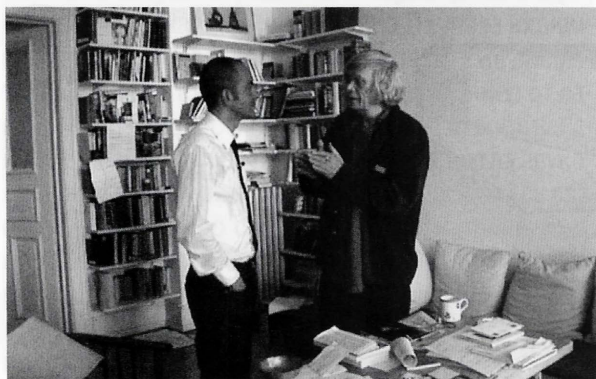
Людмила Дякова

Вмногообразната, разнолика и неравностойна картина на новото българско документално и анимационно кино, представена на 17-я фестивал „Златен ритон“ ми се иска да открия участието на млади автори – тези, които представиха на Ритона първите си филми. Защото печална истина е, че имаше издания на този фестивал, когато не само филмите бяха малко, но в него изобщо не участваха млади хора, не се появяваха нови имена както в документалното, така и в анимационното кино. Разбира се, въодушевлението ми съвсем не означава, че се е появила генерация от млади творци със заявено авторско кредо и особена творческа платформа – самото време не създава предпоставки за колективистични прояви, а и да си призная, самата аз предпочитам индивидуализма в творчеството и колкото и да е креативна и мотивирана, „групата“ ме настройва по-дозрително и ме изпълва с недоверие.

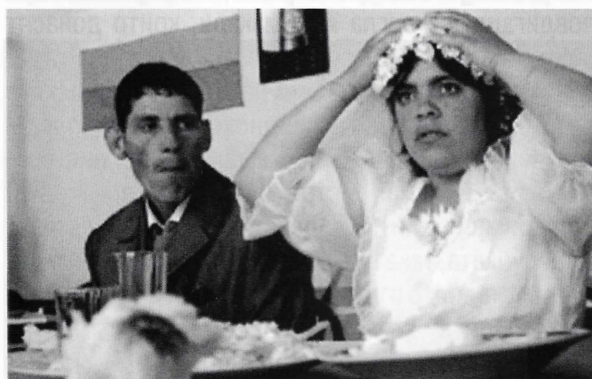
Две от имената – Лилия Абаджиева и Иван Пантелеев, са нови само за документалното кино. В театралните среди тези млади автори вече са добре познати с ексцентричните си, екстравагантни постановки. И може би защото са театрали, те дебютират в документалното кино с филми за театрали – Лилия Абаджиева с „45 градуса по Азарян“, а Иван Пантелеев с „Номо Ludens“. Факт е, че и двата филма успяват да ни въведат в особената магия на театъра, открехвайки макар само пролука към творческите лаборатории на такива видни творци и философи на съвременния театър, как-

вито са Крикор Азарян в България и Димитър Гочев в Германия. Не бих определила филмите като портретни, защото те не се занимават с цялото житие-битие на своите герои. Не че това не е интересно, но струва ми се, не е търсено или не се е получило, ако все пак идеята е била такава. Онова, което се е получило и което е достойнство на филмите, е, че ставаме свидетели на творческия процес, на сътворяването на творчески акт, на експресивното формотворчеството при всеки от двамата режисьори. И също толкова важно е, че това са филми, внушаващи уважение към гражданската и личностна позиция на тези стойностни творци.

„Голешово“ е дебютен филм на Илиан Метев, завършил Лондонското кралско училище за кино и телевизия, който решава с първия си филм да се върне в най-затънтените кътчета на България и да покаже на света (филмът участва в редица международни фестивали и има множество отличия) една живуркащото селце Голешово и малцината негови престарели жители. Темата не е нова. Не са малко творците, а и добрите филми, които се занимават с обезлюдяването на прекрасни места, където преди години (като че ли преди цяла вечност) е кипял активен живот, по дворовете са играели деца, хората са имали своя поминък. Достатъчно е да спомена „Търпението на камъка“ на Костадин Бонев – един много красив и въздействащ филм. В „Голешово“ покорява искреността, обичта и топлотата на Илиан Метев към тези хора.



„Номо Ludens“ – режисьор Иван Пантелеев



„Приказки“ – режисьор Николай Василев

Той показва техния живот без сиромасомилски сантимент, окайващо вайкане и високомерие. Да, несретен е битът им, но той „вижда“ и веселата, смешна страна в тяхното нелепо и нелепо ежедневие. Младият автор не само наблюдава своите герои, но и се приобщава към тяхното „семејство“ и това според мен е изключително важно във филма, както и фактът, че един млад човек, космополит – гражданин на света, не е забравил своите корени и изпитва дълбока привързаност към хората и земята, от които произхожда.

Николай Василев е завършил Нов български университет и „Приказки“ не е първият му филм. На прегледа на Младото българско кино, който списание „Кино“ организира миналата година, друг негов филм „Кастинг“ направи силно впечатление и с избраната форма – микс от документално и игрално кино, и с разискваната тема за себеусещането на младите хора и /не/вписването им в реалния социум. Но „Приказки“ е дебютът на Николай Василев в конкурса на „Златен ритон“. Филмът наистина звучи приказно: един човек – бивш миньор, а вече пенсионер, без самият да е заможен, събира под своя покрив безпризорни младежи, осигурява им сносно битуване и което е най-важно, възвръща им усещането за семејство и им намира занимания, с които да се чувстват полезни. Без европейски директиви, без фондации и бордове този скромнен, достоен българин се опитва да създава достойни хора, които да вярват в своето бъдеще.

Велислава Господинова също е завършила Нов български университет, специалност „Анимационно кино“ и „Фарът“ е нейният дипломен филм. Той е инспириран от стихотворението на френския поет Жак Превер „Фаропазачът много обича птиците“ и изненадва със своята експресивност, богат графичен рисунък, прорязван от сигнално червено и прецизна анимация. Колкото първият план на тази стилна творба да е предвидим и очакван, толкова внушенията, размислите, които предизвиква, са нееднозначни и многослойни.

НБУ може да се гордее и с още един свой възпитаник – Калина Дечева, която представи на Ритона дебютния си филм „Заедно“, вече с награда от Балканима 2008 – Белград, и наградите за дебют и режисура в анимационното кино на СБФД – 2009. Изящна елегантна творба за самотата, за човека и неговата сянка в пътя им към светлината и неизброимите препятствия по този път.

Дебют е и изненадата на този фестивал, филмът „Анна Блуме“ на Весела Данчева, която е завър-

шила Художествената академия в Ротердам, а филмът ѝ е копродукция между Германия и България, и поразява с разкрепостеност на мисъл и форма. Изключителен е синтезът на слово и звук – в основата му е дадаистичната поема на Курт Швитерс от 1919 година, с автентичен запис на неговия прочит на творбата. Визия, ритъм и пластика завихрят сюрреалистична вакханалия с препратки към Фройд и Юнг. Като че ли цялата вселена е побрана в отношенията мъж – жена (а не е ли така?). Любов, страст, желание, копнеж, домогване, обсебване и невъзможност да достигнеш другия, а когато го сториш... всепоглъщаща самота.

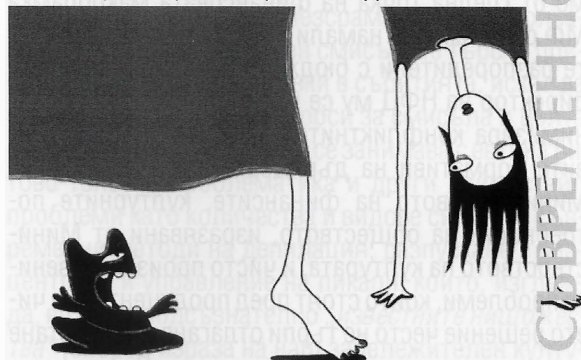
„Заедно“ – режисьор Калина Дечева



„Фарът“ – режисьор Велислава Господинова



„Анна Блуме“ – режисьор Весела Данчева



Тесни места в кинопространението

Иво Драганов

Нека си припомним как започна всичко. През 1990 година реформата (известна като „голямата метла“), която сложи началото на промяната в икономиката, засегна киното. Като алтернатива на старата система на финансиране на киното през 1991 година бе създаден Националният филмов център. Следващата година след немалка съпротива - и то от страна на филмови дейци, в БНТ бе създадено продуцентско звено „Телевизионно филмопроизводство“. И двете структури започнаха да действат по утвърдени европейски модели. Тогава проблемът бе как да се осигурят условия за съществуването на някакъв минимум филмопроизводство. Осемнадесет години по-късно все още съществуват /не/решими проблеми въпреки приетият закон за филмовата индустрия. Националният филмов център раздава субсидии за производство на филми на продуценти, които са лица по търговския закон. Основен проблем е, че ИА НФЦ не е първостепенен разпоредител с бюджета. Процедурата за отпускане на средства става месечно от финансовото министерство и е пряко обвързано с размера на приходите в държавния бюджет. Примерно ако на НФЦ му трябват 1 милион лева за траншове към продуценти, а приходната част на бюджета от данъци и такси е едва 45 процента, то на НФЦ ще бъдат отпуснати 450 000 лева. Вместо искания милион. И то не пряко, а чрез Министерство на културата. Това поставя в риск продуценти, които имат големи плащания именно в този период. В същото време от гледна точка на финансовата макрорамка МФ се стреми да намали броя на първостепенните разпоредители с бюджета. На изпълнителния директор на НФЦ му се налага постоянно да минимизира конфликтните точки между финансовите нормативи на държавата, изразявани чрез Министерството на финансите, културните потребности на обществото, изразявани от Министерството на културата, и чисто производствените проблеми, които стоят пред продуцентите и чието решение често не търпи отлагане. Как да стане

това засега е въпрос без ефективен отговор. Частично решение е може би доверителната сметка на името на продуценти, чиито проекти са спечелили субсидия.

Друго „тясно“ място е разпространението на български филми. На практика такова не съществува. Няма реален пазар за тях, а твърдим, че работим по законите на пазарната икономика. Пазарната реализация на българските филми е оставена на добрата воля на разпространители, след като бяха ликвидирани киносалоните с поредния неефективен договор, изготвен от Агенцията по приватизация.

Загуби цялото общество, а кой спечели, не стана ясно. Ясно е обаче, че някой спечели - имам предвид някой зад кулисите. Така че на преден план излиза въпросът как спешно да бъдат уредени данъчни преференции за разпространители и киносалони, които показват български филми. В зависимост от категориите и националността на филмите данъчната тежест трябва да бъде диференцирана така, че да насърчава показването на европейска и особено българска продукция за сметка на касовите екшъни с насилие и еротика. Така ще се създадат предпоставки за успешното функциониране на ефективен и обективен пазарен инструмент, който ще обслужва интересите на творците, продуцентите и разпространителите. А в крайна сметка и на публиката. Примерно – показваш български филми и данъкът на киносалона се намалява с определен процент, така че всички да имат интерес от тази преференция. Втората възможност е в субсидията за производство на филм да залегне сума, която да бъде предназначена за помощ при разпространението. Такава, май съществува. Но тъй като парите за производство никога не достигат, ефектът от подобна мярка е, меко казано, съмнителен. В такъв случай реално работещият механизъм ще бъде данъчна преференция за показ на европейска и национална продукция. Как да се случи е въпрос на политическа воля и на промени в закона за киноиндустрията. Всъщ-

ност трябва да се решат няколко проблема, които отчетливо проличаха през годините.

Трябва да се уреди как да бъде регламентиран ангажиментът на телевизиите с национално покритие, така че те да произвеждат български телевизионни филми. Когато бе приет законът за радиото и телевизията в края на 1998 година, съществуваше само една телевизия – БНТ. В член 71 ал. 2 от ЗРТ залегна задължението на БНТ да отделя не по-малко от 10 процента от държавната субсидия. С акцент на **не по-малко**. Тези 10 процента така и не бяха прехвърлени досега, но друго има значение. А то е, че при навлизането на цифровизацията ще имаме възможност да излъчваме 40-50 телевизии с национален обхват. Сега по предписание на Европейската комисия във връзка с влизането в сила на новата директива за аудиовизуални медийни услуги, която замества директивата „Телевизия без граници“ от 1989 година, предстои изменение на ЗРТ и това трябваше да се случи най-късно до 19 октомври 2009 година. Иначе ще последват предупреждения и глоби. В тези промени, предизвикани от навлизането на цифровизацията, целесъобразно би било да се помисли за по-ясен и твърд ангажимент на телевизиите с национален обхват към българското кино. Така както е например във Франция. Там най-голямата частна ефирна телевизия TF 1 излъчва по три филмови премиери седмично – на семейна и младежка тематика и един криминален филм. Сто петдесет и шест филма годишно. Естествено разликата между рекламния пазар на Франция и нашия е огромна, но все пак отнякъде трябва да се започне. Производството на телевизионни филми би трябвало да бъде съобразено с тематичните профили на всяка една телевизия и ориентирано към съответните аудитории. Идеята е не само на БНТ да бъде поставено изискване за производство на български филми, а то да се мултиплицира и върху останалите телевизии, които претендират за национално покритие. Към останалите критерии за тяхното лицензиране това ще бъде още един филтър, но в интерес на културните потребности на обществото.

В условията на пазарна икономика основно правило е, че не е важно какво ще произведеш, важното е дали ще можеш да го продадеш. Гениални творения са оставали като идея в хартиен вид просто защото авторите не са направили свой маркетинг план. Няма финансова институция в развитите капиталистически страни, която да отпусне кредит, без да има пълна яснота за реалните възможнос-

ти за възвръщане на средствата, сроковете за това и пазарните механизми, които ще гарантират приходите. В България все още напълно се игнорира маркетингът, няма дори намек за пазарен подход и оставаме в плен на инерцията, че най-важно е да се произведе филма, а след това ще се мисли за неговата пазарна реализация (поне такъв е духът на закона за филмовата индустрия).

От такава универсална гледна точка ако разпространението на игралните филми е проблем, то разпространението на документалните и анимационни филми е катастрофа. Пазарна и социо-културна. „Всичко останало е мълчание“ - както се казва в такива случаи. Още през 1993 година в рамките на гостуването си на фестивала „Дни на независимото кино“ в Аугсбург прочутият документалист Карел Райс отправи послание към студентите - тогава в Аугсбург си даваха среща филми на студенти от всички европейски филмови училища. Според него бъдещото поле на тяхната изява са телевизиите, а формите на разпространение на документалното кино от времето на Джон Грирсън са безвъзвратно отминали. Практиката доказва неговата теза. Днес се произвеждат документални филми, които са много важни. Защо? Защото съдържат послания, които изпращат културни стандарти, напълно различни от масовата просташка продукция по телевизиите. Те са коректни към фактите от действителността и ги разглеждат **в дълбочина**. Героите са хора, които са съхранили духовния си облик, притежават ясна ценностна система, често са модел на позабравян от съвременните медии морал и етика и се стараят да осмислят т.нар. преход. Според професор Петър-Емил Митев обаче коректно е да говорим за седем милиона прехода, а не за един единствен. И в това е силата на тези документални филми, които показват анонимната тиха борба на своите герои да запазят работата и квалификацията си, да опазят семейството, да съхранят някакво достойнство и чест във време на тотална манифестация на липса на чест и достойнство и безсрамно саморазголване в буквалния и преносен смисъл. Те търсят причинно-следствените връзки в събитията, искат да намерят отговори на въпроси за смисъла и целта на живота. Никой от тях не се занимава с евтина битово-телесна проблематика и други лайф-стайл проблеми като количества и видове силикон, съвременни методи на депилация, разпускане в спа-центрове и управление на пикапи, които, изглежда, връщат подсъзнателно „известните нищожества“ (според израза на наш забележителен культу-

рен деец) по родните поля, ниви, гори и баирите на техните корени. Корени без осмислени традиции и ценности, мутирали в пяната на градската субкултура. Тези *нищожества*, герои-еднодневки, многословно са описвани с плебейски възторг от жълти вестници, показвани в съмнителни телевизионни предавания, чието качество е, че са конвртируеми за аудиторията, която се крепи на евтин менте алкохол, излишества на силиконова плът на екрана и субпродукти за мезе. В този телевизионен програмен контекст документалните филми отново стоят, без да получат своята социокултурна реализация. Или може би именно поради причините за тоталната манипулация чрез средствата за масово осведомяване и опростачване на вкусовете с аргумент за бърза печалба.

Дали алтернативата да се показва документално кино пред демонстративно разгопени долни полукълба във воайорско риалити е печеливша, това все още никой не може да каже със сигурност. При това положение крайно наложително е в духа и на ЗРТ, и на Закона за културата да се потърси общ регламент за реален пазар. Друг пазар освен телевизиите няма. Тогава възможност за среща с публиката е производство на филми с копродукционно участие. Задължително във всеки проект трябва да участва телевизия с национален обхват. Така кръгът ще се затвори и ще се оползотвори огромно количество филмова продукция, която сега стои по нечий офиси.

Извън промените в законите, които често са извън желанията и възможностите за влияние на кинаджиите, има неща, които зависят от тях. Смайващо е, че те не предприемат действия в тази насока. Един от тях е проблемът как българските филми да стигнат до широка аудитория и да се превърнат в обществена необходимост. Задачата

е сравнително проста за разрешаване. Това, което отдавна трябваше да бъде направено, е да се потърси разпространител на филми за телевизиите, на когото да се делегират ексклузивни права за разпространение на български игрални, документални, анимационни и научнопопулярни филми. Преди години бе проведена конференция по този проблем и се оказа, че задачата е лесно изпълнима. Продуценти и всякакви държатели на права трябва да подпишат споразумение за начина и процента на приходи и да делегират правата си на разпространител. Съвместно с него трябва да направят пакети филми от различните видове кино и с различна дължина – 20 часа, 50 часа, 100 часа и т.н. Повечето разпространители ще потвърдят, че интерес към българското кино все още съществува, но придобиването на правата за излъчване е дълъг и сложен процес. Мога лично да го потвърдя. Програмният директор на кабелна телевизия извършва няколко функции. Чисто физически той не е в състояние да отдели три работни дни, за да обикаля по различни инстанции, за да придобие правата за излъчване на български филм. Или дори пакет от филми. Наскоро завърши пазарът на телевизионни филми в Кан. Интересно колко български филма са били предложени за продажба на този пазар?

Трябва да се действа енергично, решително и с ясната представа, че всеки ще трябва да отстъпи, за да се постигне общо крайно решение за показ на българско кино по телевизионните екрани. Докато все още има хора, които помнят и се вълнуват от български филми. Защото идващото поколение не ходи на кино. Каквото им трябва, младите хора си го намират в Интернет. Или поне мислят, че е така, но това не променя състоянието на нещата. А то е близо до катастрофа.

СОФСПРАВКА®
национална информационна система

СТАНЕТЕ ЧАСТ ОТ
ИНФОРМАЦИОННАТА СИСТЕМА
НА БЪЛГАРИЯ

02 / 980 22 22 02 / 987 44 22
02 / 987 44 11 02 / 987 44 33

www.sofspravka.com

Любовта е лудост 2009: Разширяване на параметрите

Люммила Дякова

Несъмнено любовта е страст, а за фестивала „Любовта е лудост“ тази страст премина през лудо опиянение в първите години заради самото случване на събитието. След това настъпи охлаждащо отрезвяване с колебания и съмнения заради несигурността на времето, в което живеем, за да изкристализира постепенно в гореща привързаност, която организатори, зрители и участници на фестивала непоколебимо устояват вече седемнадесет години. А това е много важно, защото с присъщия ни нихилистичен манталитет много по-лесно отричаме и разваляме нещата, отколкото да мислим креативно за тяхното бъдеще. Пиша всичко това, защото ми се иска да вярвам, че фестивалът „Любовта е лудост“ категорично се утвърди през годините като стойностно културно събитие и не би трябвало да има основание, финансови и организационни причини да поставят под съмнение неговото съществуване.

Тази година акцентът бе с филми, произведени в Баварската киностудия, една от най-развитите и продуктивни кинематографии в Германия, което предизвика заслужен интерес сред зрители и про-

фесионалисти. Струва си да се припомни, че възходът на „новото немско кино“ започна именно там през 60-те и 70-те години на миналия век, когато група бунтари ентусиасти, между които Александър Клуге, Фолкер Шльондорф, Вернер Херцог, Вим Вендерс, писателят Петер Хандке, а по-късно и Райнер Вернер Фасбиндер, се събират в Мюнхенското кафене „Бунгало“, слушат „Кингс“, спорят за изкуство и споделят левите си идеи. Но не се задоволяват с намерения само „на маса“, а основават филмовото обединение „Filmverlag der Autoren“ с мотото: „Издателството на авторите принадлежи на авторите“. Така се стига до звездния миг на следвоенното немско кино с филми като „Страхът изяжда душата“, „Бракът на Мария Браун“ на Фасбиндер, „Строшек“ на Вернер Херцог, „Нож в главата“ на Райнхард Хауф, „Американският приятел“ на Вим Вендерс, „Тенекиеният барабан“ на Фолкер Шльондорф и др. Светът заговори за независимото немско авторско кино, което категорично се разграничава от развлекателната масова продукция и поставя в центъра на своите филми обществената и политическа пробле-



„Цветове на страстта“ - Индия, режисьор Кетан Мехта



матика. И до днес Петер Хандке продължава да е сред най-интересните драматурзи и сценаристи в Германия, а Вим Вендерс основателно е признат за гуру на световното независимо кино не само сред новите генерации творци, но и сред младите поколения зрители.

И ето че на 17-тото издание на „Любовта е лудост“ представителна делегация от режисьори, продуценти, сценаристи и актьори начело с министъра на културата на Бавария Зигфрид Шнайдер гостува на фестивала, което е заслуга на художествения директор професор Александър Грозев. Освен творчески, разговорите имаха и организационен характер и в тях се включи министърът на културата на България Вежди Рашидов, за да се потърсят пътища за сключване на културни спогодби между двете страни, а гостите насърчиха българските автори, че докато това се случи, наши проекти могат да кандидатстват за подкрепа в баварските филмови фондове, стига, разбира се, те да са интересни за немската страна.

Представените филми от Бавария направиха впечатление както с тематично и жанрово разнообразие, така и с високия си професионализъм и артистичност. Авторите им успяват да постигнат нещо много трудно, но изключително важно за диалога със съвременния зрител: създават откровено арт кино, но разказано на достъпен и завладяващ аудиторията език. Най-интересен в тази посока за мен бе филмът на Каролине Линк „Миналата зима“ /„Преди година през зимата“/. За своя предишен филм „Никъде в Африка“ режисьорката стана носител на Оскар за чуждоезичен филм през 2001 година. А на „Любовта е лудост“ „Миналата зима“, въпреки че не бе в конкурса, получи авторитетната награда на филмовата критика и определено може да се каже, че беше най-добрият филм в програмата. Сама по себе си историята е

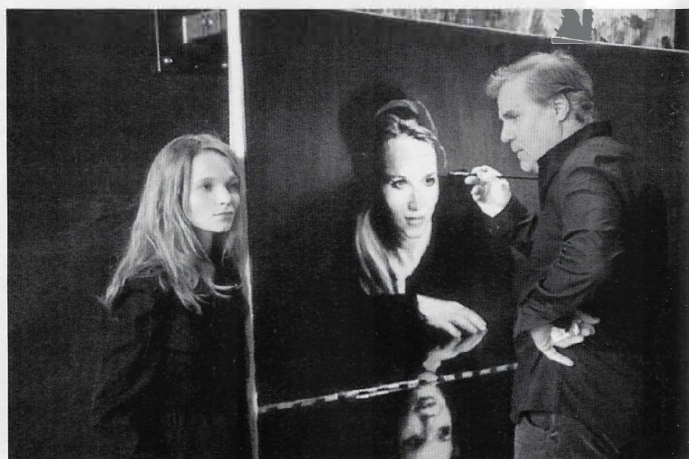
„Прима Примавера“ - Унгрия, България, Великобритания, Холандия, режисьор Янош Еделени

доста странна. Една майка поръчва на известен художник портрет на дъщеря си, и на загиналия си син. Художникът във великолепно изпълнение на Йозеф Биербихлер, самотен и екстравагантен, има свой разговор със смъртта посредством картините си и младото момиче точно заради това изпитва доверие към него. Двамата провеждат почти криминално разследване на загадъчното самоубийство и в тази интрига се вплитат житейските истории на всеки от персонажите. Вменяват се вини, прозира лицемерен буржоазен морал, за да се стигне до трагичната истина, че момчето се е самоубило, обсебено от любов към сестра си. Но това е и път, по който всеки от героите преоткрива себе си, за да може да продължи нататък. Сложен, многопланов, изваян филм, който държи вниманието на зрителя до последния кадър.

Художник е главният герой и във филма „Цветовете на страстта“ – Индия, режисьор Кетан Мехта. Пищна, живописна сага за великия индийски художник Раджа Рави Варма, живял през 19 век - основоположник на модерното индийско изкуство. Филмът проследява драматичния път на творец, изпреварил своето време, воюващ с догмата и канона, чиято радикална, еретична живопис, скандализира обществото и най-вече религиозните фанатици. Но това е и история за страстна и красива любов, в която музата на художника, млада жена, преодоляла предразсъдъците на възпитанието си, става и жертва на неговото изкуство.

Любовта е движеща сила и в иранския филм „Последната кралица на замаята“ – режисьор Мохамад Реза Араб, удостоен с Голямата награда на фестивала „Златната Афродита“. Младият герой е афганистанец, който намира препитание в Иран, но копнежът и безмерната любов към жена му го карат да предприеме опасно и рисковано пътуване обратно към Афганистан. Филмът е едно почти

„Миналата зима“ - Германия, режисьор Каролине Линк



документално пътешествие с познатия от добро-то иранско кино дух на топлина, сърдечност, неподправена скромност и безмерна човечност. Парадоксално наблюдение за разкъсвания от военни конфликти близоизточен свят.

Разтърсваща любовна и социална история разказва полският филм „Малката Москва” – сценарист и режисьор Валдемар Кжищек, който ни връща към 60-те години на миналия век в малко полско градче, където е разположен съветски военен гарнизон. Практика, позната в цяла Източна Европа по онова време, която днес можем да наречем с точното ѝ име - окупация. В центъра на филма е любовният триъгълник между полски офицер, съветски летец и неговата съпруга. Красивата любов между рускинята и поляка е смазана, буквално унищожена от апаратчиците от КГБ. Репресивният механизъм е еднакво жесток и безпощаден и към свои, и към чужди. Смазващата вездесъщност на службите обрича на гибел всяка съпротива и противопоставяне. Нежен, но и болезнено директен филм.

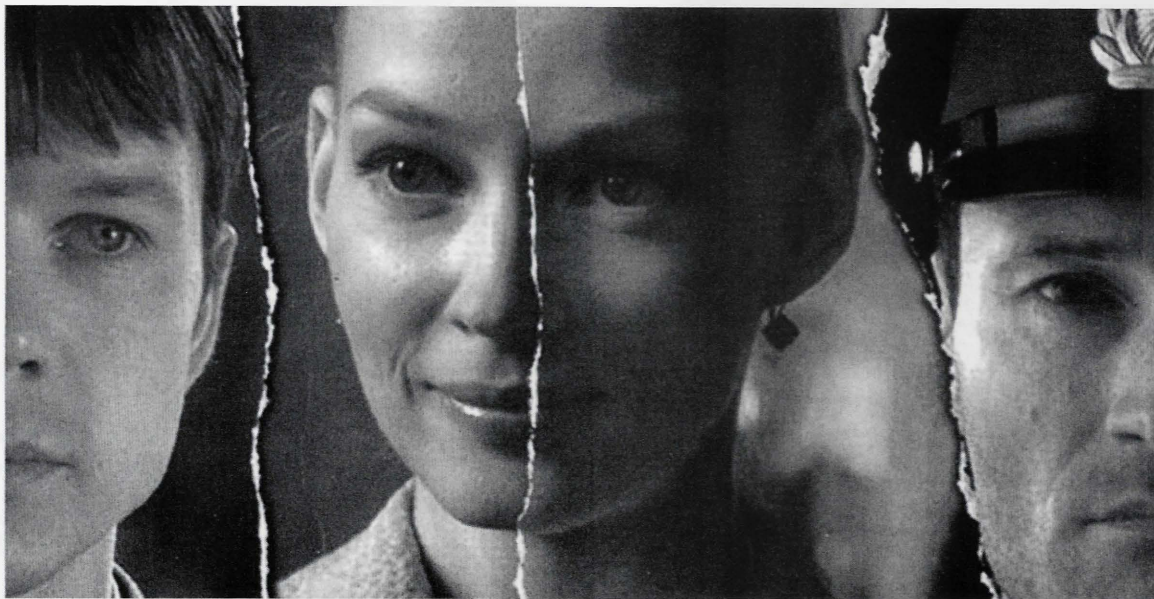
Чудат, причудлив бих нарекла филма „Прима Примавера” – копродукция между Унгария, България, Великобритания и Холандия, режисьор Янош Еделени, който получи Специалната награда на журито, а Весела Казакова с главната роля във филма взе Наградата за най-добра актриса. Доста сюр-филм - пътешествие, в който престъпление, преследване, приемлива доза дебилност и любов са „омесени” като във водевил, при това много симпатичен, особено ако зрителят преглътне червените обувки с неимоверно високи то-

кове на Весела или кристалния полилей, с който не се разделя екранният ѝ партньор Габор. Така „аранжирани”, двамата се щурат из селца и паланки между Унгария и Сърбия, за да търсят спасение от преследващия ги мафиот, но най-вече за да се открият един друг, следвайки неведомите пътища на любовта.

В програмата имаше и български филм - „Похищението” на Пламен Масларов, но за него ще стане дума когато му дойде времето, тоест когато се прожектира по екраните в страната.

Другото важно събитие на фестивала бе кръглата маса на тема „Съвременното европейско кино – творчество, производство, разпространение”, организирана от бюро Медиа – България и списание „Кино”, в която взеха участие Камен Балкански – директор на бюро „Медиа” за България с експозе на тема „Приоритети на европейската програма „Медиа”; Людмила Дякова – главен редактор на списание „Кино”, запозна участниците в кръглата маса с „Европейските практики за филмопроизводство”; кинокритичката Геновева Димитрова, разви темата за „Руското кино – абсурдът на държавната подкрепа”, професор Вера Найденова – очерта параметрите на „Кинофестивалът като акт от глобализацията в киното”. Драматургът на Варненския драматичен театър Сия Папазова направи обзор на фестивала „Любовта е лудост” през годините, а професор Божидар Манов обобщи темата с „Европейското кино – шансове за разпространение”.

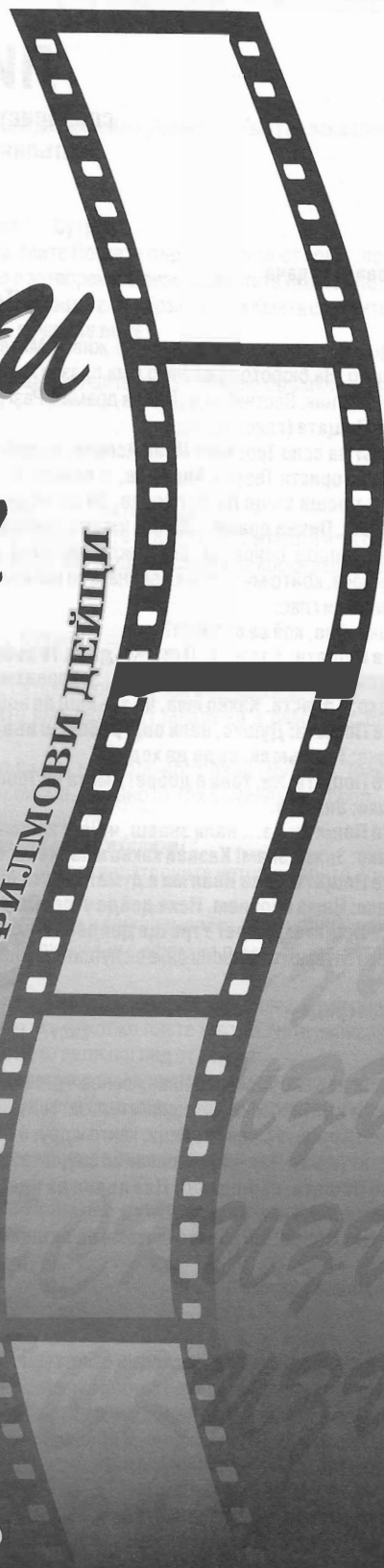
Някои от докладите предлагаме на вниманието на нашите читатели.



„Малката Москва” - Полша, режисьор Валдемар Кжищек

СЪЗНАДЪН ЕСКУЗИ

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ



МОМЧЕТО ПРЕД ПРОЗОРЕЦА

Сценарий за документален филм

“Изкуството се ражда от чистите пориви на сърцето.
Както любовта. Нека се вслушаме в неговия глас”

Иван Ненов към младите художници – 1996.

Художествено ателие. Камерата панорамира върху картини на Иван Ненов, фотографии, рисунки, керамична пластика и др., част от тях, разхвърляни върху маса в утринната светлина, струяща през отворения прозорец. Панорамата спира върху силуета на възрастен мъж, седнал с гръб и загледан някъде навън. Там, в рамката на прозореца, се низят спомените му: картините в изкуството и тези в живота. Архивни кадри от живота в Париж и Виена от началото на двайсети век, с характерното забързано темпо и съпровод на пиано. Двайсети век нахлува със своите технически чудеса – кинематографа, автомобила, аероплана, със своята елегантна мода и със своите нови идеологии...

Гласът на възрастния Иван Ненов (зад кадър), пресъздаден от актьор:

„От петгодишна възраст имам спомени. Представете си, 80 години помня толкова неща... Бил съм свидетел на появата на много нови идеи, направления, които се представяха за много голямо нещо, пък после дойдоха други и от предишните и помен не остана... Атанас Далчев често ми казваше: „Защо не напишеш спомени?“ Сега съжалявам много”.

(Архив) Иван Ненов на преклонна възраст сядна на една от масите в галерия „Александър”. Усмива се. Кадрите са заснети през 1996г. (която се изписва на екрана), по повод неговия 95-годишен юбилей.

Отново отворен прозорец – този път към морето. Детайли от картината на художника „Момичета плетат мрежи” – 1946г. (Две момичета пред отворения към морето прозорец).

Морски бряг – вълните прииждат и се отдръпват като спомените на художника – камерата се изтегля до вътрешността на стара созополска стая, където две момичета, досущ като онези от картината, подобно на арфистки, заплитат дантелите на рибарска мрежа в ефирната светлина на утрото. Едното момиче обръща лице към камерата, отмята назад дългата си коса и се усмива приветливо.

(Гласът на И.Н.): „Обичам спомените си. Созопол. Сега не ми се ще да отида там, защото ми се плаче, чадъри, кушетки с бели чаршафи като операция! Когато ходехме там през 1946, след кошмара на войната, това го нямаше, то беше истинско общуване с морето. А как може човек да не обича природата? Аз рисувам в дома си сега. И в ателието си човек може да я рисува. Нали има прозорец?! “ Маса с прозрачна ваза и самотен нотен лист до нея. Във вазата – стрък синчец. Пред масата – отворен прозорец с малко бяло перде, разпънато пред късчето синьо небе. Всъщност това е известната картина на художника „Делфиниум” (1936).

(Гласът на И.Н.): „Моят баща беше написал едно много хубаво нещо: някои се оплакват, че им е скучно, че нямат природа наоколо. А той казваше: да има едно прозорче, което с джобната си кърпичка да покрия, пак ще съм щастлив. Защото там минават облаците, минава светлината, угасва... Животът е безкрайно богат, човек трябва да може да общува с това богатство”.

Камерата полита към отворения прозорец на същата картина и прелива в серия от напливи към прозорците на няколко други негови картини със същия сюжет.

Върху стопкадър изплува заглавието на филма:

„МОМЧЕТО ПРЕД ПРОЗОРЕЦА”. Затъмнение.

Част – I “Предсъмване”.

Отворен прозорец на стара къща, пред който е застанало малко момче, заслушано в песента на жетварките, които отиват на работа в утринния полуздрач. (Малкият Ваньо, пресъздаден от натурщик).

(Гласът на възрастния И.Н.): „Като малък често гледах през прозореца, а баба ми казваше: „Стига си зяпал, от теб човек няма да стане”. Много обичах да гледам.”

Там, в рамката на прозореца, момчето вижда млада жена в бяла рокля, която му се усмива и се отдава на лечавата в здрача.

(Архив) Изгледи от София – края на 19 век.

Фотография на д-р Васил Ненов и Сенка Ненова.

Авторът: „Иван Ненов се ражда в разгара на пролетта – на 17 май 1902 г. в София, в семейството на д-р

Васил Ив. Ненов и Сенка Кметова. Уви, само няколко месеца след неговото раждане майка му умира". Некролога на Сенка Кметова.

Няколко фотографии в преливане на Иван Ненов - като бебе, като малко момче заедно с баща си. Две-три от първите рисунки на художника - голи женски тела, преливат към няколко композиции на тема майчинство, които той прави по-късно като студент.

Авторът: „Може би затова този образ на отсъстваща от живота му майка дава отпечатък на цялостното възприемане и пресъздаване на Жената в художествения му свят. И ако животът му от най-ранно детство е белязан от мрачните сенки на поврати и изпитания, то неговото изкуство носи животворната светлина и обновителното дихание на пролетта”.

Бягаш пролетен пейзаж зад прозореца на ж.п. вагон от началото на двайсети век. С гръб към камерата е застанал възрастният мъж (Иван Ненов, пресъздаден от актьор), загледан през прозореца. Перденцето е дръпнато и плющи от напора навътъра.

Авторът: „Ранното му детство преминава в постоянно скиталчество, неотлъчно с бащата, който заради идеите си за безплатно медицинско лечение е пращан в най-затътените краища на страната като участъков лекар”.

Стар селски път, по който се клатушка файтон, от онези брички от началото на века. Във файтона пътуват малкия Ваньо и баща му - д-р Васил Ненов (пресъздадени от актьори). Живите очи на момчето гледат постоянно сменящия се хълмист пейзаж.

Авторът: „Д-р Васил Ненов е личността, формирала душевната структура и необятния интелектуален хоризонт на своя син - с разностранните му интереси, жадна любознателност и бунтарски кураж. Роден е през историческата 1876г. в Севлиево, като предпоследното от единадесетте деца на Иванчо Ненюв, абаджия и гайтанджия, който е женен за Неда Иванчовица Хинкова. Тя гледа малкия Ваньо две години след смъртта на майка му.

Родът е стар, занаятчийски. Иванчо Ненюв, известен със своята предприемчивост, след дванайстото си пътуване до центъра на Османската империя - Цариград, докарал в подбалканското градче нещо невиждано - фургон - дюкян на колела”.

Фотографии, изгледи от Севлиево от края на XIX век.

Иван Ненов: „С три чифта биволи го докарал. Той не е тежал толкова, но така, за фасон (смее се). И първи ушил французки панталони, щото те се носели тогава. Той е абаджия и баба ми все показваше, горката, хубави платове, дето шиел на ханъмите шалвари. Много хубави дамаски с тъкани фигури, много хубави...”

През 1885г. се обявява сръбско - българската война. Дядо ми отива доброволно на фронта. Там намира най-големия си син Никифор, който е бил мобилизиран. След края на войната двамата се завръщат в Севлиево.

Баща ми завършва петокласното училище в Севлиево, каквото е имало по онова време там. Неговият баща дядо Иванчо умира, когато Васил е бил юноша. /.../

Та баща ми е бил предпоследното дете на тая голяма фамилия и не са могли да го издържат. Играел там, има една глина такава и правят едни пръчки и ги удрят, те пукат. И минал Бозвелиев, един учител от Казанлък, и го видял... дигнал му тъй с бастуна си ризката - той само по ризка - и му казал тъй: „Василе, айде ще те водя на училище”. И го завел и го записал. И така той изкарал до пети клас. В пети клас направил марксистки кръжок „Плеханов” и го изключили. И тогава същият Бозвелиев събрал хора и казал: „Срамота, това момче какво ще прави?... Остават му две - три седмици да завърши пети клас и да му дадем едно фалшиво удостоверение и една стипендия”.

Бащата на Иванка Ботьова, вторият ѝ баща, часовникар бил, богат човек, и направил стипендия за Иванка Ботьова и за още един друг ученик - и избрали баща ми”.

Фотографии, изгледи от Женева от края на XIX век. Известната фотография на български студенти социалисти, между които е и Васил Ненов от 1896г.

Авторът: „Васил Ненов заминава за Женева да учи естествени науки, за да стане по-късно учител. Както

повечето младежи в онези години, той е увлечен от социалистическите идеи и участва в известния марксистически кръжок на Плеханов в Женева”.

Иван Ненов: „Точно по това време – 1894 г., в Лион е бил убит от анархисти френският президент Сади Карно. Тогава българският консул в Женева праща доклад в Министерството в София за участието на български студенти в социалистическите кръжоци, след което стипендията на баща ми е била прекратена. След като остава без доход, той отива в Нанси във Франция, става словослагател, за да може да продължи образованието си. И тогава записва, следва и завършва медицина там. В Нанси също се е образувал марксистически кръжок, в който участват освен него и други български студенти, между които са Кръстьо Раковски, библиографът д-р Никола Михов, Димитър Полянов и други, които личат на известната фотография от 1896 г. Там именно баща ми се сближава с Кръстьо Раковски, с когото по-късно поддържаше кореспонденция”./.../

Влакът пресича стар селски път, по който се клатушка файтонът с малкия Ваньо и бащата му. Момчето с детски възторг маха с ръка след отминаващия влак. Зад отворения прозорец на едно от купетата се появява млада жена, която гледа към момчето.

Иван Ненов: „Баща ми по идейни причини беше гонен от много градове и откакто се помня, живеехме по селата – Карнобатско, Брезовско. Най-после отидохме в град Плевен, след това във Видин. Празно време...”

Преливане към хълма в Брезово. Мъж и малко момче вървят по една от селските улици. В полуздрача изплува главата и туловището на огромен бик.

Иван Ненов: “Баща ми винаги ме събуждаше рано да посрещнем слънцето на оня хълм. Хълма в Брезово го нарисуваша Златю. И на тоя хълм отивахме всяка сутрин. Баща ми вярваше в слънцето. Сутринта селото спи, сиво цялото, тук там се обаждат по някой петел, кокошки, кравите вече горе, преди изгрева, горе на хълма ги чувам и най-страшното беше, че селският бик минаваше през мегдана. Все правеше пакости бикът... Ако бях музикант, щях да направя музика. Като художник имам чувството за това силно предсъмване. Това е непредаваемо. И не мога да го забравя”.

(Видин – 1908) Изгледи от Видин и Белградчик от началото на двайсети век.

Авторът: „През 1908г., благодарение на застъпничеството на известния обществен деец Найчо Цанов, д-р Васил Ненов получава назначение и се установява във Видин. Тук се оженва за своята колежка и съмишленичка д-р Теодора Златева, която е завършила в Женева и също е привърженик на идеята за ролята на лекарят общественик. Раждат се сестрите Лора и Павлина.

Пясъчна ивица на брега на Дунава. Малкият Иван Ненов (пресъздаден от натурщик) чертае с пръчка по пясъка първите си рисунки.

Авторът: „Тук малкото момче предсеща в себе си трепета на бъдещия художник, получава основното си образование (1909-1913), преживява балканските войни, обсадата на града, холерата”.

Иван Ненов: „Силно ме впечатли пребиваването във Видин. Живеехме в турската му част, един много затворен град. Особен чар имаха за мен младите турски момичета, които тръгваха на училище с яшмак. После това премина в очарованието на жената. И колкото и несръчен да бях тогава, това чувство, чувството за очарованието на жената, ме смущаваше и ме караше да го рисувам”.

Старата част на Видин до някогашна каменна кариера. Силуетите на каменоделците, които чукат камъни, „плуващи” сред облаци прах в слънчевата мараня, се открояват като митични великани. Малкото момче ги гледа захласнато.

Иван Ненов: „Увеличах се от много неща. Започнах като скулптор. Във Видин се строеше много от мек варовик. Виждах как каменоделците чукат. Намерих си един плосък гвоздей. Крадях парчета варовик и ги чуках. Баба ми викаше: „Стига бе с тия боклуци! Напълни къщата с глина”. Тя ги изхвърляше, естествено.”

Авторът: „Незнайно как и защо, във видинското училище се озовал младият чешки архитект Добруски. Той помолил един ден децата да нарисуват нещо свое: рисунката на малкия Ваньо го впечатлила и учителят обърнал внимание на Доктора за дарованието на сина му. А на момчето подарил донесени от Чехия пастели, блокче и голяма кутия пластилин“.

Документални кадри от Балканската война.

Иван Ненов: „...Бях затворен във Видин, когато беше холерата. Майка ми беше лекарка, а баща ми беше на фронта на гръцката граница и не можеше да дойде, понеже градът беше обсаден. По някакъв начин обаче той успя да се прехвърли и вече там пое работата, което жена не може да направи. Защото хората умират и понеже умират от азиатска холера, те умират сгърчени, а след това се разпускат. И викаха: „тя докторката ги взима живи да ги закопава.“ И до ден днешен има хора, които казват, че виждали как ги хвърлят в ямата живи, което съвсем не е така. Но аз знам какво нещо е едновременно бомбардировки и жълти знамена, които означават „холера“. И писъци през няколко часа. В къщи вече няма никой, кучетата вят. Страшно нещо. И сега като ви говоря, настръхвам, да можех да го напиша... Без изход!“

Изглед от Кюстендил до войната 1914г.

Фотография на юношата Иван Ненов като ученик в Кюстендилската гимназия (1916 г.), която е уловила един от миговете на мечтаене в позата и умния поглед на момчето, седнало пред прозорец с молив в ръка.

Авторът: „След войните през 1914г. семейството на д-р Васил Ненов се премества от Видин в Кюстендил“.

Портрет на д-р Васил Ненов. Фотография на четиримата от списание „Мисъл“: П.К.Яворов, П.Ю.Тодоров, Пенчо Славейков, д-р Кръстев. Фотография на Иван Ненов като ученик в Кюстендилската гимназия. Портрет фотография на П.К.Яворов.

Иван Ненов: „В гимназията се увличах от литературата, сътрудничах на списание „Ученически преглед“... Този интерес идваше от баща ми – лекар по професия и общественик по призвание. Той пишеше, отпечатвал е детски стихове. Беше много интересна личност. Голямата мечта и страст на баща ми беше литературата. Имаше великолепна библиотека, която за съжаление изгоря по време на бомбардировките. Запазил съм само две томчета на Хелвеций „За духа“, купувани от баща ми по време на неговото студентстване.

Беше много близък с Петко Тодоров, с Яворов, с Асен Златаров и д-р Кръстев, с Пенчо Славейков, с целия културен кръг около списание „Мисъл“... С Яворов беше извънредно близък... Смятам, че той създава интерес у Яворов към френския театър...От Нанси една купчина писма и картички имаше от Яворов. Понеже баща ми беше голям поклонник на френската култура, Яворов му прати картичка отпред с една танцовачка на кан-кан и писал: Василе, твоето сърце ако е останало в Париж, моето остана в София.

Та Яворов беше единственият, който се държеше и за пушката. Той беше и представител на организацията тук. Ние, които идвахме от Кюстендил, отивахме при него, и там – пушката му, ямурлука. Даже имаше една снимка... Той веднъж вика:

- Бе Василе, чакай да те облека като комита!

И баща ми е фотографиран с пушката. Баба ми като го видя, си изкара акъла.

...Революционната дейност на Яворов е била близка на баща ми.

Фотографията на д-р Васил Ненов с пушката на Яворов.

Телеграма от П.К. Яворов до д-р Васил Ненов: „В събота заминаваме вътре. Телеграфирай ще дойдеш ли?“

Авторът: „Яворов е правил опит д-р Васил Ненов да бъде привлечен като лекар на четата, която заминава за Македония“.

Иван Ненов: „После се насочих към пластическото изкуство. То много ме привличаше, защото беше не-

разривно свързано с цялото ми усещане за света”.

Портрет на бабата на Иван Ненов – Неда Иванчица Ненюва - първата му работа.

Гимназистът Иван Ненов (пресъздаден от актьор) наглася стар фотоапарат, отдалечава се от него и заснима в поза. Фотоапаратът щраква и след като димът се разсейва, сцената замръзва във фотография на юношата, правена от него с фотоснимачка.

Авторът: „В Кюстендил рисуването за гимназиста придобива осъзнат характер. Кръгът на неговите интереси се разширява – започва да се занимава и с фотография. Той дори вече моделира – прави глави от натура”.

Автопортрет на Владимир Димитров Майстора. Фотография на младежите около Майстора: Борис Елисеев, Асен Василев, Кирил Цонев, Николай Дюлгеров, Стоян Венев, Мордохай Бенционов.

Авторът: „Тук той среща истински художник – Владимир Димитров-Майстора. Около Майстора се е образува група младежи, обзети от мечтата и амбицията да станат художници: Асен Василев и Стоян Венев, Николай Дюлгеров и Мордохай Бенцион, Борис Елисеев и Васил Евтимов. А към тях често прихожда и Кирил Цонев – вече студент в Академията”.

Първият автопортрет на Иван Ненов, направен пред къщата им в 1918 г. Стари римски руини и архитектурни фрагменти в двора на Археологическия музей, някогашната махала, където е живял художникът. Малкият Ваньо (пресъздаден от актьор) обича да се скита сред тях след училище, когато лъчите на залязващото слънце хвърлят дълги сенки.

Неочаквано зад една от колоните се появява познатата вече млада жена в лека бяла рокля. Момчето хуква към нея, но жената се отдалечава с бързи стъпки и изчезва като привидение.

Авторът: „Тук юношата за пръв път среща античността. Недалеч от къщата, в която живее семейството, лежат сякаш захвърлени мраморните руини от древна Пауталия. Те силно го впечатляват”.

Документални кадри от убийството на австроунгарския херцог в Сараево, от фронтовете на Европейската война (Първата световна).

Документални кадри от Октомврийската революция в Русия. Портрети на В. И. Ленин, Д. Благоев, Карл Либнехт, Жан Жорес. Кадри от войнишките бунтове в България. Кюстендил по време на войната.

Авторът: „Тук малкият Ваньо отново се сблъсква с войната, преживява погрома, катастрофата, става свидетел на войнишките бунтове - едни от най-ужасните му преживявания. Главната квартира на българската армия по онова време се помещава в Кюстендил”.

Фотография портрет на Елисавета Багряна от онези години.

Авторът: „Момчето и неговата тайфа са заплени от младата учителка в града – Елисавета Багряна, която е чест гост в Главната квартира – от ведрия, „провансалски”, както той го нарича, дух на Багряна, излъчващ се от стройното ѝ и красиво тяло.

В края на войната (1918) Иван Ненов взема участие в ученическата стачка в гимназията (член е на стачния комитет) против незадоволителното равнище на обучението и рушветчийството на някои от преподавателите. При реалната опасност да бъде изключен, той се премества в София – в Първа мъжка гимназия.

Познатият вагон. Тренът пристига на гара София. На прозореца е 16-годишният младеж (пресъздаден от актьор), очакващ с нетърпение да прекрачи в новия свят, който го очаква.

Документални кадри от София от двайсетте години.

Портрет на проф. Иван Лазаров. Изглед от художествената академия – червената сграда. Портрет на проф. Жеко Спиридонов.

Авторът: „Момчето продължава своите увлечения с рисуването, но моделирането на глави от натура като че ли надделява. При една случайна среща неговият съсед – известният скулптор проф. Иван Лазаров, вижда негова глинена глава и незабавно го насочва към Художествената академия, която по

онова време е все още Държавното художествено-индустриално училище. А проф. Жеко Спиридонов като вижда работата, му казва: „Вътре си, няма от какво да се боиш“.

Интериор на Художествената академия – коридора с античните скулптури. Портрети на професорите Н. Ганушев и Никола Маринов. Фотографии на младия Иван Ненов в двора на Академията. Вера Иванова, Иван Ненов и Илия Петров в двора на Академията – 1924-25 г.

Иван Ненов: „Аз още нямах завършено гимназиално образование. И така – явих се, издържах изпита и започнах да уча скулптура като извънреден студент при проф. Жеко Спиридонов. После се прехвърлих редовно в специалността живопис при проф. Никола Ганушев. Завърших при проф. Никола Маринов през 1925 г. И двамата бяха възпитаници на Академията „Албертина“ в Торино, но възгледите им коренно се различаваха. Ганушев беше много голям художник, но по-академично третираше нещата, докато Маринов беше артист. Никола Маринов беше вдъхновител на цялото това поколение – Илия Бешков, Боян Петров, Илия Петров, Любомир Далчев, Екатерина Савова – Ненова. Аз бях малко чужд в Академията. Ганушев много ме потискаше, но съм му благодарен, че ме научи на занаят. Към този професионализъм се прибави и импулсът, получен от Маринов“.

Няколко рисунки – голи женски тела, правени от художника в Академията в първата половина на 20-те години. Портрет на Екатерина Савова-Ненова.

Авторът: „Още в Академията се проявява непокорството на ученика Иван Ненов и нежеланието му да върви поутъпкани пътища. Различията му с професора понякога стигат до остри конфликти. Едва по-късно уважителното отношение към натурата, на което го учи Ганушев, ще стане за художника творчески подход и художествен възглед“.

Иван Ненов: „Още като постъпих в Академията, започнах да рисувам с черта. Ганушев много ми се караше, а мен много ме интересуваше чертата.“

И не знам защо, но винаги имах в мен едно недоволство от това, което виждах и тук, и в каталозите на Салоните, с които разполагаме в къщи. Неизвестно защо и те не ми харесваха. Винаги копнежът ми беше да се направи нещо по-друго.

Позволявах си твърде голяма свобода в Академията, все някакви търсения. И не съжалявам, че срещнах упоритата съпротива на Ганушев. Той ме заплаши, че ще ме скъса. А в онези години наистина можеше да те изключат за това от Академията. Всъщност много съм доволен от това, на което ни учеше Ганушев... И постепенно забелязах, че на свободните ми работи им липсва дълбоко усещане за реалността, все някакви младежки измислици. А Ганушев не приемаше това. „Какво ще измисляш, какво знаеш ти, че ще измисляш?“

Репродукции на художниците Рибера, Веронезе, Пиеро де ла Франческа, Холбайн.

Авторът: „Кумири са му велики художници- класици: отначало Рибера и Сурбаран, а след това Пиеро дела Франческа, Клуе, Холбайн. Силно впечатление му правели Врубел и Чурльонис.

Той получава „отличен“ от проф. Маринов за етюд на стар мъж и в Академията започват да го наричат „Рибера“.

Репродукции на художниците Никола Петров и Гошка Дацов.

Авторът: „А от българските художници най-високо ценял Никола Петров и Гошка Дацов. И двамата починали твърде млади“.

Изгледи от Истанбул, Атина, Бриндизи, Неапол, Рим, Венеция. Репродукции на художници, дълбоко впечатлили Иван Ненов: Микеланджело, Джорджоне, Веронезе, Тинторето, Веласкес, Тициан. Фотографии на Иван Ненов, Бешков, Иван Милев и др.

Иван Ненов: „Най-яркият спомен от студентството ми е свързан с пътуването на класа до Италия. Идеята беше на Ганушев – сам италиански възпитаник, нашият преподавател искаше неговите ученици да видят отблизо великите шедьоври на Ренесанса. Обаче сумата от 5000 лв, която трябваше да събере всеки, изглеждаше фантастична. Родителите ни можеха малко да помогнат. Имаше някои, напри-

мер Бешков, Иван Милев, Пухлев – музикантът, те имаха основа. Бешков беше чорбаджийски син. Хвалеше се, че карал трактор. Тогава Ганушев каза: „Абе, направете свободни работи. Някои пейзажи. Аз ще уредя изложба”. Ганушев покани някои по-състоятелни хора. И представете си, купиха се доста работи. Още съжалявам, че нямам някоя от тия картини. Това бяха стада, които се връщат от паша, и облак прах над тях. Беше недалеч от София отвъд Перловската река... От рисуване на реклами по кината, от подреждане на витрини оттук - оттам, успяхме да съберем по 4000 лева. Напълних един куфар - сланина, салами. Не посмяхме да кажем на Ганушев, че не притежаваме цялата сума. Качиха ни на кораба „Удавикът Кирил”, съвсем разнебитен. Бяхме вече на кораба, когато Ганушев разбра това и се ужаси – очакваше ни полугладно съществуване. И три дена път до Цариград. Това обаче не беше най-страшното. В Турция имаше преврат и Ататюрк взема властта - отказаха да признаят документите ни. Обявиха, че който няма паспорт от Кемал, не може да влезе в пристанището. Акостирахме встрани и срещу нас по цялото море ей така плъзнаха като мишки лодки контрабандисти. Изход от това положение не се виждаше и постепенно надеждите да видим създаденото от Микеланжело и Тициан започнаха да се изпаряват. След тридневен престой Ганушев авантюристът ми вика: „Я ми дайте няколко кутии цигари”. Уреди всичко. Качваме се на един италиански кораб. Настаниха ни в трюма. Ние бяхме извънредна стока, нямахме билети, а уговорка с капитана, но това беше без значение. В замяна на това – концерт ще правим. Бешков носеше свирка. Имаше много хубави свирки – джобни. И кавал, и чело имаше. Бешков засвирва със свирката. Много хубаво свиреше. Оня с челото – като тиква. Цялото го беше напълнил с цигари. Не можахме да ги извадим. Но възторзи големи. Уреди се въпросът с храненето, с всичко. Иван Милев имаше едни панталони, дето ги е тъкала майка му, светли. Всеки от нас последователно обущаше панталоните, качваше се на палубата да се фотографира, та документ да имаме. Вечер публиката ръкопляска.

Бриндизи, Неапол, Рим, Флоренция, Венеция... Бях смяян от това, което видях - и то се врязва в паметта ми с цялата неповторимост на младежкия поглед”.

Снимка от Акропола с Иван Ненов и класа на Ганушев.

Авторът: „Спирайки в Пирея, Ганушев не пропуска да заведе групата на Акропола. След мраморните отломки, които го запленили като юноша в Кюстендил, той бил поразен от мащабното строителство на древните гърци. Забравил всичко, унесен в съзерцание на античната архитектура, Иван Ненов бил сепнат неочаквано от гласа на Иван Милев: „Хайде бе, Иване, стига си гледал тези камънаци”.

Репродукции на Густав Климт и Егон Шиле.

Авторът: „Ако трябва да определим кое направление остави трайни следи у нас и след войната – това е сецесионът. Густав Климт и Егон Шиле заплеляват силно двамата приятели – Иван Милев и Иван Ненов, за което Ненов ще каже: „Аз вземах от Шиле рисунката, а Иван Милев – орнаментиката”.

Авторът: „Роден в епоха на откриватели и идеен кипеж, Иван Ненов винаги е устремен към новото. Още от 1919г., благодарение на списание „Везни”, Иван Ненов се запознава с европейския и световен авангард, с немския експресионизъм, публикува в списанието преведена от него поезия на модерните поети. Заедно със своите съученици измолват от „Геото”, както са наричали тогава Гео Милев, да направи в дома си изложба с репродукции на модерните художници.

Прозорецът на познатото ателие. Мъжът прелиства брой на списание „Везни”.

Иван Ненов: „Везни” са стимулирали вече съществуващия у мен интерес към нещо различно от онова, което се правеше тук. Но за мен важни бяха не само репродукциите, които се помещаваха в списанието, но и литературата. Благодарение на „Везни” ние се запознахме с Верхарн и чрез него почувствахме, че новото изкуство произлиза органически от една нова духовна, идейна атмосфера. Може би оттогава за мен винаги е важно това съответствие и много се смущавам, когато един художник не може да посочи такава една връзка между неговото изкуство и атмосферата на времето, в което живее”.

Репродукции на картини на Пикасо – 1900-1920 г.

Авторът: „В Италия обаче става първата му „задочна” среща с Пикасо. В една книжарница видял албум

на Пикасо. И бил толкова впечатлен, че без да се замисли за високата цена, поръчал книгата с намерение да си я купи в София. Книгата наистина пристига в т.нар. Френска книжарница и д-р Васил Ненов я купува за сина си.

Групова снимка на завършилите с отличие Академията през 1925 г.

Знаменитият автопортрет на художника от 1925 г.

Няколко композиции „Майка“ от последната година в Академията. Фотография - портрет на Иван Ненов от 20-те години. Известният Автопортрет на художника от 1925 г.

Авторът: „На изложбата на завършилите Иван Ненов показва последната си „студентска“ работа, както сам нарича творбата си. На следващата година „Автопортрет“ е изложен в експозицията на дружество „Родно изкуство“, където са водещите художници по това време“.

Иван Ненов: „От момента, в който направих моя портрет в Академията, който е сега в Градската галерия, аз видях, че вече не мога както досега. Тогава портрет на бял фон – по този начин направен – такова нещо нямаше. Той беше съвсем различен от това, което се правеше. Самият аз по това време имах други работи, които са правени академично, но оттогава вече не можех така.

Ганушев беше побеснял. Те го взимат, аз тогава отидох на санаториум, защото бях заболял, Илия Петров го вижда закачен някъде, откача един портрет, закачен на най-видно място, и поставя този. Искяха да го изключат за тази работа“.

Изгледи на санаториума в с.Искрец, болницата в Кюстендил, Санаториума в Бояна. Изглед на Боянската църква. Репродукции на стенописите ѝ.

Авторът: „Младият художник е сполетян от тежко изпитание. През 1926-27 г. го спохожда „жълтата гостенка“ – страшен бич по онова време. Две години е между живота и смъртта, две години прекарва по санаториуми и болници: белодробния санаториум в Искрец, където спасява едно момче от линч, заради което едва не е арестуван като комунист, и болницата в Кюстендил, където поради липса на стаи е настанен в моргата и трябва да „чака“ да се освободи стаята на умиращо момиче. Цяла година пребивава в санаториума в Бояна, където с огромен интерес изучава стенописите на Боянската църква от 1259 г. Тук той открива, че далеч преди него – цели 6 века, майсторът е прилагал любимия му прием – артикулираната черта.

Отворен прозорец на хотелска стая, зад който се вижда морето. В огледалото се появява отражението на красива двадесетгодишна жена, която разчесва косата си. Тя прилича на онзи загадъчен модел – студентката от Флоренция, позирала за картината „Утро“ на художника. Виждаме и самата картина. На този фон се появява заглавието

2 част - „Утрина“

Познатото купе и прозорец на летящия влак. Младият Иван Ненов (пресъздаден от актьор) отново на път за Италия. Ще стопираме този кадър, за да се върнем две години назад.

Фотография на Екатерина Савова. Нейни портрети в преливане – рисувани от художника през този период. Няколко композиции: „Майка“, „Селска майка“, „Бежанци“, характерни за периода, в „Родно изкуство“. Известният портрет „Мома с ружи“.

Авторът: „В този период се случват няколко щастливи събития в живота му: оженва се за своята състудентка, художничката Екатерина Савова, и е приет за член на дружество „Родно изкуство“ – факт, който означава признание за даровития художник. Със съпругата си, която е от заможно семейство, заживяват в бащината ѝ къща на ул. „Тетевенска“ 7, (днес „Будапеща“ 7), където живее до края на живота си. В двора на къщата построява ателието си.

А през 1930 г. се ражда дъщеричката им Елка.

1994. Документален запис - разговор с Тома Томов.

Иван Ненов: „Аз съм един доста кротък човек. Не се занимавах с момичета. Влюбих се още като постъпих в Академията. И с нея си останах докато я изпратих. Жените ме обичаха. И всичките тия, които ги рисувах, са били мои приятелки“.

Фотография на Иван Ненов в ателието му от 1930 г.

Прочутата картина „Безработна“, създадена през 1931 г.

Авторът: „През 1931г. художникът създава една от най-оригиналните си, а днес – една от най-известните картини „Безработна“. Тази картина бележи нов етап в живописното му творчество. „Безработна“ е една от първите лястовици на новите идейни и художествени стремежи на младите художници – да се отрази „живия живот“, които година по-късно се обединяват в Дружество на новите художници. След тази картина само за едно десетилетие той ще разгърне своето дарование и ще създаде голямо, зряло и новаторско творчество, съизмеримо с постиженията на европейското и световно изкуство.

Купето на вагона с младия Иван Ненов, който гледаменящия се зад прозореца пейзаж, където „прелитат“ серия фотографии от италианския период на художника и срещите му с някои от най-известните модерни художници (от групата на футуристите: Маринети, Филиа, Пампорини), Джорджо Моранди, Карло Кара, Лучио Фонтана и др., като върху тях се изписват годините: 1932, 1933, 1935, 1936- 1937. Документални кадри от XVIII международно биенале във Венеция.

Авторът: „Трийсетте години са озарени от пребиваването на Иван Ненов в страната, където неговият талант ще разцъфне с цялата си сила – Италия. Артистичните среди на европейски художници, сред които попада, досегът с пулса на модерния свят се превръщат в мощен стимул за младия художник и той създава едни от най-оригиналните си и зрели творби“.

В 1932 година, по покана на своя някогашен съученик и приятел от Кюстендил Николай Дюлгеров, Иван Ненов посещава XVIII международно биенале във Венеция.

Във френската експозиция изпъкват Андре Дерен и Андре Лют, в руската – Александър Дейнека и Юрий Пименов, Александър Древин и Пьотр Кончаловски, в австрийския раздел е представен Оскар Кокошка. Специален раздел е посветен на италианските художници, живеещи в Париж – Де Кирико, Джино Северини и др., както и на италианските футуристи, представени с 99 творби, между които и една на Николай Дюлгеров.

Освен Венеция Иван Ненов посещава Флоренция, Неапол и Торино, среща се с Маринети, Филиа и други представители на италианските футуристи. Във Флоренция се запознава с живописиста на Джорджо Моранди, Карло Кара и Акиле Фуни – членове на бившето обединение „Пластически стойности“, които творят в духа на модерния класицизъм. Младият Ненов споделя възгледите на Кара „за връщане към елементарните начала на пластическия говор – чертата и петното, светлосянката и цвета и към живото човешко чувство“.

Иван Ненов: „Когато отидох, по това време бяха изминали всичките буйни ферментации на разните „изми“. А беше дошъл вече и фашизмът, който ни караше да започнем да мислим за някои неща. И аз попаднах в една среда, в която се преоценяваха нещата. Тия неща, които аз сам съм ги считал за не знам какво си, тия буйни ферментации, бяха свършили. Вече се искаше да се дойде до нещо друго...

За италианските художници футуризмът беше буйна, увличаща сила, действаща като тласък напред... Макар че приказваха глупости: „Трябва да изгорим Уфици! Трябва да изгорим Лувъра!“ Тогава художниците експериментираха, те намираха нови форми, стимулирани от нови идеи.

Картини на Иван Ненов от този период: „Жената и огледалото,“ „Жената на балкона“, „Стъклената кана“.

Авторът: „След завръщането си в София той създава цикъл живописни творби – някои от тях по ескизи и рисунки, правени в Италия. Още през 1933 г. на изложбата на дружеството на „Новите“ той показва: „Венеция“, „Алберто Менини“, „Локал“, „Жената на балкона“, с които си „спечелва“ сред българската критика завинаги славата на „краен модернист“.

Иван Ненов напуска със скандал дружеството „Родно изкуство“ и се включва активно в Дружеството на „Новите“. Заема се и с критическа и просветителска дейност, като разяснява „пластическия говор“ на съвременното изкуство: пише статии и рецензии, участва в дискусии, изнася беседи. Впрочем тази негова интелектуална енергия няма да секне до края на живота му.

Иван Ненов: „Че аз още в тридесет и втора година, значи момче на тридесет години - когато беше дискусията „академизъм или живо изкуство“ - съм говорил, че съм против модернизма: че този термин не трябва да го има, че трябва да има живо изкуство, което е против всички „изми“. Защото всеки „изъм“ става черупката, която те удря и те задължава да бъдеш модерен. Че това трябва да бъде живо изкуство, което да следва развитието на духа и развитието на живота и да го отразява чрез адекватни средства. Аз не казах, че тези средства трябва да са кубистични или някакви други точно. Те трябва да бъдат адекватни“.

Авторът: „През 1933 г. Иван Ненов отново е в Италия. „На 10 май се открива в Милано Петата тригодишна интернационална изложба на модерните приложни изкуства и модерната архитектура“ – пише той в обзорния си репортаж от Италия, в който разглежда проблемите на синтеза на пластическите изкуства и съвременната архитектура, модерния интериор и архитектурния дизайн.

През 1935 г. поканен от Филиа, основателя на торинската група футуристи, участва в изложбата на „натуризма“ в Торино.

Макар че участва редовно в изложбите със свои живописни творби, Иван Ненов не може да осигури средства за съществуване. На помощ идва приложната дейност: рекламен дизайн, оформление на витрини, на магазини и интериори.

От лятото на 1936 остава в Италия една година и работи в дизайнерското бюро на Николай Дюлгероф „Креар“.

Милано - 1936 г. На Шестото международно триенале на декоративно-приложните изкуства Иван Ненов представя „Проект за сценично оформление на пиеса на Маринети „Пленници“. Работата му е наградена с бронзов медал и диплом.

В Торино се запознава с футуриста Тулио Д`Албисола - керамик, скулптор, поет и критик, който поканва Иван Ненов в Албисола - старинен керамичен център на крайбрежието – Ривиерата, близо до френската граница, където бащата на Тулио, Джузепе Мадзоти, притежава керамично предприятие. Иван Ненов за пръв път се запознава с керамичното изкуство, създава свои керамични творби, моделира и скулптура.

Иван Ненов: „На български Албисола означава Зора на слънцето. Това е една изключително красива местност, където се стичат много художници – от незапомнени времена там се прави керамика“.

Фотографии от разговор на Иван Ненов с Евгени Клиначаров през 1996 г. Керамична пластика на Иван Ненов.

Иван Ненов: „През краткото време, в което работих в Албисола, направих няколко керамични произведения, които по концепция се отделяха от тамошната керамика, те носеха нещо различно в пластическо и колоритно решение“.

Картините на художника „Жена пред огледалото“ и най-известната – „Утро“.

Авторът: „По същото време той създава една от най-известните си картини, която назовава с поетичната старинна дума „Утрина“.

Фашистки митинги, Мусолини държи реч. Документални кадри от изяви на футуристите. Честване на Гуелиелмо Маркони - италиански физик, изобретател на радиото.

Авторът: „1937 г. Група поети и художници футуристи организират честване на Маркони – изобретателя на радиото. Иван Ненов създава монументален релефен портрет на Маркони, изпълнен от метални плоскости. Футуристичната работа на българския художник е посрещната възторжено от италианците. Тук Ненов устоява на изкушението и отказва на настойчивото предложение на италианския бизнесмен Винченцо Нозенцо, спонсорира начинанието, да започне работа в неговата рекламна агенция, тъй като се опасява, че това ще го лиши от свободата да се занимава с живопис.

Авторът: „1938г. Фашистите маршируват по улиците на Италия. Футуристите в Торино публикуват поредния футуристичен манифест „Керамика и Аерокерамика“, където сред имената на Д`Албисола,

Маринети и други художници, свързани с футуристичната керамика, като Филиа, Фарфа, Фонтана, Дюлгеро, стои и името на Иван Ненов.

Картината на Иван Ненов „Жената, която се облича“.

Авторът: „В тези дни и месеци той създава няколко от известните си картини: „Жената, която се облича“, „Балконът с канарче“, „Синьора Росси“, „Прегръдка“.

Документални кадри от фашистки хайки в Италия.

Картината „Прегръдка“.

Иван Ненов: „Тя бе моя съседка от Торино. При фашизма общуването винаги беше опасно... Особено ако разберат за връзка с чужденци. Имаше тогава големи обяви – глоба от 200 до 500 лири за една целувка, зависи каква е и къде е. Синьора Росси живееше срещу моето ателие. И излизаше на балкона да тупа... Поисках да я рисувам. Хубаво, ама тя каза, че не може. Тогава забелязах, че всеки ден към пет-шест следобед отива някъде и после се връща. Казах ѝ: „Мога ли да ви видя някъде случайно, да ви срещна като се връщате?“ На нея ѝ хареса: „Да, да...случайно може! И така започнах. В Торино пада много гъста мъгла. Италианците казат :*Vienni la nebbia,vienni l'amore*. Идва мъглата, идва любовта. Така я срещнах на улицата в мъглата...“А сега - казвам ѝ – може ли все случайно да ви срещам?“ И започнахме да се виждаме редовно. Веднъж мъглата беше страшно гъста. Спряхме и започнахме да се целуваме...По едно време чувам: „Хуп-трууп-п“- звън на оръжие. Обръщаме се: бяхме обградени от войници, които ни отдават чест. Изкарахме си акъла. А офицерът вика: «*Niente, niente!* Много хубаво беше!“ И тогава направих тази работа „*Abraccio*“ в червено./.../”

Картините на художника „Балкон с виадукт“, „Композиция Рибари“, „Композиция Къпещи се.“

Авторът: „През 1937 г. той създава „Композиция Рибари“, „Поджоло – Албисола. Балкон с парапет“, „Балкон с виадукт“, „Композиция. Къпещи се“ (1938) и прочутата „Край морето“.

Морски бряг. С гръб към нас е застанала млада жена, загледана в хоризонта. Грациозното голо тяло прилича на древна статуя. Тя е едновременно и еротика, и копнеж и идеал. Сън... Жената обръща красивата си глава към нас и се усмихва.

Познатото ателие. Мъжът, загледан в прозореца – в спомена.

Фотографии на Иван Ненов с Георги Каприев в разговор от 1992 г.

Иван Ненов: „Нещата бяха много изострени, защото беше вече война, войната в Испания, една напрегатна атмосфера... Там имаше вилнеещи партийци, които вършеха тази работа, но нямаше партийна концепция за изкуството.

Иначе беше в Германия. Хитлер имаше концепция и за немците, които бяха емигрирали, работата беше опасна.

За самите немци. Защото вижте: ние цялата група от България направихме изложба в Германия по Хитлерово време. Ние бяхме поканени. Правителството организира това, за да покаже, че им правим евала, така да се каже - и те ни направиха евала. Например издадоха картичка с моя работа в една серия: репродукции на съвременни художници. А за нея трябваше да ме арестуват. Техните художници за такива работи отиваха в лагери.

Картината „Край морето.“

Иван Ненов: „Тази картина по ескиз от Албисола завърших през 1938 г. На една наша изложба в Будапеща през 1941 г. я показах под наименованието „Композиция“ – в София едва в края на 1943 г. Дано в нея да проличава поне частица от любовта ми към Италия, към вечния символ на живота – жената: да проличава стремежът ми, че в изкуството трябва да се прилагат определени пластически принципи, определени лични принципи“.

Отново пред нас е картината „Делфиниум“.

Авторът: „Делфиниумът“- 1938 г. Един от най-поетичните натюрморти на художника.

Иван Ненов: „Светлината е жизненото начало – тя облива и свързва всичко в картината. Тя приобщава

интимността с всемира. Светлината в моите картини организира пространството като живописен елемент.

Мотивът на прозореца в моите картини има съдържателен смисъл. За мен „вън“ и „вътре“ имат голямо значение. Прозорецът – това е моето отделяне извън мен и проникване на света в мен”.

Напливи и преливания към картините на художника от този период. Акценти и детайли от картините : „Градинарки“, „Утро“, „Писмото“, „Къпещи се“, „Край морето“.

Авторът: „През този период, провокиран от една творба на Пикасо, Иван Ненов опитва графична техника – „суха игла“ – и създава графичната творба „Градинарки“ (1934), с която участва в петата Международна изложба за офорт и гравюра в Чикаго”.

Прозорецът на пътуващия влак и преливания към детайли от същите картини.

Авторът: „И започва неговото пътуване чрез произведенията по Европа и Америка. През 1939 година се представя на изложба на българското изкуство в Гърция с картините: „Балконът с канарчето“, която е откупена от Атинския музей, и „Сеньора Росси“. В 1941 г. в Будапеща Ненов участва с „Писмото“, „Къпещи се“ и „Край морето“. Същата година във Виена показва „Утро“ и „Делфиниум“, а в Берлин – „Мома“ и „Жена пред огледалото“.

Прозорецът на летящия във времето влак „улавя“ ято бомбардировачи, които изсипват своя зловещ товар над прекрасните голи женски тела („Къпещи се“), над замисленото над „Писмото“ момиче, над жената, която разресва косите си в „Утро“.

Авторът: „И този творчески разцвет на художника съвпада или по-точно се сблъсква с поредната и най-ужасна война на века: Втората световна война”.

Документални кадри на София по време и след бомбардировките през 1941 г.

Авторът: „1941 г. София е бомбардирана от Великите сили заради „символичната“ война, която им обявява правителството на България, съюзник на Третия Райх. Ателието на Иван Ненов е ударено – разрушено и опожарено”.

Документални кадри от 1996 г. Иван Ненов в галерия Александър на своята юбилейна изложба.

Фотографии на Иван Ненов в разговор с Юрий Дачев.

Иван Ненов: „Едно от най-големите нещастия, които могат да сполетят твореца, е неговите произведения да загинат. През 1941 г. подготвих самостоятелна изложба. Бях вече решил кои картини ще покажа и ги бях подредил в средата на ателието. През нощта бомба унищожи всичките деветдесет и шест работи. Но не се опитах да създам някоя от тях повторно. Събрах тези, които бяха продадени или подарени и се заех отново с работа”.

Документални кадри и фотографии от живота в Берлин 1941-1943 г.

Картини на художника от цикъла портрети на германки.

Авторът: „През този период Иван Ненов е в Мюнхен и в Берлин. Рисува известния цикъл портрети на германки – „Йети Йоерис“, „Портрет на Хилде“, „Момичето със синята панделка“, „Инге.”

Картината „Момичето със синята панделка”. Детайли.

Иван Ненов: „След изложбата, която направихме, немските власти решиха, че трима души могат да останат в Германия: аз, Ненко Балкански и още един. И така, като се върнахме от изложбата, трябваше да замина пак. Всичко бързо се уреди, но аз заминах без да знам немски език – беше ми неприятен”. (Художникът разказва един забавен епизод около създаването на този портрет).

Фотография на салона на XVII обща художествена изложба в София. Надпис – 1943. Картината „Край морето”. Детайли.

Авторът: „През 1943 г. Иван Ненов показва на XVII обща художествена изложба картината „Край морето”. Едва ли може да се измисли по-драматичен контраст от това прекрасно голо женско тяло на брега на морето, вечния символ на живота, и войната -бомбите, разрушените градове и разчленени човешки тела. Живописната творба получава учредената за пръв път Голяма награда на Съюза на дружествата

на художниците в България „Цар Борис III” (с грамота и 50 000 лв). Наградата му е връчена в Ловеч, където е евакуирано семейство Ненови. Когато обаче трябва да представи картината, в галерията, където е изложена, пада бомба. Ненов е съкрушен. Жена му получава психическа травма. За щастие, след като изравят картината, се оказва, че тя е незначително повредена и Ненов успява да я поправи”.

Документални кадри от влизането на съветските войски в България. Митинги на новата ОФ власт. Фотография на Иван Ненов, Ненко Балкански, Стоян Сотиров, Елиезер Алших, Бенчо Обрешков и други негови съученици в изпълнение на нагледна агитация – АГИПРОП.

В Ловеч го заварва 9.IX.1944г. Художникът заедно със свои съученици взима участие в пропагандирането на новата народна власт.

В края на 1944 г. Иван Ненов, Стоян Сотиров и Ненко Балкански са привлечени като съветници в Камарата на народната култура.

Морето е мрачно. Вълните с грохот се разбиват на брега.

Картината „Нощна разходка”. Върху нейния фон се появява надпис:

Част – III, „Нощна разходка”.

Надпис 1947 г.

Фотоси на познатата съюзна галерия на Раковски 125. Картини на художника от известния „Созополски цикъл”. Познатата вече от началото на филма „Момичета плетат мрежи,” „Рибари”, „Момиче с риби”.

Авторът: „През 1947 г. в същата съюзна галерия Иван Ненов излага с група колеги свои картини за пръв път след 9.IX.1944 г. Това е „Созополския цикъл”, който той прави в Созопол през лятото на предходната 1946 г, командирован там от Камарата на народната култура. Още с появата си в галерията творбите му са подложени на сериозна критика.

Картината „Момиче с риби”. Детайли.

Иван Ненов: „Когато донесох работите си от Созопол, ме обвиниха във формализъм, защото не се разбирало в „Момиче с риби” дали морето е победило момичето или момичето е победило морето”.

Авторът: „Пълзящото като октопод зловоние на обвинението във формализъм отначало е чисто професионален проблем, но скоро приема политически смисъл, за да стигне до страшната квалификация „враг”. Следващият етап от акцията по Иван Ненов е отрицанието изобщо на неговата живопис в статията на Богомил Райнов „Проблеми на днешната ни живопис” от 1948 г. в списание „Философски преглед”. През 1949 г. следва отново Ал. Обретенков с критика към „конструктивизма” на Иван Ненов. („Задачи на нашето изобразително изкуство в светлината на V конгрес на БКП”). От статиите, докладите и „научните” разработки на проповедниците на социалистическия реализъм лъха непоносимо смразяващ догматизъм.

Фотографии на Иван Ненов в разговор с Георги Каприев 1992г. Фотография на класа студенти на Иван Ненов от ателието по мозайка. Репродукция на портрета на Георги Димитров.

Иван Ненов: „Аз много обичах мозайката. Още като ученик в гимназията се загледах в двора на Археологическия музей, където бяха извадили една мозайка, отчупих си даже няколко камъчета. И още тук се опитвах да правя нещо. И в Италия работих мозайка, там това е в душата им. И като постъпих в Академията – какво - какво – мозайка. Започнах аз мозайка... Те не желаят да ми разрешат ателие да отворя. Ателие... Беше София разрушена, навсякъде натрошени камъни, аз съм гледал тези камъни в зидовете на Бояна. И казвам: ние нямаме материал, обаче ще си го направим от камъка. Взех каменоделец, научи ни да цепим камъните. И започнаха тия хора, изградихме мозайка с наш естествен камък. Те не щат да ме признаят. А студентите правят един портрет на Георги Димитров и на неговия рожден ден му го изпращат. Георги Димитров пък праща едно писмо: поздравявам ви! И го утвърдиха ателието. По-късно аз направих една мозайка портрет на Георги Димитров, която сега е в Москва. Бях я започнал още преди да ме махнат. Исках да стане мозайка, да им покажа, че не могат да направят. И до ден днешен те мозайка така и не са направили”.

Известният портрет на Сталин от Ф. Решетников.

Авторът: „В Държавната художествена академия, където Иван Ненов е редовен доцент, създател и ръководител на ателието по мозайка, облаците над него се съгъстват. И бурята не закъснява. Повод става пристигането от Москва на художника Фьодор Решетников и посещението му в ателието по мозайка. В присъствието на студентите с високомерен тон той влиза в остър спор с Иван Ненов по отношение на материала за мозайка, а след това се жалва в Академичния съвет, че Ненов го обиждал пред студентите”.

В. „Работническо дело” от 16.04.1950 г. публикува постановление на ЦК на БКП „За състоянието и най-близките задачи на Държавната художествена академия. „Задължава се Комитетът за наука и изкуство да направи грижлив преглед на преподавателския състав, за да се изпълни основната задача в настоящия момент: борбата с формализма в изобразителното изкуство и в учебно-преподавателския състав”. И резултата: с Указ на Президиума на народното събрание доц. Иван Ненов, проф. Кирил Цонев и доц. Борис Иванов са отстранени от Академията. Картините на Иван Ненов са свалени от експозицията на Националната галерия. И – както той се изразява много по-късно пред приятели – забранено му било да бъде художник.

В края на 1950-та той трябва да понесе още един удар - загубата на най-якия стожер на живота му – неговия баща.

На 16 декември умира д-р Васил Ненов.

Фотографии на Иван Ненов в разговори с Татяна Димитрова през 1987 и с Тома Томов през 1994 г.

Иван Ненов: „Чувствах, че ти е студено и не можеш да се разгърнеш. Най-напред удариха Жендов. След това, като си разчистиха пътя, щото той щеше да упорства, да се противопоставя, удариха и нас – Борис Иванов, Кирил Цонев и мен. И започнаха общата борба срещу формализма...”

През 1948 започнаха да ме обследват, през 1950 ме изхвърлиха от Академията, без да ми дадат заплатата. И после – извинения...

Тези работи станаха навсякъде - и в Съветския съюз също. Това бяха епидемии – да се изчистят враговете. Да се покажат идеологическите врагове. Дъщеря ми беше заболяла от туберкулоза и като й държат в Университета една реч, тя си дойде ни жива, ни умряла. Дъщерята на тоя враг! Това вражеско семейство! Страшна работа”.

Авторът: „След Априлския пленум на ЦК на БКП през 1956 г., който осъжда култа към личността, Иван Ненов е реабилитиран. Но някак си полуофициално, формално... Показателна е съдбата на картината му „Нощна разходка,” рисувана през 1947 г. Обнадежден, че все пак идва някаква промяна, Иван Ненов се осмелява след повече от десет години да покаже тази картина на Общата художествена изложба. Съставът на журито единодушно я отхвърля като „формалистична”. А през 1959 г. същата „Нощна разходка” е откупена от музея в Ню Йорк (частно притежание).

Морският бряг. Вълните кротко гаят пясъчната ивица. Мъртво вълнение.

Картината на художника „Стълбите на нашата улица”. Излиза надпис:

Част – IV Стълбите на нашата улица.

Фотографии на Иван Ненов в разговор с Георги Каприев - 1992.

Иван Ненов: „А после - реабилитация! Каква реабилитация! За какво? Обявиха, че трябва да се съберем ние, които сме засегнати... Имаше някакво размразяване. Аз бях така отчаян, че нищо не ме интересуваше. Събраха ни в Дома на техниката. Среща ни Станко Тодоров, беше натоварен да ни реабилитира... Той казва: станало така, партията така направила, а вие сега такава, извинявайте. Ставаше дума за мене и за Кирил Цонев. Прочете фермана и ни попита: „Сега сте доволни, нали? Ама вие не се радвате!” Аз му отговорих, че не сме доволни. Той се учуди много. Казах му, че нито едно от обстоятелствата, които ме доведоха до това положение, не се е променило. А ми се щеше да му викна: „Сега четете един ферман за реабилитация, но не бяхте ли вие този, който прочете фермана за моето осъждане?”

Разбира се, дотам не се стигна. Трябваше да преглътна и това унижение. Имах дъщеря и съпруга, а главното тегло падаше върху тях. Понеже бях в Италия и съм работил керамика през годините на немилост- правех копчета и значки – трябваше да се живее някак си. Официално аз не бях художник”.

Авторът: „За период от близо петнадесет години, от 1947 до 1961 г., Иван Ненов създава само четири живописни творби: „Нощна разходка” (1949), „Созополски прозорец” (1958), „Плодове на прозореца” (1959) и „Цъфнало клонче” (1961). Създава и няколко графични работи.

Глинена пластика на Иван Ненов. Женска фигура „Посвещение”.

Авторът: „Но ето че неуморимият художник отново намира поле за изява. През петдесетте години на „идеологическо изгнание” започва усилено да се занимава с керамика. След младостта му в Италия, където на лазурния бряг на Албисола прави своите първи пластики, глината става новата му страст. Създава приложна и утилитарна керамика и художествена керамична пластика. През 1955 получава сребърен знак на Съюза на българските художници за участие с керамични творби в Общата художествена изложба.

Фотоси от изложбата и събитието.

През 1960 г. в Париж в галерия „Шарпантие” е подредена голяма изложба на българско изкуство под надслов „2500 години изкуство по българските земи”. В експозицията са включени и картини на Иван Ненов.

Същата година Иван Ненов е удостоен с орден „Кирил и Методий”, забележете – втора степен. Това е някакво държавно признание, но идеологическите облаци все още не са се разнесли над главата на „формалиста”.

Иван Ненов: „Изкуство за народа никога не е имало. Самият народ е правил само елитарно изкуство, доведено до съвършенство. Той заслужава добро изкуство даже когато не го разбира, защото то се учи като всяко друго нещо. Изкуството не се разбира, то се изживява. Изкуството и народът никога не са били в конфликт”.

Фотографии на Иван Ненов. Първият албум репродукции. Документални кадри от културния живот в София.

Авторът: „1962 г. Художникът Иван Ненов навършва 60 години. Става ясно обаче, че неговият полувековен юбилей – 1952 г., е подминат мълчаливо.

Истинското събитие за Неновата годишнина е публикацията на издателството на СБХ „Български художник”, изданието „Иван Ненов” (албум репродукции), представен от неговия ученик и пръв изследовател Евгени Клиначаров. За първи път професионално, задълбочено, с проникновение се разглежда живописиста на художника. Това издание е голямото начало на заслуженото признание на новаторското изкуство на Иван Ненов.

Каталогът на несъстоялата се изложба, фотографии от присъждането на звание „заслужил художник” на Иван Ненов.

Авторът: „Ръководството на Съюза на българските художници решава да се организира юбилейна изложба на художника. Ненов съставя каталога, предговор към който написва верният му следовник Евгени Клиначаров. Излиза и съобщение във в. „Вечерни новини”. Но изложбата е спряна! Стоян Сотиров, председател на Съюза, стар приятел и сподвижник на Ненов, е сменен. Става известно, че по същото време в Съветския съюз е започнала борба с абстракционизма, формализма и упадъчното буржоазно влияние.

За „компенсация” може би – през същата година Ненов е удостоен със званието „заслужил художник”. Творческите изяви на Иван Ненов в керамиката продължават с присъщата му последователност, която го довежда до нови пластически решение и насоки в керамичното изкуство, което според него „трябва да стане материален израз на една духовна потребност”.

Пътуващият влак и изгледи от Прага, Будапеща, Венеция, които се „изнизват” зад прозореца на купето.

Авторът: „Но неговият творчески подем вече не може да бъде спрян. Следват пътувания в чужбина, участия в изложби, държавни отличия.

Ненов остава верен и на своя изследователски и критичен дух – постоянно публикува статии в списание „Изкуство“: за пластичните изкуства във Венеция на XXXIII Международно биенале, за 85-годишния юбилей на Пикасо...

(Фотографии на дъщеря му Елка, на Ненов и жена му от този период)

През 1969 г. Ненов загубва своята единствена дъщеря Елка, която умира от туберкулоза. Остават сами с Катя, боледуваща от години, за която неотлъчно се грижи”.

Фотографии от новото ателие на художника. Картината „Утринен полъх”. Детайли.

Авторът: „Но художникът намира в себе си сили и на 70 години се връща отново към живописа. През 1971-72 г. си построява ново ателие в строящия се по това време софийски квартал Младост.

„Утринен полъх”, „След плажа” продължават и развиват мотива от „Край морето” с онази пролетна и обновителна сила, характерна за неговото изкуство.

Фотоси и документални кадри от честването на юбилея на художника през 1972 г.

Авторът: „През 1972 г. Ненов е почетен с тържествено честване на 70-годишния му юбилей. Получава и поредното, макар и закъсняло, признание - удостоен е със званието „Народен художник.”

Надпис – 1975

София, галерията на ул. Раковски 125. Документални кадри от юбилейната ретроспективна изложба на Иван Ненов – живопис, керамика, графика. Фотоси, плакат от изложбата. Иван Ненов, заобиколен от журналисти, изкуствоведи, приятели и официални лица. Председателят на СБХ Светлин Русев, който произнася слово при откриването.

Авторът: „След три години - през 1975 г., Съюзът на българските художници и Комитетът за изкуство и култура организират голяма ретроспективна изложба, която наричат юбилейна. Всъщност това е не-състоялата се през 1963 г. изложба. Един невероятен, макар и много закъснял празник за твореца и за българското изкуство. Удостояват го със званието „Герой на социалистическия труд”.

Когато – години по-късно – приятели го питат по какъв повод бе тази така наречена ретроспективна изложба, с примирена усмивка Ненов отвърща „Чакаха ме”- той бил много болен.

Ненов вече е заобиколен с почит и уважение. – журналисти и изкуствоведи публикуват статии и интервюта в пресата, радиата и телевизията.

Пътуващият влак. В рамката на прозореца на купето – изгледи от Париж.

Надпис: 1978

Но за него като че ли най-важното събитие между тези сполетели го отличия и почести е пътуването му до Париж. На 76 години, но крепък и с бодър дух, художникът е командирован в Ситте Ентернационал дез ар. Откровено и трогателно споделя в писмата си до своята Катя ежедневието си в световната столица на изкуството – разказва за реденето на опашка, за да посети голямата изложба на Пол Сезан, за запознанството си с известната аржентинска скулптурка Алисия Пеналбо, за прозаичните грижи на битието.

Пътешествието на Иван Ненов през лятото на 1978 г. завършва в южните френски земи. Той прави обиколка на градовете, в които са работили Пол Сезан и Пабло Пикасо.

Портретът на Катя от студентските му години.

В края на 1980 г. го сполетява ново трагично изпитание – на 6-ти октомври умира съпругата му Екатерина Савова-Ненова. Иван Ненов остава сам със своите картини и керамика, с неосъществените си проекти и несбъднати надежди, със своята самота.

Отново морския бряг и вълничките, които се плискат по пясъка. Картината на художника „Когато луната изгрываше от стаите ни”.

Върху този фон се появява надпис:

Част- V „Когато луната изгряваше от стаите ни“

Иван Ненов: „Винаги ме е ръководило чувството. Всяко видяно нещо ме смущаваше, импулсираше... Моят живот винаги се е влиял от изкуството, което съм правил... В това отношение не е имало раздвояване. Не е било така, че в живота да изпитвам едни чувства, а в изкуството да става дума за друго. Творческото и човешкото се осъществяваха едно чрез друго.“

Авторът: „Тази картина възниква в края на войната след една нощна разходка на Ненов и Атанас Далчев из бомбардирана София. Както се разхождали двамата, изведнъж видели, че луната се появила в рамката на прозореца на разрушена кооперация. И двамата били поразени от тази гледка – по-късно поетът пише стихове, а художникът рисува картината.“

Средата на деветдесетте години. Галерия Александър. Фотоси и документални кадри на Иван Ненов в разговори със скулптора и с директора на галерията Александър Апостолов и негови приятели.

Авторът: „В последните години от живота си Иван Ненов намира своя духовен и човешки пристан в създадената през 1992 г. галерия „Александър“ на скулптора Александър Апостолов. В атмосферата на галерията, в нейната изложбена програма, заобиколен от приятели и художници, той отново се възражда и създава нови произведения: „Пейзаж от Париж – квартала Маре“ (1992), „Далечен спомен“ (1993), „Созополски двор“ (1994), „Натюрморт с пъпеш“ и др.

Той никога не говори за „старост“. Разказват, че на 94 години, както седял на балкона в галерията с една възрастна жена, за да тръгне разговорът, въздъхнал и продумал: „Госпожа, госпожа, нещо май започнахме да остаряваме...“

Фотоси от пътуването на Иван Ненов в Щатите. Картината, участвала там.

Авторът: „Само десетилетие назад – през 1984 г. – на 84 години вечно любопитният към света художник прелетява океана – заминава за САЩ. В Ню Йорк посещава музея на модерно изкуство, музеите „Соломон Гугенхайм“ и „Метрополитен“, международната изложба в Колизея, в която участва неговата творба, а в столицата Вашингтон разглежда Националната галерия за изкуство.

Картините „Делфиниум“, „Жената в огледалото“, „Утро“.

През 1987 г. изложба живопис в Националната художествена галерия с творческа вечер, посветена на 85-годишния му юбилей.

На следващата 1988 г. Иван Ненов е в Москва. В Българския културно-информационен център е подредена изложба на негов живопис. А неостаряващият художник тича из залите на Пушкинския музей и Третяковската галерия!

Фотоси и документални кадри от честванията на юбилеите на Иван Ненов и от негови изложби през 80-те и 90-те години.

Авторът: „Осемдесетгодишния си юбилей той чества в епохата на „развития социализъм“ през 1982 г., деветдесетия – през 1992, в нова епоха – на така наречения „демократичен преход“, а деветдесет и петия – през 1997 г. – вече в епохата на новия капитализъм. Получил е закъснялото признание и всички най-високи държавни отличия и на трите обществени строя, през които е живял. Два пъти е носител на ордена Георги Димитров – най-високото отличие на предишния строй, което може би му е напомняло за онзи мозаечен портрет на „Вожда“ от петдесетте години. За него са издадени книги, монографии, албуми. Избран е за академик в Българската академия на науките през 1994 и за член на Европейската академия. Зад гърба му е целият двадесети век.

Иван Ненов: „Аз съм в самота от началото до края си. Не съм го казвал това, а и не е удобно да го говоря.

Изгубил съм майка си, когато съм бил на няколко месеца. И не я помня. Баща ми бил социалист. Майка ми пък – от софийското общество. Става скандал: ето този социалист идва от чужбина, пленява това момиче и то се решава на всичко. Можете да си го представите на онова време – деветстотната година. Просто ги експулсират. После тя умира и аз оставам сам. Баща ми не позволява нейните род-

нини да се занимават с мен, гледа ме баба ми, дойка не е имало. По някаква случайност съм оживял. Първата самота е, че аз виждам как всичките ми приятели си имат майка, а аз викам на баба си „майко“. И че цял живот не се приказва за това. Даже когато се връщах през ваканциите тук, при леля ми, жените си приказваха, шушукаха, ама аз да не ги чуя...

Сетне вече в София другите идваха на групи, по градове.

Тези от Стара Загора, онези от Казанлък. Аз покрай баща си лекар все съм живял тук година – там две. Не съм отникъде, идвам отникъде, без място, без традиции. Чужд съм и си останах чужд.

Май 1997 г. Документални кадри – президентът на Република България връчва на юбиляра Иван Ненов ордена „Стара планина“ първа степен. Кадри от откриването на изложбата в галерия Александър „Ранни произведения на Иван Ненов“.

Тълпят се художници, приятели, почитатели, общественици. А в салона на Софийската градска галерия следващия месец юни се открива изложбата „Избрани творби на Иван Ненов“.

Иван Ненов: „Сегашната реалност е отвратителна. Днес ти не се чувстваш свободен господар на онова, което те прехранва или ти е особено мило. Едни постоянно се борят да се изкачат на върха, да наложат възгледи, които всъщност не са техни. Други се стремят към финансова диктатура. Определени групировки смятат, че всичко у нас трябва да се прави по техен образ и подобие!.. Държавниците са безсилни да променят нещата, всичко това идва от другаде. Лошото е, че то се дължи на един невидим диктат – диктата на НИЩОТО, създаден от хора, които не си дават сметка за последиците от човешкия егоизъм, от тоталната бездуховност, от дехуманизацията на обществото ни“.

Има нещо, което е по-страшно от най-страшното, от Хитлер, от Сталин: висшата и неотменима потиснатост на хората днес.

Фотографии на Иван Ненов в разговор с Юри Лазаров -1996 г.

Иван Ненов: „Целият ми живот е компромис. Е, бил съм протестирал, но съм мълчал за Жендов... Значи почти компромис. Иначе отдавна да не съм тука. Трябваше да си ида там, където можех да работя и живея спокойно. Не ме тресе мания за величие. Но съм седял на една маса с европейски и световни знаменитости.

Началото за мен винаги е било духовното начало. Аз съм бил сам, защото съм бил самотен духовно. И до ден днешен. Нашата работа е едно пленничество страшно“.

Отново познатото купе на летящия влак. Мъжът гледа през прозореца. Влакът спира на пуста гара. Светлината в рамката на прозореца го заслепява. Постепенно се появяват очертанията на морския бряг и той вижда онзи прекрасен гръб на жената, загледана в хоризонта. Жената от картината „Край морето“. Тя се обръща, усмихва се, замята коса назад и тръгва по брега.

Иван Ненов: „Животът на човека е едно кратко пътуване със страшна бързина. Пътникът преживява измамата на пътуващия във влак. Той се чувства неподвижен и със забава следи как времето лети край него. Струва му се винаги, че пътуването ще трае много дълго и се чуди как да се забавлява. Когато дойде последната станция, той е изненадан и слиза без багаж“.

Авторът: „Иван Ненов умира на 4 септември през същата тази 1997 г. Неочаквано, защото за изключителните личности като него винаги е рано“.

КРЪГЛА МАСА: “Европейското кино днес: творчество, производство, разпространение”



Кинофестивалът като акт от глобализацията на киното

Вера Найденова

Глобализацията, впрочем, ще изостря усетите ни и за тези локални разлики в културите. В тази връзка ми се иска да припомня, че заедно с глобализацията се извършва и т.нар. глокализация, т.е. глобализация и локализация едновременно. Това – за тези, които се плашат от уеднаквяването на света. Никога преди чувството ни за различията между националните и регионал-

ните култури, за многообразието на света не е било по-развито.

Тъй като съм сред тези, които вярват в неотменния ход на глобализацията, пътят ще спомена и друго. Неотдавна чух коментар на уважаван от мен журналист, който изтъкваше, че преживяваната днес от света финансова криза е първата голяма въпросителна към глобализацията, че с нея, как-

то се вижда, всяка страна се справя сама... Навярно този коментатор има право. Като всеки сложен процес и този минава през изпитания, през реставрации. Но в крайна сметка е неотменен и позитивен. При това трябва да се имат предвид и отликите при различните му аспекти - икономически, геополитически, културен. Тук по-непосредствено ни интересува последният - и то проявяващ се непосредствено при киното. Пак ще повтора - вниманието ни би следвало да следи както общите начала, спомагащи за общуването, така и особеностите, които обезпечават многообразието.

В предишния брой на списание „Кино“ публикувах статия „По повод Кан 2009“, в която между другото ставаше дума за особености в копродукционната дейност. Ще повтора мотива, тъй като е важен и в настоящия ни разговор.

Ако американската киноиндустрия винаги е подхранвала мощта си чрез привличане на кадри от други региони, силно превивайки ги към своите производствени и творчески критерии и цели, европейските кинематографии, начело с френската, са проявявали стремеж към творческо сътрудничество с дейци от далечни страни - както заради финансовата подкрепа, от която те обикновено се нуждаят, така и в името на културното сътрудничество. Може да се предположи, че в случая става дума и за инвеститорски интерес, но съществено то е, че като резултат от една страна се обогатява филмовото многообразие на световното кино, а от друга се раждат много интересни художествени синтези на кинематографични, а и по-общо на художествени традиции. Те са специфичен продукт на киното в епохата на глобализацията. Пак в продължение на традициите си в областта на културното сътрудничество Европа държи първенство и при кинематографичните фестивали. Въпреки разрастващия се обхват на тези в Торонто или Венсан, все още никой не оспорва мащаба и ролята на Кан, Берлин, Венеция, Сан Себастиан, Карлови Вари... Дори ако споменем още Ротердам, Москва, Локарно и т.н., пак не ще изчерпим редицата на международните. Към тях се добавят множество регионални (Сараево), национално-международни (Солун, Истанбул), само национални (Будапеща, Гданск, Варна и др.), посветени на отделни професии и т.н. и т.н. Запазвайки в много отношения изначалните си принципи, тези форуми изменят функциите си в контекста на глобализацията. В тях също се проявява въпросната глокализация - открояват се специфични регионални полета, жанрови и стилови характе-

ристики, тематични ориентации. Така огромната и все повече разширяваща се световна филмова продукция става по-подредена, по-обозрима. Ето защо веднъж родена, характеристиката на даден фестивал трябва добре да се пази, да се утвърждава и развива. Тук е уместно да подчертаем, че колкото и темата на нашия „Любовта е лудост“ да е, така да се каже, дифузна, да се среща почти във всеки филм, пак е добре да се избират в програмата му произведения, в които тя е доминираща, определяща. Едва ли е необходимо наново да подчертаваме колко е привлекателна за зрителя. За всички ни е ясно, че процесът на глобализацията се доопределя (а и поражда) от дигитализацията. За много кратък срок битието на киното - начинът на създаването и разпространението му, се промени. Затова има „пророци“ (като известния британски режисьор Питър Грийнауей например), които вещаят както смърт на филмовата проекция в киносалон, така и на фестивалите. Без да мога да оспоря докрай лошите прогнози, пак ще си позволя да изразя едно сравнително оптимистично предположение, а то е, че при киното ще се случи нещо подобно на онова, което се е случило при музиката при появата на грамофона и радиото - всички слушаме музика от всевъзможни източници, но при случай обличаме новите си дрехи и отиваме на концерт, за да общуваме с нея „на живо“. За запечатания на лента филмов образ „на живо“ ще рече в киносалон, на голям екран, заедно с много хора...

Що се отнася до фестивалите, то при тях вече се осъществява разпространението онлайн. Още преди години една от сериите на „Междувъздушни войни“ бе излъчена от Кан към, така да се каже, широкия свят. Което ще рече, че същото би могло да се случи и с цяла една фестивална програма. Тогава наистина зрителите от всички краища на земното кълбо ще се усещат като участници в една селска седянка...

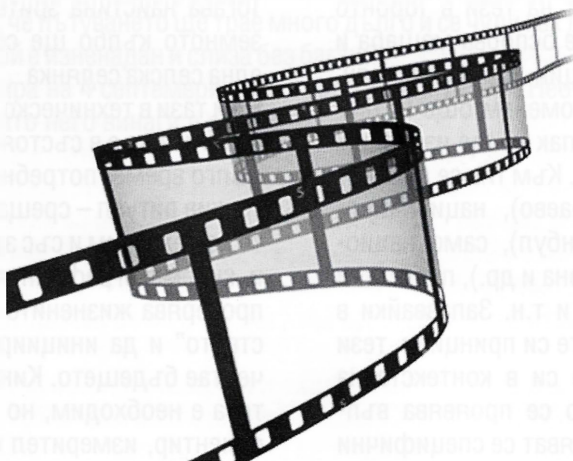
Но и тази в техническо отношение най-реална перспектива не е в състояние да отмени (поне още за дълго време) потребността от кинофестивала като жив ритуал - среща на създателите на филмите помежду им и със зрителите. Като всеки ритуал и кинематографичният има предназначение да проверява жизнените сили на „рода“, на „семейството“ и да инициира новите възможности, да чертае бъдещето. Кинофестивалът е празник, защото е необходим, но заедно с това е и културен ориентир, измерител на ценностите в едно море от артефакти, в което съвременният човек лесно

може да се удави.

Дигитализацията, както вече ни е добре известно, променя именно начините на общуването между хората, така че сигурно е, че ще се отрази и на кинофестивалите като начин на общуване. Но... докато те все още живеят с класическия модус, добре е да поддържаме тона и предназначението им.

Що се отнася до нашия любим варненски „Любовта е лудост“, то, струва ми се, за да поддържа своята жизненост, той има необходимост от повече нови и тематично ориентирани към любовта филми. За доставянето им, естествено, са необходими пари. Както и за присъствието на поне някои от техните създатели, което е живецът на всеки фестивал. Казвам това с пълното съзнание

за големите трудности, които организаторите му срещат при обезпечаването на средствата за осъществяването му. Те наистина заслужават адмирация за дългогодишната вяност към идеята. Но ми се струва, че все още има резерви – от една страна самият град Варна може да бъде предизвикан за разширяването му, от друга – институциите, които ръководят културата ни (и евентуално бъдещият „Фонд на киното“). Все в името на „живото общуване“ на зрителите с изкуството, а и на хората помежду им. Това е момент от необходимата по-обща съпротива срещу технократизма на дигиталната стихия. А и на пазарната икономика, която, оставена без намеса и контрол, превръща филмите в стока...



Руското кино - абсурдът на държавната подкрепа

Геновева Димитрова

Темата е европейското кино, но тъй като руската култура е неразривна част от европейската, а киното на свой ред – сегмент от европейската култура, ще се фокусирам върху абсурда на днешното руско филмопроизводство. Първо да поясня - понятието *абсурд* още от древността се прилага трояко: като философска категория, като естетическа категория, като метафизичен абсурд. Но във всяка културно-историческа епоха акцентът е различен.

Всъщност от 1991 до 2008 руското кино, подобно на обществото, се развива абсурдно – от една страна се еманципира: от идеологическата догматика, от синдрома “Холивуд”, от постмодерните стратегии... А от друга, след ироничната дискредитация на ценностните и стиловите йерархии на съветската официозност и постигнало най-сетне някаква финансова свобода и творчески постижения в артхауса, то се обръща към широката зрителска аудитория с официозната идеология на “новия патриотизъм” през матриците на холивудското развлекателно кино. Така в руското кино през 2005 г. изригна вулканът на блокбастърите: “Турски гамбит”, “Статски съветник”, “9 рота”, “Дневна стража”, (продължението на “Нощна стража” от 2004). Генералната рекапитулация за годината е, че петте най-успешни национални филма са получили общо 64,3 млн. долара, докато съответната цифра от холивудските им конкуренти - 39,8 млн.

Тъй като боксофисите отразяват руските обществени нагласи, а блокбастърът – официалната идеология, т. е. пропутиновската политика, още на Московския кинофестивал през 2005 бе лансиран терминът “нов патриотизъм”. Според Даниил Дондурей, главен редактор на авторитетното списание “Искусство кино”, “това е комплекс от реставрационни стратегии на социомитологемите, детерминирани от дефицита на идеи и от обществената апатия. Разказват ни за миналото като за настояще. За бъдещето, устроено по моделите на

миналото. [...] Има огромно количество въпроси, свързани с това кого познава, кого обича страната. Но незнайно защо все реставрационни модели и образи. Да не би да ни подготвят за вечни и възпроизводими феодални матрици? В днешния ни живот едновременно присъстват XVII и XX век”. А през 2009 година продължава: “За “патриотичното” кино работят големи идеологически машини. Телевизорът ще каже: “Ако обичаш родината, иди да видиш “Суворов-2”. [...] Освен това ще бъде направено така, че зрителите не биха могли вместо него да видят “Карибски пирати-5”: и в другата, и в третата и петата зала. Както стана с “Адмиралът” – накъдето и да се обърнеш, навсякъде е “Адмиралът”, затова и отиваш с момичето си на “Адмиралът” и обичаш родината”.

Видяхме филма на откриването на “Любовта е лудост”: гръмовен хибрид от две тенденции в руското кино: примитивен продукт-пласмент без елементарни естетически качества и триадата абсурд-национализъм-утопия, характерна за “Сибирският бръснар” (1998) и “12” (2007) на Никита Михалков.

Оказва се, че абсурдът е по-неизтребим и от най-радикалните обществени утопии, дамгосали развитието на Русия: от власт до маси, от вяра до сатанизъм, от тоталитаризъм до демокрация... Преминала гръмко през вековни изпитания, многострадалната руска душа е все така разпната на синора между два свята - Европа и Азия, мистика и жестокост, величие и малоценност. По повод “Товар 200” (2007) на Алексей Балабанов един от теоретичите на абсурда Михаил Ямполски пише нещо изключително важно за съвременното руско общество: “Филмът е особено значим в контекста на съвременна Русия с нейната носталгия по миналото и приемането на неограничената власт като онтологично състояние на руското общество, като негова норма. Важно е в края на краищата да се разбере, че такава “норма” всъщност означава не друго, а извращение, перверзия, пла-

шеща патология”.

Новото време - на свободата на словото, скоростта на новите технологии и бума на олигархизма, е всъщност благодатна почва за масовата култура, макар в руската култура маркерът “високо” – “ниско” да е също абсурдно условен. Тъй наречените „масови“ руски филми все по-често са просто технологични заместители на киното, а режисурата – все по-конвейерна, индустриална. Симптоматично за днешните руски нагласи е твърдението на продуцента Александър Роднянски: “Днес никой не иска да се тревожи. Затова трябва да говорим не само за това, че няма актуални жанрове, а и за това, защо толкова популярен по време на перестройката беше “Малката Вера”. Голям, сериозен хит. Не просто добре направен филм, успешно показан на много фестивали, предизвикал резонанс в тясната интелектуална среда. 55 милиона продадени билети! “Ирония на съдбата-2” събра 9 милиона. С други думи – аудиторията, която едно време реагираше на актуалните политически дискусии, ходеше на кино заради “Лесно ли е да си млад” и “Така не трябва да се живее”, днес изобщо не се интересува от обществена, гражданска проблематика”.

До миналата година, преди да я връхлети световната криза, руската филмова индустрия бълваше над 100 филма годишно, включително с активната намеса на телевизиите. Единици сред тях са представители на артхауса. Доминират „силовите“ жанрове и комедията. При това – откровено примитивни, правени като по матрица. Според боксофисите им, публиката ги гледа. А това на свой ред девалвира статута на режисьорската професия – с нея се захваща всеки, успял да скалъпи що-годе свестен клип, или пък да разбира от специфекти.

Например „Бой със сянка“ на дебютанта Алексей Сидоров (авторът на тв-сериала “Бригада”) е с боксофис 8 262 833 долара. Филмът е нещо средно между американския “Роки” и руския “Брат”, но неизмеримо по-глупав. По пътя към славата Артьом Колчин (Денис Никифоров) става известен боксьор, но съдбата го принуждава да замени ринга с улицата. Съспенс. Любов. Героизъм. Безобразно клише, но хората се тъпчат да гледат – и заради екшъна, и заради неустрашимия, ослепял Артьом, и заради любимия от “Бригада” Саша Белов (Сергей Безруков)... След огромния успех продължението е закономерно – “Бой със сянка 2 – Реваншът” (2007, боксофис 11 771 900 долара). Сега Сидоров е сценарист и продуцент, а ре-

жисьор е неизвестният Антон Мегердичев. Артьом Колчин действа вече в Америка – като в “Брат 2”, но е на ринга и се замесва с мексикански наркотици. Съспенс и кръв. От кино и помен няма – редят се матрица подир матрица като стоки в хипермаркет. Но кой ти се интересува от кино?!

В далечната 1975 големият сатирик на руското кино Елдар Рязанов (заедно със съсценариста си Емил Брагински) създава най-новогодишния филм в историята на своята страна – “Ирония на съдбата – честита баня”. Той се превръща в любимата комедия за поколения руснаци заради веригата от абсурди в унифицираната съветска действителност. “Я спросил у ясеня где моя любимая...”, пее Сергей Никитин, или „Мне нравится, что вы больны не мною”, пее Барбара Брилска (с гласа на Алла Пугачова)...

С „Ирония на съдбата: Продължението” (боксофис 55 635 037 долара) се е захванал не „родителят” Рязанов, а този на „Нощна стража” и „Дневна стража” – Тимур Бекмамбетов (продуцент е Фьодор Бондарчук). Сръчен клипмейкър, той демонстрира не само самочувствие и технологичен мащаб, а и парадоксален усет за типаж и актьори.

Бекмамбетов е монтирал гигантски остроумен клип за днешните руски нагласи. Следиш авантюрно-нелепите ситуации, гледаш живите актьори (повечето много остарели, но Барбара Брилска блести със своя лифтинг), а всичко изглежда кибер, за любов да не говорим (макар че пак Алла Пугачова пее, но с дъщеря си Кристина Орбакайте). И в този гротесков контекст меркантилизмът на “носталгичния жест” изглежда нетърпим, колкото и да „зарежда” публиката.

“Любов-морков” (2007, боксофис 11 640 308 долара) на Александър Стриженов е също хит – трагична lifestyle комедия, която обаче не е никак смешна, тъй като всеки ход е предвидим...

През април 2009 известният филмов критик Михаил Трофименков публикува във в. “Коммерсантъ” симптоматичната статия “Пропагандата чрез средствата на киното в Русия е беда”. В нея четем: “В началото на 90-те в Русия се снимаха толкова филми, колкото и в Индия – 400, но на екран излизаха не повече от 50. Останалите се снимаха или за да се изперат пари, или от искрени психопати, които намираха същите психопати да им дадат пари. И макар във ВГИК да бяха все още съветските педагози и съветската професионална школа, от този момент започна грехопадението на националното кино, не на критиката. И така, през 2008 бяха заснети 200 пълнометражни филма, включител-

но и телевизионни, които понякога могат да станат и славни, ако с тях се заеме професионален и умен човек. На екран излязоха някъде към 60. И само 10 от тях могат изобщо да се нарекат филми. Останалите или бяха показани по телевизията, за да се запълни ефирно време, или излязоха на DVD, или изобщо не излязоха, защото не бива да бъдат показвани. При това ги снимат хора с дипломи от ВГИК. И дори в нашите блокбастъри, няма да кажа в кои, в даден момент виждаш технически и професионален брак - на лента. Това, разбира се, е катастрофично сиване на професионалното кино. Руското кино се вдигна на колени и тръгна на четири крака! За успешна пропаганда със средствата на киното се изискват две неща. Първо, филмът трябва да е добре направен, в някакво жанрово измерение, но за тази цел трябва да владееш професията. А на тези, които поръчват музиката, също им е все тая дали създателите владеят професията. Защото поръчителите на пропагандата – държавническа, патриотична, монархична, всъщност нямат никакви убеждения. А второто важно нещо за пропагандата е идеологията. В сталинската епоха е имало твърдо определена идеология, при това основана, навярно, не само на принуда, но и на революционна искреност. И това е пропаганда, която говори за някакво космическо противоборство между добро и зло, червени и бели, капитализъм и социализъм. Пропагандата трябва да борави с митологични измерения. А за съвременните ни т. нар. идеолози, които нямат никаква идеология и не разбират разликата между пропаганда и спецоперация, всичко, включително и пропагандата, е спецоперация".

Преди година разговарях в София с руския киноисторик Владимир Дмитриев. На въпроса ми какво е най-важното, което се случва в руското кино, той отговори: "Много се снима и много филми са заснети непрофесионално. Хората изгубиха професията си по времето, когато се снимаше малко. Актьорите напълно се изхалтуриха в телевизията и не искат да работят в голямото кино. Направо са разложени. И просто не знам какво ще става по-нататък. За огромно съжаление, у нас се смята, че най-интересно и най-важно е да се правят повторения, мелодрами, комедии и почти никой не разглежда дълбоко ситуацията в момента. Но пък от друга страна сериозният филм няма да докара пари и кръгът се затваря. И затова у нас има голям проблем със зрителите. По времето на съветската власт имаше три категории зрители. Първата и най-многобройната бяха пенсионерите - гледаха

всичко наред, защото билетите бяха евтини, а сега са скъпи и те са затворени пред телевизорите. Втората категория бе средната интелигенция - най-добрата аудитория. Лекари, инженери и т.н. ходеха със семействата си на кино, интересуваха се, коментираха, а днес заради мултиплексните изкушения и цени - много рядко. И третата бяха тийнейджърите, които днес са основната киноаудитория. Те имат свои вкусове и привързаности, които не желаят да променят. И създателите на филми се ориентират към тях. Така че желанията на сериозния зрител са обречени на забвение. Сега излезе с гръмовна реклама "Адмиралът" – любовен филм за Колчак, представете си. Но ето, Никита Михалков прави огромен блокбастър "Изпепелени от слънцето-2" за широката публика. Много трудно е днес да се измисли нещо ново".

Разбира се, като става дума за новото руско кино, няма как да подминем Никита Михалков. Стар/нов председател на Съюза на руските кинематографисти, президент на Московския фестивал, властен гуру на "новия патриотизъм" и на новия руски утопизъм, той продължава да е сред най-талантливите, обаятелните и опасните. Но на 25 юни т.г. дори Михалков изговаря пред Парламента твърде остри думи за руското кино. "Изгубена е дълбинната основа на режисурата. И кастинг трябва да се прави днес не на актьорите, а на режисьорите. (...) Може би днес, при всичките беди, които ни сполетяха от кризата, този терен ще се разчисти и ще се реши проблемът за непрофесионализма и липсата на културен слой. Макар че според мен проблемът с образованието е твърде сериозен".

Прочее, от 1996 в Русия функционира "Фонд поддръжки патриотического кино", в чийто надзорен съвет влизат чиновници от ФСБ, Сметната палата, правителството и други държавни структури. Фондът не скрива своите цели – те са извадени на първата страница на сайта му. Сред тях четем: "финансиране, създаване и по-нататъшно тиражиране на високопрофесионални и интелектуално значими за широката общественост художествени и други филми за дейността на спецслужбите в Русия, на първо място ФСБ". От друга страна без поддръжка на държавата, според продуцента Сергей Селянов, ще се произвеждат не повече от 15 филма годишно. "Не е продуктивно да се поддържат амбициите на толкова много хора. Който е способен, той може да мине и без държавата – ако е избрал пътя си, ако се занимава с кино. И не е нужно за това да се харчат 200 млн. щатски долара".

Ескалацията на всекидневния абсурд - от лустрото на мегаполиса до блатността на селото, екзорцира и последните надежди за демократизация на обществото. Преминала гръмко през вековни изпитания, многострадалната руска душа е все така разпната на синора между два свята – Европа и Азия, религия и атеизъм, мистика и мизерия, ум и глупост, имперскост и комплекси... Между другото, малко известно е, че автор на понятието “руска душа” е виконт Йожен-Мелхиор дьо Вогюе (1848-

1910), пребивавал няколко години в Русия като френски дипломат.

Тъжната ситуация на производствено-комуникационен абсурд ме запраща към една мисъл на скандалния писател Владимир Сорокин: “Европа ми харесва, но не мога дълго да живея там. Необходимо ми е моят език, руският абсурд, руският живот като цяло. В живота на Русия няма наистина – само минало и бъдеще; и ние се занимаваме с еквилибристика между двете времена”.



ЕВРОПИЙСКОТО КИНО – ШАНСОВЕ ЗА РАЗПРОСТРАНЕНИЕ

Божидар Манов

Конфронтацията американско – европейско кино е съществувала винаги – и в естетически, и в комерсиален план. Конфликтът е много стар и обрасъл с подробности, но от 1993 г. влезе в относително примирие след т.н. "уругвайски кръг" от преговорите за правила в световната търговия, известни под съкращението GATT (General Agreement of Trade and Tariffs). За всички бе очевидно ясно, че Европа е наводнена от американски филми (малко шедьоври и огромна конфекция), но това не може да се промени с хартиени документи или интелектуални заклинания. Затова най-оправните и талантиливи автори потърсиха друг изход – добри филми с подчертана зрителска насоченост, без херметични авторски енигми, но и без груби художествени компромиси. Следвайки тази вярна логика и доловили мърморенето в някои европейски институции за ревизия на субсидирането, ако филмите отказват да се съобразяват с елементарните пазарни принципи, постепенно започнаха да се появяват нови заглавия с определен зрителски успех, залагайки хем на актуални теми, хем на комуникативна жанрова опаковка. Британското кино например "отлепи от дъното" със заглавия като "Време за мъже" на Питър Катенео или по-късно с "Ирина Палм" на Сам Гарбарски. Жан Жак Ано направи "Враг на прага" по модела на американските военни блокбастъри. Някои от заглавията на Педро Алмодовар ("Всичко за майка ми", "Говори с нея"), на Майкъл Уинтърботъм ("В този свят", "Пътят към Гуантанамо"), Том Тиквер ("Бягай, Лола"), Никита Михалков ("Сибирският бръснар", "Изпепелени от слънцето", "12"), Жан-Пиер Жьоне ("Амели Пулен"), Фатих Акин ("Глава в стената"), Аки Каурисмаки ("Мъжът без минало"), Ян Сверак ("Коля"), Волфганг Бекер ("Сбогом, Ленин") и още други "изпълязяха от дупката" и къде на голям екран, къде с DVD разпространение пречупиха общото минорно настроение за безизходица пред европейското кино. В Полша "Пан Тадеуш" на Вайда дори изпре-

вари "Титаник" в националния бокс-офис (както "Шири" на Кан Джу Ге в Южна Корея – двете изключения в целия свят). Но това бяха (и все още са) частични пробиви, отделни обнадяващи прецеденти, които не решават цялостната стратегия и бъдеще.

А тъкмо в апогея на този процес се появи нов хоризонт – дигиталното разпространение, което под-казваше (а вече и доказва) принципно нови възможности за пътя на филма от продуцентския офис през дистрибуторските компании до масовия зрител.

Да погледнем крачка назад.

През 1992 г. в Бърбан, Калифорния компанията "Колумбия пикчърс" осъществява първото кабелно разпространение на филм – "Дракула на Брам Стокър" (реж. Франсис Форд Копола), използвайки съществуващата телефонна мрежа. Много скоро бумът на дигитално заснети филми доведе и до промяна в показва им (направо от цифров диск, без трансфер на 35 мм) – първоначално по фестивали и специализирани форуми, а после и в някои търговски салони за масова публика. Тук, разбира се, възникна чисто икономическият въпрос за необходимостта от значителни инвестиции при преоборудването на тези зали с нова техника, което естествено среща нежеланието на собствениците им.

Предстоеше следващата стъпка и тя бе сторена за първи път с нашумелия филм "The Last Broadcast" на Стефан Авалос и Ланс Уилър. На 23 октомври 1998 те организираха първата сателитна прожекция на своя филм в 5 артсалона в Пенсилвания, снабдени със сателитна "чиния", декодиращо устройство и дигитален прожектор. Стартът бе даден. След няколко години бе обявен амбициозен проект за сателитно покритие над меридианите от Западна Европа (от Исландия през Британските острови, Бенелюкс, Франция до Пиринейския полуостров), който да захранва 114 кинозали с "репертоарен абонамент" от желани и предплатени

заглавия.

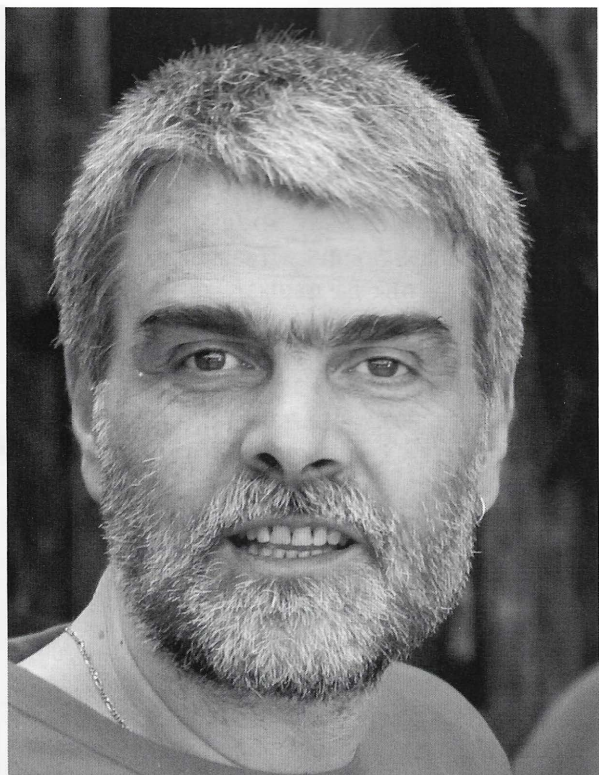
Но тъкмо тогава шеметното развитие на интернет комуникациите изпревари бързо тази идея, за да качи в глобалната мрежа филми със свободен или заплатен достъп. Така докато в някои малки стари кинозалони от преди Втората световна война побелели киномани все още гледат надраскани архивни копия с любимите си екранни идоли, то в същото време децата и внуците им свалят пиратски заглавия на лаптопите си в съседната дискотека с Wi-Fi интернет.

Web-мрежата действително може да се разглежда като един огромен и безкраен виртуален кинозалон с неограничен брой индивидуални екрани/монитори в дома на всеки потребител. Началото бе поставено през декември 1998 г. с разпространението на първия създаден специално за Интернет 5-минутен дигитален филм "1000 Moons" (реж. Крейг Джонсън). Веднага след това главната инициаторка на проекта Нора Бари, специалистка по интерактивни медии от Филаделфия, създаде профилиран сайт The Bit Screen, в който можеха да се намерят още 4 подобни филма. При първите експерименти изображението върху монитора, разбира се, не е достатъчно добро (сигналът преминава през телефонна линия и модем), няма рязкост в изображението, картината е тъмна и движенията сковани, което още повече напомня знаменателната първа прожекция на братя Люмиер!

Но много скоро тези технически пречки бяха преодоляни, шеметното усъвършенстване на дигиталните технологии разгърна изключително бързо интернет разпространението и днес всеки тийнейджър за минути намира някъде в мрежата желан филм, а след това го сваля в предпочитана езикова версия и тиражира за приятели. Пиратите и торент-дистрибуторите, както винаги, изпревариха легалния бизнес и бързо превзеха черния пазар.

Затова през 2008 по време на Берлинале специализираната конференция Berlinale Keynotes реагира точно и уцели актуалната тема: "Филмовата

индустрия: Втора ера". Дон Тейпскот от Торонто, водещ световен авторитет и гуру на новите бизнес-стратегии, заяви своята категорична прогноза: в резултат от дълбоките технологични промени и свързаните с тях нови демографски, социални и икономически реалии киното на 21-и век навлиза в своята Втора ера – той я нарича Филм 2.0! Диагнозата му е оптимистична: "старото" кино няма да умре, но новото битие на филма в новата глобална мрежа web 2.0 е неизбежно! Това ще рече изграждането на втора интернет паяжина, която ще опасва земното кълбо с достъп от всяка точка и по нея ще се разпространяват само филми в различен режим на ползване. Защото съществуващият днес интернет (наричан от Тейпскот web 1.0), вече е претоварен и не е функционално удобно да се смесват в една мрежа огромна бизнесинформация, банкови и борсови комуникации, корпоративни връзки, образователни и научни проекти, справочна информация и т.н. с чисто развлекателния бизнес на киното и подобни аудиовизуални продукти. Тогава планетата ще се окаже обвита с втора невидима, но универсална и могъща разпространителска мрежа, която ще доставя желан филм не само до индивидуалния потребител на домашния му монитор (това би било твърде скъпо "семеино кино", за да стане масово), но и до хиляди публични салони, съоръжени с необходимата техника. Т.е. тази възможна форма на дистрибуция няма да ликвидира колективния кинопоказ, а само ще облекчи несравнимо по-бавния и скъп днешен разпространителски трафик с метални кутии или дискове. Мразовитото берлинско утро не уплаши над двестата участници в конференцията. Ала в уютната зала на хотел "Mariott" се оказаха само представители на бизнеса - мениджъри, дистрибутори, продуценти на компютърни игри. Авторите от киното (все още) не ходят на такива конференции - скучни са им. Вратата обаче е широко отворена, но странно - повечето от тях са като в последния филм на Кубрик "Широко затворени очи"!



Ивайло Пенчев е завършил "Кино и телевизионно операторско майсторство" във ВГИК - Москва, през 1982. Дипломният му филм е "Бел Ами" - по едноименното произведение на Ги дьо Мопасан. От 1984 до 1992 г. работи в Студия за игрални филми "Бояна". Оператор е на игралните новели "Моцартова соната" от филма "Брачни шеги" и "А сега към морето" от филма "Разводи, разводи". Следват игралните филми "Резерват за розови пеликани", "Легенда за белия глиган", "Леден сън", на които е оператор и продуцент. През 2006 г. е продуцент на детския 13-сериен игрален филм "Магна аура – изгубеният град" – копродукция със "Саксония филм" Германия БНТ и "СИНЕМАК". От 1994 до 1997 г. преподава операторско майсторство в Нов Български Университет. Продуцент и оператор е на редица ТВ предавания - ПАЛАВНИЦИ - детска игра, ТЕХНО - предаване за електронна музика, ПАТЕРНА МАГИКА - предаване за кино и др. Има заснети над 30 музикални видеоклипа и над 100 рекламни и поръчкови филма, шоу спектакли, филми-концерти и т.н. От 1996 собственик и управител на СИНЕМАК ООД. Носител на множество награди на български и международни фестивали.

По какви критерии избирате филмите, които снимате?

Преди всичко се интересувам от сценария. Драматургията е тази, която може да ме запали да участвам в реализацията на един или друг филм. Имам случаи, когато съм се отказвал да снимам филм, пуснат в производство, заради слаб сценарий. Във всички игрални филми, които съм снимал, имам участие в доработката или преработката на сценария. За мен е изключително важно и кой е режисьорът на филма. С него трябва да имаме сходни виждания що е то филм и има ли той почва у нас.

Какво е за вас камерата?

Когато бях студент, мама ми казваше: учи, сине, учи, да станеш режисьорче, да ходиш с ръцете в джоба, а не да мъкнеш желяза. Шегувам се, разбира се. Камерата е само оръдие на труда. Тя запечатва на лента това, което искаме да пресъздадем на екрана.

А светлината, композицията, движенията, цвета?

Това са различните компоненти на изобразителното решение на един филм. Художникът рисува с четка и боя. Ние рисуваме със светлина.

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

Мисля, че съотношението е 20 към 80 процента в полза на творческата страна. Не е проблем да направиш технически годен заснет материал. За мен много по-важно е как този материал подпомага драматургията на филма. Как да извадим на преден план едно или друго внушение. Техниката е средство, което ти помага да реализираш идеите си. Аз не съм привърженик на самоцелни изобразителни решения. Например сега е модерно да клатим камерата и затова дай и ние ще я клатим - и т.н.

Може ли операторът да спаси режисьорски гаф на терена?

Зависи какво наричате режисьорски гаф, но по принцип може. Режисьорът и операторът са от един отбор и в последна сметка е важен крайният резултат.

Какво означава за вас "да уловиш неуловимото"?

Това е въпрос на късмет, но не разчитам на това. Можеш да уловиш неуловимото само ако знаеш какво правиш, ако си подготвен предварително, ако гониш до дупка поставената си цел. В противен случай можеш да уловиш неуловимото само ако си забравил да изключиш камерата.

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

Случайно можеш да се запознаеш с режисьор. Случайно можеш да изпиеш една или повече ракии

с него, но да снимаш случайно с него игрален или документален филм за мен е абсурдно. Задължително е режисьорът и операторът да са съмишленици. Иначе не става кино. Според мен една от основните причини голяма част от българските игрални филми да не стават за гледане е именно в това, че няма творческа комуникация между режисьора и оператора. Режисьорът си режисира нещо си, а операторът снима самоцелни картинки. В подготовката на филма те могат да се карат, да спорят и какво ли още не, но когато започнат снимките, трябва да плуват в една посока.

Как възприемате негласния операторски девиз "всеки дефект – ефект"?

Този девиз се използваше най-често на времето, когато снимахме на съветска лента. Днес го използвате когато няма достатъчно пари за реализацията на филма. А парите наистина са изключително малко за българско кино.

Какво според вас е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?

Когато снимаш филм само заради хонорара. Не искам да кажа, че е лошо, когато хонорарът е достатъчно голям. Както е казал Мечо Пух: "Колкото повече, толкова повече". И въпреки всичко, когато се подхожда като към халтура, не ми допада.

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

Не обичам глезените актьори. Не обичам и тези, които непрекъснато дават акъл как да се заснеме една или друга сцена, за да се изявят самите те. Тези актьори в повечето случаи дори не са си направили труда да прочетат сценария. За мое щастие винаги съм снимал с интелигентни актьори, с които е удоволствие както да се работи на снимачната площадка, така и да се общува след това.

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

Не. За мен всеки филм е различен и се подчинявам единствено и само на драматургията. Е, понякога и на режисьора.

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

Все по-рядко ходя на кино. И то не защото нямам време, а защото много рядко излизат на голям екран хубави филми. За съжаление, все по-рядко се правят филми, които да те накарат да се замислиш. Харесвам филмите на Фелини, Бергман, Алън Паркър, Еторе Скола, Копола, Боб Фос, а от руското кино Никита Михалков, Елдар Рязанов, Георгий Данелия и т.н. Забавлявам се, когато гле-

дам хубава комедия. Детско кино обичам не само да го гледам, но и да го правя. Много са добрите оператори, но колегата Виторио Стораро е един.

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

Предпочитам да снимам добри филми независимо на какъв носител. За мен е важно зрителите в залата да не си задават въпроса "този филм на лента ли е сниман" или пък да пъшкат "ах, какви красиви картинки".

Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?

Ако не се доверяваш на интуицията си и ако не влагаш емоция в това, което правиш, е по-добре да не снимаш филми.

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

По-скоро традиционалист. Експериментите в повечето случаи са самоцелни и не водят до нищо добро. Обичам обаче да търся нестандартни решения.

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

В България практиката показва, че всички опити водят до пълен провал. Режисьор е професия, която се учи 5 години и да си мислиш, че само защото си заснел едн колко си филма можеш да станеш режисьор, е просто смешно.

Мислите ли, че операторът е носител на авторски права?

Естествено. Та нали той прави филма. Вижте, Чарли Чаплин е бил актьор, сценарист, режисьор, композитор, но никога не е бил оператор.

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

Никак не се оценява. Критиката не се интересува от операторска работа.

Как гледате на обстоятелството да бъдете "наемник" в чужди продукции?

Предпочитам да снимам български филми. Актьорът Валентин Ганев каза в едно интервю: "В българските филми се снимам за удоволствие, а в чуждите – за пари".

Какво ви зарежда с енергия за вашата работа?

Добрият сценарий, купоните с приятели и нощите край морето.

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

Обичам да пътувам, да играя тенис на корт, да карам ски, да гледам звездите и да пия ракия на терасата си край морето.

Локарно 2009: ЛЕТЕН ЕКРАН НА АВТОРСКОТО КИНО

Божидар Манов



Макар че съществува от края на 10 век, Локарно попада в анализите на световната история през 1925, когато в замъка "Висконти" (от същата фамилия е знаменитият италиански режисьор Лукино Висконти) е подписан Международният договор с условията за мир и сигурност след края на Първата световна война. Другият важен знак за световната известност на Локарно обаче е провежданият тук от 1946 година голям международен кинофестивал. По-стар е само фестът във Венеция, създаден в началото на 30-те години. Локарно обаче носи реномето на световен екран на авторското кино от всички меридиани, при това с подчертано внимание към непознати имена на млади режисьори. Всяка година за 11 дни в началото на август тук се събират стотици филми и хиляди кинематографисти, за да измерят "летния пулс" на световното кино.

Тази година 62-то издание на фестивала (5-15 август) отново бе с внушителни параметри: 270 филма от целия свят, 190 хиляди продадени билета, 1100 акредитирани журналисти, 3400 кинаджии! Богатството и разнообразието на различните програми показва не само широк спектър на селекцията, но и поглед към различни явления на съвременния екран.

Разбира се, като на всеки голям и амбициозен фестивал главното внимание и за зрителите, и за наблюдателите е насочено към основния конкурс, който винаги отразява рейтинга на фестивала и неговата актуалност. Селекционерите на Локарно'09 могат да бъдат спокойни за свършената работа: 18 добри филма, 14 от тях - световни премиери, всички на млади режисьори, между които 8 дебютанти! Подобна подборка при изобилието на международни кинофестивали е изключително

трудно осъществима. Но пък всеки има шанс да намери свой фаворит, да открие свой филм или да поощри в публичната си оценка конкретно заглавие.

Ето в такава свободна творческа атмосфера главното жури, председателствано от бразило-американския режисьор Джонатан Носитер, изненада зрителите и журналистите, като присъди главната награда "Златен леопард" на британо-германската копродукция "Тя, китайката" – дебют на младата сценаристка и режисьорка Ксиаолу Гуо, която отдавна живее в Англия, досега има няколко документални и късометражни филма плюс име на добра писателка и поетеса. Изненадата идва не защото филмът е слаб и дори безинтересен, а по-скоро защото разработва познат проблем без особена художествена яркост. Разказът е за млада жена от залутано село в южен Китай, без перспективи и надежди в живота си, но пък с решителност да промени нещата, поемайки риска да се бори сама в големия град. А така по пътя на грешки, компромиси и рискове се забърква в безпътница и неосъществени желания. Режисьорката очевидно влага в този разказ амбициозно обобщение за пътя на младото поколение в днешен милиарден Китай. На екрана се виждат силни и драматични моменти, конфликтите са отчетливи, актьорите са добри. Но магията на истински високото изкуство не се случва и филмът остава донякъде авторски тезис.

По подобен начин известна изненада дойде и с обявяването на втората по значимост Специална награда за руския филм "Бубен. Барабан" на режисьора Алексей Мизгирьов. Това пък е един депресиращ, мрачен разказ за съвременната руска провинция, където в малък миньорски град главната героиня библиотекарка е потънала в пълна безизходица, без лично щастие и надежда, без шансове да промени живота си, доведена до унижителна мизерия и като крайно падение – краде книги от поверената ѝ библиотека, които продава за дребни рубли на гарата. Изглежда филмът прави впечатление на по-неинформираната за днешното руско кино публика, личната драма на главната героиня предизвиква спонтанни симпатии и състрадание. Но нито филмът, нито темата са открителски или непознати за професионалистите, защото без съмнение по-добри руски филми се появяват често по световните фестивални екрани. В добавка журито дублира жеста си, като присъди и наградата за режисура на Мизгирьов. Така филмът бе определено преекспониран. А можем да отбележим една любопитна подробност: в главната роля добре се справя талантливата актриса Наталия Негода, която обаче помним още от 1988 година в шокиращия за онова време филм на Василий Пичул "Малката Вера". Тогава, в зенита на "перестройката", филмът бе не само огромна изненада, но и наистина първи дързък пробив на суровата провинциална правда върху екрана.



„Академията на Платон“ - Гърция, Германия, режисьор Филипос Цитос

Просто няма как неизбежните реминисценции и съпоставки между двете заглавия да не отслабят впечатлението от “Бубен. Барабан” днес, 21 години по-късно, когато и руското общество, и руското кино са променени значително.

А същевременно в конкурсната селекция имаше няколко определено по-интересни и ярки филма, които и зрителите, и паралелните професионални журита подчертано откриха. Тук на първо място трябва да се отбележи изключително силният дебют на младата полска режисьорка Урсула Антонияк “Нищо лично” – типична европейска копродукция на Холандия и Ирландия. Защото това е един нискобюджетен камерен филм само с двама герои, който обаче залага на изключително прецизен, перфектно разработен психологически разказ за самотата и нейното (невъзможно) преодоляване. Младата режисьорка, която е и автор на много добрия сценарий, успява да изгради пределно убедително своите безнадеждно самотни персонажи, подсказвайки предишното им житейско коработушение. От друга страна наблюдава “под лупа” взаимната им (не)приспособимост въпреки очевидната потребна близост, а едновременно с това – уважение на чуждата назовисимост плюс страх от евентуално ново (неволно) нараняване. Прекрасна, прецизна психологическа нюансировка, каквато днешното кино рядко постига, а комерсиалните заглавия въобще не докосват. Неслучайно филмът стана хит на фестивала и получи 6 награди: “Златен леопард”: за най-добър дебют, първа награда на младежкото жури, отличие на международната критика ФИПРЕССИ, специален диплом на Екуменическото жури. Докато главното жури, забелязвайки все пак безспорните му качества, отличи само холандската актриса Лоте Вербек за най-добра женска роля (да добавя – неин абсолютно равностоен партньор в цялостното изграждане на филма е блестявият британски актьор Стивън Риа). “Нищо лично” връща вярата в доброто, традиционно психологическо кино, което безспорно се прави много трудно и няма особени шансове сред масовата публика, но е важна и неделима част от цялостната палитра на съвременното кино.

И друг един филм също си струва да бъде отбелязан с повече внимание – “Академията на Платон”, втора лента на младия гръцки режисьор Филипос Цитос, който отдавна живее в Германия. Зад привидното леката и неангажираща комедийна форма се крие сериозно съдържание с много актуално проблемно ядро. Става дума за болезнения ксе-

нофобски комплекс, който в днешния глобализиран свят има не само съседско измерение или локално значение, а засяга концептуалния въпрос за перспективите на целия свят. Разказът е затворен в спокоен атински квартал, където някога е била Академията на Платон, но днес лениви дребни търговци не могат да преглътнат появилите се албански строителни работници, както и шумните китайци от новооткрит в съседство ресторант. Иронична “сюжетна черешка” е строежът на паметник на интеркултурното сътрудничество(!) на малкото квартално площадче. Това са комедийните закачки в разказа. Зад тях обаче отчетливо пробиват новите реалии и конфликти, които нарушават спокойния унес на кварталната летаргия. А така филмът казва нещо много повече от видимия сюжетен пласт. Наградата на Екуменическото жури плюс отличието за мъжка роля на Антонис Кафецопулос са важен знак за внимание.

Няма фестивал в света, който би могъл със своята селекция, събрана в 11 дни, да очертае цялостна картина на съвременното световно кино. Но форум като Локарно определено е един от важните ориентири за неговото днешно развитие и своеобразен метроном за “свервяване на часовниците” утре.

„Тя, китайката“ – Великобритания, Германия, режисьор Ксиаолу Гуо



Сараево 2009: САРАЕВО ЗА НАЧИНАЕЩИ

Йоана Павлова

Започвам този текст с признанието, че съм един фестивален гринго, който все още съм отскоро поглежда към събитията зад граница. Всеки журналистически бадж извън България за мен е приключение, свързано с наситени впечатления. Това лято най-накрая се сбъдна и мечтата ми да посетя Сараево – един град, в който екраният образ има особен статут. От една страна в паметта ми се сливат спомените за телевизионните репортажи от войната, клиповете на U2 и новините от първото издание на сараевския фестивал, проведено по време на обсадата. От друга страна Сараево отдавна живее в съзнанието на зрителя като сантиментална утопия от филми като “Баща в командировка” на Емир Кустурица, “Свършеният кръг” на Адемир Кенович или “Гърбавица” на Ясмила Збанич. А освен самата разходка из емблематичните улици на Башчаршия-

та, още по-сюрреалистична е действителната среща с някои от лицата в тези филми – тази година Миряна Каранович е председател на основното жури, а Емир Хаджихафизбегович участва в два проекта от състезателната програма и е почетен гост, тъй като в момента изпълнява длъжността министър на културата и спорта за кантон Сараево.

С това обаче не се изчерпват странностите на този фестивал. Много пъти съм чувала да го наричат “Кан на Балканите”, но след като преди няколко месеца се сблъсках с действителния размах на френската лудница, не мислех, че той може да бъде възпроизведен по нашите места. Още повече имайки предвид, че само до преди 15 години столицата на Босна и Херцеговина е в развалини. Наивно съм си представяла, че заради болезненото минало атмосферата е по-скоро аскетична и

„Готварска история“ - Австрия, Чехия, Словакия, Финландия, режисьор Петер Керекеш



неформална, по-близка до София Филм Фест, отколкото до Кан или Венеция. Оказва се точно обратното – фестивалът е започнал съществуването си като животоспасяваща мисия и всяка година преобръща спокойното ежедневие на едно все още възстановяващо се общество в терапевтичен копнеж по блясъка на големите фестивали. За това специално преживяване на киното като празник допринася и фактът, че прожекциите не се провеждат в обикновени кинозалони, а в театри, културни клубове или на открито.

Освен това по време на фестивала целият град е окичен с плакати, радиостанциите анонсират програмата ежедневно, обикновените хора обличат новите си дрехи и се скупчат на площада пред Народния театър. Всеки red carpet walk привлича десетки фенове и дори преминаването на журито на ФИПРЕССИ предизвиква аплодисменти. Официалните церемонии се предават пряко на огромна видеостена и събират тълпа, която чака и обсъжда събитията, все едно че става дума за футболен мач. Едновременно с тази потребност от "гламур" за Сараево е характерна и някаква забавна невъзмутимост. Като се започне от гълъбите, които се разхождат наперено сред журналистите по време на пресконференциите, или крещящите над тонрежисьорския пулт водни кончета и се стигне до кроткото изумление на Дарън Аронофски, когато охраната отказва да пусне на турбо-чалга концерт, понеже е без бадж. Единственият сконфузен коментар беше: "Хм, явно и те не са харесали "Фонтанът".

Дали заради юбилея, или поради нарастващата популярност на този кинофорум, очевидно в подготовката са били вложени огромни суми, защото крайният резултат е наистина впечатляващ. Списъкът с корпоративните спонсори и институционалните партньори едва се побира на една страница. И ако на опашките в Кан най-често се дискутираше кризата, в Сараево като че ли дори не са чували за нея. Всеки ден има безплатни закуски, обеда и коктейли в неограничени количества, а вечер се организират по няколко лъскави партита (на които, между другото, се сервира невероятна ракия) със свободен достъп за всички гости с произволна акредитация. Освен на финансовата сигурност, фестивалът може да разчита също на организационен ентузиазъм и внимателно претеглен опит, извлечен от най-добрите световни киносъбития. Екипът е огромен и съставен изключително от млади хора, които изпълняват всяка задача като форма на свещенодействие. По време на фа-

мозното откриване фестивалният офис показва и танцови умения.

Не по-малко зашеметяваща е селекцията. Каталогът изкушава с голямото си разнообразие, като доста от заглавията идват още "топли" от Кан. Сериозен акцент в Сараево има върху късометражното кино, което обикновено се подминава като второстепенно, както и върху документалистиката. Сред програматорите на фестивала е американският кинокритик Хауърд Файнщайн, с когото се запознах в Ротердам – още тогава ме учуди как този човек с имидж на резервиран нийорски интелектуалец се преобразява, щом заговори за азиатско или балканско кино. Фестивалът в Сараево му е предоставил възможност да удовлетвори личните си предпочитания, като тази година решението за пълно представяне на Жиа Жан-Ке е негово. Подборът му за секциите Панорама и Документална панорама също е много сполучлив и дава шанс на всеки професионално интересуващ се от кино да попълни личните си пропуски – от така одумвания "Антихрист" на Ларс фон Триер през четиричасовия "Love Exposure" на Сион Соно до "Дневник на края" на Хуан Алехандро Рамирез. Програмата на Open Air пък привлича масовата публика отново с премиери от Кан и Берлинале – като "Прекършени прегръдки" на Амолдовар или "Мамут" на Лукас Мудисон. Лично за мен най-любопитни бяха програмите На фокус и Нови течения, но, честно казано, ако разполагах с повече време, с удоволствие бих гледала и избраното за ТийнАрена.

Ако за всяка от изброените секции трябваше да се избере най-добър филм, кое да е жури би се затруднило, но като че ли в състезателните програми всичко е преварително предрешено. Спечелилият в категорията за късометражно кино "Парти" на хърватина Далибор Матанич се лансира от Седмицата на критиката в Кан и въпреки че сценарият не е особено оригинален, политика и емоция са явно в правилните съотношения. Останалите кратки филми не са запомнящи се, като изключим унгарската късометражка "Мама" на Геза Тот и гръцката "Ляво дясно" на Ставрос Раптис и Аригирс Германидес. По-оспорвана е борбата сред документалните проекти. Почти през целия фестивал надпреварата за приза на публиката държи документален филм, като последователно се редуват румънският "Константин и Елена", хърватско-македонският "Плащаш и се жениш" и хърватско-босненският "Севда", който в края на краищата спечели. Журито обаче предпочете сръбският "The

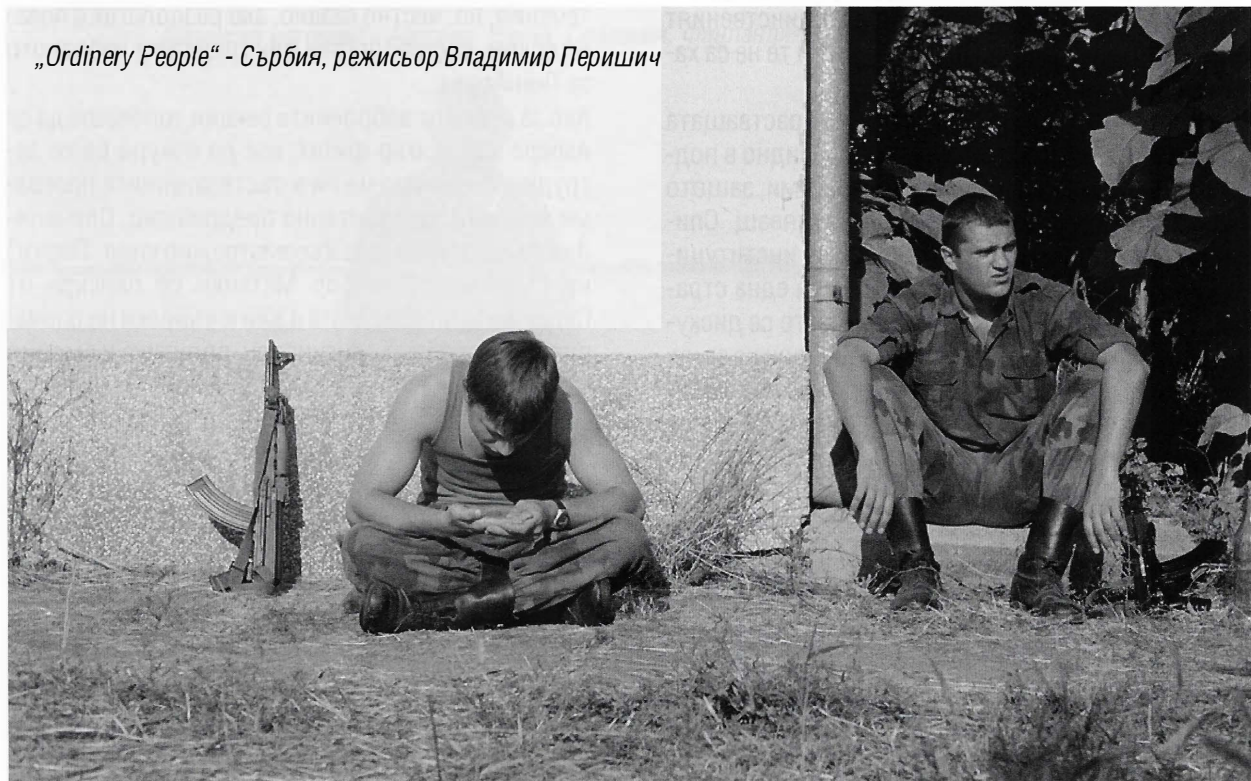
Caviar Connection". За мен най-занимателна е копродукцията между Австрия, Чехия, Словакия и Финландия "Готварска история" (по-добър превод на заглавието вероятно би бил "Готвейки история"). Въпреки че режисьорът Петер Керекеш разчита на спекулативната документалистика, някои от сцените са толкова умело аранжирани, че остават за дълго в паметта. За съжаление, в документалната селекция има и много босненски филми, които са на ниво регионална телевизия, но поне сюжетите им са разнообразни.

В официалната програма три от десетте предложения бяха представени през май месец в различни секции на Кан, затова още в началото всички са наясно, че борбата за Сърцето на Сараево ще се води предимно между гръцкия "Кучешки зъб" на Йоргос Лантимос (Особен поглед), сръбския "Ordinary People" на Владимир Перишич (Седмичката на критиката) и нашенския "Източни пиеси" на Камен Калев (Петнайсетдневката на режисьорите). Като цяло прави впечатление, че в състезателната секция всички режисьори са на възраст между 30 и 45 години, а от тях седем дебютират в пълнометражното кино. При все че мисията на всеки подобен фестивал е да открива млади таланти, струва ми се странно как в селекцията са попаднали заглавия като "Есен на моята улица" или "Хора на моста". "Словенка" е приятно направен филм

без особени претенции, "Предаване" също не се отличава с нещо особено, въпреки че както обикновено след всеки унгарски филм, та дори и най-незначителния, в съзнанието се отлага утайка от детайли. "Черните" и "Магаре" са заснети с голямо самочувствие, внимание върху визията, ритъмът им е спокоен, а актьорите се приплъзват по червения килим със звезден стил, но всичко това не е равностойно на качеството на самите творби. Що се отнася до двата големи победителя - "Кучешки зъб" (специална награда и награда за женска роля) и "Ordinary People" (Сърцето на Сараево и награда за мъжка роля), те са типични фестивални любимци. И двата предполагат множество интерпретации, като филмът на Йоргос Лантимос е предназначен да шокира, а проектът на Владимир Перишич е медитативен. Актьорските отличията за Реля Попович, Агелики Папуля и Мари Цони са заслужени, въпреки че изпълненията са премерено дозирани от двамата режисьори - не актьорите са се превъплътили в персонажите си, а режисьорите са "наместили" филмите си спрямо актьорите. А аз се чудя дали ако филмът "Най-напред, Фелиция" беше програмиран в началото на фестивала, не би взел поне една награда, тъй като, поне според мен, остана пренебрегнат.

Тази година усилено се коментираше силното

„Ordinary People“ - Сърбия, режисьор Владимир Перишич



участие на българското кино и наистина имаше поне по един представител във всяка основна секция - "Източни пиеси" в състезателната програма, "Три сестри и Андрей" и "Омлет" в късометражната програма, "Голешево" в документалната програма, "15" в На фокус, трима души в Талант Кампуса и един проект в CineLink. Разбира се, най-голям интерес предизвиква дебютът на Камен Калев, особено предвид добрите отзиви от Кан. Пржекцията се състоя точно една година след смъртта на Ицо и на пресконференцията неговата личност беше една от най-дискутираните. Въпросите на журналистите се въртяха предимно около това какъв е бил Ицо в действителност, как режисьорът е работил с актьорите и с оператора. Ованес Торосян разказа вица, с който е спечелил кастинга за ролята на Георги. Камен Калев не пропусна да отбележи, че именно в Сараево преди няколко години се появила идеята за първия му пълнометражен проект, тук се запознал също с турската актриса Саадет Ишил и с Петер Густафсон, който впоследствие оказал сериозна подкрепа с финансирането. Вечерта след официалното представяне на "Източни пиеси" се състоя българското парти, на което се появиха много чуждестранни гости, позитивно изненадани и провокирани от филма. Репертоарът на "Насекомикс" както обикновено допринесе за доброто настроение и въпреки скромния кетъринг (а може би и точно заради него) атмосферата бе задушевна. Чуха се мнения, че филмът е толкова приятен за гледане, та дори може да бъде наречен комерсиален и това всъщност е комплимент за нашите разбирания, подплатен от наградата на CICAЕ.

Естествено, гледайки отново всички български предложения сред фестивалната аудитория в Сараево, няма как да не обърна внимание на неща, които по време на София Филм Фест не бих забелязала. На първо място това, че докато в световен план независимото кино се стреми към различни форми на артистична загадъчност и многоплановост, ние все още се опитваме да сме пределно ясни и смислени. Това си проличава основно на ниво диалог, но също така във визията и монтажа. И "Голешево" на Илиян Мелтев, и "Fata Morgana" на Естер Цеке засягат проблема за изоставените планински села, съответно в България и Унгария. В единия филм имаме симпатични старци, чието тъжно ежедневие е щрихирано с няколко типични битови сцени, а на финала всички се съ-

бират да празнуват заедно Великден, изпълнени с надежда, че може би някой ден селото им отново ще "възкръсне". Другият филм разследва мита за последната мома и провокира нейното издирване от малцината останали ергени. "Голешево" вече има няколко награди, включително и Наградата за дебют на "Златен ритон" в Пловдив, и професионалистите го оценяват високо, но аз продължавам да очаквам филм за стари самотни хора, който да ме изненада.

На второ място нашето кино все още не умее да се представя на нивото на подобни кинофоруми. Имам предвид една pr-стратегия, която не е задължително да е държавна или обществена. Освен това много ми се иска българските автори да могат да анализират онова, което снимат, с дълбочината, чувството за самокритичност и умереното самочувствие на другите балкански режисьори. В тази връзка мога да направя непосредствено сравнение с Корнелиу Порумбою и Раду Жуде. Авторът на "Полицай, прилагателно" признава, че с всеки следващ проект задълбава все повече в абсурдистките деформации на времето, но никога не би позволил филмът му да се разпространява в съкратена версия. Режисьорът на "Най-щастливото момиче на света" пък разказва с широка усмивка как родната му майка го нахокала за това, че е направил този филм, а на всичко отгоре продадените билети в цяла Румъния към този момент са малко над хиляда. И двамата автори подчертават, че възприемането на артхаус киното изисква специално образование, така че в никакъв случай не се чувстват неразбрани или неоценени, напротив, именно трудностите ги мотивират да се развиват. Моят личен фаворит на тема самопрезентация е Владимир Перишич, за когото френския pr-екип на филма се шегува, че върши работата им по-добре от тях. Общата му култура е феноменална и от Кан насам продължава да ме изумява с изобилието на гледни точки спрямо собствения си проект.

На заключителното парти случайно се запознах с гръцки журналисти, които снимаха документален филм за начина, по който западните зрители възприемат балканското кино. Когато споделих възхищението си от Сараево и казах, че според мен това е най-добрият фестивал в нашия регион, те деликатно, но решително допълниха - "да, заедно с фестивала в Солун". Така че вече се чувствам задължена да проверя това лично.

Лайпциг 2009:

зона за бунт и естетически предизвикателства
или с други думи „Долу стените в главите!”

Пенка Монова

Основан през 1955 година още в ГДР, този фестивал пази и се бори за мястото си на един от най-големите и престижни световни фестивали за този сорт кино. Допълнително очарование му придава неговата настояща политика – наградите не са малобройни и са свързани със сериозни суми в диапазона от 10 000 до 2 000 евро. На заключителната церемония бяха раздадени 72 хиляди евро, разпределени в 17 награди. Разноските на гостите (за пътуване и хотел) се поемат от организаторите. Вероятно и заради това фестивалът е доста сериозно атакуван от производителите на анимационни и документални филми от цялото земно кълбо (в случая 148 режисьори, представящи 38 страни).

Този наплив сигурно обяснява и неприсъствието на български филм в селекцията. От 2000 филма, кандидатстващи в раздела „Международен конкурс за документални филми”, селекционната комисия е избрала само 16 филма. Ясен знак, че дори номинирането се смята за отличие.

Журиго на ФИПРЕССИ, в което имах честта, но не

и рутината да бъда, имаше за задача да оцени тези 16 филма. Всъщност един от тях бързо отпадна, очевидно не отговорил на правилото показът му на този фестивал да е европейска премиера - филмът получи внезапно награда на друг фестивал и бе изтеглен от конкурса. Нашето жури се задоволява да връчва само почетно отличие. Единствено главното жури, което раздаваше златните и сребърни Гълъби и повечето парични награди, се състоеше от петима души.

Приятно бе да установя лично, носейки два хубави български филма за Док Маркета, че поне там имаме участие. Филмите бяха „Европолис...” на Костадин Бонев и „Среща при Айфеловата кула”, на Валентин Вълчев. Вторият филм е свързан с Йорис Ивенси и неговата приятелка и сътрудничка Марион Мишел. Присъствието му се оказа доста уместно. Почетен гост на фестивала бе съпругата на Ивенси и в рамките на голямата панорама от филми на известния в цял свят и по нашите земи поет-документалист се състоя и трогателна среща с нея. Като друг вид аналог на световния ки-



„Присстигащите” - Франция, режисьори Клодин Бори, Патрис Шагнар

нопроцес изпъкна „Европолис“ – негова киноалтерация бе филмът „Петрополис“. Но за разлика от родния ни филм, канадският се оказа прилежна и като че ли нарочно груба пропаганда на идеите на зелените (Грийн Пийс). Докато нашият филм има амбицията да мери на везни мечтата за европейски ценности и наказанието от сбъдването ѝ.

За моя радост част от журито, както и други колеги от световната кинообщност, много добре познаваха последните прояви на българското кино, както и авторите му. Дори някои от тях се оказаха чести гости на още един много добре организиран фестивал в Европа, какъвто е София Филм Фест. И така се случи, че те по-скоро ми разказваха впечатленията си от наши филми и страната ни, отколкото аз да рекламирам и двете.

Филмите, включени в документалната конкурсна програма, бяха добри, но за малко от тях можеше да се твърди, че са документални. Те или бяха построени драматургично и монтажно досущ като игрални, или бяха снимани така. Понякога това бе плод не толкова на дълго наблюдение, колкото на откровена инсценировка или пълна свобода в употребата на изразните средства. Този факт ми напомни времето преди около 40 години, когато обвинените за театралност и инсценировки у нас филми на документалиста Христо Ковачев взимаха в Лайпциг златните Гълъби. Сега вече всички правят такива, но този автор не се споменава с добро, а по-скоро с нищо.

Самият фестивал в последните години не предпочита да прави подобна равностойка, а по-скоро издирва за показ филмите, отхвърлени от фестивала на времето по политически, а не естетически причини. В юбилейното издание преди две години имаше цели рубрики от такива „отблъснати“ кинопроизведения в „онова“ време. Тази година специална програма проследяваше контурите в съдбите и кариерата на аниматорите от ГДР, били „неустрасими“ с филмите си преди падането на стената. Прие се радушно изводът, че те продължават успешно да творят.

Много е възможно строгата селекция в наши дни също да оплоди пък в бъдеще една панорама на филми, недопускани в момента на екрана на този реномиран филмов фестивал.

ВСЕ ПАК ФИЛМИТЕ... И НАГРАДИТЕ

В „Пристигащите“ на Клодин Бори и Патрис Шагнар бежанци от различни страни търсят убежище във Франция. Трудно е да се намери точната граница между социалния авантюризм, голя-

мата житейска беда и истинското желание за нов живот и ново щастие. Търсейки дом, а настанявани в хотел, тези семейства с дребни деца, бременни жени, хитруващи мъже, сякаш не знаят точно какво е това „дом“ и не искат и да знаят. Имат изконно право на него и никаква бюрокрация не би могла да ги убеди в обратното. Този филм взе Златен гълъб и дори още две награди, общо взето направи хеттрик и 12 500 евро. Плод на дълги наблюдения, великолепно монтиран (диалогът върви почти като в театрална пиеса), филмът вае дълбоки психологически портрети. Героите му, твърде потънали във важността и съдбовността на това, което правят, сякаш наистина не забелязват камерата, направо вградена в живота им. По ирония на съдбата от всички проследени семейства с убежище се сдобива всъщност най-лукавото. Домът е мястото, в което повечето филми изследват своите протагонисти. Няма политически пространства, няма го света като арена на борби или локални конфликти. Между стените на дома, сред враговете и приятелите в семейството, нещо трябва да се брани, пази или унищожи. Все едно гълъбът на мира на Пикасо, който е символ на фестивала, вече се е превърнал в символ на вътрешния мир.

В канадския „**Да си завържеш сам обувките**“ на Шайра Авни, (гарниран със Златен гълъб за филм до 45 минути) деца и младежи със синдрома на Даун рисуват своите по детски наивни рисунки – своята къща, себе си. Режисьорката е използвала именно тези рисунки, анимирайки ги (всъщност филмът е по-скоро анимационен), за да разкрие малкия и почти идиличен свят на техните създатели, които измислят и изричат и дикторския текст. За тези деца да се научат да завържат връзките на обувките е като за нас, обикновените хора, да изкачим Еверест, или примерно дори да направим филм. „Моята мечта съм аз“ е реплика на един от героите на филма.

„**Къщата**“ на Тайо Кортес, Колумбия, (със Сребърен гълъб) домът е нещо неустойчиво – незаконно построена барака в покрайнините на града, където героите с неимоверни усилия печелят хляба си, сортирайки събрания през деня боклук. Те са застрани от изгонване, имат проблеми с агресивните си съседи, борят се буквално всеки ден за хляба си и за дома си. Иронията на съдбата и на филма е, че героите, мъж и жена, полагат тези сизифовски усилия не за да оцелеят и нахранят трите си деца, а за нещо съвсем символично. Но то ги извисява над бита – те събират пари, за да откупят

сватбените си халки, защото се обичат. Липсата на щастие, на удовлетвореност и неразбирането на собствената си ценност като човешко същество е част от темата на всички филми. И мястото на най-големите битки, неприятности, разруха понякога е не само в дома, а направо... в кухнята. В „Готварска история“ на словака Петер Керекеш (наградата на ФИПРЕССИ), домът е самият 20 век – с неговите кръвопролития, проследени посредством разказите на готвачите от походните военни кухни. Докато майсторите ни обливат със спомените си и готвят същевременно с това пред очите ни в собствения си дом, до тях или избухва взрив, или се заколва някоя жива твар. На финала готвачът на потъналата военна подводница подготвя с помощта на прилива направо във водата обяд за своите удавени другари. Филмът „Дизордър“ пък умно наслагва абсурдни и комични аматьорски кадри, снимани из улиците на голям китайски град - стадо прасета задръстват магистрала, луд атакува колите с вдигнати към небето ръце, полицаи се опитват да въведат ред, докато започнат направо да бият. Или наводнение залива квартал, докато в другия край на града група протестиращи доброволно навлизат в мръсната река, където мъж лови с мрежа боклуци, докато накрая, /о, чудо!/ изважда риба като самият Христос. Само захвърленото на боклука край града бебе остава само, за разлика от намерения във водопроводната мрежа алигатор, веднага закаран със специална кола за диви животни в близкия ресторант. Ала щом това дете остава бездомно, то значи всички останали шумни граждани на този град са бездомници. Този филм оспорва изобщо правото и наличието на дом за всеки от нас...

Много от филмите оставяха впечатлението за

описването на някакъв паноптикум на човешкия вид и неговия редуциран потенциал за щастие. Сякаш на един Ноев ковчег бяха сбрани всички видове и жанрове хора, някой е подхвърлил помежду им камера и са тръгнали на кинопътешествие. Или пък по пътя на спасението.

АПЕЛЪТ

Конкурсните програми по традиция бяха съпътствани от различни други инициативи, но аз искам да спомена дискусията за бъдещето на документалното кино. Тя започна още при откриването на фестивала с речта на неговия директор. Клаас Даниелсен откровено призова редакторите и режисьорите в телевизиите да дадат отпор на натиска на рейтингите и да покажат собствената си индивидуалност. Политиката на програматорите бе наречена направо опасна за аудиторията, третирана отдавна като бавноразвиващо се дете. А това в крайна сметка единствено е капсулирало „интелекта“ на телевизиите. Те отказват все повече хора от себе си, ала „рейтингът“ на тези отказали се никой не проследява. „Опитайте се само да предложите на някого от телевизиите африкански филм без животни и ще се убедите в това!“, разпали се Даниелсен. Накрая мислещите колеги в телевизиите бяха направо предизвикани да се преобразят, а не да крият собственото си недоволство и гняв зад рутината или зад смели приказки на четири очи.

Тази реч даде тон за буйни дискусии по време на целия фестивал, особено при срещите с представители на киноиндустрията и някои телевизии (повече от 220 души). Аз я преразказвам по-подробно, защото сигурно касае и нас, щом завърши с призива да съборим стените в главите си.

Че е техен ред в наши дни, техен е – но да не останат мислите и идеите ни съвсем бездомни.



„Да си завържеш сам обувките“ - Канада, режисьор Шайра Авни

НЯМО ЛИ Е БИЛО НЯМОТО КИНО¹?

Владимир Игнатовски

Повечето автори, които се занимават с киното от първите десетилетия след първата прожекция на братя Люмиер, се задоволяват с коментarii за “немия” екран като основен отличителен белег и с това най-често приключва обсъждането на тази особеност на “Великия Ням”. Онова, което знаят всички, е, че кинематографът се ражда, без да е в състояние да използва възможностите на звука, но бързо се научава да се справя с този недостатък, като създава собствена изразна система и специфичен екранен език. Възниква удобното (и не изпитващо потребност от допълнителни аргументи) усещане, че онова, което се случва в края на 20-те години, е нещо напълно логично и закономерно, че то е отдавна очаквано: просто към филмите се “добавя” липсващият звук и екранът... преставя да бъде “ням”! Устраничния наблюдател, незапознат с детайлите и с реалната атмосфера на ранните прожекции, се създава представата, че до този момент киното е напomniaло човек, лишен от говор, принуден да общува единствено с мимика и жестове, а филмите неизменно са били представяни в дълбока тишина.

Едва ли е необходимо да се обяснява, че подобна представа е дълбоко погрешна и невярна. Атмосферата, в която публиката се среща със създаванията на нямото кино, е била всичко друго, но не и беззвучна. В помещенията, където се прожектирали ранните филми, не е господствала тишина, поведението на публиката на “синематографа” с нищо не напomnia за почтителното мълчание на зрителите в театралната зала. В онези години в кината по време на прожекция е доста шумно. Независимо че филмите са лишени от синхронен звук, нито екранът, нито залата са били “неми”. Звуковата среда на немия кинематограф е твърде оживена – шумно е в салона, където се прожектират филмите, а и мълчаливите образи на екрана често са придружавани от различен като характер звуков “съпровод”...

През първите години от съществуването на кинематографа ситуацията в местата, където се представят неговите произведения, в никакъв случай

не е спокойна и безметежна. Докато на екрана се движат немите сенки, които беззвучно отварят уста, насядалите в залата са живи хора, пренесли пред бялото платно своите емоции, реакции, темперамент и... възпитание. Особено през първите години на киното, когато интелигентните и образовани хора странят от местата, където се представят филмовите ленти, обстановката там не е особено уютна и най-малкото - тиха...

По времето, когато все още ги няма кинотеатрите като места, специално предназначени за представяне на филми, когато създаванията на кинематографа се прожектират в приспособените за целта църковни шапита, бараки, бивши магазини и кафенета, там цари истински звуков и битов хаос – тракането на прожекторния апарат, шумът от виковете и коментариите на посетителите, димът от цигарите и фенерите (електричеството далеч все още не е широко разпространено) създават истинска суматоха². Нещата постепенно се променят, когато изникват първите кинотеатри³ – променя се не само обстановката: помещенията, където зрителите се срещат с филмите, бързо започват да си съперничат като обзавеждане и лукс с традиционните оперни и театрални зали; нов е и съставът на публиката, а с това се променя и нейното поведение. През 20-те години представителите на интелигенцията вече няма да се притесняват да признаят, че “ходят на кино”. Архитекти и дизайнери бързат да изпълнят желанията на собствениците на кинозалони, а размахът на фантазията им е такъв, че не рядко посетителите идват просто за да се насладят на необикновената гледка на мраморните фойета, на напomniaщия градина в Древния Рим “Хюстън Мажестик” или на построения в стила на италианския Ренесанс “Парадайс” в Чикаго...⁴ Не им отстъпват и кината в Европа: “Алхамбра”, “Мармор Хаус” и “Глория Палас” в Берлин, театрите на Гомон в Париж⁵. Освен с луксозната обстановка, с богато обзавеждане в “египетски” или “китайски” стил, кинотеатрите впечатляват и с гигантските си размери: “Рокси” в Ню Йорк разполага с 6214 места...

Не се променя само основното - независимо дали

филмите се прожектират върху не особено чист чаршаф в бивше кафене, или върху лъскавия екран в луксозен киносалон – изображението остава безмълвно, което въобще не означава, че в залата по време на прожекцията е тихо. Често посетителите компенсират тишината на екрана с доста шумното си поведение в салона. Вейчъл Линдзи, авторът на вероятно първия опит за теоретично осмисляне на природата на киното, публикуван през 1915 г., предлага доста екстравагантна рецепта за заместване на липсващото на екрана слово – неговата идея е мълчанието на героите на бялото платно да се запълва с диалог между зрителите, които да обсъждат качествата на филмовото зрелище по време на прожекцията. Логиката му изглежда безупречна: “Мери Пикфорд е само сянка, – твърди той – тя няма да ни се разсърди”. Дори се опитал заедно със свой приятел да осъществи на практика това си намерение, но експериментът му се провалил – репликите на двамата предизвикали бурното възмущение, както пише авторът на идеята, на “някакви продавачки”, които не искали да им се пречи да следят перипетиите на действието на екрана...

Опитът на Вейчъл Линдзи е несъмнено краен, но поведението на повечето от неговите съвременници, присъстващи в салона, далеч не е било безупречно, разговорите, виковете и шумните реплики били нещо обичайно. Но освен тези спонтанни прояви бързо се раждат и опитите звуковата среда на киното да се организира и съобрази с онова, което се случва на екрана. Почти незабавно след първите представления на “синематографа” се появява една фигура, която в продължение на десетилетия ще съпровожда с коментариите си “живите картини” на екрана. Коментаторът не е непознат, той е известен от сеансите на “вълшебния фенер”, като придружава с обяснения сменящите се пред публиката статични изображения. С появата на новото зрелище тази фигура напълно естествено преминава в киносалоните, коментирането се превръща в професия, придружавала нямото кино през всичките години на неговото съществуване. Коментаторът съпровожда с обяснения случващото се на екрана или чете за неграмотните посетители и онези, които не успяват да се справят с бързо преминаващите на екрана надписи, заместващи диалога⁶. Немците го наричат Ansager (говорител, някой, който прави обяви) или Kinoerzaehler, (човек, който разказва филми), у нас е известен с чуждоземското и някак по-европейски звучащо “рекомандьор”.

Би следвало да си дадем сметка, че така, както игралният филм се учи да разказва, като използва онези сравнително ограничени възможности, които му предоставя кинематографичната техника, така и зрителите са принудени да усвояват постепенно уменията да “разчитат” правилно екранното послание. Първоначално, при филмчетата с продължителност до една минута, това не представлява особена трудност, а когато продължителността на заглавията се увеличава, сюжетите и действието в тях се гледат предимно от елементарни комедийни недоразумения или са истории, добре познати на публиката. По-късно, когато съдържанието на произвежданите заглавия се усложнява, възниква необходимостта от надписите, заместващи липсващия на екрана диалог и позволяващи на публиката да се ориентира в случващото се между героите – това ще се случи през 1903 година.

От този момент присъствието на коментатора изглежда неизбежно. Би могло да се каже, че киното развива изразните си средства по-бързо от способността на аудиторията да ги възприема. През септември 1906 г. анонимен автор се жалва в статия, озаглавена “Филмите за публиката, не за техните създатели”: “хората, които създават филмите, трябва да ги правят така, че публиката лесно да ги разбира. Не е достатъчно кинаджиите да разбират сюжета – филмите се правят за зрителите”⁸. А журналистът Стефен Буш, истински кинопионер, започнал кариерата си като един от пътуващите из страната с прожекционен апарат, си задава реторичния въпрос: “Защо много хора остават в киното и гледат един и същ филм по два или три пъти?” и отговаря: “Просто защото не могат да го разберат от първия път”⁹. И негодува, че недобросъвестни (и неграмотни) собственици на кина представят филм по пиеса на Шекспир, без зрителите да бъдат подготвени за тази среща. Буш предлага подобни филми задължително да се придружават от лекция или най-малкото от коментатор, който да чете надписите и да разяснява детайлите на сюжета. Към професията на коментатора започват да предявяват по-високи изисквания – той трябва вече не просто да коментира елементарното екранно действие, но и артистично да поднася надписите, заместващи липсващото слово. През 1908 г. прожекциите на филм, представляващ екранизация на известна поема, се придружават от артист, който чете стиховете... Професията на коментатора придобива особен авторитет и значение в Азия и най-вече в Япония,

там т.нар. бенши, се превръща в задължителен атрибут на всяка прожекция, в човек, който не само обяснява действието, но и внася емоционален елемент, като "играе" отделните образи; традиция, която се запазва и по-късно, когато звукът в киното вече е разпространена практика. Тази фигура е толкова популярна, че за представянето на японски неми филми в Америка през 1926 г. е поканен опитен бенши, който съпровожда прожекциите по Западното крайбрежие (очевидно за публиката, състояща се от емигранти от далекоизточната страна)¹⁰. А когато се появяват първите звукови филми и възниква проблемът с езиковата бариера, от Парамаунт канят в Холивуд един от най-известните бенши, за да озвучи репликите на героите и записан, неговият глас да съпровожда копията, предназначени за представяне в Япония¹¹. И този експеримент се оказва лишен от перспектива, подобно на много други през първите години на звуковото кино, като например заснемането на няколко версии на един и същ сюжет, с актьори, говорещи различни езици. Но присъствието на фигурата на бенши още дълго време, дори през 30-те години на миналия век, остава задължително по време на филмовите прожекции в Япония. Отделни пионери се опитват да продължават традицията да се коментират филмите дори след 1927 г. Документален филм на режисьора Владимир Ервайс от 1970 г. проследява уникален персонаж, ентузиаст, който обикаля с преносим прожекционен апарат далечните аули в планините на Киргизия и докато прожектира "Хамлет" на Григорий Козинцев, изключително сериозно не просто произнася думите на шекспировите герои, но и "играе" ролите пред смаяните овчари, за които текстът на непознатото произведение на чужд за тях език е по-скоро музика, отколкото смисъл. Мнозина във филмовия бизнес не се задоволяват с подобно протоколно поднасяне на надписите и дилетантския коментар на действието. Необходимо е нещо по-различно и оригинално, напомнящо качеството на театралните представления. В средата на първото десетилетие на миналия век започват опитите да се озвучат филмите с помощта на актьори, които произнасят репликите от филма "на живо". Привържениците на подобно "допълнение" към нямото екранно изображение считат, че "диалогът ще помогне на по-малко интелигентните зрители да разберат действието, защото колкото и талантливо да е пресъздаден сюжетът, в него неизбежно има пасажки, които изискват нещо повече от пантомимата, за да бъде пъл-

ноценно обяснена ситуацията"¹². През 1908 г. в Америка вече активно функционират три фирми, които предоставят актьори за озвучаване на филми. Най-голямата сред тях Humanovo Producing Company, собственост на Адолф Цукор, тя разполага с двадесет и две трупи, които пътуват из страната с филмовите копия. Подобен опит има и в Русия, където се създава специална група от артисти, които придружават прожекциите на филмови заглавия - екранизации на класически литературни произведения.

Разбира се, става дума не за пълноценно въвеждане на звука, а по-скоро за нещо като "звукова протеза". Актьорите репетират репликите и по време на прожекцията, скрити зад екрана, ги произнасят, като се стремят да звучат синхронно с движението на устните на фигурите на екрана. Този опит е съпроводен с почти непреодолими трудности. Първо, необходимо е съставяне на трупи, които да придружават представянето на филмовите копия по време на тяхното "пътешествие" по киносалоните из страната. Организирането на подобни турнета е сложно, както и поддържането на постоянен състав на изпълнителите. Най-малкото защото чисто физическото напрежението е огромно – никак не е лесно да се съпровождат прожекциите по време на всеки сеанс, особено ако едно заглавие се върти по пет-шест пъти на ден. А в малките градове и в провинциалните кинотеатри, където подобни професионални трупи не могат да достигнат, нивото на подобен съпровод много често е буквално катастрофално. Нямащи възможност да подготвят и наемат професионалисти, собствениците на малки кина прибягват до услугите на случайни изпълнители. Както отбелязва един съвременник – най-често резултатите от подобни опити са гротескни. "Странният ефект от гласа на кресльото, който се опитва да представи няколко различни гласа, някои от които са на жени и деца, а в един от случаите и на куче, би могъл да забавлява на някой панаир, където показват различни изроди..."¹³ Появата на звуковия филм бързо ще превърне и тези изпълнители, и кинокомментаторите в клиенти на борсата за безработни. И не само тях.

Нашествието на звука по екраните оставя без работа стотици, ако не и хиляди музиканти, певци, танцьори, илюзионисти и най-различни изпълнители от водевилните и вариететни сцени. Коментаторът и актьорът зад екрана не са единствените, които съпровождат "на живо" филмовите прожекции, не само те се грижат за звуковото "офор-

мление” на филмовия сеанс. На всички е познато клишетото за пианиста със зле акордираното пиано, който дрънка на клавишите мелодиите, които според него най-добре подхождат на разгръщащото се на екрана действие и по когото “не бива да се стреля”; но в нямото кино има не само пианисти. Както споделя президентът на Американската асоциация на композиторите, авторите и музикалните издателства (ASCAP): “кинотеатрите са най-големият работодател за музикантите и музиката – те плащат повече за музика от всяка друга индустрия на този свят. Може би повече от всички други, взети заедно”¹⁴. И не само защото докато на прожекциониста заплащат 20 долара на седмица, възнаграждението на пианиста обикновено не надхвърля 15 долара. ASCAP е успяла да извоюва да ѝ се заплащат десет цента годишна такса на място в кинотеатър за правото на достъп в каталозите на петдесетте най-големи музикални издателства в страната. И ако за онези, които държат авторските права, това е изключително доходен бизнес, опитите на филмовите компании да извлекат полза от контактите си с музикалните издателства се провалят. Парамаунт се опитва да привлече вниманието на образованата част от публиката като сключва договор с музикалното издателство Ширър и публикува нотите на музиката към 116 свои филми. Но интересът сред зрителите е минимален – донесъл само загуби за Парамаунт, този експеримент бързо приключва. В кинотеатрите на немия кинематограф винаги е звучала музика, много музика: изпълнявана не само от отделни пианисти и органисти, но и от цели оркестри, използват я не само като съпровод и илюстрация на екранното действие, но и като важна част от спектакъла, в който постепенно се превръща филмовият сеанс в годините на “Великия Ням”. Разбира се, разликата между луксозните кинотеатри в големите градове и малките провинциални киносалони е огромна. Ситуацията с раздрънканото пиано, на което пианистът (или пианистката) съпровожда филмите със случайно подбрани парчета, не е нечия измислица, а реалност. Много често това са случайни хора, които търсят прехрана, но нямат представа от характера на прожектирания филм и подбират “репертоара си” по собствен вкус, както и свирят според способностите си. Индустрията усилено търси средства, за да гарантира унифицирано високо качество на музикалния съпровод и в големите градове, и в провинциалните кина в малките населени места. Създават се и се разпространяват специални каталози

с препоръчителни музикални пиеси. Големите студии изготвят за големите си и скъпи филми точен списък със заглавия и последователността, с която следва да се изпълняват музикалните “парчета” към тях. Използва се популярният в онези години “орган на Уорлитцер”¹⁵, който разполага с много по-големи възможности, докато “механичното пиано” на фирмата “Бел” е в състояние да замени самотния изпълнител, но и да предложи гаранция срещу нежелани “импровизации”. Ситуацията в големите луксозни кинотеатри е различна – собствениците им се стремят да привлечат зрителите с високото качество на музикалното “оформление” на прожекциите. Тук самотният пианист отстъпва място на цели оркестрови формации, които не рядко наброяват до стотина музиканти. Някои от големите кина имат постоянен оркестър – съставът на Абрахам Лас съпровожда филмите в бруклинския “Ийгъл Тиътър” от 1923 до 1926 г.¹⁶ Подобни музикални формации не рядко съпровождат прожекциите, скрити зад екрана, но най-често те са пред него, като освен да илюстрират филмовото действие с определен списък музикални произведения или откъси от тях, те, макар и рядко, изпълняват музика, специално композирана за конкретното заглавие. Такава е например композицията на Едмунд Майзел, писана специално за премиерата на “Броненосецът Потьомкин” в Берлин през 1926 година. Музиката, създавана специално за отделно филмово заглавие, днес е всекидневие, в онези години обаче е изключително събитие. А да се издържа цял симфоничен оркестър единствено за “съпровод” на прожекцията не изглежда особено рентабилно в очите на собствениците на кинотеатри. Още повече, че, както подсказва и неуспешният експеримент на Парамаунт, сред посетителите в кината има малко ценители на класическата музика: “Колко зрители в театъра познават “Унгарска рапсодия” на Лист или “Ноктюрно” на Шопен” – се пита Самюел Торнтън и Ф. Хаят Стаут¹⁷. Все по-често музикантите в кинотеатъра се превръщат от център на сеанса в участници в една обща програма: някой виртуоз предлага изпълнение на органа на Уорлитцер, симфоничният оркестър – популярна увертюра преди началото на прожекцията. Ето как изглежда стандартната програма на един сеанс в кинотеатъра на Истмън в Рочестер: “осем минути увертюра, десет минути хроника (най-често монтирана от хрониките на четирима конкуренти), десет минути изпълнение на живо и десет минути комедия”¹⁸. Времето на всяка от тези състав-

ни части на програмата е възможно да варира, но общата продължителност трябва да остави мястото за 80-те минути на игралния филм. Понякога музиката е тематично свързана със сюжета на филмовото заглавие: филм с участието на Фати Арбъкъл се предшества от десет минутна компилация, наречена „Сънят на Фалстаф“ и е съставена от теми на операта „Веселите Уиндзорки“ на Ото Николай¹⁹. Но най-често музикалните изпълнения са просто своеобразни „пролози“ към филма, имащи самостоятелно значение и рядко свързани с тематиката на представяните филми. Хюго Розенфелд, музикален директор на едни от най-известните кинотеатри: Риволи и Риалто, изброява най-често изпълняваните увертюри: на първо място е „Вихелм Тел“ на Росини, следват „Танхойзер“ на Вагнер, „1812“ на Чайковски, „Унгарска рапсодия“ на Лист, увертюрата към оперетата „Леката кавалерия“ от Супе, към „Орфей слиза в Ада“ на Офенбах и към „Веселите Уиндзорки“...²⁰ Подобна пъстра програма на филмовия сеанс, в която собствено филмът е само част от едно пълно представление, включващо музикални изпълнения, водевилни номера, танци и т.н., е характерна за битието на нямото кино не само на Америка. Това е тенденция, която се оформя почти едновременно с първите стъпки на „синематографа“; Рудолф Арнхайм пише за „първоначалната сензация, която предизвика киното във вариетето“²¹. От самото си раждане нямото кино не съществува самостоятелно – представянето на неговите произведения неизменно се съпровожда от водевилни и вариететни номера. Филмите са принудени да съжителстват с танцьори и певци, илюзионисти и куплетисти. В Америка тази характерна особеност на ранния кинематограф се разраства до такава степен, че водевилът заплашва да засенчи собствено филмовата програма – за собствениците на кинотеатри често прожектираното заглавие е с второстепенно значение, основният магнит за публиката са различните номера на „живите“ изпълнители. А големите кинотеатри се надпреварват да предлагат все по-богати представления – малките „пролози“ преди филмите прерастат в пищни ревюта с оркестри, певци, балерини и кордебалет, скъпоструващи декори и оформление... Желанието да се освободи от присъствието на „живите“ изпълнители, които обсебват вниманието на публиката и засенчват неговите филми, е един от импулсите, подтикнали Хари Уорнър сериозно да се заинтересува от възможностите на звука на екрана.

Живият звук е само една страна от несъмнено нересекващото желание на нямото кино да зазвучи. Опитите това да се случи по начин, адекватен на механичната природа на кинематографа, посредством зафиксирания и след това възпроизведен синхронно звук, датират буквално от времето на първите прожекции на изобретението на Едисон и Люмиер. Някои дори твърдят, че подобни експерименти с регистрирания звук предшестват раждането на движещото се изображение, зафиксирано върху филмовата лента.

Една от многобройните легенди, свързани с изобретяването на система за синхронен звук на екрана, е свързана с името на Уилям Диксън. Диксън не е случайно име в историята на ранното кино, той е асистентът на Едисон, който всъщност, следвайки заръките на големия изобретател, фактически изработва първия киноапарат – кинетоскопа. Но името му е свързано и с една мистерия, според която апарат, способен да възпроизвежда звук на екрана, е имало преди ... да се роди киното. Ето как Йежи Теплиц предава тази история: „През 1895 г. е издадена брошура, в която сътрудникът на Едисон съобщава на света за съществуването на възшебен апарат, способен да демонстрира говорещи филми. Апаратът се нарича кинефотограф, а премиерата на първия звуков филм се състояла в Менло-парк на 6 ноември 1889 г.“²²

Според разказа на Диксън, по това време Едисон се е върнал от Европа и му е била подготвена изненада – на екрана в неговата лаборатория се появило изображението на Диксън, който си свалил шапката и произнесъл: „Добре дошли, мистър Едисон. Радвам се да ви видя. Надявам се, че кинефотографът ви харесва“. Много неща в тази история будят съмнение, пише Теплиц и цитира аргументите на Лесли Ууд²³. Първо, по това време Едисон бил вече абсолютно глух и не би могъл да се зарадва на поздрава на Диксън. Освен това през 1899 г. Едисон твърдял, че през 1895 г. той лично не притежавал прожекционен апарат – нито ням, а още повече звуков²⁴.

Кинетоскопът на Едисон е патентован през 1894 г. Наистина изглежда малко вероятно преди това да е имало апаратура, способна не само да създава илюзията за движение на изображенията, но и да възпроизвежда синхронно звука. Известно е, че нито в кинетоскопа на Едисон, нито в синематографа на Люмиер подобна възможност изобщо се предвижда. И все пак, независимо че тези събития не са отдалечени особено във времето, не са разположени нейде в древността, около раждането на

киното и на звука в него все още има неясни страници, които чакат своя откривател и ревностен изследовател. Истина е, че Едисон не отдава особено значение на създадения в неговата лаборатория кинетоскоп, дори по-късно, след като вече е създал кинетофона – несъмнено един от важните предшественици на звуковото кино – той продава патента на японска фирма²⁵. Любимо създание на големия изобретател си остава “фонографът”. Всъщност “кинетофонът” е опит за осъществяване на идеята да се обединят киноапаратът и грамофонът, като за Едисон кинематографът е по-скоро приложение към апарата за звукозапис, отколкото обратното. Звукът се записва върху голям цилиндър, като се възпроизвежда посредством механичен усилвател²⁶. Създаден през второто десетилетие на миналия век, “кинетофонът” на Едисон има относителен успех, независимо че голям пожар на 9 декември 1914 г. унищожава апаратурата и според историците, след този инцидент Едисон се отказва от проекта²⁷, “кинетофонът” успява да се наложи най-вече в Русия, където активно се използва дори през 20-те години на миналия век, като предизвиква съпротивата на не малко привърженици на чистото “нямо” кино. Юри Тинянов например пише, че използването му “ще създаде не само хаос от думи и шумове, но и би направил неправдоподобна закономерната смяна на кадрите”.

Днес няма съмнение, че някои от страниците, свързани с раждането на звука в киното, ще трябва да бъдат грижливо огледани и може би дори наново написани. Големият монтажист Уолтър Марч²⁸ участва в реставрирането на филмова лента и на звуков цилиндър, създадени през 1894 г. в лабораторията на Едисон и съхранявани дълго време в Библиотеката на Конгреса, без някой да им обърне внимание, тъй като са картотекирани погрешно. Върху лентата с продължителност 17 секунди ясно се вижда все същият Уилям Диксън, който свири на цигулка пред огромна фуния, използвана тогава за звукозапис. А на цилиндъра са запазени две и половина минути със звука от цигулката. Марч е убеден, че първите опити за едновременно запис на изображение и звук следва да се отнесат към 1891 г., макар все още за това да не са открити конкретни доказателства²⁹. Но няма съмнение, че още в зората на киното, през 1894 г., са правени опити за регистриране на звук синхронно с изображението.

Независимо дали ще бъдат открити нови сведения за експерименти да се съчетаат изображения

и звукът, то и сега има достатъчно данни за подобни стъпки, предприети непосредствено след раждането на кинематографа. Повечето от тях се провеждат в Европа. През април 1900 г., по време на Световното изложение в Париж, посетителите имали възможност да се насладят освен на “Телеграфона” на датчанина Валдемар Паулсен, който по-късно се превръща в основа на първия в света диктофон, и на необикновеното зрелище, предлагано от “Фоно-Синема Театър”. Репертоарът на неговите сеанси, повтаряни няколко пъти на ден, включвал кратки филмчета с изпълнения на известни артисти: Сара Бернар, Коклен, Режан със синхронен звук, записан върху цилиндър. Легендите разказват, че Сара Бернар била ужасена от видяното и занапред категорично отказвала отново да застане пред камерата. Очевидно това е причината голямата актриса да отхвърли предложението на Адолф Цукор, когато той пътува до Европа, за да се запознае с опита на тамошните кинематографисти и да привлече големи имена за работа в Америка. След закриването на изложението “Фоно-Синема” успява да просъществува само два месеца, без да успее да покрие разходите по построяването си³⁰ и се опитва да се съхрани, като предприема турнета в провинцията и в Швейцария, но очевидно лошото качество на звука и отсъствието на синхрон между изображение и говор прекратяват този експеримент. Подобна ще е съдбата на десетки други подобни начинания в началото на миналия век.

Един от големите привърженици на звука в киното е създателят на една от най-известните европейски филмови студии – Леон Гомон. Той още през 1902 г. демонстрира в Париж кратко филмче, наречено “говорящ портрет”³¹. А очевидно опити да се свържат на екрана изображението и звука има и преди това: в 1900 г. е показан филмът “Немият меломан”, в който Фердинанд Зека в ролята на обвинен в убийство музикант “отговаря на въпросите на съдията с популярни песнички, изпълнявани на флейта”³². В подобни експерименти участват и Огюст Барон, Феликс Месгиш, Анри Жюли, Шарл Пате...

Гомон вярва, че звукът ще му даде възможност да завладее не малка част от филмовия пазар в Америка и през 1907 г. основава студио във Флъшинг, Ню Йорк, като използва собствена система, наречена “хронофон”³³. Първата му програма била съставена от осем филмчета с участието на различни изпълнители, предимно оперни певци – един от тях пее ария от “Палячи”. Гомон успява да прода-

де в Америка едва четири от своите машини, но не се отказва. Както твърди Йежи Теплиц, през 1910 г. зрителите, присъствали на представянето на "хронофона" на Гомон в Академията на науките в Париж, "били възхитени от говорящите филми – професор Арсонвал произнесеъл от екрана дълга реч, а във филма "При зъболекаря" дори участвали "трима актьори"³⁴. Първата световна война временно прекратява опитите не само на Гомон в тази област. Трагичните събития пречат да се реализира и споразумението, което той сключва през 1911 г. с друг голям ентузиаст на звуковия филм – германеца Оскар Местер. Договорът между двамата предвижда възможност за размяна и представяне без проблеми на филми, създадени с "хронофона" на Гомон и "биофона" на Местер.

Оскар Местер започва да експериментира със звука още през 1903 година. Една от сензациите е филмът, който той представя през 1910 г. – в "Майсенски порцелан" бъдещата звезда Хени Портен е в ролята на порцеланова фигурка, която оживява на екрана, танцува и пее. Местер използва система с грамофонни плочи, като изображението на актьора на екрана се синхронизира например с изпълнение на прочутия тенор Енрико Карузо. Местер е пионер в създаването на звукови хроникални филми – през 1903 г. той заснема репортаж от колоездачни състезания, придружен с коментар, също записан на грамофонна плоча. В спомените си Местер твърди, че в Германия до началото на Първата световна война са били произведени над 1500 филми със звук с обща дължина

100 000 метра лента, като всеки негатив е имал не по-малко от 60 -70 копия, докато Гомон е произвел не повече от 200 заглавия³⁵.

Основен проблем на всички ранни опити да се добави звукова картина към "нямото" изображение е ниското качество. Повечето от предложените системи – а те са десетки, с най-различни звучни имена: Камерафон, Театрофон, Синхронскоп, Фонайдограф и т.н., не успяват да се справят с основния проблем – синхронизирането на изображението и звука. Трудности пораждат освен това ограничените възможности на звукозаписа – в онези години грамофонният запис, придружаващ образите на екрана, не е в състояние да побере повече от 10 минути звук. Централен проблем е силата на възпроизвеждания звук – механичните системи за запис и възпроизвеждане не са в състояние да озвучат пълноценно киносалона. Оскар Местер се опитва да реши проблема, като поставя в залата едновременно шест грамофона, но и този експеримент не успява – звукът на механичния грамофон с фунията, познат днес единствено от етикетите на Victor Talking Company и от някоя стара фотография, не е в състояние да достигне до всички зрители, да не говорим за трудно решимия проблем със синхронизирането на апаратите –прожекционния и възпроизвеждащия звука.

Отговор ще бъде намерен след поредица от изобретения и нововъведения, променили на първо място всичко в индустрията на звукозаписа, възпроизвеждането на звука и историята на радиото, а след това и на киното...

¹ Това отдавна превърнало се в клише понятие дължим на Луи Делюк, който пръв употребява израза "нямо изкуство" (*l'art muet*) по отношение на съвременното му кино.

² Луи Делюк иронично описва публиката в провинциално кино някъде из Франция в края на второто десетилетие на миналия век като "прилично общество": "войници в отпуски, модни госпожици, тютюнев дим, отчаян студ" – Делюк Л. Фотогения, М., Новые Вехи, 1924, с. 149

³ Вероятно първият постоянен кинотеатър е създаден от Жорж Мелиес, който превръща купения от него театър "Робер Уден" в кино; в Америка ерата на "пениаркадите" и преносимите апарати приключва в 1905 - 1908 г., когато възникват "никелодеоните", а от средата на второто десетилетие на XX в. настъпва епохата на истинските кинотеатри. Историята на местата, където филмите се срещат със своята публика, е изключително интересна и богата с изводи за съдбата на кинематографа през годините.

⁴ Koszarski R. op. cit., p. 23

⁵ Baacke R. P. Lichtspielhausarchitektur in Deutschland, Berlin, Frölich & Kaufman, 1982

⁶ Ханс Рихтер така описва дейността на "разказвача на филми": "ако едно момиче изтича на сцената (ние ще кажем: по екрана), за да излезне бързо, от задните редове ще се чуе добре обработения глас: "Бързай, пропаднала душа", или пък: "Спри! Спри се! Бързаш към собственото си нещастие!" – Richter H. Der Kampf um den Film. F/M., Fischer Verlag, 1976, S. 51; Много често вместо да превежда от английски надписите за аудиторията, съставена предимно от емигранти, коментаторът предпочитал да съпровожда изображението със собствен текст, който "обяснява действието": "Един мъж се приближава отзад, грабва чантата на жената. Крадец! Грабеж! Помощ!" – Koszarski R., op. cit., p. 47

⁷ Грозев А. Началото. Из историята на българското кино. 1895-1956, С., Издателство на БАН, 1985, с. 11

⁸ Musser Ch., op. cit. p. 261

⁹ Bush St., Moving Picture World, 27 August 1908, p. 137

¹⁰ Koszarski R., op. cit., p. 47

¹¹ Впрочем това са едни от курioзите на практиката от първите години на звуковото кино, когато се използват различни средства, за да се преодолее възникналата езикова бариера, докато накрая изберат най-логичния – дублажът на копията. Такава практика съществува и в първите години на телевизията у нас – по-възрастните зрители навярно помнят невероятния успех на сериала "Форсайтови", в който всички герои бяха великолепно не озвучени, а изиграни от Апостол Карамитев...

¹² Moving Picture World, 16 May 1908

¹³ Dramatic Mirror, 19 September 1908, цит по: Musser Ch. The Nickelodeon Era Begins, p. 265

¹⁴ Koszarski R. op. cit. p. 44

¹⁵ Wurlitzer Unit Orchestra – Koszarski R. op. cit, p. 22

¹⁶ ibidem, p. 43

¹⁷ Впрочем и двамата журналисти не познават добре авторите на симфонична музика, тъй като изписват името на големия композитор "Litz", вмес-
то "Liszt" – Moving Picture World, 3 April 1915, p. 106

¹⁸ Koszarski R. op. cit., p. 53

¹⁹ Koszarski R., op. cit., p. 51

²⁰ ibidem, p. 50

²¹ Арнхайм Р., цит. съч., с. 57

²² Теплиц Е., цит. съч., с. 13

²³ Wood L. The Miracle of the Movies, London, 1947, p. 128

²⁴ пак там, с. 14

²⁵ "Едва бях започнал да използвам тази машина, когато един японец беше полудял по нея – споделя в края на живота си Т.А. Едисон. – Попита ме
какво бих искал за това изобретение. Не бях мислил за това и предполагах, че 2000 или 3000 долара ще бъде много добра цена. Преди да спомена
цената, той стана и ми предложи 50 000 за правата. Дали ми ги дадох? Със сигурност го направих. Веднага щом си поех дъх." . Film Daily, 4 march
1927, p 1-2

²⁶ Crafton D., op. cit. p. 55

²⁷ вж. Kellog E.W. History of Sound Moving Pictures, in: A Technological History of Motion Picture and Television, Berkeley, University of California Press, 1967,
p. 174

²⁸ Уолтър Марч (Walter Murch) е сред най-големите имена на монтажа в съвременното кино, участвал в създаването на филми като "Американски
графити", "Кръстникът I, II и III", "Апокалипсис сега", "Разговорът" "Непоносимата лекота на битието", "Английският пациент" и др.

²⁹ Ondaatje M. The Conversations. Walter Murch and the Art of Editing Film, N.Y. A. Kopf, 2002, p. 91-93

³⁰ Crafton D., op. cit. p. 55

³¹ Теплиц Е., цит. съч., с. 17

³² пак там, с. 15

³³ Crafton D., op. cit., p. 55

³⁴ Теплиц Е., цит. съч., с. 17

³⁵ пак там, с. 20

ДО ЧИТАТЕЛИТЕ

Уважаеми читатели,

*По финансови причини се наложи да слеем в един общ брой последните два броя на списанието за
2009 година. Молим за вашето разбиране и съпричастност.*

Желаем ви весели и щастливи Коледни и Новогодишни празници!

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

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

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

Дизайн: Силвия Попова **Печат:** Печатна база „Дийор принт“

Адрес на редакцията:

София 1527, бул. „Дондуков“ 67, тел.: 946 10 66

За реклами: **946 10 66** E-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com

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

Препечатването е допустимо само с разрешението 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

MEDIA



A programme of the EU

СТРАСТ ЗА КИНО

PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO
PASSION DE CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION FOR CINEMA СТРАСТ ЗА КИНО
PASION POR EL CINE PASSION FOR CINEMA
LEIDENSCHAFT FÜR KINO PASSION DE CINEMA
VÁŠEŇ PRO FILM СТРАСТ ЗА КИНО PASSION DE CINEMA
PASION POR EL CINE AISTRA KINUI
PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO
LEIDENSCHAFT FÜR KINO PASSION DE CINEMA
VÁŠEŇ PRO FILM СТРАСТ ЗА КИНО PASSION DE CINEMA
PASION POR EL CINE AISTRA KINUI
AISTRA KINUI PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO
PASSION DE CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION FOR CINEMA СТРАСТ ЗА КИНО
PASION POR EL CINE AISTRA KINUI
LEIDENSCHAFT FÜR KINO PASSION DE CINEMA

Бюро МЕДИА - България
бул. „Дондуков“ 2А, ет. 8
София 1000
тел.: (02) 988 32 24
факс: (02) 987 53 69

info@mediadesk.bg
www.mediadesk.bg

ПРОГРАМА НА ЕВРОПЕЙСКИЯ СЪЮЗ В ПОДКРЕПА
НА АУДИОВИЗУАЛНАТА ИНДУСТРИЯ



film & TV production and post production services www.odavision.com
odavision audio studio approved by Dolby Labs www.odavisionstudio.com