

КИНО 1 2010
СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ 3,50 лв.

Зад кадър

филм

на Светослав Овчаров



MEDIA
A programme of the EU



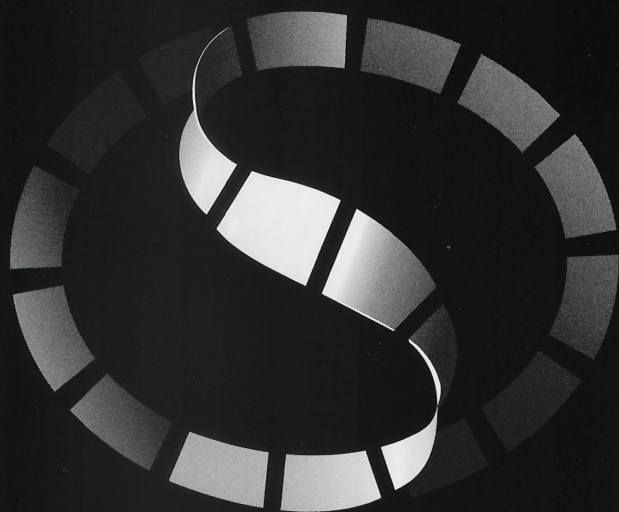
NB **NU BOYANA**
FILM STUDIOS



НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР
NATIONAL FILM CENTER



ПРИЛОЖЕНИЕ:
СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ



14 международен СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ

5-14-21 Март 2010

www.siff.bg



Фокус БЪЛГАРИЯ

Алексей Балабанов * Алехандро Аменабар * Анджей Вајда * Андреа Арнолд * Андреас Дрезен * Брус Бересфорд
Георгий Овашвили * Горан Паскалевич * Д. А. Пеневейкър * Дамян Козоле * Данис Танович * Джонатан Деми
Джулиан Темпъл * Джулиано Монталдо * Джеймс Тобак * Дьорд Палфи * Жак Одиар * Жан-Пьер Жьоне * Иван Вирипаев
Калин Петер Нетцер * Карен Шахназаров * Кен Лоуч * Ким Ки Дук * Клаудия Льоса * Кристиан Пецолд * Ксавие Долан
Ларс фон Триер * Лиъ Данциълс * Лоне Шерфиг * Марен Аге * Михаел Главогер * Михаел Ханеке * Нийл Джордан
Педро Алмодовар * Питър Стрикланд * Рене Виляреал * Сам Мендес * Самуел Маоз * Себастиан Силва
Сергей Соловьев * Сидик Бармак * Сърджан Драгоевич * Тарик Салех * Тео Ангелопулос * Томас Алфредсон
Тони Палмър * Фатих Акин * Филип Лиоре * Франсоа Озон * Харутюн Хачатрян * Хирокадзу Корееда * Цай Мин-Лиан

о ч а к в а ѝ т е

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Юбилей

Многоокият: Тодор Динов / *Боряна Матеева* _____ 2

Снима се

“Жанровото кино не е адекватно на българската среда”
разговор с режисьора Драгомир Шолев

Марияна Христова _____ 4

Във фокуса на критика

Модерно авторско кино - “Раци” / *Людмила Дякова* _____ 7

Кръгла маса

Съвременен документално и анимационно кино
национални особености в европейски контекст _____ 9

Киносъбития

Forum Honoris Causa - / *Яна Джарова-Караколева* _____ 30

Отзвук от Киномания -

Сатаната и Бога в сблъсък на екрана -
Калинка Стойновска _____ 31

Награда за Българска национална филмотека -
Боряна Матеева _____ 34

Нови книги

“Истинското кино се прави с любов”
за книгата на Яцек Тодоров / *Людмила Дякова* _____ 35

„100 дни зад кадър” - за книгата на Николай Лазаров
Росица Илиева _____ 37

Подир сянката на облаците

Киноанкета: *Крум Родригес* _____ 39

СВЕТОВЕН ЕКРАН

Фестивали

Манхайм: Фестивал на откритията / *Александър Грозев* _____ 42

Открехната врата към неочакваното
интервю с Вернер Херцог / *Олга Маркова* _____ 46

ТЕОРЕТИЧНИ ЕТЮДИ

Хари Уорнър пресича улицата / *Владимир Игнатовски* _____ 50

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Second- Hand / *Григор Лефтеров*



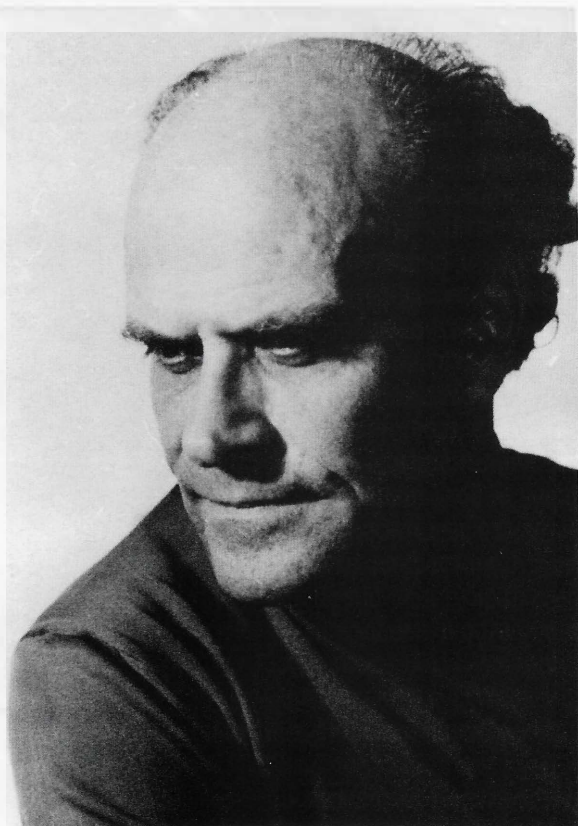
На първа корица - Иван Бърнев
във филма „Зад кадър“

С подкрепата на:

МНОГООКИЯТ

Боряна Матеева

Двуокият” (2003), последният филм на Тодор Динов (по негов сценарий, с продуцент неговият ученик, асистент и приятел Господин Неделчив - Дидо), разказва за преমেждията на нормален човек с две очи в царството на еднооките.

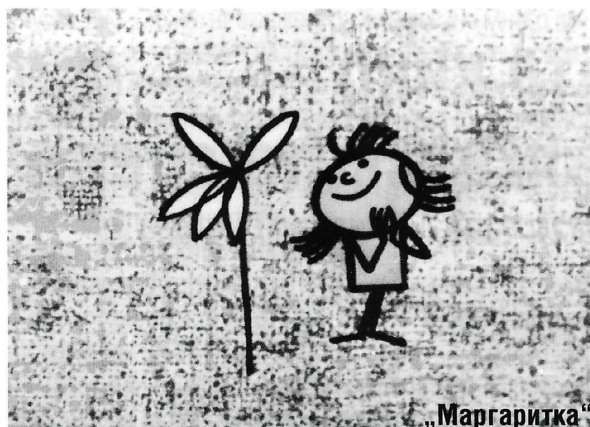


Без да е най-сполучливият филм на „патриарха на българската анимация” (Джаналберто Бендаци) тази притча възкресява духа на златното време на „Българската анимационна школа” /БАШ/. Сюжетната находка е достатъчно обемна, за да вмести и философско-екзистенциални измерения, и политически аналогии, и битово-злободневен контекст. Спомнете си смисловата универсалност на може би най-емблематичния филм на БАШ – „Маргаритка” (1965). Петминутното филмче, освен че има множество най-авторитетни отличия по света, в своето време е посочено от читателите на списание „Славейче” за най-добър детски филм, а доста по-късно Радой Ралин го припозна като една от най-острите „дисиден-

тски” творби... Там един правоъгълен човек подрязва с остра ножица всички стебла, стърчащи над определената норма на живия му плет. Едно цвете обаче не се подчинява на уравниловката. То иска да расте свободно и се оказва много жилаво - устоява на всички опити да бъде подстригано, изтръгнато, унищожено. Геометричният чичко го реже с трион, мачка го с валяк, гърми го с динамит – напразно. Накрая маргаритката се оставя да бъде откъсната от ръката на едно безгрижно момиченце. Гениално проста метафора за свободата, идеологиите и екзистенцията.

За неоспоримия „баща” на българската анимация Тодор Динов (1919-2004), който през 2009 би навършил 90 години, е писано и говорено толкова много, в артистичен и академичен стил, че е напразно непосилно да се добави още нещо и то да не е банално преповтаряне. Затова в малко анимационен стил ми се иска да продължа асоциациите еднооко-двуок. Отнесени към личността на патриарха, ще открием, че през целия си препълнен със събития, горене и признание живот той е действал като многоок, стоок, хилядоок човек от извънредно рядка порода. И понеже непрестанно и напрегнато, възискателно и любовно се е взирал с всичките си очи в това, което е създавал, е оставил част от зрението си в своите творения. Буквално е вградил най-ценното - очите си в тях. Затова може би към края на дългия си и смислен живот почти ги изгубва...

Дали това е построяването на филмовото изображение (анимационно, но и игрално - „Иконостасът”, „Памята”, „Барутен буквар”, „Грехът на Малтица”) с неговата великолепна експресия, дали са рисунките на безбройни фази, дали е проникването във философията на анимацията, дали е нейната практическа, административно-стопанска организация с кулминацията - модерната САФ „София”, дали е откриването на катедрата по „Анимационна режисура” в НАТФИЗ, големият художник, карикатурист, график, режисьор, ръководител и педагог винаги е виждал телескопично далеч в бъдещето с необикновено изостреното си зрение. Така, за едно десетилетие, с неистова нечовешка енергия той успява да издигне българската анимация от примитивното ѝ занаятчийско-подражателско ниво до статута на международно призната школа със свое лице.



В края на 50-те и началото на 60-те именно Тодор Динов е художникът, който застава начело на радикалния естетически преход към модерния тип рисунок и техника, към драматургията на късата форма, към лаконичната и изчистена графичност, идваща от карикатурата. Така в края на 60-те се формира моделът на БАШ – притчовата миниатюра без диалог, с метафорично-философска насоченост към възрастната аудитория, често с хумор, иронична гротескност, скрита от езоповския език социална сатира и парадоксални обрати. Но за мощния възход на БАШ е нужна вълна от свободно мислещи хора и с проникателните си безброй очи Динов фиксира таланта на редица млади художници, прохождащи и в анимацията, и из хумористични вестници и списания. Вдъхновени и напътствани от него, те скоро стават водещи имена в българската анимация. Няма да ги изброявам, днес те ве-

че са канонизирани класици. После в Тодординовия взор се отразява необходимостта от академично обучение на нови аниматори, за да се продължи живота, еволюцията и славата на БАШ. Материализира се идеята за катедра в НАТФИЗ. Очите му проектират педагогическата си енергия в първите филми на група млади, днес прочути режисьори, прославили България както по-възрастните си събратя по много форуми и фестивали. Очите му слизат и изследват и дълбините на анимационната кинотеория.

За тях няма пространствено-времеви ограничения. Любимият му митологичен герой Прометей възкръсва като модерен персонаж два пъти – във филма „Прометей“ от 1959 и „Прометей XX“ от 1970. Очевидно божественият огън и неговата употреба от човека са натрапчив мотив за Тодор Динов. Нравственият стоицизъм на модерния Прометей, упорстващ с огнения си факел, колкото и неразумни и безумни да са действията на човечеството, е видян от него като единствено спасение.

Размножените очи – не просто гледащи, а виждащи същественото. Отражението на огъня в очите. И ръцете, пренасящи този вечно метаморфозиращ огън през историческите ограничения и драматичните ситуации – това е за мен духовното завещание на една личност с фундаментален принос, реализирала се ренесансово в българската култура на XX век. Въпросът е доколко наследниците сме готови да следваме завета на такъв уникален учител.

„Иконостасът“



„Жанровото кино не е адекватно на българската среда“

с режисьора Драгомир Шолев разговаря Мариана Христова

Натрупал солиден стаж в късометражното кино, един от обещаващите млади български режисьори най-сетне засне пълнометражния си дебют с работно заглавие „Подслон“. Драго тръгва в киното от анимацията, а после завършва игрална режисура при Иван Ничев. Помним рисуваната симфония от мобилни телефони „Хабанера“, епичния „Преди живота, след смъртта“ с награда Jameson; „Посредникът“, който обиколи няколко международни фестивали. Първият му голям филм явно не е с амбицията да конкурира по приходи холивудските блокбастъри. Вместо това той се вглежда в обикновеното ежедневие на хората около него, за да се разпознае в „Подслон“ всеки един от нас. За сценария му помага румънецът Разван Радулеску, който е основна фигура в новото румънско кино, а в главната женска роля е Янина Кашева, която се завръща в киното. Продуцент е „Клас филм“ на Росица Вълканова – солидни предпоставки за появата на смислен нов български филм.

В някои от късометражните си филми открито се занимаваш с разрива между поколенията, а сега, въпреки че си писал сценария на „Подслон“ съвместно с Разван Радулеску, идеята си е твоя, нали така? Доколко личен филм ще е това?

Да, идеята е моя. Вярвам, че всеки един разказ,

пренесен на екрана, трябва да е личен. Нещата, за които говори авторът, трябва да са преживени или пречупени през неговото усещане. Ако не е лична, историята се превръща в някаква фантазмагория. Всеки може да фантазира каквото си иска, но ако виденията не са негови, съкровени, това вече не е история. Не е задължително сюжетът да следва изцяло опита ти, но трябва да направиш някаква връзка. Ако разказвам филм за аборта, ясно е, че няма как да съм го правил, но поне е добре да имам отношение. В този смисъл „Подслон“ е не по-малко личен от предишните ми филми, нищо, че не съм писал сценария. Вътре е пълно с истински случки, дори героите от улицата са реално съществуващи. И сега ако ме попиташ кой съм аз от всичките, ще ти кажа, че присъствам частично във всеки един персонаж: хората от улицата, момчето, което бяга от къщи, родителите.

Най-общо знаем, че става въпрос за тийнейджър, който бяга от къщи. Разкажи нещо повече за сюжета!

Доста ми е трудно, честно казано. Това не е филм с класически сценарий, съспенс, обрати и други хватки по правилата. В него един син изчезва, родителите му се притесняват до смърт, обаждат се в полицията, а когато той най-сетне се появява с приятели отвън, всички сядат около масата и оттук насетне филмът се



случва там. Сюжетът е важен, разбира се, но много по-интересни са образите на персонажите. За мен е изключително важно зрителят да се чувства сякаш е сред тях. На пръв поглед те не си казват нищо съдбоносно, нито пък се случва кой знае какво. Но докато стоиш близо до тях и надничаеш в тяхната действителност, се получава интересен ефект.

Какъв точно е конфликтът?

Има няколко контекста – веднъж е конфликт между поколенията, а по-общо казано е конфликт на авторитетите. Улицата срещу семейството. Затова филмът се казва „Подслон“. Като метафора за семейството, мястото, където се възпитава детето и за това как онова, което е отвън, влияе на това, което е вътре. Всъщност става въпрос за това как всеки един родител трябва да се раздели с детето си, без значение дали е бил добър или лош. Други неща започват да контролират съзнанието на детето и родителят е безпомощен пред тях. Това е неизбежно, случва се неизменно и затова всеки би могъл да се идентифицира с героите.

Деца в България доста късно напускат родителите си и това май има връзка с твоя филм. Как си го обясняваш?

У нас много ценности са изместени. За българските родители това е нормално, защото около тях всички постъпват така. Може би е свързано с географията – в по-южните части на Европа, Италия например, големите семейства живеят заедно; правят пищни продължителни сватби. Отдава се огромна почит на кръвната връзка. На север, знаеш, е съвсем различно. Там на 17 години децата напускат дома, без значение между другото дали произхождат от богато или бедно семейство. Това са общества с много стабилна социална система. В България средата е много враждебна и да оставиш детето си без подслон е равносилно на безотговорност. Нещата са дълбоки и свързани помежду си.

Заставаш ли на нечия страна в сценария – родители или деца?

Няма как. Искам да правя безпристрастно кино. Така, както природата и заобикалящата ни среда оставя нещата да се случват, без да ги оценява. Включително най-трагичните от човешка гледна точка събития, като смъртта например. Отразявам реалността, това, което виждам. Вярвам, че най-доброто кино е това, в което авторът не се намесва в живота на героите си. Всяка една намеса придава жанрова оцветеност на филма. Прекаленото драматизиране или постоянното търсене на комични ситуации те вкарва в рамки. Жанровете не са лошо

нещо, но те представят частично действителността. Не мисля, че този тип кино е адекватен на нашата среда. Сещаш ли се за жанр, който върви тук?

Комедия на абсурда.

Ами то по един или друг начин всички български филми са такива (смее се). Дори що се отнася до начина, по който са създадени.

Как се намеси Разван Радулеску в сценария?

Запознахме се и в няколко срещи му обясних какъв тип филм искам да направя. Смятам, че това, което е писал до момента, е много близко до моите представи. Обясних му какъв е моят герой, кои са пънките и как аз самият съм бил заинтригуван от тях. Разказах му за прототипите на персонажите и за начина, по който живеем. Водих го даже в Русе да му покажа къщата, в която съм пораснал. Запознах го със съседите, за да види средата. Прекарахме известно време в Букурещ, Русе и София, след което той написа първия вариант на сценария, после аз му го върнах с корекции. Последва период, в който тримата с Мелиса Де Рааф – холандската съсценаристка – се срещаме и пишехме заедно. Текстът се раждаше паралелно на три езика – английски, румънски и български. Научих много неща от Разван за писането на сценария, за това как езикът е свързан с историята отвътре, как може я поведе или как ѝ служи.

Доколко чужденец може да напише диалог, който звучи автентично на български?

Всяка реплика бе подробно обсъждана. Първият вариант мина през английски и там се бяха загубили много неща. Един от ключовите моменти във филма е играта на думи, затова Разван ми обясняваше всичко, изречение по изречение, а аз търсех аналога му на български. Израз от типа „качи ми се на главата“ има еквивалент във всички езици, въпросът е да се сетиш за верния превод. Изразността в думите води до определен тип поведение. Именно затова трябва да си преживял поне частично нещата, за които говориш, иначе едва ли би могъл да намериш точните изрази.

Как се справи с натуршиците?

Не им оставих поле за никаква импровизация, всичко бе репетирано до болка. Но все пак репликите трябваше да им бъдат вкарани в устата така, че да звучат убедително, затова впоследствие част от нещата се промениха. Но променях, запазвайки смисъла. Първото нещо, което прави един актьор, когато прочете сценария, е да промени репликите. Не ги оставих да го правят на своя глава, но се опитах да ги приспособя към емоционалната им нагласа. Има и друг момент – съпро-

тивата на актьора да влезе в кожата на героя. Да запазиш част от репликите и да промениш други е процес на сливане между образа на героя и индивидуалността на актьора.

Децата, които взе за ролите на пълкарите, такива ли са в действителност?

Не точно, но имат подобен опит. Принадлежат към определена субкултура, в случая са готик фенове, което е по-ново течение. Пълкарите са героите от моето минало. Не исках да търсим актуалност. Хлапакът в „Подслон“ не е привлечен от модерното, а от неконвенционалното. Искане да се отстрани от действителността на своето семейство, типично за провинциален град. Бащата е треньор по водна топка, чийто отбор все заема второ място. Според правилата на провинциалния мантилет той смята, че ако не беше от провинцията, можеше да бъде и първи. Смятам, че това е много характерно за цялата нация – убедени сме, че все някой друг ни е виновен. Освен това бащата е треньор в един много непопулярен спорт, какъвто е водната топка. Антагонистът /синът му пък принадлежи към отживяла субкултура, каквато е пълка. Излиза, че и двамата не са представители на някакъв мейнстрийм, а попадат извън теченията.

А майката каква е?

Тя представлява част от родителското тяло, но е всичко онова, което не е бащата. Винаги, когато бащата е ядосан, тя гледа да успокои нещата и избягва да взема сама решения – чака го да се прибере, за да отидат в полицията. Това също е характерно за българските семейства. Впрочем тя е оставила сина да напусне дома, тоест по-скоро е в съюз с него, отколкото с бащата. Но води политика на второстепенен авторитет. Когато синът се провини, заплашва: „Ще кажа на баща ти!“. Тоест плаши го, че ще го изправи пред по-висша инстанция. Докато бащата тотално не иска да приеме пълкарите и е кон с капаци, тя все пак има желание да поговорят.

До края на историята бащата не може да проумее защо – след като е направил всичко възможно синът му да има подслон, той в крайна сметка го напуска. Родителят живее с претенцията, че е дал всичко на сина си като екзистенц минимум – най-малкото нещо, което всеки родител е длъжен да направи.

Явно детайлите от бита, които са основополагащ елемент в драматургията на Радулеску, играят важна роля и тук.

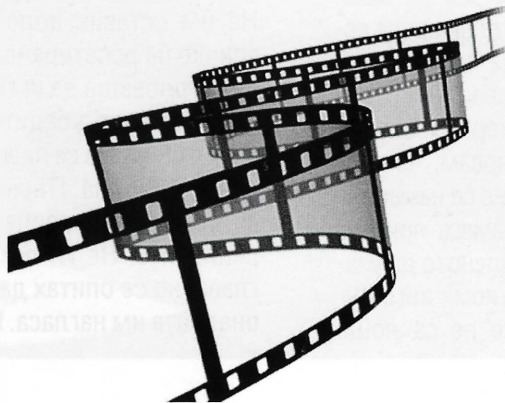
Да, защото и аз като него вярвам, че важните неща се случват между неважните. Докато режеш чушки, чакаш да ти стане мусаката, превърташ каналите и говориш за политика, децата ти порастват и се оформят като личности. Това е изключително характерно за българското ежедневие. Актьорите също се вживяха в детайлите – Цецо Даскалов например се обличаше с анцуга на господин Стойчев и извън снимачната площадка, за да се превърне в него. Героят му е треньор, ходи спортно облечен и си има анцуг за вкъщи и анцуг за навън. Това е важна част от драматургията.

Как преодоляваш статиката на сценария, за да я превърнеш в кино?

Добър въпрос, защото чисто занаятчийски е много по-лесно да правиш кино на действието. Един статичен филм крие по-големи рискове.

Да заприлича на телевизионен театър например.

Да, има такива случаи. Ами в живота пълна статика няма, винаги нещо се случва. Когато го запечаташ на лента и го изчистиш от „действителност“, се фокусираш на по-сензитивно ниво. При неподвижен кадър се усещат фините движения. Неслучайно кино, което иска да разгледа героя по-отблизо, следи неговите едва доловими реакции. Статичността в „Подслон“ я преборвам на ниво съдържание. Както една картина може да бъде нарисувана в контрастни цветове, така може да бъде и монохронна, но пак да се разчита, без да се прави отчетливо разграничение между тъмните и светлите тонове.



МОДЕРНО АВТОРСКО КИНО „РАЦИ“

Людмила Дякова



Открих Иван Черкелов още с дебютния му филм „Парчета любов“ и за мен, а убедена съм, не само за мен, той е сред най-талантливите режисьори, по-точно е да се каже, творци в българското кино. Всеки от филмите му е ярък артефакт в ценностната система на съвременieto ни. Това съвсем не означава, че приемам филмите му безрезервно и нямам възражения и съпротива към някои от изложените в тях тези и начина, по който са интерпретирани. Почти всеки негов филм - от дипломния „Балада“ през „Парчета любов“, „Търкалящи се камъни“, „Стъклени топчета“, „Обърната елха“ до най-новия „Ра̀ци“ - (продуцент „Клас филм“, на който Черкелов е и сценарист) - предизвиква поляризация на мненията: от абсолютно фаворизиране до яростно отричане, при това тотално и в двете посоки, което е своеобразно потвърждение за та-

ланта му - защото безцветните и безлични произведения се отминават тихомълком или със снизходително разбиране.

Аз съм от тези, които възприемат произведенията на Черкелов диалектично. Респектирана съм от несъмнената му артистичност и точно поради това имам завишени изисквания към онова, което прави. Затова бързам да подчертая, че според мен новият му филм „Ра̀ци“ е най-цялостната и хармонична творба в творчеството му до сега. Дори ще използвам класификацията на професор Владо Икономов, когото напоследък често цитират (нали ни е мъдрец), че това е важен филм, както всъщност всички филми на Иван Черкелов. Важен не само за България, но и в европейски контекст. След участието му на Московския кинофестивал през миналата година (фестивалната му съдба, много се надявам, тепърва предстои),

известни руски кинокритици го нарекоха „урок по осмисляне на новата социална действителност“. Самата аз гледам доста европейско кино и определено мога да заявя, че „Раци“ се вписва сред най-доброто, създадено напоследък. Формулата, по която стойностните европейски филми търсят път към зрителя – писала съм го и по други поводи – е висока проба арт кино – артистично, дори понякога и маниерно, което като повествование обаче лесно се възприема от зрителя. В основата си филмът на Черкелов е именно такъв: четлив, увличащ разказ, който през бита търси смисъла на човешкото съществуване. Така зрителят не само разчита посланието и се самооткрива в персонажи и проблеми, но е и силно впечатлен, бих казала дори пречистен от високия естетически императив на филма, което е и същността на модерното авторско кино.

Но „Раци“ е филм, особено важен и за българското кино. Той продължава една, много се надявам, трайна тенденция не само на стабилизиране, но и на възход на българското кино през последните години – с множество международни награди, фестивални участия, откупки за разпространение в чужбина и което е особено важно – с възвръщане на доверието на българския зрител към българския филм. За да не съм голословна, ще спомена заглавия като: „Маймуни през зимата“, „Обърната елха“, „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“, „Дзифт“, „Източни пиеси“.

Филмът на Иван Черкелов определено влиза в диалог със зрителя, без при това авторът да изневерява на нравствения си максимализъм и естетически вкус. Драматургията е стройна, логична, дори бих я нарекла линеарна, диалогът – лаконичен, точен, адекватен на днешността: двама приятели, млади мъже – лузъри – на жаргона на тийнеджърите, се движат в периферията на живота или по-скоро са се оставили на инерцията на живеенето и точно това ги прави уязвими, манипулируеми в един свят, който повече или по-малко е зависим от диктата на престъпността, обвързала всички сфери на обществото ни. Развързката е изненадваща, но и предизвестена. Нелепо и без да подозират, те се из-

правят един срещу друг и заплащат с цената на живота си – единият буквално, а другият с трагичната обреченост на последствията от случилото се.

Смъртта във всичките ѝ измерения е постоянна тема в творчеството на Черкелов. Но в този филм като че ли тя има доминиращо звучене. Покъртителен е монологът на Краси Доков (какво неустойимо актьорище!) за последните часове на малкото му, умиращо от рак дете. Това не е страничен или самоцелен епизод в структурата на филма. Той е драматургично вплетен, остро съзвучен със страховете на Малина – бъдещата майка – за нейното дете (в тази си роля Слава Дойчева е твърде различна от героинята си в новелата „Дървеният ангел“ от „Обърната елха“, която там беше сияйна, изпълнена с надежда и упование). Разказът на младата жена за баба ѝ – монахиня, отказала се от обета си, за да роди (защо ли?) осем деца, се превръща в поанта на филма. А акцентът с нейния портрет на финала поставя пред зрителя стресиращ, съдбовен, невъзможен въпрос. В света, в който живеем, има ли място за деца? Какво ще им дадем и ще им оставим? Има ли смисъл изобщо да се раждат деца? Мрачно, истинно, разтърсващо преживяване! То е постигнатото благодарение на формотворчеството, на зрялото майсторство на режисьора: рискованото, но успешно съчетание на реализъм и абсурд в един екстрем екшън, с чеховско съзерцание и вглеждане в психологическите бездни, без да се накърнява документалната релефност и усета за достоверност към среда и екстериор, с подбора и воденето на перфектни актьори (Валери Йорданов, Филип Аврамов, Рангел Вълчанов, Николай Урумов, Красимир Доков, Слава Дойчева, Евгения Баракова), с прецизна визия, скулптурно извайваща всеки детайл (оператор Рали Ралчев, художник Ванина Гелева), с неистови, изключително точно подбрани музика и звук (концепция и музикално формлиение на самия Иван Черкелов, звуков дизайн Петко Манчев, миксунг – Александър Бъчваров и Ивайло Нацев)...

Всички тези компоненти моделират полифонично фактурата на един проникновен, тъжно-ироничен, сложен в знаковото си звучене, но силно въздействащ и достъпен за възприемане филм.

Съвременното документално и анимационно кино- национални особености в европейски контекст

КРЪГЛА МАСА

Людмила Дякова: Днешната ни дискусия е заключителният етап от този пространен проект. Най-напред в Пловдив, а след това и в София организирахме прожекция на повечето филми и сега наистина е важно да започнем разговор за всичко онова, което ни вълнува и тревожи, във всички аспекти, които документалното и анимационно кино заслужават и изискват. Списание "Кино" се чувства до известна степен длъжник на тези два вида кино, защото през последните няколко години реализирахме различни проекти за българско кино, но вниманието ни бе насочено предимно към игралното кино и тези два вида кино останаха в страни, а те също са важни за развитието на кинопроцеса у нас.

Без да правя пространно експозе, ще припомня най-общо филмите т.е. онова, което занимава творците - от показаното на "Златен ритон". Съвсем естествено, част от филмите бяха свързани с историята, с миналото ни и, разбира се, с рефлексията им върху днешния ден, а и като перспектива за нашето бъдеще: "Срещи с Иречек" на Асен Владимиров и Юлий Стоянов, "Ведомост" на Пламен Масларов, "Изстрел" на Васил Барков, "Биографията на една снимка" на Любомир Халачев, "Константин Величков, европеецът" на Илия Костов, "Срещи при Айфеловата кула" и "Сбогом на всичко това" на Валентин Вълчев. Някои от тези филми имат директно послание към съвременността и съвременното мислене, като "Европолис - градът на делтата" на Костадин Бонев и "Приключено по давност" на Малина Петрова.

Друга група са посветени на днешното ни живеене, на светоотнoшението на съвременния човек към всичко, което го заобикаля: "245,5" на Олег Ковачев, "Имигранти" на Андрей Алтъпармаков, "Градът на жените Баданте" на Стефан Командарев, "Роднини" на Иглика Трифонова, "Въглищари" на Огнян Гелинов, "Децата на дружбата" на Светослав Драганов, "Голешево" на Илян Метев, "Коридор № 8" на Борис Десподов, "Приказки" на Николай Василев, "Теодора, изкушението да си жив" на Юри Жиров, "Трима мъже край водата" и "Българското

позорище" на Ралица Димитрова. Това са филми, които в различни аспекти говорят за това кои сме ние днес и сега, какво очакваме, какво случихме и с какво не случихме в живота си.

Сериозна поредица филми са свързани с хора на изкуството – портретни филми, но те са особено важни, защото в духовността, в културата се оглежда и съдбата на отделния човек. Такива са: "Иван Кирков, да се спасиш в спомена" и "Голямата любов на френския терорист Абел Рамбер" на Атанас Киряков, "Две или три неща, които знаем за нея" на Люба Кулезич, "Асен Пейков, българинът от Рим" на Мария Траянова, "Марго и приятели" на Иван Росенов, "Между маските" на Огнян Гелинов, "Мост над стената" на Константин Занков, "Отвъд бариерата - Павел Вежинов" на Галина Кралева, "Срещу течението" на Златина Русева, "Джазта праста" на Андрей Слабаков, "Куба е музика" на Илиян Джевелеков, "45 градуса по Азарян" на Лили Абаджиева, "Хомо луденс" на Иван Пантелеев, "Има магия, магьосници от всички страни, не изчезвайте" на Дамян Петров и Светлозар Ѓагов, "Отело" на Иван Младенов, който определено е граничен филм, защото да разказваш за хората от един затвор чрез Шекспировия "Отело" наистина е много "катартично".

Разбира се, имаше и публицистични филми, произведени в различни телевизии. "Възродителният процес" на Кана Рачева, "Заложници" на Велислава Дърева и Андрей Алтъпармаков и др.

И сериозният пакет анимация. Много съм щастлива, че на последния "Златен ритон" анимационните филми бяха повече на брой, а още по-добре е, че повечето от тях са добри, но това се отнася, поне по мое лично мнение, за по-голямата част и от документалните филми. Анимационните филми, които видяхме, са артистични, атрактивни и професионално зрели. Сред тях са филмът на Стоян Дуков "Август" и "Септември", на младата Весела Данчева "Ана Блуме" - един филм, който направи изключително силно впечатление, "Заедно" на Калина Дечева, "Линията" на Андрей Кулев, "Мухата" на Господин Неделчев-Дидо, "Ало, такси" на Иван Веселинов, "Папагалски залъгалки"

на Цветомира Николова и Ана Харалампиева, "Фарът" на Велислава Господинова, "Три сестри и Андрей" на Андрей Паунов и Борис Десподов, "Фелиничита" на Андрей Цветков и Биляна Иванова.

Боряна Матеева: Искам да споделя едно субективно усещане, свързано с изграждането на филмите. В донякъдешеговият план, но всъщност съвсем сериозно, ще поставя един проблем, който се обсъжда от години и отново се появи в дискусиите на "Ритона". Става дума за това как се структурират нашите документални филми, а това е видимо най-вече през монтажа. Прави впечатление липсата на монтажно мислене, иначе казано протяжността, продължителността на някои филми, често трудно обяснима от художествена гледна точка. Затова предлагам следната малко екстравагантна (но само на пръв поглед) идея: да се създаде една група от критици, които предварително и на добра воля да гледат филмите на свои колеги-режисьори. После на четири очи, откровено, да им кажат своето мнение и забележки. Разбира се, режисьорът може да приеме или да не приеме казаното. Но във всеки случай този лабораторен експеримент ще е от полза. Знам, че такива пробни прожекции се правят, аз лично съм участвала в няколко и те дадоха много добър резултат. По света подобно сондиране на мненията на различен тип публика се прави от много десетилетия. Защо да не го приложим и ние? Освен художествената полза, това би имало и, така да се каже, тимбилдинг ефект за общността...

Константин Занков: Тимбилдингът обикновено е с много шишета!

(смях).

Боряна Матеева: Едното не пречи на другото - практиката го доказва... (оживление в залата). Идеалното би било да се създаде атмосфера на пикник, както Фелини описва настроението и атмосферата при снимането на своите филми. Ако у авторите има желание да чуят критичните бележки преди завършването на филма, а не след това, им предлагам своите услуги, безвъзмездно и на добра воля. И пак на шега: може да помислим за официализирането на една нова професия „критик по монтажа“, по аналогия с „режисьор по монтажа“... Има различни видове скрининги - Зорница София разказа как е правила няколко за различни таргет групи. Наемат се професионални пиар агенции и т.н...

Боряна Матеева: Нека не бъдем велики и

високомерни. В най-лошия случай ще бъдат загубени два часа, със съответната почерпка за атмосфера... (смях). Възползвайте се от предварителното добронамерено критическо мнение. Така ще се избягнат смислови повторения, двойните или тройни финали и проклетите дължини.

Ще споделя мнение и за оптимизирането на технологията на оценяване и финансиране на филмите. От скорошния печален опит на сесиите към ИА „Национален филмов център“ може да си направим няколко извода. Първият - че в момента киното ни има огромен художествен потенциал. В секцията за документално кино например бяха представени 31 проекта и от тях 21 бяха оценени със съответния брой точки като художествено перспективни. Но само 5 бяха пуснати за финансиране и ще станат филми... Това е безотговорно разпиляване на творческа енергия.

Вторият - този начин на оценяване, с точки и стотни от процента, е неадекватен, когато се прилага към художествена материя. Изкуството не е спортивно състезание. След всяка сесия в последно време комисиите правят остри забележки в заключителните протоколи. А всичко може да бъде много по-лесно - членовете на комисиите застават пред колегите си с целия си опит и авторитет и след сериозна дискусия с аргументи гласуват с „да“ и „не“. Дошъл е моментът да помислим отговорно, като общност, как може да се излезе от досегашната безперспективна ситуация. Да обмислим промяна в правилника на НФЦ, ако трябва и на Закона за киноиндустрията. Досегашната практика създава лош творчески климат и чувство на безнадеждност. Този климат е убийствен за психиката на правещите кино, а за дебютантите тази ситуация може да бъде фатална.

И още един болезнен проблем - разпространението на филмите. Защо се правят филми, когато не могат да бъдат гледани? При липсата на киносалони единствената възможност е телевизията. Киносалоните за българско кино в София, знаете, са четири: "Одеон", Дома на киното, Евробългарския център и отчасти „Люмиер“. Значи спасението, каналът за показване на родните филми, са телевизорите. Киногилдията може, трябва да упражни институционален натиск върху БНТ и другите национални телевизии за спазване квотите за българското кино. Ние сме силна и авторитетна общност, трябва да намерим начини да заявим, че съществуваме.

Боряна Матеева: Искам да кажа още нещо. „Сампоказът“ (по аналогия със самиздата преди 1989) е много хубаво нещо. Помним Рангел

Вълчанов, който обикаля по градове и села със своя последен филм, подкрепян от продуцента си Стефан Китанов. Помним това, което направи Андрей Слабаков - обикаляше и показваше не само своя филм, а и цял пакет други филми. А сега Малина Петрова, доколкото знам, ходи и показва своя филм из България. Но това не е решение, защото все пак сме в ерата на информационното общество и да се връщаме в епохата на передвижките е нерационално. Ако режисьорът има нужда да се среща с хора, да говори с тях - добре, но това не може да се издига в принцип. Телевизиите са тези, които трябва да показват българските филми и да участват в направата на тези филми, както е по цял свят. Дошло е време за действие, трябва като общност да си потърсим правата. Става дума не само за нас, шепа хора, а за отстояване на националната идентичност, която се проектира в киното.

Огнян Гелинов: Изброй начините, по които да се направи това!

Боряна Матеева: Съюзът да пише писма, ноти, да изисква от съответните инстанции промени в Закона за киноиндустрията, за да бъдат спазвани квотите за българско кино, както е в цялата европейска общност. Ефективно. Тях уж ги има, но всъщност никой не ги спазва...

Атанас Киряков: В началото на годината, недоволни от начините на оценка на комисиите, аз и Иван Младенов написахме едно писмо до председателя на Съюза на филмовите дейци Иван Павлов и го помолихме Съюзът да бъде инициатор, съвместно с Националния филмов център и Съвета за кино, на кръгла маса за обсъждане на всички комисии към НФЦ през последните години, да се променят правилата ако трябва, да се промени самият Закон за кино. Някакъв резултат да виждате от началото на годината досега? Има го заведено, има дата, можете да проверите от колко време. Нещо да се написа, някакви отговори? На никого не му дреме за тази работа.

Вие, критиците - ами вие никакви критици не сте. Сега ще искате да ставате редактори и предварително да давате акъли! Критикът е човек, който трябва да прави критика на всичко, което излиза и да се бори то да влезе във вестниците. Оперативната критика е страшно важна, трябва да се врите навсякъде, с пари, без пари, за да си защитавате името. Къде има оперативна критика? Всеки критик си има няколко приятелчета, когато направят филм - напише две сладки думи или пък преразкаже за какво става въпрос във филма. Защо не се борите чрез Съюза

на журналистите да не ви предлагат във вестниците: "Напиши за Иван Драганов, защото е приятел на главния редактор", а да пишете за всичко, което излиза? По две, по три рецензии - различни, субективни. Всички знаем, че киното е субективно, никой не може да се сърди за това. Но нека да има мнения, разговор, това е от изключителна важност. Какво сега, ще се съберем, ще изпием по едно уиски и ще кажем: "Виж, филмът ти е дълъг", е, и какво като е дълъг? Юлий Стоянов ще си намали филма за Иречек или Коста Бонев филма за устието? Няма да ги намалят, те не са хора, които се предават.

За разпространението. Отново по линия на Националния филмов център, но и критиците са тези, които трябва да вдигнат глас, пишейки за филмите. Къде трябва да се въртят тези филми? Разбира се, че в телевизиите, толкова години не може да се уточни, че филмите, които се произвеждат в тази държава, трябва да намират място в телевизиите. Това трябва да влезе в някакъв закон. Имаше закон, че в телевизиите петдесет процента трябва да бъде европейска и българска продукция. Имаше закон, че документалният филм не може да се разкъсва с реклама. Някой да го спазва? Просто трябва да се спазват законите.

Константин Занков: Искам само да кажа, че в пресата "Златният ритон" беше отразен по изключително обиден начин. В няколко вестника се появиха по три реда с обръквачи заглавия, в ежедневната преса нямаше нито една нормална рецензия за този фестивал, как е преминал, какви са участията, какви са хората.

Людмила Дякова: Нека да бъдем справедливи, все пак вестник "Култура", списание "Кино", програмите на Българското националното радио отразяват с внимание всяка кинаджийска инициатива, всяко наше събитие. Друг е проблемът, че вестниците - и това не е тайна за никого, не се интересуват от нищо, което не е жълто или скандално. Въпреки това има колеги, на които е предоставена трибуна в някои ежедневници и слава Богу, че поне не ги цензурират в писанията им. Но то е твърде малко, защото медиите пет пари не дават за нищо, което не е свързано със силикон, убийства, изневери.

Надежда Маринчевска: Режисьорите в документалистиката от години повдигат въпроса за разпространението на филмите си в различните телевизии. За съжаление, ефектът от тези разговори, провеждани в професионална среда, е много малък. В анимационното ни кино нещата са още по-драматични, защото ако излъчванията на документални филми са недостатъчни, то излъчването на българска ани-

мация е практически равно на нула. Явно късометражните формати не са удобни за телевизионните програматори. За последните 15-20 години по тези причини се лутаме в крайностите. Последователно обявяваме ту смъртта на анимацията, ту нейното възкръсване, а покойният Доньо Донев дори я рисува в ковчег в една карикатура. Последният "Златен ритон" обаче показва една добра продукция, добро качество, което може би изскача извън традиционните рамки, в които сме свикнали да виждаме нашето рисувано кино през последните години. Само за статистика: през 2003 г. на "Златния ритон" бяха показани 120 минути анимация, през 2005 г. – 90 минути, през 2007 г. – 95 минути, а през 2009 г. – 110 минути. Разбира се, може да ни радва, че все пак има някакво производство, но всъщност в закона ни е записано, че българската държава би трябвало да финансира 120 минути анимация на година. Посочените по-горе цифри обаче се отнасят за двугодишен период. Това означава, че чисто количествено в България се произвеждат горедолу половината анимационни филми от предвиденото в закона, което е и показател за твърде сериозен проблем във финансирането. Да не говорим за факта, че субсидираната анимация е даже още по-свита като обем, защото в цитираната бройка влизат и редица частни и студентски филми.

На фестивала в Пловдив традиционното ниво на сатирата и абсурда беше защитено от филмите на Стоян Дуков – този път той продължава поредицата „Годишен календар“ с два филма – „Август“ и „Септември“. Филмът на Иван Веселинов „Ало, такси“ малко ме разочарова, тъй като се разпада на отделни фрагменти. Владо Шомов показва "Щастливо плаване"- филм, в който има чудесни метаморфози, реализиран е „аниматорски“, майсторски е „пипнат“, но този като че ли „вече сме го гледали“. Господин Неделчев-Дидо представя „Мухата“ – артистичен и необичаен във визията си филм.

Според мен обаче най-същественото през изминалия период е, че в българското анимационно кино се появяват нови тенденции и се вижда духът на нов артистичен подем. Едно младо поколение прави силна заявка за присъствието си. Филмът на Велислава Господинова "Фарът" е поетична творба по стихотворение на Жак Превер, с много интересна графика, която във всички случаи показва индивидуален и ярък почерк. Калина Дечева в "Заедно" утвърждава мястото си в редиците на младата българска анимация, а филмът вече има

награди.

Иска ми се обаче да спра вниманието си върху няколко филма, които напълно излизат извън традицията и по своеобразен начин са провокация спрямо нашата художествена практика до този момент. На първо място поставям "Ана Блуме" на Весела Данчева и Иван Богданов. Това е необичайна творба, която прехвърля мост към европейския авангард, и то към авангарда от онези най-силни години в началото на миналия век, когато изкуството бележи ярък възход. Филмът е създаден по поема на дадаиста Курт Швитерс от 1919 г., а визуалното решение е сюрреалистично. Тъй като авторите са млади и това е техният дебют, би могло да се очаква, че в тази комбинация от дадаизъм и сюрреализъм ще има известна незрялост и неовладяност. Нищо подобно! Филмът е изключително зрял и изследва дълбините на подсъзнанието, измеренията на сексуалността, неясните импулси, които обземат човешките същества, копнежа на мъжа към жената, на жената към мъжа. Визуалното решение е много елегантно в черно-бяло и един основен цвят, в началото червен, после противоположния зелен в спектъра. Всичко е показано чрез символи, които хем са познати, хем са много необичайно поднесени. Женското начало е стихия, породила се от яркото петно червило върху чашка кафе и по-нататък расте от него като страховито същество, поглъщащо всичко червено по пътя си. Мъжкото начало е представено чрез един от любимите символи на сюрреалистите – бомбето (да си спомним Магрит с неговите бомбета), но същевременно този мотив е използван в много различен контекст. Авангардизмът и модернизмът имат прекъснато развитие в историята на българската култура. През 50-те години те бяха преследвани като формализъм и като „упадъчно“ явление, по-късно отново бяха подлагани на идеологическа критика. И е обясним фактът, че чистият авангардизъм и чистият модернизм не са се появявали често в българското изкуство. „Анна Блуме“ ни връща в Европа по един много особен начин и мисля, че това е една от провокациите на този фестивал.

Огнян Гелинов: Провокация към соцреализма?

Надежда Маринчевска: Не бих казала, че точно към соцреализма, по-скоро към нашето мислене. Ние, българите, или поне българите от по-възрастните поколения, не мислим по този начин. Това е филм с друго мислене. Това не е реакция срещу догмите на соцреализма и филмът не е насо-

чен назад към отминалите години. Авторите са много млади, за да познават ограниченията от преди десетилетия. Без да е напълно абстрактен филм, „Анна Блуме“ успява да възплъти във формите си усещането за свобода – духовна, творческа, мисловна и същевременно да ги организира в строг музикален ритъм. Много важен е и фактът, че филмът е копродукция с Германия. В нашето анимационно кино копродукциите са голяма рядкост, а именно те дават шансове за разпространение.

Втората провокация в анимационното ни кино, според мен, е „Три сестри и Андрей“ на Борис Десподов и Андрей Паунов. Тук веднага аниматорите, които са свикнали с онова анимационно въображение, което твори немислими и фантастични неща в движението на фигурите, започват да бърчат нос. Строго погледнато, в този филм няма анимация в нейното традиционно разбиране. „Три сестри и Андрей“ е базиран върху основата на предварително заснето действие на четирима актьори – Йосиф Сърчаджиев, Илка Зафирова, Златина Тодева и Гергана Джикелова. Заснети, а не анимирани, са дори странните механизми, които прибират леглата или макарите, по които роклите на сестрите се доставят сутрин.

Лицата хем приличат на своите прототипи, хем са доста променени чрез експресията на хиперреалистичната живопис. Всеки квадрат от филма е обработен на ръка и отново заснет, като това придава ново качество на изображението. Между другото, този филм се вписва в една нова и доста мощна тенденция в световното кино, получила парадоксалното название „документална анимация“. Би трябвало самото комбиниране на понятията „документалност“ и „анимация“ да бъде възприемано като абсурд, тъй като двата вида кино боравят с противоположни естетически кодове, но този термин напоследък е хит по световните фестивали. Става дума за такива филми като „Валс с Башир“ на Ари Фолман, „Персеполис“ на Венсан Пароно и Марджане Сатрапи или „Райън“ на Крис Ландрет, които печелят „Оскари“ и „Златни палми“. Това са явления, които са индикативни за това, че нашата дискусия – тук говорим за анимационно и за документално кино едновременно – е актуална и другаде по света. Подходите в документалното кино и в анимацията като че ли са диаметрално противоположни по отношение на репрезентацията на образите. Документалното кино е кино на феноменологията, то прави своите обобщения чрез конкретния човек, чрез неговото поведение, чрез абсолютно непосредственото му

въздействие върху зрителя. Анимацията, точно обратното, създава своите типажи ръкотворно, непряко; разглобява и преподрежда различни житейски идентичности, за да създаде синтетичен образ от тях. Тези два противоположни принципа като че ли се допълват в „Три сестри и Андрей“. Тук анимацията се опитва да постигне житейската пълнота на човека, на неговото тяло, на естественото му поведение, без да се лишава от силата на живописния образ. Този мащаб на човешкото, на конкретното, който обикновено липсва в рисуваното кино, е съществен за постигането на усещането за непоносимата скука от битието, което е централна тема във филма.

Третият филм, който искам да посоча като интересно и предизвикателно явление в новата ни анимация, е „Фелиничита“ на Андрей Цветков. Това е филм, насочен към ценителите на Фелини и очевидно може да стресне неподготвения зрител. Аз лично бях поканила студенти по анимация от НАТФИЗ да видят специално в Пловдив програмата. Те не успяха да разберат филма, защото се оказва, че не познават достатъчно добре Фелини. С огромно съжаление трябва да си признаем, че творчеството на Фелини не е така широко познато, както сме свикнали да мислим, особено за младите поколения. Всяка генерация има свои познания. И в този филм, макар и по различен начин от „Три сестри и Андрей“, основен ключ във визуалната концепция също е комбинацията между спомена за живия актьор и неговото рисувано превъплъщение. Андрей Цветков е направил много интересен експеримент, балансирайки между анимирания образ и филмовата вселена на Фелини. Авторът от време на време показва на екрана снимката на Джулиета Мазина, но тя служи предимно за създаване на асоциацията. А в действието Мазина е заместена чрез образа на Клоуна, където не се търси портретна прилика. За разлика, например, от моментите, в които се появява Дзампано и портретното сходство е видимо, както е и в сцената при фонтана, в която Марчело Мастоияни и Анита Екберг моментално се разпознават. Важното за мен е, че първо: този филм е много красиво нарисуван и второ: той дава усещането за карнавалност, което е водещо при Фелини. Андрей Цветков е следвал асоциативната и емоционална логика от филмите на маестро и в този смисъл „Фелиничита“ е провокация в нашето кино.

Сега ми се иска да се върна и към началото на моето изказване. Стана дума за огромния проблем в разпространението на документалните филми и за почти нулевото разпространение на анимационните. Не мога да твърдя с абсолютна сигурност, че през последните

години не е продадена нито една минута анимационно кино, но резултатът в продажбите клони към тази (не)цифра. Това е критично за съществуването на самата ни анимация. За какво става дума? За това, че едно изкуство, което в миналото беше харесвано и обичано от българския зрител, се произвежда, но същият този български зрител няма ни най-малка представа за неговото съществуване. Оттук нататък имам едно доста радикално предложение, което може да бъде прието и като еретично. Предлагам продуцентите на анимация, които имат своите права, да бъдат обвързани с някакъв срок, след което разпространителските права върху филмите да се връщат в НФЦ. А НФЦ от своя страна да качи тези анимационни филми в интернет сайт. По този начин поне интернет потребителите, които вече не са малко в България, биха могли да имат достъп до българската анимация. След като практиката от няколко десетилетия показва, че от анимационно кино няма никаква парична възвращаемост, то така поне бихме постигнали обществен ефект от произведения културен продукт. Културната функция на подобен сайт ще бъде обект на последващ анализ. Но моето мнение е, че след като в самото ни анимационно кино се появяват стойностни, артистични и новаторски творби, би следвало българският данъкоплатец да има достъп до тях. Инвестицията по поддръжката на този сайт е въпрос на обсъждане. Модели за това има в световната практика. (Пример е Националният филмов борд на Канада - <http://nfb.ca/>.) По-важното е да бъде обмислен и приет правилник, според който тази идея за достъп на публиката до анимационните ни филми да се осъществи. В противен случай отново потъваме в собственото си благо – филмите с държавна субсидия ще продължат да се правят, да събират прах в чекмеджетата на своите автори и да ги виждат само един файтон хора на фестивала в Пловдив.

Людмила Дякова: Колеги, позволете ми да кажа, че за съжаление, ние самите не си гледаме филмите. Няма какво да плаче Константин Занков, че публиката не гледа филмите. Някой може ли да се закълне, че следи всичко, което може да се види в Дома на киното и в "Одеон"? Имам опит с проектите от последните пет години, във връзка с които правим прожекции по цяла седмица и на които повече от десетина - петнадесет човека не присъстват. А е важно да знаем ние самите какво правим и да каним публика на филмите си. Всеки продуцент, всеки режисьор може да покани гости, за да видят филма му. Ако ние не го направим, няма кой да го направи.

Антония Ковачева: За да не замествае очаква-

ния разговор с нещо като симпозиум, ще бъде кратка и ще изложи една моя хипотеза, която можете да приемете като провокация за разговор...

С думи прости и човешки, европейският контекст е всъщност споделяне на обща територия и общ опит. Общ опит, от който България бе задълго извадена. След като нормалното общуване с естествената ни среда беше възстановено, чуждият социален и личен житейски опит отново става споделим и съпоставим. Ние се връщаме в този общ опит с близкото си минало на затворена държава. Образно казано, връщаме се от заточение в Сибир. С манталитета на бивши заточеници. С пропуснатите психологически ползи заради десетилетията изолация. Това важи - макар и в различна степен, за всички поколения, включително и за най-младите, защото ехото на тази изолация бе неизбежно предадено от родителите на децата.

Очевидно става въпрос за променена перспектива към самите нас. Посоките на отреагиране, на емоционална и ценностна адаптация (или рехабилитация?) що се отнася до документалното ни кино от последните години, са поне две.

Едната – отвън навътре.

Другата – отвътре навън.

Движението - отвън навътре - се осъществява в територията на прякото съпоставяне, на непосредственото споделяне на общностен опит. Филмите от тази посока улавят конкретните измерения на влиянето ни в европейското море. Подобни филми може да са формално с материал от близката и подалечна история, като "Срещи с Иречек" на Юли Стоянов и Асен Владимиров или "Асен Пейков – българинът от Рим" на Мария Траянова. Може и да са със съвременен материал – "Имигранти" на Андрей Алтъпърмаков, "Градът на жените Баданте" на Стефан Командарев, "Коридор № 8" на Борис Десподов, "Джазта праста или кои са българските ноти" на Андрей Слабаков. Може да са фрески, в които вчера и днес се срещат непосредствено – като "Европолис" на Костадин Бонев, "Приключено по давност" на Малина Петрова, "Децата на дружбата" на Свестослав Драганов.

Втората посока – отвътре навън – ми е по-интересна, в нея намирам нови, важни за документалното ни кино моменти. Бих я оприличила на човек, който след дълго и изтощително боледуване излиза на дневна светлина и се поглежда в огледалото. Акцентът на това познавателно усилие е вглеждането навътре в нас - навътре в територии, където не бе положено да се взираме дълго време и по начин, отхвърлен от норматив-

ната социалистическа естетика като твърде рисков за системата тогава. Какво се случи с мен, какъв съм сега, страдам ли, надявам ли се, от какво се страхувам, ако чувствам вина, тя в мен ли е, или в околните, какъв е смисълът на всичко изживяно и на онова, което ми се случва в момента...

Естетическото вълнение и находки на тези филми са в областта на екзистенциалното – било на екрана, било като поле на среща и общуване със зрителя. Тази да я наречем неоекзистенциална тенденция съществува като обща философска атмосфера в „Европолис“, като смислов ключ в „Деца на дружба“, като психологически експеримент в „Отело“. Тя е основна и всеобемаща в „Теодора: Изкушението да си жив“, тя е един от акцентите – за мен ключов и кулминационен – в „Приключено по давност“. В тези филми традиционният за българското документално кино нюх към многопосочни характерни се съчетава със структурни усилия да се вникне в екзистенциални дълбочини на човешките чувства и мисли. Драматургията, която изважда тези дълбочини на преден план по чисто естетически път, е близка до игралното кино. Тя позволява неизмеримо по-голямо вникване и неизмеримо по-голяма интимност между зрителя и документалния герой. Интимност, за която самият герой може и да не подозира. Тази драматургия отправя и предизвикателство към зрителя, доколкото все още не е изчистила своите похвати като цялостно течение в документалното ни кино, въпреки че има достатъчно филми и назад в годините, които показват, че не става въпрос за случайни попадения..

При „Отело“ това е най-очевидно. Най-интересният и смел филм от всичко, което Иван Младенов е правил досега (според мен), не се изчерпва с формално-психологическия експеримент да разпределиш ролята 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, отсъствие на веществен фон при играенето на „Отело“ и максимално изчистен втори план при житейските разкази. Дълги кадри, в които зрителят е предразположен да се вгледа в подсъзнателното прерастване на играенето във вторично преживяване на действително 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. В

по-дълбок план тази възможна фикция на зрителското наблюдение е идентична с театрализирания образ, който самите затворници са си създали за своите престъпления.

В „Деца на дружба“ на Светослав Драганов Хо, вьетнамското момиче, осиновено от Блага Димитрова, и Ахмед, ливанското момче, на което Иван Гярелов стана 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? Тук документалното наблюдение е привидно съзерцателно – дълги кадри с главните герои, старателно следени ежедневни ситуации, в които няма особен, видим драматизъм. Смисълът обаче отново е в провокирането на активно наблюдение у зрителя и в отказа на режисьора да разсъждава с публицистични аргументи – какво точно се е случило между Хо и Блага (публично разнищената интрига не интересува филма) или доколко връзката между Гярелов и Ахмед съществува, ако изобщо я е имало някога. 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 авторско отношение, налагано по познатия на публицистиката начин – а именно чрез подбор на определен тип информация за тези герои. Светльо Драганов се интересува какви са днес тези човешки същества. Какви са те като индивиди. В хармония или дисхармония са със собствения си живот. 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, да търси, да се бори за себе си и своите жена и деца.

Две са заглавията, които по мое убеждение направиха своеобразна естетическа сензация – „Приключено по давност“ на Малина Петрова и „Теодора: Изкушението да си жив“ на Юри Жиров. Оставям настрана общественозначимите им теми, сами по себе си заслужаващи внимание. Уникалното и в двата филма е фокусирането на вниманието върху състояния на пределна интимност на преживяването – в единия случай уловена в нейното случване, в другия – съзнателно предизвикана и отгледана от цялостното структуриране на документалния разказ.

В „Приключено по давност“ пред нас са уникални портрети в движение на някои от основните куклови на т. нар. Промяна. На пръв поглед те при-

състват някак между другото в огромния поток фактическа информация и детайли около конкретния палеж на Партийния дом. Но търпеливите интервюта на Малина Петрова с ген. Любен Гоцев, Александър Лилев и ген. 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 материал, 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) персонализирания процес на лъжение. Измеренията са не само морални, те са наистина уникално преживяване, достъпно не само за преките свидетели на събитията, но и на следващите поколения.

Съвсем друга, директно екзистенциална, е нахождката 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.

Технологията на документалното кино обикновено се състои в белене на люспите видимост, под които се крие сърцевината на определен народопсихологически феномен, характер, социална тенденция, проблем и т.н. Много рядко режисьорът документалист попада в епицентъра на човешките тайни – в чувствата, в мислите, в неподозирания или скривани неща. Но в нито един от

филмите, за които говорих досега, това не е случаен резултат. Не твърдя, че предварителните намерения са били именно в тази посока. Напротив, може би находките надминават очакванията. Но когато са намерени, тези находки са осъзнати като съдържателен център на цялото повествование. И четирите филма са структурирани съвсем съзнателно от огромно количество заснет материал именно така, че да се подгрее зрителя и да се подготви да вникне в уловените откровения, да ги разчете.

Оттук въпросът за дължината на филмите се оказва не толкова прост. Понякога – доста често – тази дължина просто е ненужна. Но определено зачитат филмите, в които тя дава на публиката необходимия контекст за самата сърцевина на посланието, на режисьорската находка, сублимирала в процеса на снимане и организация на материала.

Примерите, които дадох, показват, че когато режисьорска нагласа към подобно послание съществува, сублимацията може да бъде постигната по съвсем различни пътища. Чрез изиграване на огледални обстоятелства – в „Отело“, чрез натрупване на политико-исторически контекст – в „Приключено по давност“, чрез индиректно гледане в героите и аналогии между тях – в „Деца на дружбата“, чрез открито документално наблюдение – в „Теодора: Изкушението да си жив“.

Подобни търсения на новото ни документално кино очевидно са израз на определена колективна необходимост. Ще напомня едно съвсем популярно определение – „Екзистенциализмът изразява драмата на една генерация, нейната погнуса, предизвикана от откритието, че съществуването е загубило своята истинност благодарение на кризата в човешките отношения и глупостта на тълпата, заслепена от псевдо идеали.“ В българското кино класическият следвоенен екзистенциализъм е непрехитно естетическо вълнение. Поради парадоксите на историята обаче нашето поколение се оказва в ситуация на посткомунистическа погнуса и своеобразен неоекзистенциализъм идва сякаш на място и навреме. Очевидно е, поне от примерите, които дадох – а те могат да бъдат разширени и назад в годините, че самото документално кино (а и игралното също) намира необходимия инструментариум да мисли и се вълнува в логиката на този неоекзистенциализъм. Това си е национална особеност в европейски контекст откъдето и да го погледнеш.

Радостина Нейкова: Искам да насоча вниманието

ви към развитието на новото българско анимационно кино като технология.

От близо двайсетината български анимационни филми за последните две години половината са издържани в класическа рисуванa анимационна техника (имам предвид филми като „Щастливо плаване“, „Август“, „Линията“, „Извънснежните“, „Септември“ и др.). Няколко заявяват техническата си изработка освен рисунка върху хартия и като 2D анимация или колаж, но в част от случаите се стига само до заявени като технически характеристики дигитални дообработки на рисунката или минимална частична намеса на фото или рисуванa изрезка или колаж. Класическата рисуванa анимация заема твърдо първото място в новото (т.е. произведеното от последните 2 години) българско анимационно кино.

Съвременните триизмерни компютърни технологии се изчерпват в три от филмите, изцяло или частично направени в 3D („Заедно“, „Дорога“, „Ах, Мария“).

По-различна визия предлага филмът „Три сестри и Андрей“. (Тук се налага да отворя скоба за всички, които ще коментират, че подобни опити за използване на предварително заснета натурна снимка и последващата ѝ дообработка се правят още от зората на киното. Или напомнят за по-съвременните варианти на филми като „Райън“ - 2003, реж. Крис Ландрет, с дигитално обработената визия на главния герой, или спечелилия Оскар филм „Танго“ от 1982 на Збигнев Рибчински, където фотографираните натурни персонажи изграждат циклично абсурдно движение в минимално пространство. Но нали в повечето случаи всичко ново се оказва добре забравеното старо).

За сравнение нека погледнем каква технология се предлага за приблизително подобен период от време и по света.

Какво става на Балканите и по света? На фестивал за анимационни филми „Балканима“ в Белград – Сърбия (6-10 октомври 2009) от близо седемдесет участващи в официалната селекция филми 40 са направени с класическа рисунка върху хартия и/или 2D. Но присъстват и над двадесет филма с комбинирана дигитално осъществена анимационна техника (различни компилации от рисунка върху хартия, кукла, изрезка, колаж, пиксилация, 2D и 3D, фотография и ротоскоп). Разбира се, присъстват изцяло в чист вид и традиционни техники като stop motion, изрезка и 3D.

На един от големите международни анимационни

филмови фестивали в Щутгарт – Германия (5-10 май 2009) от 44 селектирани в основната програма филма под 20 са изцяло рисувани. Наградените филми отново подчертават тенденция: от 12 награди (пропускам тези за актьорско озвучаване, филм извън официалната награда и за сценарий) само 3 са за рисувани анимационни филми. Голямата награда е за филма „Muto“ (реж. Blu – Италия) – анимация върху стена (wall-painted) – технология, привнесена от графитите. Наградата за детски филм печели „Щастливото патенце“ („The Happy Duckling“, реж. Gili Dolev) – компилация между рисунка, обемна изрезка и 3D, в която изрезките се изправят и се раздвижват вертикално в пространството. Специалната награда и наградата на публиката взе филмът „Skhizein“ (реж. Jeremy Clapin) - 3D анимация и рендване, с постигнат визуален ефект на обемна рисунка.

Обръщайки се към българското студентско кино, отново тенденцията е подобна. От сборният диск със студентски филми на НАТФИЗ „Кр. Сарафов“ от последните година – две от десетината филма осем са рисувани, един обемна и може би затова на този фон ярко се откроява филмът на Симеон Соколов „Пет пъти“ с петте си различни анимационни стила (класическа рисуванa анимация, предназначена най-вече за деца, графична черно-бяла рисунка със съспенс и усещане за филм ноар, 3D абстрактно изображение на движещи се геометрични форми, вече приеманата за класика 3D фентъзи визия и мека акварелна рисунка).

Ситуацията при студентите от специалност Анимация в Нов Български университет е подобна – рисуваните филми заемат по-голяма част от продукцията за последните две години.

Разбира се, нямам намерение да подкрепям задължителната и неотменна употреба на съвременна техника, дигитално обработена визия и новаторски експерименти, особено ако те не са заложени в идеята и авторската интерпретация. Но може би днес, през 21 век, все пак българските аниматори не би трябвало да се плашат от употребата на дигитална технология за осъществяване на различни новаторски или компютърно адаптирани класически техники. Отново наблягам на момента, че водеща в случая е идеята и режисьорската концепция, за да не се превърне филмът просто в едно упражнение по стил и техника. Технологията може да се осъвремени и не само посредством задължителното използване на дигитална компютърна обработка, но и с осъвременяване на собствения авторски стил при използва-

не на класическа анимационна техника, заснета с класическа кинокамера. Нещо, което българската анимация е показвала със завидно ниво през годините. Затова може би максималният синхрон между идея и технология би показал верния път за развитие на новата българска анимация и би я възкачил отново на нивото на фестивалните фаворити.

Огнян Гелинов: Позволявам си да направя едно по-общо изказване за така наречената от мен нелоялна конкуренция към киното от страна на другите изкуства и масмедията, смятам, че това е важно. Малко излизам от обсъждането на документалното и анимационно кино, но накрая ще кажа и своите впечатления.

Започвам от най-ранното - неспазването на Закона за авторското право, приет от 1993 г. Имаше една разпоредба, член 26, алинея 2, която казва, че вносът на празни носители трябва да се облага със съответен данък, който евентуално да отива за филмопроизводство. Това въобще не влезе в приложение. Гледането на филми по интернет, тегленето на филми по интернет, записването върху празни носители и продаването на DVD-та от вестници и т.н. е един вид конкуренция на киното. Някои от вестниците дават съответни отчисления, плащат авторски права. Повечето не. Този бизнес с празните носители е голям, с празните устройства за записване ние би трябвало да се опитаме да направим нещо. Може би не тези 5 процента, които са записани в Закона, може би по-малко, но това е нелоялна конкуренция спрямо цялата филмова общност, към разпространението на нашите филми, към реализирането им на пазара.

Второто нещо - Закона за радиото и телевизията. Беше направен в 2000 г. и след това променен от правителството на Саксбургготски - има европейска директива, че 50 процента от филмите, които се излъчват по телевизиите, трябва да бъдат европейска продукция. Промяната е с една запетайка - "когато има такава възможност". И съответно никога няма такава възможност и тези 50 процента не се изпълняват. Сега има европейска директива, която е приета преди две години и ние трябва да се хармонизираме, да я изпълним до края на 2009 г. Има законопроект за промяна на Закона за радиото и телевизията и действително трябва 50 процента от филмовата продукция на всички телевизии да бъде европейска, в това число и българска.

Същото е и с въпроса за рекламите, за процента от рекламите. И тук има най-голям проблем, който

вероятно е трудно преодолим. България е единствената европейска страна, в която от рекламите, които се излъчват по време на филмите, не се правят отчисления за национално филмопроизводство. Във всички европейски държави когато се излъчват филми и в тяхното време има реклами, част от парите отиват във фондовете за подпомагане на местните филми. Само в България организацията на рекламодателите, представлявана от г-н Красимир Гергов, се е борила те да не плащат.

Атанас Киряков: Защо ни го разправяш на нас, а като член на Съвета за кино защо не се опиташ да направиш нещо? Съветът за кино е организация, представителна за всички нас, ние как да го направим?

Огнян Гелинов: Ти искаш практически резултат, а практически това значи промяна на Закона, което е изключително трудно.

Но по този начин по нормативен път ни се прави нелоялна конкуренция, ние не може да я спрем, няма система, по която да се спре.

И четвърто, специално за документалното кино, от което и аз съм потърпевш. Вече десет години се случва така, че репортажи, произведени от телевизията, се обявяват за документални филми в нарушение на Закона. Документалното кино е част от изкуството, то е кинематографично произведение, а репортажът е част от журналистиката. Може репортажът да е блестящ, да е много добре направен, но той се прави за два-три дни и се монтира за толкова, той не може да бъде равен на документалния филм, който се прави за година. Това се прави и в БНТ, правят го и в други телевизии. Когато репортажите не са много хубави, си замълчават, но когато смятат, че са добри, ги предлагат като документални филми. Това е четвъртата нелоялна конкуренция, която се прави на документалното кино, предизвикана и съществуваща в нашето законодателство. Или неизпълнение на Закона, или липса на Закон.

И сега искам да кажа за документалните филми. Според мен никой досега не е направил разликата в това, че има голямо значение с какъв бюджет е произведен един филм. Има документални филми с европейски бюджети, които са в няколко десетки и стотици хиляди лева; и има документални филми, които са с по-скромни бюджети. Всички наши документални филми се състезават за награда, без да се отчита бюджетът. Ако аз направя филм с 20-30 000 лева бюджет и ако направя с 200-300 000 лева бюджет е различно. И в тази връзка съм направил предложение на Министерство на културата да има

в Закона абсолютно сигурно разграничаване на филмите като обекти на авторското право. Готовите произведения да ги разграничаваме по такива показатели като произход, формат, предназначение, продължителност, бюджет и да регламентираме какво е дебют. Всичко това при нас е неясно. Голяма част от затрудненията на комисиите идват от това. Едно е да кандидатстваш с 27-минутен, друго е с 54-минутен и друго е с 81-минутен филм. И последно, усетих, че не се прави разлика от критиците между героя на филма, който може да бъде страшно интересен, и майсторството на режисьора да постави камерата на определено място, монтажа и т.н. Има разлика между героя на филма и отношението на режисьора към неговите герои. Има филми, в които отношението на режисьора към героя е много почитателно, добронамерено. Има филми, в които героите са манипулирани, което на мен не ми харесва. Нещата трябва да се разграничават.

Людмила Дякова: Огнян Гелинов ни поучава за нещо, което всеки един критик, започвайки да учи А и Б на филмовата критика, усвоява - да разграничава обект, авторска позиция, манипулация, послание, внушение, изразност. Но сме се събрали, за да си кажем мненията и можем да приемем неговата забележка като пожелание да вникваме повече във филмотворчеството. Нещо, за което ние, критиците, постоянно пледираме. Най-лесно е, когато имаш интересен герой, интересна ситуация, да заснемеш материала и навярно става филм. Но мисля, че всички са наясно как се прави добър филм и как от добър материал се прави нещо.

Ингеборг Братоева: Присъединявам се към изказванията на Антония Ковачева и Надежда Маринчевска за значението на интернет. Антония правилно каза, че всички ние принадлежим повече или по-малко към едно Гутенбергово поколение.

Новите технологии не са само технологии, това са нови медии. За мен интернет е най-мощната съвременна медия, DVD също е вид медия. И си мисля, че нито интернет, нито DVD - разпространението са конкуренция на нашите усилия. Още по-малко пък - нелоялна! Трябва да престанем да се фокусираме върху това, до което стига собственият ни социален опит от вчера. А той стига дотам, че да кажем - хайде, вече като няма разпространение на филмите ни в кината, то телевизиите са тези, които ще ги излъчват. Всеки, който има контакт с млади хора, знае, че те не гледат ки-

но нито в салони, нито по телевизията. Те казват: "Да го дръпнем филма - ще го видим, когато го качат в интернет".

Ще се върна на една статия на Антония Ковачева, която преди известно време предизвика големи спорове. Ние двете спорихме по повод на това какво трябва и какво не трябва да се прави с филмите по интернет. Антония безусловно беше права, че трябва да се регламентира при какви условия могат да се теглят филми от мрежата. Тук се постави въпросът за това дали в такъв случай правата ще се връщат обратно? Аз не знам, но всички трябва да си отворим очите за интернет като възможност за разпространение. Питаме се дали съответният сайт, чрез който ще се разпространява филмът, ще плаща на продуцента.

В епохата на интернет се променя също така и критиката. И въпросът защо този или онзи вестник не е отразил нещо, за мен става все по-малко важен. Важно е имало ли е в интернет коментари за "Златния ритон".

Бях на една конференция в рамките на кинофестивала в Хаугезунд в Норвегия. Конференцията беше на тема „Кинокритиката в епохата на интернет“. Ние може да се събираме, да плачем, че едн кой си вестник не ни е отразил, че не ни е наел, обаче в това време всеки си служи с интернет. Всеки може да си напише собственото мнение - ето това е младата публика. Това е вашата обратна връзка. Тук трябва да се замислим какво ще правим ние като критици и как трябва да повишаваме нашия професионализъм, за да не бъдем едни обикновени информатори, блогъри и в текстовете ни да няма лирически излияния.

Но колеги кинематографисти, днес чрез интернет вие имате много по-голяма обратна връзка с вашата публика, която по-рано би могла да изрази отношението си само с купуване или не на билет. И си спомням, че в онази епоха ни водеха и колективно на кино и затова броят продадени билети не знам доколко беше критерий за истински интерес. А в момента в интернет може да прочетете директно мнението на самите си зрители. И аз чета мнения за български филми, качени в интернет. Някои са пошли и вулгарни - това значи, че ние не сме възпитали публиката, но пошло или не, мнението стои там...

Искра Димитрова: Искам да подкрепя Ингеборг за това, което каза, защото един от големите проблеми на киното ни, който вече остро застава пред нас, е, че ние все още не си даваме напълно сметка, че от тук нататък зрителите на каквото и да било кино, вклю-

чително и българско, са Интернет поколението.

За ваша информация, във ФЕРА - Федерацията на европейските кинорежисьори, на която СБФД е член, от две-три години тече процес на подготовка на т. нар. онлайн платформа за европейско кино, като те се занимават и с подготовката на съответното законодателство, което да бъде прието от Европейският парламент. Става дума за законодателство, което да осигури защитата на продуцентските и на авторските права при такова „изнасяне“ на европейското кино във виртуалното пространство. Колко бързо ще се стигне до приемането на такъв тип закони е трудно да се каже, тъй като пак според информация от ФЕРА има много силен лобизъм в ЕП срещу прокарването на това законодателство. Така че проблемът се оказва доста драматичен в цяла Европа.

Примерно не знам дали знаете, че във Великобритания в момента въвеждат изключително строги правила за ползването на аудиовизия през Интернет - и то срещу съответно доста високо заплащане. Но това среща там сериозна съпротива. Подобни опити в тази посока се правят и във Франция, с други думи процесът наистина е в ход в Европейския съюз.

Искам да кажа нещо и за подхвърлената тук идея за създаване на онлайн платформа за българското късометражно кино, примерно към сайта на СБФД, на който съм автор и web developer. Този сайт вече има над 160 страници, двуезичен е в основните информации, а в текущите е само на български. А специалните програми в световната мрежа отчитат няколко милиона посетители на сайта за около 5 години. Нима това не е впечатляващ PR на българското кино, колкото и част от нашите кинаджии да не могат - по обясними поколенчески причини, да го осъзнаят?

Над двадесет години следя какво става по отношение на киното в Интернет. И с болка искам да ви съобща, че нашето е едва ли не единственото кино в света, за което няма аналитични, професионални текстове в световната мрежа. Едно са блоговете и блогърите, колкото и в този уеб сектор да могат да се прочетат интересни неща. Но съвсем друго е професионалната филмова критика и професионалното, даже бих казала, институционализирано като вид медиа представяне на българското кино в Интернет, което няма как да стане, даже и някои от нас тук да си направят собствен блог. Защото примерно за значимите неща в световното кино ти можеш да прочетеш от порядъка на стотици рецензии от професионални критици; разбира се, за не толкова значимите те са по-

малко. Но тъй или иначе именно благодарение на мрежата мога да ви кажа къде има прекрасна филмова критика - в Австралия.

Къде е проблемът? Проблемът е, че ние не сме си направили труда да създадем един такъв сайт, поне двуезичен, за българското кино. Такъв сайт предполага финансиране. За да се плаща както на авторите, така и на преводачите на текстовете поне на английски език, като тук става дума за особено качествени преводи на метафоричен и есеистичен изказ срещу адекватно заплащане. Към това се добавя и проблемът, че допреди година-две Съюзът на филмовите дейци можеше да кандидатства с проекти и ние направихме добри проекти по различни европейски програми, но след като станяхме член на Европейския съюз, вече трябва да участваме финансово с около 40 процента в такива проекти, а пари за това СБФД няма. Така че отнякъде трябва да се осигури финансиране за сайт на българското кино, което като необходимост май трябва да се осъзнае било от НФЦ, било от Министерство на културата. На такъв един сайт би следвало, наред с представянето на новите ни филми, да се осмисли класиката на българското кино - и игрално, и документално, и анимационно. Нашата филмова критика би могла да направи подбора на тази класика. Но без изнасянето във виртуалното пространство на досегашните постижения на българското кино и новите му търсения, киното ни просто отсъства от световната кинематографична карта - твърдя го отдавна, че който не е в Интернет, е извън света, даже и да не си дава сметка за това.

Що се отнася до платформата за късометражни филми, която би могла да бъде направена към сайта на СБФД, да се надяваме, че започналият процес за създаване на обща платформа в Интернет за европейските филми, паралелно с приемането на съответното законодателство, ще бъде резултатен, включително и за нашето кино като част от европейското. Ако решим, че не ни се чака Европа, за мен не е проблем да качвам на съюзния сайт и филми, стига продуцентите и режисьорите да не се интересуват от правата си. Въпреки че отново ще възникне въпрос за финансирането, този път на хостинга, тъй като всичко аудиовизуално ще е с огромен обем на сървър, за което ще трябва да се плаща. Тоест нещата отново опират до пари - хем да губиш от авторски права, хем да плащаш хостинг. Така че май ще трябва да изчакаме техническото и законодателно решаване на нещата в Европейския съюз.

Но това е посоката, в която трябва да се движи българското кино, и това изисква много сериозни промени в законодателството, както и мерки за задължителното му спазване.

А сега искам да поздравя присъстващите тук автори за техните филми. За себе си не съм убедена, че мога да оценявам професионално анимационното кино, но от документално разбирам. И за мен няма никакво съмнение, че днешното ни документално кино е изключително добро. Ето, Юлий Стоянов, с неговия "Иречек" – а защо да не употребя и най-силната дума за този филм, гениален. Малина Петрова, с нейния "Приключено по давност" – впечатляващо постижение. Огнян Гелинов, с неговия "Въглищари", който респектира именно с режисьорската работа. Атанас Киряков с неговите два филма – "Голямата любов на френския "терорист" Абел Рамбер" и "Иван Кирков или да се спасиш в спомена", които човек може да гледа и да гледа с възхита. Костадин Бонев с неговия "Европолис – градът на Делтата", уникален като находка и като документален размисъл. Документалистите ни безспорно са на ниво – като творци те създават много важни и за обществото, и за културата ни филми. А това е особено радостно, въпреки много тежката ситуация, в която се оказа българското кино в годините на мъчителния преход.

И една реплика за оценъчните карти, оспорени от всички комисиони. Проблемът с начина на оценяване на проектите е заложен още в Закона за киното заради допуснатия конфликт на интереси в два аспекта – кой избира членовете на художествените комисиони и кой определя правилата за оценяване. На това тук няма да се спирам. Ще кажа само, че повдигайки този въпрос в Националния съвет за кино, получавам отговора, че след като ще се пише напълно нов Закон, за да се създаде най-накрая и Фонд за киното ни, в момента са възможни само някои косметични промени в Устройствения правилник.

Атанас Киряков: Отново ще се върна към това писмо, което написахме с Иван Младенов. Скоро чух изявление на български управник – министъра на финансите, който дойде от Америка: "Голямата беля в България е, че всичко се прави тайно, в кюшета, задкулисно, на ухо. Докато нещата не се поставят на масата явно, нищо няма да се промени. И каза: давам пример със себе си, никога не водя разговор на четири очи, винаги има още някой, който да присъства". А в цялата история на българското кино-шушукане, групички, идеологически, естетически. Затова, ходейки при един или друг да

питах защо са тези абсурди, правя скоба, аз имам късмета последните две-три години да печеля проекти, ще кажете: "Той говори против себе си", но тази система е абсурдна. Отивам при Александър Грозев, той казва: "Това е дело на Съвета за кино." Отивам в Съвета за кино, те казват: "Това е дело на Александър Грозев." И става едно прехвърляне на топката.

Трябва да има едно обсъждане с представители на комисиите, с представителите на органите, от които зависи промяната в Закона, за да се разбере абсурдността на този метод. И да се стигне до едно решение, но да бъдем единни в това как да бъдем оценявани. Дали това ще бъде най-точното – времето ще покаже. Но ние ще сме го решили, а не Х или Y, от Съвета за кино, който ми иде да сритам, защото тоя Съвет за кино е абсолютно за изритване. Тях са ги избрали, как са ги избрали? Събрали се трима души от гилдиите, защото никой не ходи на тези сбирки, и са избрали по един от тях. Имало мнение! Аз искам обсъждане чрез Съюза, член съм на този Съюз от сто години! Нали сте височайш орган, предложете на Съюза на филмовите дейци, дайте съвет на Националния филмов център, организирате заедно това обсъждане, имайте доблестта да се срещнете с хората, които са ви избрали там, бе! А не като пукали да се правите на Политбюро!

И другото, без да ме разбирате криво, имам най-добри чувства към критиците, не всички поставям на едно ниво, което е съвсем естествено, но искам оперативна критика! Не ме интересуват теоретичните ви истории дето си чешете езика, а различни мнения, по четири-пет мнения за един филм.

Повтарям, да има по четири-пет оценки, критиците да направят нова преценка на наградите на журито, с аргументи. Това може да предизвика взрив, да предизвика разговор, но то е живот. А ние сме умрели!

Огнян Гелинов: Многократно се повдига въпросът за анкетните карти. Не е Националният съвет за кино, който ги е изготвил. Опитавме да направим разследване. Устройственият правилник е на Агенцията. Той трябваше да се подготви от Националния съвет за кино, който да обобщи задълженията на отделните гилдии. Изведнъж се оказа, че е внесен друг правилник в Министерския съвет от Александър Грозев, извън нашето обсъждане, и той е гласуван!

Атанас Киряков: Събрахте ли хората от Съюза на филмовите дейци, за да им кажете как стоят нещата?

Огнян Гелинов: Когато отправяме обвинения, трябва да казваме точните дати. Комисията, за която ти се жалваш, беше от 2008 г., тяхното мнение трябваше да чуем, нали така. А не мнението на Комисията от 2009 г., комисииите се сменят всяка година!

Атанас Киряков: По същия начин се изчислява!

Огнян Гелинов: Не е вярно! Когато стана първият скандал, ние се опитахме да сменим правилника и при втория ни опит, през есента, пак бяха нанесени поправки нула!

Людмила Дякова: Кажете персонално: "Този и този, и този ни попречи да променим правилника!"

Людмила Дякова: Дванайсет души сте, но явно тези дванайсет души не са единни и имат вина, че не е свикано заседание, което да излезе с декларация, протокол, че не сте съгласни с тази точкова система! Новият Съвет за кино е от 2008 г., а сме в края на 2009 г. искаш да ни убедиш, че две години вие, дванайсет души, не можете да направите промените, които цялата общност иска или поне да се направи официално събрание и да се дискутират нещата. Тези дванайсет души са наши колеги, но никой не може да ме убеди, че ако има добронамереност, всички онези забележки, които трите комисии в няколкото си мандата са направили, не могат да се коригират. Затова не съм съгласна да казвате, че сте се опитали да направите нещо, не сте се опитали да направите нищо!

Огнян Гелинов: Не приемаме правилника ние, приема го Министерският съвет, след съгласувателна процедура. Ние го внасяме в един вид, а при съгласувателната процедура се гласува и настъпват промени и не можем да разберем кой ги прави...

Петя Александрова: Аз съм точно от злополучната комисия от 2008 година, когато отидохме – прочели проектите, попълнили анкетните карти и изведнъж ни казаха: "Сменяме правилата и вие ще попълните други карти по друг начин". И когато масово ние протестирахме, че: "В тази ситуация си подаваме оставките", те казаха: "Вижте, вие може да го направите, обаче подадете ли си оставките, тези, които са ви издигнали, трябва да предложат нови кандидатури и те да се съгласуват отново... Това ще се проточи три-четири месеца и тези хора, които чакат субсидии, за да започнат проектите си, ще бъдат блокирани в работата си. Затова бъдете така благородни, в името на това хората да работят, отново сядайте, отново попълвайте нови карти по някакъв друг начин".

Но това не е темата, по която исках да говоря. Понеже се цитират държавни управници, и аз ще

процитирам италиански държавен управник, който е казал, че България е една прекрасна страна, защото може да си измисля всякакви закони, те да влизат в сила и никой да не ги изпълнява. Т.е. каквото и да си говорим ние по законите, които ще променяме, дори и сега действащият да беше прекрасен, въпросът е как се изпълнява. Както стана дума, в действащия закон би трябвало да е уточнено какъв процент българска продукция, какъв процент европейска трябва да се излъчва, но това не се изпълнява. То не се изпълнява за простия закон за пътищата, камо ли за някакъв сложен.

Искам да обърна внимание и на още нещо много сериозно, имайки предвид работата на комисииите и после "Златния ритон". Гледайки филмите, изпаднах в ситуация, в която, предполагам, всички изпадаме: има проект, той кандидатства, получава субсидия, идеята много се харесва. И след една година гледаме филма, този филм е съвсем различен от проекта, който е получил субсидия. За да не изглеждам голословна, ще дам примери: единият е проектът на Светльо Драганов "Деца на дружбата", в който по първоначална идея има деца от смесени бракове между българи и вьетнамци, между българи и араби, и това ще са героите, които ще видим в новите времена. А виждаме готов филм с двама безспорно интересни герои, но няма никакви смесени бракове - едната героиня даже не е осиновена, дъщерята на Блага Димитрова. Това е съвсем друг филм, с друга идея.

Другият филм е на Иглика Трифонова "Роднини", заявен като документален филм за тъста на Том Ханкс, а се оказва филм, който е за Чападжиев. Всичко това няма отношение с крайния резултат. Филмът може да е добър, може в крачка нещо да се е променило, както е в случая с този тъст, който е бил болен, не може да застане пред камерата и т.н. Но какво правим ние, комисията? Нали все пак носим отговорност като класираме, одобряваме конкретни проекти, а филмовият продукт е друг? Законодателството няма нищо общо с това. Разговорът е между нас. В кой момент решаваме и имаме ли право на това, че става дума за друг филм и че това означава евентуално отново да се кандидатства, да се дава обяснение, да се искат други пари, или в най-лошия случай да се върнат парите, но става въпрос за друг филм.

Антония Ковачева: Няма правила, които да регламентират връзката между решенията на комисииите и готовия резултат. Тази комисия престава да

има каквато и да било връзка с проекта след като го одобри. Но носи отговорност за него.

Петя Александрова: Точно за това говорим, че не става дума нито за закон, нито в този смисъл за нормативна база. Това за мен е сериозен проблем, по който би трябвало нещо да се реши.

Малина Петрова: Аз ставам по друг повод, но ще се включа с няколко реплики. Като човек, който прави кино, искам да защита колегите, когато изведнъж се появи някаква промяна. Имала съм такъв случай с първия си филм, "Тетевенска 24". Ние тръгнахме по един начин и изведнъж животът ни предложи такова нещо, че се обърнах към Христо Ковачев с едно изложение: "Това не сме го очаквали и трябва да тръгнем по съвсем друг начин. Ще бъде нов филм". И тогава се събра художественият съвет и идеята ни се възприе. Но искам да кажа, че понякога това не е желанието на режисьора или умисъл да се заблуди комисията и после да направят съвършено различен филм.

Малина Петрова: Втората ми скоба е свързана с кинокритиката. Това е като шегата. Ако някой ми беше казал: "Абе, тях ги канят да пишат във вестници, а пък те са лениви и не искат, не им се занимава с това", щях да си помисля, че може би е възможно. През лятото наистина се убедих, че вратите на вестниците са затворени за пишещите и знаещи кинокритици. Искра Димитрова написа един текст, аз го прочетох, но тя каза: "Този материал не може да мине никъде". "Е, как не може?" И се обадох на разни приятели, които имат някакво отношение към хората, които отговарят за киното в различни вестници. Никъде не пожелаха. Те използват единствено свои хора, необразовани, незнаещи. Така че, като упрекваме критиците, трябва да знаем, че те сами не могат да направят нищо. Какво да се направи, как да се преборим?

Сега се прехвърлям към това, за което поисках думата. За това кой да гледа и как да гледа нашите филми. Не мога да се оплача, че филмът "Приключено по давност" не е гледан. Има може би над двайсет прожекции, които хората сами си организираха, имаше пълни зали, ходих и в провинцията. От началото на април, когато беше премиерата, върви в интернет информация и има интерес.

На "Златен ритон" вие си спомняте, имаше предложение на Евгений Михайлов общността да настоява пред телевизията и да се излъчи този филм. Александър Донов каза на пресконференцията, че има решение наградните филми да бъдат предложени на няколко телевизии. Те веднага изпълни-

ха това. Не знам какво е станало с филма на Костадин Бонев, но като се прибрахме от Пловдив, филмът "Приключено по давност" беше поканен. В началото на октомври пет комплекта от филма бяха предоставени в БНТ, Би Ти Ви, Нова телевизия, Седем дни и не мога да се сетя коя друга телевизия. Последва пълно мълчание. Копие на филма е предоставено лично на госпожа Пръмова в началото на юли. Опитът ми с излъчването на някои мои документални филми по телевизията от началото на 90-те години винаги е бил свързан с това, да напиша писмо до директора и да изпратя диск, така се е случило с "Балканските уроци" и с "Децата на Мария Магдалена". Много години преди това така се случи с филма за Трайчо Костов, който беше пуснат по телевизията седем години след като беше произведен - посред нощ, а втората му прожекция беше, защото написах писмо до Попйорданов, че ще съдя телевизията, защото те бяха взели филма, бяха си го преписали и цели епизоди от него бяха използвани от Милотинова и Росен Елезов във филма им за Македония. Абсолютно авторски материал, направен в Студия "Време" в комбинирани снимки, но те са решили, че това нещо е архивно и могат да разполагат с него. Не се стигна до съда поради това, че нашите хора от Филмаутор и тогавашният председател на СБФД казаха: "Абе, дайте да не се съдим!" И сега пристъпвам към най-интересното: на "Златен ритон" имаше и зрители, които не са от нашата общност. Един човек, който е алпинист, след прожекцията на филма в Пловдив организира група от 40 граждани, които се отзоваха на призива на Евгений Михайлов към нашата общност. Те изпращат писмо до Управителния съвет на БНТ, телевизията им отговаря и се започва много любопитна кореспонденция. Искам да кажа, че в отговора, който е написан от Невена Андонова на 30 октомври, а е изпратен на 2 ноември, няма нищо вярно. На 30 октомври се видяхме на премиерата на филма на Иван Черкелов и аз й казах: "Преди няколко седмици ми се обади един човек от телевизията, каза, че вие сте взели решение да излъчите "Приключено по давност". Чакам вече две седмици. Имате ли такова намерение, или нямате, за да знам какво да правя". Тя каза: "Те са писали нещо в интернет за този филм, аз нищо не зная, как може такива работи..." Казвам: "Добре де, вие какво копие сте гледали?" Казва: "С английски субтитри". "Ами това копие седи от началото на юни при вашата директорка". Аз не написах на Пръмова писмо, но с това копие при нея отиде Димитър Луджев, който каза: "Аз я познавам, ще й го занеса!" Пръмова беше казала: "Добре, ще гледам

филма, ще го дам и на моите подчинени и те ще ми дадат становище". Значи в телевизията има вече две копия - копието, което е от един месец и е предложено от НФЦ, и това копие. Казах на Невена Андонова: "Филмът е подготвен за излъчване, той е даже на носител, вие нямате никакъв проблем, трябва само да се вземе едно барабанче с пет имена, защото толкова са хората, които са го правили, и да се залепи на трите части. Това става точно за два часа. Договорът, който трябва да подпишем, също става много бързо, парите, които трябва да платите, са смешни, знаеш, че не мога да го дам безвъзмездно, защото имам договор, както и ти имаш договор с НФЦ - да върнем част от субсидията, тя е много малка, но ние сме задължени да я върнем".

Сега моля да прочетеш това писмо.

Людмила Дякова: Преди да го прочета, искам да подчертая, че за нашата среща днес и за целия проект сме писали до всички институции, включително до Националната телевизия и до Би Ти Ви. Изпратили сме покани да се включат техни представители в кръглата маса, защото е много важно да има участие и на различни телевизионни оператори. Виждате, че освен Митко Новков, който ще вземе думата, други представители на различните телевизии няма.

Ето и писмото, което Малина Петрова ни предостави:

„Уважаеми дами и господа,

През м. септември т.г., в рамките на 17-тия фестивал на българското документално и анимационно кино „Златен Ритон“, бе показан и филма „Приключено по давност“ със сценарист и режисьор г-жа Малина Петрова. Филмът беше отличен с наградата на Българска национална филмотека „за изключително кинематографичния и аналитичен поглед към парещите следи от близкото минало“. Можем да добавим само, че това е филм, който заслужава интерес от една широка аудитория.

Молим ви да направите необходимото за излъчването му по Българска национална телевизия. Надяваме се това да стане в скоро време, като трите му части се покажат в рамките на една седмица и с начало не по-късно от 21 часа.“

Следват подписите на 40 граждани от Пловдив

А това е от БНТ, отговор на програмния директор, явно от Невена Андонова:

„Уважаеми госпожи и господа,

В отговор на вашето писмо бихме искали да ви

уведомим, че Българска национална телевизия е в процес на преговори за откупуване на правата на документалния филм „Приключено по давност“. Желанието ни е да покажем трите части не по-късно от м. декември т.г., но за съжаление, това не зависи само и единствено от нас.

Държим да знаете, че авторката досега нени е предоставила филма и не е склонна да го предостави безвъзмездно. Предстои договарянето на конкретна цена, което е сериозен проблем в условията на тежка финансова криза. Вторият сериозен проблем е липсата на завършен телевизионен вариант. В момента трите части нямат самостоятелна цялост, а разделението е условно. Това означава, че при евентуално успешно договаряне ще се наложи нова постпродукция.

С уважение, Невена Андонова.”

Датата е 30 октомври 2009 година

Ето следващата молба:

„До Управителния съвет на Българска национална телевизия, София

На вниманието на г-н Милко Лазаров

Уважаеми дами и господа,

Четиридесет граждани на град Пловдив се обърнахме към Вас с молба № ... за излъчване по Българска национална телевизия на документалния филм „Приключено по давност“. Полученият отговор е подписан от госпожа Невена Андонова, програмен директор. Това ни кара да се съмняваме, че молбата ни е разгледана от Управителния съвет на Българската национална телевизия. Писмото на г-жа Невена Андонова породило и някои въпроси, ще се спрем само на два от тях:

На първо място се учудваме от недоволството й, че Българска национална телевизия не може да получи този филм безвъзмездно. Предполагаме, че от длъжността, която заема, би трябвало да е наясно какво струва производството на един 167-минутен филм. В период на финансова криза би трябвало да се използва пълноценно вече създаденото и по този начин да се набират средства за новите проекти. Иначе от къде другаде би могло да се финансира производството на нови филми.

На второ място е липсата на завършен телевизионен вариант. В каталога на „Златния ритон“ – Пловдив 2009 г. четем, че г-жа Малина Петрова работи като кинодокументалист от 1979 г. След толкова години работа едва ли е възможно да не познава техническите условия за филм, предназначен за излъчване по телевизията.

Уважаеми дами и господа, молим да разгледате молбата ни и да направите необходимото за излъчване на „Приключено по давност“ в несъкратен и непроменен вариант, а в този, в който беше награден. Като внасящи данъци, ние имаме правото да се интересуваме и за начина, по който се разходват набраните в бюджета средства.

Накрая искаме да добавим мнението си и за времето, в което се излъчват филмите със значителен зрителски интерес. Не може това да става в полунощ, какъвто е случая с руския 10-сериен телевизионен сериал „Първият кръг“ - само по една серия седмично, от 23.30 часа и с повторение в 4.10 часа сутринта.

Подпис: Радомил Парпулов”
(Смях)

Още едно писмо, пак от г-н Радомил Парпулов.

„До Националния филмов център
Уважаеми господин директор, с вх. №... постъпи писмо до Управителния съвет, което беше подписано от 40 граждани на град Пловдив. В него се изразява молба да бъде направено необходимото за излъчването по Националната телевизия на филма „Приключено по давност“.

Със свое писмо №... програмният директор на БНТ невена Андонова ни отговори. Трябва да кажем откровено, че нейният отговор породил редица въпроси. Учудва нейното недоволство, че БНТ не може да получи този филм безвъзмездно. Предполагаме, че от длъжността, която заема, би трябвало... (тука се повтаря тази фраза за 167-минутен филм в условията на финансова криза. И второто условие, което пишат до директора на НФЦ, е липсата на завършен телевизионен вариант).

Новият пасаж в това писмо е:

Уважаеми господин директор, молим ви Националният филмов център да поеме ролята на посредник между телевизията и автора в този случай. Може би една среща, организирана от вас, ще сложи бърз и успешен край. Надяваме се, че вие като ръководител на тая национална висококompетентна и авторитетна институция ще постигнете желаното от нас – да бъде излъчен този филм във вида, в който бе представен и награден. Много ще сме благодарни, ако ни информирате за направеното по молбата ни.

Приложение: съгласно текста, 2 копия.”

Това е много показателно, тук не става дума само за филма на Малина Петрова, а за десетки наши филми, които телевизията не излъчва, а ако бла-

говолите да го направи, то е в странни часови пояси. Говорили сме вече за това, дори сме писали проекти за предаване за документално кино, в които то да бъде представяно. Младите зрители трябва да бъдат подготвени и образовани. Наистина ние, критиците, имаме вина за това, че не направихме нужното да се създадат арткина, да се води в различни форми дискусия за кино, за да могат новите поколения да имат по-точни критерии и изисквания към филмите, които гледат. Мисля, че гилдия "Критика" би могла да направи нещо в тази посока.

Атанас Киряков: Искам да кажа само, че освен нежелание филмите да се излъчват по телевизията, това е и открита проява на цензура!

Митко Новков: Само едно допълнение, не е открита, а е перфидна цензура!

Реално погледнато, аз съм съгласен с всичко, което се каза тук - и го знам. Само искам да направя едно уточнение, защото това е важно, за начина, по който функционира организационният и управленчески орган на Националната телевизия. Там всички звена, особено пък Студия "Екран", е нещо като да го наречем експертен съвет, който дава оценки, дава предложения. Тече една безумна документация - разменят се писма, докладни записки, отговори. И има един единствен орган, който решава какво ще се случва - Управителният съвет, защото и така нареченият Програмен съвет, и той прави само предложения. Мисля, че по Закона за радиото и телевизията е така, което фактически лишава Националната телевизия от рефлексивност, а от друга страна по някакъв начин лишава и от отговорност. Това са проблеми на новия Закон за радиото и телевизията. И понеже започнах с новия Закон, ще кажа нещо, което е много важно, мисля, че киноголдията като гражданска структура, СБФД и т.н. задължително трябва да вземе отношение. Досега българското кино в медиите, в телевизията, е командвано от едно подчинено изречение, което спомена Огнян Гелинов, то е: "когато има такава възможност". И се оказва, че частните телевизии нямат "такава възможност". Беше ясно, че тази възможност беше лобизирана от една страна от продуцентските къщи, които се занимават с производство на телевизионни продукти, от друга страна - от малките оператори и от трета - от големите частни телевизии. Какво се получи, какво правят големите телевизии? Те правят реалити формати, влагат в тях луди пари, за да печелят луди пари. Но в същото време не правят нищо, за да произвеждат българско кино и да излъчват българско кино. Моят патос на кръглата маса е да се премахне това подчи-

нено изречение, тази условност в Закона, която абсолютно е натиснала българското кино. В тази посока не само Националната телевизия, но и частните телевизии да си поемат кръста, да се наричат български. Защото нали Би Ти Ви е българска телевизия, от там идва съкращението, всички се броят български телевизии, но програмите им вътре са твърде далеч от българското.

Но ние не сме опитвали да се преборим. Не може в Българска национална телевизия да няма час - и то нормален час, а не посред нощ, за съвременно българско игрално кино и час за документално и анимационно кино. Абсолютно задължително е специално предаване, където да се случват тези филми. Разбира се, "Европолис", разбира се, "България - база данни", разбира се, "Приключено по давност", който съм го гледал три пъти. Говорихме, че е хубаво "Приключено по давност" да бъде излъчен, казах ни, че има някакви писма, нещо ще се направи, но тази кореспонденция и аз я чувам за първи път. За да се случи нещо такова, Съюзът на българските филмови дейци, Националният филмов център, може би Студия "Екран" трябва да започнат да блъскат и непрестанно да дават предложения за час за излъчване на българско кино по БНТ.

Много е разпространена тази роля на хленчещия творец, той седи в кръчмата, тюхка се, пие една-две ракии и казва: "Абе мен не ме броят за нищо". Когато искаш да бъдеш признат, ти воюваш за това признание и воюваш точно с тези институции, които не желаят да те признаят. Тези граждански организации, какво пречи към тях да се присъединят и Съюзът на артистите, ако щете и Сдружението на българските писатели, на което аз съм главен секретар. По някакъв начин културата е усилие, усилие и за получателите, и за този, който я прави. А какво е бюрокрацията? Тя е по някакъв начин неполагане на усилия, защото телевизията работи по определени само нейни си правила. Буквата на Закона ѝ е решила всичко и тя няма да положи усилия да излезе извън буквата на Закона - сакън! Това са две абсолютно различни по начин на действие сфери. И за да се вкара институционалното мислене в посоката на едно културно мислене, това означава, че трябва да накараме това институционално мислене да се мъчи, да полага усилия, да го подтикваме да върши някои неща. Един от апелите ми, за да се случват нещата по-нататък, е да се направят усилия, за да има в Националната телевизия, пък и в частните телевизии, час за съвременно българско кино.

Доктора говори за филмите на журналисти, минават за документални, а те са чисти репортажи. Бях в

журиро тази година на "Златен ритон" и извинявайте, но имаше огромно количество филми на документалисти, които също приличаха на репортажи. Просто разширени - и то много разширени, разлети. Това опира до художествено майсторство. Когато ти като документалист правиш разширен репортаж, някак си даваш на журналиста основание да си мисли, че е много лесно да се прави документален филм. Отива някъде, слага камерата, снима, вкарва някакъв задкадров или незадкадров текст, един-двама-трима герои, хайде, филмът е станал. Не е филм. Има един момент в критиката, аз пиша и критика за литература, и много хора понякога ми се сърдят, но им обяснявам, че това, че не съм харесал книгата, не означава, че теб не харесвам. Аз ти давам честната си и субективна оценка. Докато в някаква степен тук ми се струва, че наистина има "кръгчета" - този ми е близък. Докато няма честност на изказа, ама наистина честност, няма да се получи.

Това, което каза Атанас Киряков, наистина е важно. Да пишат петима човека, но не в един хор за един филм. Но това е бял кахър.

По-сериозен кахър е това законодателство, което е свързано с медиите. Има противоречие между киноголдия и журналисти. Вижте тежката схема на Националната телевизия, ами това са новини, новини, новини. Има един отдел "Информация", който е глътнал програмното време. До девет часа текат новини и реклами и за филми няма време. И в 22.30 часа идват пак новини. Така или иначе, телевизията така е създадена, че да забавлява, не да бъде културна. Тя не е култура, тя е трансмисия на културата, което е различно, тя репрезентира културни факти и културни реалии, но тя самата не е култура, а ти можеш да я разглеждаш като социокултурен феномен, народопсихология и т.н.

Направих уговорката - да не се съсредоточаваме единствено и само в Националната телевизия. Разбира се, тя е призвана, но в някаква степен и онези другите трябва да бъдат названи, да им се набие в главата, че в България се случват някакви културни неща и има и кино, и театър. Какво е присъствието на българската култура в частните български телевизии? Да извикат някой актьор, за да танцува с някоя балеринка.

Въпреки че тук има един капан и опираме пак до народопсихологията. Когато преди пет или шест години - мисля, че при управлението на Иван Костов, стана дума, че за Националната телевизия трябва да се въведе такса, всяко домакинство да плаща и по този начин да се формира бюджетът

на телевизията, което веднага щеше да я превърне от държавна в обществена, вестниците се подиграха и идеята отиде на кино. Телевизията си остана държавна. Българските политици не се интересуват от култура, би било любопитно да ги по-разпитахме кой е последният български филм, който са гледали. Фактически те гледат само своята равнопоставеност по отношение на БНТ и друго не ги интересува. Така че, ако не си хванем нещата в ръце и не започнем да предизвикваме тези институции, включително и с такива писма, няма кой друг да го направи. Това е сюжет, който мигом дискредитира хората на определени властови позиции.

И накрая за интернет, защото той е пространство, където някой си сърфира, а ако се качат филмите по всички правила, примерно НФЦ да има линкове към отделни филми, кажете ми колко български продуцентски къщи ще имат сайтове? До края на 2010 година Българска телевизия във всичките си параметри трябва да стане цифрова. Цифровизацията означава много свободни честоти и канали. С какво ще ги запълнят? Един канал може да бъде за българското кино. Нон стоп. Големите телевизии, те затова се натискат. Затова, ако ви е направило впечатление, напоследък Би Ти Ви активно рекламира своя канал за комични филми, така че все повече ще има фрагментация и съответна специализация в телевизиите. Но да си пием ракията и да се вайкаме, че някой не ни забелязва?! Изглежда с тези хора, които трябва да ни забележат, не ходим в едни и същи кръчми. Това е.

Костадин Бонев: Разбира се, че един от най-важните проблеми е този, че когато един екип произведе филм и след това не се погрижи за него, това е все едно да бъде родено едно дете и да бъде изоставено в Дом майка и дете. С други думи за нас най-болезненият въпрос е как се разпространяват филмите. Митко Новков подсказа един вариант, с който винаги сме се спасявали в годините на цензура, макар и "перфидна", както каза той. Това означава телевизията да бъде принудена да закупи филма с една планина от документи. Малина, към твоето писмо и писмото на тези хора трябва да вземеш писмото на Александър Донев, писмо от експерта на Студия "Екран", на писателите и т.н и вече с тази папка да се бомбардира телевизията. Аз съумях да направя "Европолис" копродукция със студия "Екран", но ще имам проблем с филма за д-р Любомир Канов. Всеки от нас има филми, които по седем-осем години са стояли, без да се излъчат.

А що се отнася до телевизиите, ще дам пример с това, което направи Атанас Киряков с неговия филм за Стефан Груев. Да, Нова телевизия излъчи филма, но те не преведоха никакви пари за екипа във Филмаутор, а вследствие на това излъчване Българска национална телевизия не го поиска повече, понеже се почувства пренебрегната. Ние не можем да гледаме на частните телевизии като на място, където да се показват наши филми, защото това означава да им ги харижем. Те още малко ще поискат и пари, за да могат да излъчват нашите филми.

Атанас Киряков: Националната телевизия излъчи филма с четири пресичания от четири блока с реклами, от които взе поне 80-100 хиляди лева, а на нас ни даде 1 500 лева.

Костадин Бонев: По принцип идиотско е документалният филм да бъде пресичан с реклами. Но така или иначе, Българска национална телевизия остава единственото смислено място поради договора, който Филмаутор има с нея, където нашите филми могат да бъдат показвани и в крайна сметка екипите да получават дребните авторски права за излъчване. По тази причина Националната телевизия трябва да бъде непрекъснато притискана и атакувана, за да показва нашите филми.

Винаги съм се изненаждал, защо непрекъснато се говори само за парите на Националния филмов център. О.К., това е важно, но никой до ден днешен не беше отварял дума за парите на Българска национална телевизия за кино, които никак не са малко, уверявам ви, и те правят с тях каквото си поискат. Само за това, че в годините на прехода, по време на Беровото правителство, една жена, която тогава беше главен счетоводител и която за съжаление на времето работеше в Студия "Екран", дори не искам да си спомням как се казваше, тогава тя направи така, че самостоятелността на Студия "Екран" беше унищожена и парите от Студия "Екран" влязоха в счетоводството на БНТ и от там нататък иди ги търси. Т.е. ако трябва да се направи сега някакво предложение, някаква атака в новия Закон за радио и телевизия, е да се върне финансовата самостоятелност на Студия "Екран". Това означава, че парите за филмопроизводство да не може да бъдат пипани, да не може Димитър Цонев да взема от тези пари.

Разбира се, че е важно Съюзът на филмовите дейци да вземе много пряко участие в цялата тази акция. Разбирам, че столът на председателя е изключително горещ, защото ние искаме от него той

да се кара с хората, с които контактува, но мисля, че е много по-добре той да се скара с тях, а не с нас, нали така?

Пенчо Кунчев: Искам да кажа няколко думи за анимацията.

Ако започнем с един поглед какво става по международните фестивали, може да се каже, че общото ниво не е кой знае колко завидно. Като отворите каталозите, виждате, че това са автори между двацет и трийсет и пет годишни, средната генерация като че ли изчезва, не знам защо, дали новите технологии ги уплашиха, или им секна вдъхновението. Но тази генерация, която сега навлиза, не бих казал, че е носител на нещо кой знае какво. В 2006 г. за фестивала в Хирошима имаше селектирани 1860 филма, в Мелбърн са били 2200 филма, вероятно тази година са може би 3000. И ако човек има възможност да изгледа всичко това, което идва за селекция, вижда, че поне две трети е буклук. Вратите са отворени за всички. Някой беше казал, че общодостъпността е враг на прогреса. В момента цари именно тази общодостъпност. Всеки може да си купи компютър, дори и с мобилния си телефон може да прави анимационен филм. Това се прави по интернет и за съжаление хората, които нямат още изграден естетически вкус, попадат на нискокачествени неща. И това формира техния вкус. Те си мислят, че нещо, след като е качено в интернет, е гениално.

Голяма част от филмите на фестивалите, може би 85 процента, са студентски. Затова вече няма отделна категория студенски филми, а ги показват заедно с професионалните. Може да се каже, че за последните десет години има понижаване на качеството им. Тази година бях член на журито на фестивала в Чехия, на АНИФЕСТ. В чешката програма около 90 процента от филмите бяха студентски. После имаше обсъждане, кръгла маса и там беше седнал Джан Алберто Бендаци, разни други критици и те, след като им бяха платили самолетните билети, хотелите и ресторантите, седяха и ги хвалеха. Аз казах, че филмите, които се правеха, когато бях студент в тази страна, нимаха нищо общо с това, което е сега, че художественото ниво просто учудващо е понижено. Вероятно те повече няма да ме поканят на този фестивал. Разбира се, имаше три-четири хубави филма, но общото ниво - никаква драматургия, съвсем случайни идеи и всичко е компютъризирано...

Освен това - забелязва се, че изчезват така наречените идоли, които ние имахме в миналото. Изниква един Тоширо не знам си какъв в Япония,

взима голямата награда, после никъде не го чуваш повече. Това също е един минус, защото младите вече нямат кумири.

Сецам се за думите на Джон Халас, който през 1987 г. беше гост на Варненския фестивал: "Имам една препоръка към българските аниматори, да прекарват повече време пред работните книги". При това го каза, когато имаше Студия, имаше художествени съвети, редактори. Това, мисля, в момента важи още повече, защото въпреки успехите, които бяха посочени тук, има още много какво да се желае и по отношение на драматургията и въобще по отношение на качеството на нашите анимационни филми. Има една чешка поговорка, която казва: "Това, което ни задоволява вкъщи, не значи, че ще смае света". В този смисъл ние хвалим филма на Калина Дечева, но миналата година беше представен във Франция на един форум и не направи кой знае какво впечатление. Той стои много добре на нашия фон наистина и това е нещо съвсем ново като техника за нашата анимация, но трябва да направим много, за да си възвърнем позициите на световните сцени.

Боряна Матеева даде едно предложение за документално кино, а все пак имаме живи доайени на анимацията, които може да ангажираме в нещо като редакционен съвет, но да виждат не готовите филми, а сценариите, преди те да бъдат представени в Националния филмов център. Всеки, който има готов сценарий, да вземе съвета и от единия, и от другия, и от третия. И в случай, че филмът бъде приет, да бъде отредено някакво малко хонорарче на този човек, който е участвал като съветник или консултант.

Що се отнася до филмите от "Златния ритон", искам да подчертая, че награденият филм "Три сестри и Андрей" не е анимация. Той не е нито пиксиляция, нито ротоскопия и е нелепо сравнението с такива шедеври като "Танго" на Ребчински и "Райън" на Ландрет. Това е филм, заснет предварително на живо, снимките са принтирани с компютър и отгоре са оцветени с боички. В Чехия тази година наградиха филма на Денис Тупик от Австралия за едни дървосекачи, който си беше чиста ротоскопия, но тя беше вкарана в компютър и беше обработена квадрат по квадрат. На обсъждането там казах, че е некоректно този ротоскопичен филм да се състезава на равна нога с тези, които са правени с ръчен труд, когато един човек е прекарал примерно две години над просветката и е анимирал и работил, докато в този са заснети актьори, обработени с компютър, и равностойно се състезава

с другите. Бербел Норбар от Германия, който беше член на журито, ми опонира: "Няма значение как е направен филмът, важно е какъв ще е резултатът".

Людмила Дякова: Мисля, че и ние така бихме ти опонирали...

Пенчо Кунчев: Ами тогава да сложим в един куп и игралните и документалните филми, щом няма значение как са направени.

Ингеборг Братоева: Фестивалите в Краков и в Обехаузен са точно такива, те са на базата на формата. Това са фестивали на късометражното кино и там в един куп се състезават и игрални, и документални, и анимационни филми. Не виждам нищо лошо в това.

Пенчо Кунчев: Един филм, независимо дали става дума за "Три сестри и Андрей" или друг, кандидатства за субсидия в секцията за анимационен филм, а после в един момент решаваш: "Няма да го правя като анимационен. Ще заснема истински герои и после ще ги оцветя. Това най-малкото не е коректно."

Надежда Маринчевска: Ако трябва да говорим абсолютно точно, аз също казах, че този филм не е анимация. Той не е анимация по отношение на неговото раздвижване и създаване на позите, които трябва в някаква прогресия да се развиват. Но той е анимация по отношение на ръчното обработване на абсолютно всеки един квадрат. Независимо от това какво ние приемаме за традиционна анимация, това е експериментален филм, който има право да получи субсидия от тази комисия.

Людмила Дякова: Мисля, че да се говори така не е колегиално и не е етично. Авторът затова е автор, за да предложи своето виждане как ще сътвори художествения акт. Дали ще бъде с конкретни предмети, като "Консервфилм", дали ще бъде "Три сестри и Андрей" със снимане на актьори и рисуване, дали ще бъде по поточния анимационен метод, в който ще си вади очите, или ще бъде живопис под камера. Никой не може да обвинява художника защо си е избрал този, а не онзи метод. Нека да не гледаме тясно на нещата.

Антония Ковачева: Ето един много конкретен пример как сме загубили способността да спорим по естетически проблеми. Пенчо беше единственият човек на това събиране, който се опита да заговори за естетически проблеми, не за финансови. И

Люси, не съм съгласна да квалифицираш неговото отношение към този филм като неетично. То не съвпада с твоето...

Людмила Дякова: Не е етично точно защото не става дума за естетически проблем...

Антония Ковачева: Най-после да се заговори за един филм със "за" и "против". Всички ние тук, особено критиците, нито сме юристи, нито сме финансиста и непрекъснато си трошим тъпите глави в тези проблеми. Ние разбираме от кино. Някои от хората, които могат да снимат и да режисират филми, се опитват и успяват да разбират и от продуцентство, но и тези хора не са юристи, не са бизнесмени, не са политици и не са икономисти. Ние от двадесет години вече не си говорим дали се гледа или не се гледа това, което правим. Осъзнаваме ли като изкуство какво правим? Някой говори ли за това какво правим като филми, някой спори ли "за" или "против"? Твърдя, че ние като общност сме загубили тотално способността да спорим. Вместо война или сблъсък на аргументи се получават скандали. Аз се депрофесионализирам. Защото почти няма с кого да споря, освен с двама-трима души.

И друго: от двадесет години се дават примери по един и същи проблем. Очевидно е, че трябва да се направи някаква мъничка стъпка, не всичко въобще! Не всичко едновременно! Съществувало в закона изречението "Когато има такава възможност", обединяваме се само за премахването на тези думи: Съюз на филмовите дейци, Национален филмов център, искаме поправка в закона - махането само на тези думи, не всичко!

Атанас Киряков: Както аз искам да се обединим всички и да махнем тоя шибан правилник за оценка!

Огнян Гелинов: В Закона за радиото и телевизията, който се разглежда в Народното събрание, ние сме гласували да отпадне това "когато има такава възможност", а да се приеме европейската директива минимум 50 процента от продукцията на телевизията да е европейска.

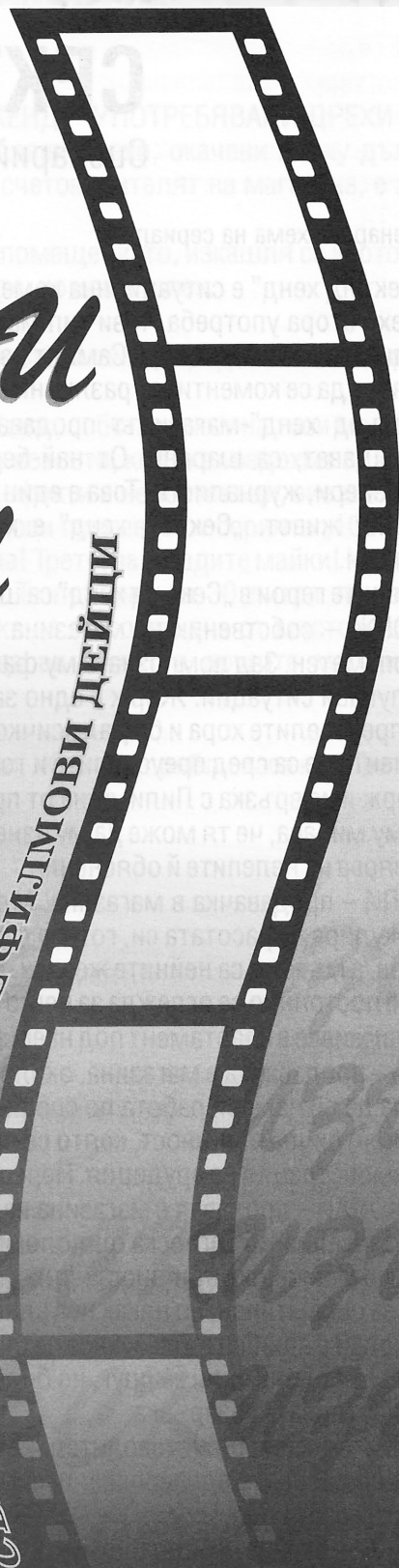
Искра Димитрова: В документа, който получихме преди пет дни, продължаваше да съществува "при възможност". Не е ли така?

Огнян Гелинов: Ние сме го предложили, народните представители ще го приемат, не е в наша власт!

Антония Ковачева: Значи трябва да има акция!

СЪЗНАНИЕ ЕСКИЗИ

СТЪБОЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ



СЕКЪНД ХЕНД

Сценарий за телевизионен сериал

Григор Лефтеров

Сценарна схема на сериала

„Секънд хенд“ е ситуационна комедия, в която действието се развива основно в магазин за дрехи втора употреба. Този тип магазини са запазена марка за битието ни през последните години. Те са навсякъде. Самият израз „втора ръка“ се е превърнал в крилата фраза, когато трябва да се коментират различни страни от нашия живот.

„Секънд хенд“-магазинът продава всевъзможни шарени дрехи. Но и хората, които го посещават, са шарени. От най-бедните – до хора с уж престижни професии: учители, инженери, журналисти. Това е един пъстър свят, който в някакъв смисъл е умален модел на нашия живот. „Секънд хенд“ е магазин-кръстопът, през който преминават галерия от типажки.

Главните герои в „Секънд хенд“ са шест.

ЖОРЖ – собственик на магазина. Жорж е мъж над 50 години, високомерен, мнителен, злопаметен. Зад помпозната му фасада се крие един посредствен човек, който често изпада в глупави ситуации. Жорж е едно завършено парвеню, непрекъснато имитира поведението на преуспелите хора и би дал всичко, за да се отърка в техния свят. В същото време неговите клиенти не са сред преуспелите и той, макар че им прибира парите, всъщност ги презира.

Жорж има връзка с Лили, една от продавачките, и понеже е безкрайно себелюбив, и през ум не му минава, че тя може да му изневерява. Всъщност тя го прави непрекъснато, а той винаги вярва на нелепите ѝ обяснения.

ЛИЛИ – продавачка в магазина. Млада жена на около 30 със секси излъчване. Лили често спекулира с красотата си, готова всеки момент да се впусне в поредната авантюра. Любовта е лов, а мъжете са нейните жертви. Връзката ѝ с Жорж е корисна. Тя го мами непрекъснато, като постоянно се оглежда за нещо по-добро.

Лили живее в апартамент под наем заедно с Ева – също продавачка в магазина.

ЕВА – продавачка в магазина, около 25-30 годишна. Ева е завършила психология, но не е успяла да си намери работа по специалността. Ева е особнячката в екипа. Странна, отвейна, с ексцентрична външност, която се набива на очи. Нерядко ѝ се случва да досажда на другите с демонстрация на ерудиция. Нерешителна с мъжете. Не ѝ върви в любовта.

НИКОЛАЙ – продавач в магазина на около 25-30 години. Николай, както и Румяна, е с висше образование – българска филология. Като нея и той работи тук по принуда. Николай е млад мъж с момчешка външност – плах и неуверен в себе си. Доверчив, наивен, другите го намират за симпатичен, но никак непълноценен.

Николай е влюбен в Ева, но все не събира кураж да направи първата крачка. Двамата определено са родени един за друг, но бидейки в страната „Ситкомландия“, все нещо възпрепятства щастливата развръзка.

ГРЕТА – касиер-счетоводител. Жена на около 60 години, разведена. Умна, хитра, безцеремонна. Недоверчива, песимистка, понякога изненадва хората с хапливия си език и жесток сарказъм.

ПЕТКО – охрана, общ работник и шофьор в магазина. Мъж на около 35-40, добре сложен, той е „мачото“ в колектива. Всъщност Петко е един силно комплексиран човек, който непрекъснато разпространява истории за сексуалните си подвизи. Всички единодушно го намират за не особено интелигентен.

/Първа серия/

ЕПИЗОД №1. ИНТ. МАГАЗИН „СЕКЪНД ХЕНД“, ДЕН

На вратата на магазина виси голям надпис: „СЕКЪНД ХЕНД – УПОТРЕБЯВАНИ ДРЕХИ ОТ ЦЯЛ СВЯТ“. Помещението е претъпкано с всякакви шарени дрехи, окачени върху дълги конзоли. Купувачи сноват нагоре-надолу. Грета, касиер-счетоводителят на магазина, е зад касата и брои пари.

Жорж – собственикът на магазина, застава в центъра на помещението, изкашля се куртоазно два-три пъти с цел да привлече вниманието на околните, но няма успех.

ЖОРЖ(мърмори под носа си)

Тия маймуни няма да ми обърнат внимание докато не се развикам... (продължава на висок глас, купувачите се обръщат и го слушат)

Уважаеми купувачи, моля за малко внимание! Аз съм Жорж, собственикът на този магазин за дрехи втора употреба, и искам да ви запозная с някои новости, които въведохме за ваше удобство! Първо. От днес, купувайки дреха с различни дефекти и недостатъци, вие ще плащате само за дрехата! Второ, за господата! Получихме нови пуловери от серията „100 процента вълна“, сега с още по-голямо съдържание на вълна! Трето, за младите майки! Не подминавайте нашият експериментален модел памперси! Те побират до 30 литра течност! Детето остава абсолютно сухо, само дето няма да може да се помръдне от мястото си... Накрая искам да ви кажа следното: не допускайте да ви лъжат в другите магазини! Пазарувайте при нас!

Купувачите продължават да се ровят из конзолите с дрехи. Жорж се приближава към Грета.

ЖОРЖ(към Грета)

Първото задължение на продавача е...?

ГРЕТА

Да бъде полезен на купувачите!

Двамата се гледат 2-3 секунди сериозни, после прихват да се смеят.

ЖОРЖ

Бъди сериозна, Грета!

ГРЕТА

Първото задължение на продавача е да разори купувачите, които имат пари!

ЖОРЖ

А второто?

ГРЕТА

Използвайки въпроса: „С какво мога да ви помогна?“, да разгонва тези, които нямат пари!

ЖОРЖ

Колко прави шест по осем?

ГРЕТА

Купуваме или продаваме?

ЖОРЖ(доволен)

Отлично!

Жорж напуска магазина. Към Грета се приближава доста пълна клиентка. Носи някаква рокля в ръката си.

ГРЕТА

Искате да купите тази рокля?

КЛИЕНТКА

Сега не нося пари, но търсех нещо, което да ми е удобно и да изглежда елегантна с него!

ГРЕТА

Разбирам, искате нещо, което отвътре да е широко, а отвън да е тясно...

КЛИЕНТКА

Вие подигравате ли ми се?! Мислех, че това е магазин с високо обслужване!

ГРЕТА

Не, госпожо, това е магазин с ниски цени!

Клиентката се фръцва обидена и излиза от магазина. Към Грета се приближава мъж с риза в ръцете.

КЛИЕНТ (плахо)

Прощавайте, купих тази риза от Вас преди месец... Излезе лошо качество!

ГРЕТА

Не може да бъде! Да не би някой да я е обличал през това време?

Клиентът се опитва да добави още нещо, но Грета го подминава.

В другия край на магазина мъж се опитва да свали от закачалката високо окачен панталон. Грета му извиква така, че думите ѝ се чуват в целия магазин.

ГРЕТА

Господине, моля Ви не си сваляйте панталона сам! Помолете някое от нашите момичетата да Ви го свали!

Всички в магазина спират и поглеждат към мъжа с панталона. Той потъва в земята от срам. Шляейки се безцелно, към Грета се приближава Петко.

ГРЕТА (към Петко)

Петко, изглеждаш като човек без работа. Не трябва ли да охраняваш магазина?

ПЕТКО

Трябва...

ГРЕТА

И как позна?

ПЕТКО

По някои изказвания на шефа. Току-що го срещнах и той ми каза: "Петко, ти си охрана! Трябва да охраняваш магазина!" А ти, Грета, как я караш?

ГРЕТА

Как я карам, ли? Я да видим?... Омръзна ми като звънне телефона, някой да казва: „Знаеш ли кой умрял, докато гледал телевизия?" Ако никой не е умрял, кризата ще изяде последните ми спестявания! Ако кризата ни се размине, глобалното затопляне ще ни изпържи! Ако и това прескочим, ни чакат олово във въздуха, нитрати в зеленчуците, тежки метали във водата, терористични актове... Не знам, Петко, така, като гледам, общо взето съм добре!

ЕПИЗОД №2. ИНТ. МАГАЗИН „СЕКЪНД ХЕНД“, ДЕН

В другия край на магазина Ева помага на клиентка да пробва сако.

КЛИЕНТКА

Боже, ама стовасако съмкато от „Матрицата“!

ЕВА

О, оставете „Матрицата“... По-скоро бих Ви препоръчала изискания професионализъм в „Седемте самураи“ на Куросава! Уверявам Ви, този филм е шедевър, изпълнен с толкова висока поетика и лиризм! Действието се развива през XVI век...

Клиентката е доста объркана от думите на Ева. Грета наблюдава сцената отдалеч и говори на себе си.

ГРЕТА

Ама какво е това?!... Магазин за употребявани дрехи или извратен снобарски кръжок?!... Човек тръгва просто да си купи една риза и – БАМ! – вътре го чака Ева с нейните лекции!... След две срещи с такава откачалка превърташ и на другия ден се виждаш как заравяш съседата под паркета в хола!

В другия край на магазина се разхожда клиент – млад атлетичен мъж с доста сурово излъчване. Лили го е забелязала и тихичко се прокрадва към него.

ЛИЛИ

Здравейте, нещо специално ли търсите?

ВТОРИ КЛИЕНТ (показва й едно сако)

Виждате ли този тегел? Той помага на хастара да не увисва... Майсторска работа!

ЛИЛИ

Вие май разбирате от тези неща!... Да не работите в някоя модна къща?

ВТОРИ КЛИЕНТ

Там започнах, но се усъвършенствах в затвора.

ЛИЛИ

(опитва се да бъде приветлива)

Виж ти!... И какво стана?... Да не сте убол с иглата някой клиент?

ВТОРИ КЛИЕНТ (спокойно)

С нож... Но като ви гледам как сте облечена, съм сигурен, че разбирате от дрехи по-добре от мен!

ЛИЛИ

Да, обаче ако трябва да заколя двама-трима, хич ме няма...

Лили зарязва мачото и се приближава към Грета.

ЛИЛИ

Грета, виж какъв лош късмет!... Такъв симпатяга, а бивш затворник!

ГРЕТА

Защо?... Оженете се, оберете някоя банка, а в затвора можете да размените бебето срещу цигари...

В другия край на магазина разговарят Николай и Ева.

ЕВА

Какво да направя, Ники?... Толкова е трудно да намериш подходящия човек за една връзка!...

НИКОЛАЙ (плахо)

Знаеш ли, Ева, понякога човек... търси надалеч, а... подходящото същество... може би е съвсем близо...

ЕВА (очевидно не схваща намека)

Веднъж си бях харесала един. Хайде – казвам му – да отидем у нас и да ти почета Бодлер. А той: "Не, мерси, ще чакам да го екранизират..."

НИКОЛАЙ

Исках да кажа, че понякога подходящият човек съвсем не е толкова далече...

ЕВА

С удоволствие бих се срещала с някое интелигентно и чувствително същество, но къде да го намеря!?

НИКОЛАЙ

„Интелигентно и чувствително същество!“... На теб ти трябва делфин!...

(продължава на себе си)

Ох, Ева, Ирак ли да окупирам, за да ми обърнеш внимание!?

(отдалечава се натъжен)

Ева е изненадана от реакцията му. Гледа учудена след него. Към нея се приближава Лили.

ЕВА

Каж ми, Лили, защо Николай се държи така странно?

ЛИЛИ

Не се ли досещаш?... Ти за цветенцата и пчеличките не си ли чувала?... Или мислиш, че растенията се опрашват от автомобилите?

ЕВА

Не те разбирам.

ЛИЛИ

Поне за щъркелите не си ли чувала какво се говори?

ЕВА

Чувала съм, но... не ми се вижда много достоверно!...

В този момент в магазина влиза Жорж – собственикът на магазина. Всички му се усмихват: "Здравей, шефе!"

ЖОРЖ

Ей, нещо много усмихнати ми изглеждате!... Ако човек работи истински, изглежда нещастен!

Жорж тръгва към Лили. Двамата се прегръщат.

ЖОРЖ

Здравей, скъпа! Търсих те снощи!

ЛИЛИ

О-о-о, Жорж, мили, ама не ти ли казах!... Бях на едно модно ревю!

ЖОРЖ

До след полунощ?...

ЛИЛИ

О-о-о, Жорж, ако знаеш какво се случи?!... Няма да повярваш, мили,

но конферансието така заекваше, че нещата ужасно се проточиха!!!...

ЖОРЖ

Какъв кошмар! Като си представя какво ти се е наложило да изтърпиш!

ЕПИЗОД №3. ИНТ. МАГАЗИН „СЕКЪНД ХЕНД“, ДЕН

Петко и Жорж разговарят. Към тях се приближава познатият ни вече първи клиент. Сочи някаква риза в ръцете си.

ПЪРВИ КЛИЕНТ

Прощавайте, преди време купих от тук тази риза и понеже е с лошо качество...

ЖОРЖ

Ей, я чакай!... Идваш тука и без да питаш, ни прекъсваш! Прекъсваш мисълта ми! Може би в момента обсъждаме първостепенни въпроси за нас, ... за нашия магазин, ... за нашата държава, .. за човечеството!

Клиентът сконфузен се отдалечава.

ЖОРЖ (продължава възмутен към Петко)

Никакъв стил! Никаква класа! Това са хората, с които се срещам всеки ден тук!... Та докъде беше стигнал, Петко?

ПЕТКО

Ами, значи бъркам й аз под полата, а тя с ей такива гърди! (показва)

ЖОРЖ

Не показвай на себе си! Носи нещастие!

ПЕТКО

Да, да, ...Въпреки че сега вече са на мода по-малки гърди!

ЖОРЖ

Така ли, а какво ще правят тези, които са с по-големи?

ПЕТКО

Нищо! Какво да направят? Просто ще си ги доизносват...

В другия край на магазина Ева продължава да досажда на клиентите със своите интелектуални коментари. Сега разговаря с възрастна жена, която се колебае между две блузи.

ЕВА

Госпожо, виждам, че се колебаете между тези две блузи... Според мен всичко в този живот е въпрос на избор!... Ето, спомнете си например приказката за Червената шапчица? Онзи вълк можеше да остане жив, ако не се беше разговорил в тъмната гора с някакво непознато момиченце с червена шапчица!... Нали ви казвам – въпрос на избор!

Жената оставя блузите и уплашена бързо - бързо напуска магазина. Грета от касата прави тайни знаци на Петко да дойде при нея. Петко се приближава недоумяващ.

ГРЕТА

Чух те вчера, че се заканваше на Ева...

ПЕТКО

А, не... бях се ядосал малко... Все ми прави забележки, че си бъркам в ухото!... Бил съм прокопал тунел!... Не знам откъде направи връзка с граф Монте Кристо?!...(почесва се по ухото)

ГРЕТА

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

Ясно, ти не понасяш забележките на Ева. Аз пък не понасям лекциите й! По цял ден досажда на хората!... Може би трябва да направим нещо?

ПЕТКО

За какво говориш? Нищо не разбирам.

ГРЕТА (шепне)

Десет хапчета приспивателно в кафето на Ева и въпросът е решен!...

ПЕТКО (объркан и уплашен)

Грета, какво говориш?!?!... Ти се шегуваш, нали?!?!...

ГРЕТА (прихва да се смее)

Ей, ама ти май се върза, а?... Как само се върза!... Уплаши ли се?... Ха-ха-ха, хайде бягай да охраняваш!

Петко се отдалечава силно изплашен и объркан. Грета виква след него.

ГРЕТА

Ей, Петко!

Петко се обръща. Грета изважда от чантата си шишенце с хапчета, разклаща го демонстративно и лукаво му намига.

ЕПИЗОД №4. ИНТ. КАФЕ, ДЕН

Ева разговаря с мъж на около 40 години. Ще го наричаме „Асистентът“.

ЕВА

Какво-о-о?!?!... Вие сте асистент на американски режисьор, който ми предлага да играя ролята на Марлене Дитрих?!?!... Това е шега, нали?! Не може да е истина!! Боже, трябва да пийна нещо! А вие искате ли нещо? (обръща се към келнера) Може ли две бири... и моля в чиста чаша!

АСИСТЕНТЪТ

Няма грешка, госпожице! Вие сте завършила психология и в момента продавате дрехи втора употреба, нали?

ЕВА

Да...

АСИСТЕНТЪТ

Нашият режисьор ви е видял, когато сте разтървали две улични банди в магазина!... Била сте много убедителна, харесал ви е! Марлене Дитрих е била властна жена и според него вие също носите тази сила!... След вашата намеса хулиганите си разменяли шоколадчета, а накрая всички заедно сте посетили Националната художествена галерия!

ЕВА

Боже, ще излезе, че всичко е истина! Така беше! Щяха да се сбият за една риза с нарисувани черепи!... Помня, един от тях с татуировка „Аз мразя хората“, преди да се разделим, просълзен ме попита: „Госпожице, ако вълкът и зайчето се сприятелят като малки, когато пораснат, вълкът няма да го изяде, нали?“...

Идва келнерът и носи две бири.

КЕЛНЕР

Двете бири, моля!... За кого беше чистата чаша?

ЕПИЗОД №5. ИНТ. МЪЖКА ТОАЛЕТНА, ДЕН

Петко стои пред огледалото и се наблюдава как си бърка в ухото.

ПЕТКО

Граф Монте Кристо си прокопал тунел?!... Какво пък толкова?... А-а-а, тунел!!!... Това ли било?!... Ще те убия, Ева! Ще те убия!

ЕПИЗОД №6. ИНТ. КАФЕ, ДЕН

Лили и Петко са седнали и чакат другите. Откъм гърба на Лили тихо се приближава Жорж и слага ръцете си на очите и.

ЖОРЖ

Ако познаеш от три пъти кой съм, печелиш целувка!

ЛИЛИ

Я да видим!?... Дейвид Бекъм!?... Брат Пит!?... Киану Рийвс?!

Жорж разочарован сяда на масата. Приближава се келнерът.

КЕЛНЕР

Предлагам ви нашия специалитет – телешки език!

ПЕТКО

А, не, не!... Не искам нещо, което е било в нечий уста!

КЕЛНЕР

Тогава може би... едни яйца?

Приближава се Николай. Има много измъчен вид. Обръща се към сервитьора, сочейки мъртвояния мъж от съседната маса.

НИКОЛАЙ

За мен същото! (продължава към компанията)

Ей, хора, поканили са Ева в американска суперпродукция!... Не се шегувам! Видях се с асистента на режисьора!

ВСИЧКИ

Какво?!?! Ти чуваш ли се какво говориш?!?! Това не може да е истина!!!

ЛИЛИ

Ева – кинозвезда?!... Ами че тя е по-подходяща за корицата на някое медицинско списание!... Ама то е така! Природата компенсира – на слепия дава слух, на грозния – пари, а на смотания – късмет!

ПЕТКО

Така е!... На чичо ми единият крак беше по-къс, но пък другият беше по-дълъг!

ЖОРЖ

Я млъквай, вундеркинд!... Тая кукумявка в американски филм?!... Светът се е побъркал!

ВСИЧКИ

Ужас!... Отвратително!...Тая откачалка!... Тая снобарка!

Пристига Ева в чудесно настроение.

ВСИЧКИ

О, Ева, скъпа, поздравления! Чухме за голямата новина! Винаги сме знаели, че имаш голямо бъдеще! Поздравления! Супер! Прекрасно!

ЕПИЗОД №7. ИНТ. МАГАЗИН „СЕКЪНД ХЕНД“, ДЕН

Клиентът с ризата продължава да търси някой, който да му обърне внимание. Спира отново

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

при Жорж.

ПЪРВИ КЛИЕНТ

Прощавайте, преди време купих от тук тази риза и понеже се оказа с лошо качество...

ЖОРЖ (нервно)

Не, вие вижте, господине! Ние продаваме прекрасни облекла! И дори понякога клиентите ни така се преобразяват с нашите дрехи, че не можем да ги разпознаем!... Да-а-а! Налага се да им вземаме отпечатъци!!!

В другия край на магазина Николай разговаря с Ева.

НИКОЛАЙ

Е, сега какво?!... Америка, кино, слава?!... И аз веднъж щях да се снимам в един филм като статист. Трябваше да скоча в реката от един мост! Казвам им: "Не мога да плувам!" А те: "Няма значение, ти няма да участваш в другите епизоди!"... Ха-ха-ха! Смешно, нали!

ЕВА

Ей, спри се!... Няма никаква Америка! Всичко това е номер на Грета! Шега, разбираш, ли?!

НИКОЛАЙ

Номер на Грета ли?!... Как разбра?

ЕВА

Отначало се вързах, но когато „асистентът“ на американския режисьор ми каза, че Марлене Дитрих била дъщеря на Мерлин Монро, крушката светна! Притиснах го и той си призна всичко!

НИКОЛАЙ (с облекчение)

Е, значи няма да ходиш в Америка...

ЕВА

Няма... Ама, ...ти май доста насериозно беше взел моето заминаване?

НИКОЛАЙ (опитва се да прикрие смущението си)

Глупости!!! Мислех си, че ако ще пътуваш, трябва да резервираш билети по-рано! „Взел съм го насериозно“??? ...Ама, моля ти се, бе, пътувай си до Антарктида, ако искаш!!! Какво ме интересува мене?!... Ха-ха-ха!

ЕПИЗОД №8. ИНТ. КАФЕ, ДЕН

Ева и Грета се засичат случайно в кафето. Ева тръгва с приповдигнат, тържествен тон.

ЕВА

Настъпи моментът да си кажем сбогом, Грета! ...Утре заминавам за Америка! ...Е, искам да ти кажа, че през цялото това време те чувствах като майка! ...Може повече да не се видим! ...Толкова ще ми липсваш! ...Ела да те прегърна!

В началото Грета е объркана, но след малко едва прикрива смеха си. Двете се прегръщат.

ГРЕТА

Ева, знаеш, че винаги можеш да разчиташ на мен!...

ЕВА (притеснено)

Ами, ...всъщност, ...има нещо, с което би могла да ми ... помогнеш...

ГРЕТА

Казвай, мила, не се колебай!!! ...Леля ти Грета е насреща!!!

ЕВА

Мисля, че има начин да ми помогнеш... Нали знаеш, Марлене Дитрих е... харесвала и жени. В смисъл... Да де, разбираш ме... По сценарий трябва да се целувам с... жена... Аз пък досега

никога...

ГРЕТА

Виж я ти Марлене Дитрих!?... Ама не се притеснявай, миличка, за актриса като теб една такава целувка е просто дреболия!

Изведнъж Грета вижда втренчените очи на Ева и чак сега отгатва намеренията и.

ГРЕТА (изплашена)

О, Боже! Не си го и помисляй!!!...

ЕВА

Нека да опитаме... За целите на изкуството!

ГРЕТА

Тихо, какво ти става? Да не си се напушила с трева?

Ева тръгва към нея. Грета панически отстъпва назад.

РУМЯНА (едва съдържа смеха си)

Грета, не разбирам защо се дърпаш, щом никога не си пробвала!...

ГРЕТА

Боже, какво ми дойде на главата!!!... Аз да не съм ти тренировъчна кукла!?!?... По-скоро ще умра, отколкото да се целувам с теб, откачалка такава!!!

Ева прихва да се смее.

ЕВА

Ха-ха-ха!... Върза се, върза се, върза се!!!... Да знаеш друг път да не ми погаждаш номера!!!

Грета постепенно разбира, че е била изиграна.

ГРЕТА

Какво?... Значи ти си разбрала, че поканата за американския филм е шега?...

ЕВА

Откакто научих, че заминавам за Америка, всяка вечер сънувам един сън: Джордж Клуни ме гони сред декорите в някакъв павилион на „Метро Голдуин Майер"! Снощи пак тичах сред декорите, но на неговото място беше ти! Знаеш ли какъв кошмар е това?... Добре, дай сега една целувчица!

ЕПИЗОД №9. ИНТ. МАГАЗИН „СЕКЪНД ХЕНД”, ДЕН

В магазина няма никой освен Ева. Към нея крадешком се приближава Жорж, хваща я през кръста, притиска я към себе си. Ева изпищява и започва да се дърпа.

ЕВА

Жорж, пусни ме! Полудя, ли?!?! Жорж, чуваш, ли?! Какво ти става, побърка ли се?!?!

ЖОРЖ

Влюбен съм в теб, Ева! Отчаяно! Страстно! Безутешно! Вчера си представях как ми плетеш вълнен пуловер на сърца, а аз подскачах около тебе и рецитирах любовна лирика! Не мога повече да подтикам страстта си, Ева! Край, няма връщане назад!

ЕВА (вече е сериозно изплашена)

Боже, ти си откачил!

ЖОРЖ

Аз съм мъж, а ние мъжете не можем да се контролираме в тия неща! Отказът запалва агресията в нас! Ние вземаме заложници, ставаме серийни убийци, взривяваме сгради!

ЕВА (вече е сигурна, че Жорж е луд)

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

Добре, добре, успокой се! Хайде да седнем и да поговорим! Само се успокой!

Сядат. Жорж хваща Ева за ръката. Чува се изкашляне. Двамата се обръщат изненадани и виждат Лили.

ЕВА И ЖОРЖ

Лили?!?! (Жорж издърпва ръката си)

ЛИЛИ

Ама моля ви се, продължавайте! Не искам да ви преча!

ЖОРЖ

(към Ева, тихо) Кажи и, че всъщност си ми сестра!

(към Лили)

Лили, не е това, за което си мислиш!

ЛИЛИ

И Клинтън сигурно е казвал същото

ЕВА

Стига, Лили! Това е глупаво! Между мен и Жорж няма нищо! Това е просто абсурд!

ЛИЛИ

Не, Ева! Едната от двете ни трябва да напусне магазина! Не можем повече да работим заедно! Жорж, избирай!

ЖОРЖ

Лили, ние просто...

ЛИЛИ

Добре, тогава аз напускам! Имам приятелка в пощата. Удря печати с датите върху писмата. Ще започна работа при нея!

ЕВА

Лили, почакай!... Каква поща?!... Какви печати?!... Ти полудя, ли?!... Освен това тази работа ще е убийствена скука!!!

ЛИЛИ

Теб какво те засяга, ...ти нали вече си добре!!!!... Освен това да слагаш печати върху писмата въобще не е скучно! Всеки ден се сменя датата!... Избирай, Жорж!!! Връщане няма!!! Аз или тя!!!

ЖОРЖ

Ох, не знам... Щом така поставяш нещата... Може би наистина едната от двете... Много ми е тежко, но... сигурно така ще е по-добре!... Съжалявам Ева, но...

ЕВА

Какво?!?!... Вие луди ли сте?!?!

ЖОРЖ

Да, Ева, трябва да напуснеш! Това между нас щеше да е просто една изпепеляваща страст! Не бива заради нея да разрушавам връзката си с Лили! Тя ми е толкова вярна и така ме обича! Това е връзка, построена върху любов и доверие!

ЕВА

И така, заради някаква глупост, просто ще ме уволниш?!

ЖОРЖ

Тръгвай, Ева,... искам да запазя хубав спомен за теб!

ЕВА

Ама вие... вие... Вие направо сте луди!!! И аз... Добре! Махам се от магазина! Напускам и апартамента, Лили!

Ева си тръгва. Жорж извиква след нея.

ЖОРЖ

И мини утре да ти уредя документите!

Ева излиза. Жорж и Лили се поглеждат и избухват в смях.

ЖОРЖ И ЛИЛИ

Върза се! Върза се!... Леле, как се върза!

ЕПИЗОД №10. ИНТ. МАГАЗИН „СЕКЪНД ХЕНД“, ДЕН

Жорж и Лили стоят зад едно от бюрата и си строят „къщичка“ от карти. С треперееща ръка Жорж полага поредната карта.

ЖОРЖ

И сега мезонетчето-о-о...

Към двамата се приближава млад мъж, официално облечен (ще го наричаме „Куриерът“)

КУРИЕРЪТ (обръща се към Жорж)

Вие вероятно сте господин Жорж Желев?

ЖОРЖ (изцяло погълнат от играта)

Аз съм, но сега работя!

КУРИЕРЪТ

Все пак ще се наложи...

ЖОРЖ

Работя!

КУРИЕРЪТ

Моля Ви...

ЖОРЖ

Не!

КУРИЕРЪТ

Аз трябва...

ЖОРЖ

Не!

Куриерът изважда някакъв лист и го слага върху конструкцията от карти. „Сградата“ рухва.

Жорж изкрещява от яд.

КУРИЕРЪТ (хладнокръвно)

Трябва да Ви връча тази призовка.

ЖОРЖ (все още е бесен)

Каква призовка?!?!

КУРИЕРЪТ

Подадена е жалба за сексуален тормоз.

Жорж поглежда призовката и върху лицето му се изписва хитра усмивка. Обръща се към Лили и двамата съзаклятнически си смигат.

ЖОРЖ (разглеждайки призовката)

Да-а-а-а, разбирам... Нашата бивша колежка Ева е подала молба за сексуален тормоз. И аз утре в пет трябва да се явя при следователя... Я чакай да видим?... Утре в пет?... Не, не, не

мога!... Как да Ви кажа, не че имам работа, но просто ме мързи!

КУРИЕРЪТ

Мисля, че не разбирате!

ЖОРЖ

Е, смятам, че ще се споразумеем! Искаш ли да ти дам рушвет?...

КУРИЕРЪТ

Моля?!

ЖОРЖ (намига му)

...И все едно не си ме намерил!... Ето ти една химикалка! Аз и без това не пиша с нея!...
Добре, добре, не е достатъчно! Ще ти дам един календар от миналата година с полуголи момичета! Липсват само април и декември! Мисля, че Петко ги открадна!

КУРИЕРЪТ

Усложнявате положението си!

ЖОРЖ

Добър опит, малкия! Бива те! Колко ти плащат за тия етюди?! Искам да те наема! Едни хора ми дължат наем за два месеца! Дай да им изпратим и на тях една от твоите „призовки“! (отново му намига съучастнически)

Ха-ха-ха!...

КУРИЕРЪТ

Е, Вие прекалихте! Тръгвам си! Уверявам ви обаче, че ще съжалявате за това!

Куриерът излиза.

ЖОРЖ (вика след него)

Вземи поне календара! (към Лили)

Аматьори! (двамата се смеят)

Идват Грета и Петко.

ПЕТКО (към Грета)

Защо се смеят? Нищо не разбирам!

ГРЕТА

Не се притеснявай, Петко, и аз не разбирам!

ПЕТКО

Е, така е по-добре!

ЖОРЖ

Ева се опитва да ми скрои номер, но не е познала!...

В този момент влизат Ева и Николай.

ЖОРЖ (тихо просъсква към останалите)

Който гъкне е мъртъв!

(отпуска се на стола, преструвайки се на съсипан човек)

ЕВА (резервирано)

Добър ден (поглежда към Петко, който си почесва ухото)

Солунските атентатори! Прокопали цял тунел, за да взривят една банка! Още една тухла в стената на твоето образование.

ПЕТКО (отдалечавайки се)

Ще я убия тая снобарка! Ще я убия!

ЖОРЖ (с отпаднал глас)

Как можа, Ева?!

РУМЯНА

Значи си получи призовката?

ЖОРЖ

Но, Ева, това беше само шега! Всичко тръгна с номера на Грета с американския филм и така нататък... А ти сега изведнъж – призовка! Ще ми докараш някой инфаркт!

ЕВА

Шега ли?! Аз цяла нощ плаках заради твоето „любовно обяснение"! Добре, че Ники ме настани при сестра си!

Приближава се Петко и подава на Ева чаша кафе.

ЕВА

Благодаря ти, Петко!

НИКОЛАЙ

Така е, много е плакала! Сестра ми се обади, че от влагата започнали да се разлепват тапетите!

ЖОРЖ

Е, Ева, това да ти е за урок! Друг път да не се състезаваш с майсторите! Конспирацията ти беше без въображение, страшно елементарна! Трябваше ми секунди, за да я разкрия! Когато щракам с дистанционното, полагам повече усилия!

ЕВА

Значи... знаеш всичко за призовката...

ЖОРЖ

Признавам, че момчето, което ми изпратихте да се прави на куриер, се постара...

ЕВА (към Николай)

Какво момче? Нали щеше да изпратиш братовчедка си?

НИКОЛАЙ

Ами, ...ти толкова плака, че аз реших да не оставя нещата без последствие и занесох жалбата...

ЕВА

Какво?! Занесъл си жалбата в полицията?!

НИКОЛАЙ

Ами-и-и...

ЖОРЖ (поглежда призовката)

Боже, тя е с истински печат! Излиза, че онова момче...

ЛИЛИ

Е истински куриер!

ЕВА, ЛИЛИ И ЖОРЖ

Бързо, трябва да настигнем куриера! Веднага! Веднага! Сигурно още е наблизо!

Ева, Лили и Жорж хукват навън. Николай гледа след тях и когато излизат, прихва.

НИКОЛАЙ

Стана! Стана! Получи се! Хванаха се! Хванаха се! Боже, благодаря ти!!! Успях! Успях! Успях!

ГРЕТА

Значи ти...?!

НИКОЛАЙ

Все пак това беше първият номер, който погаждам на някого!!!... Само ако знаеш колко се старях!

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

ГРЕТА

Е, вече може да се каже, че всички сме потърпевши... Всъщност не! Освен теб, Петко!

ПЕТКО

Грешиш, Грета! Просто търпението ми към Ева се изчерпи и реших да послушам съвета ти...

ГРЕТА

Ей, Айнщайн, какво си й направил? Да не би...?

ПЕТКО

Е, не исках да умре, сложих й само осем хапчета приспивателни... Така ще поспи повечко!

НИКОЛАЙ

Осем хапчета?! Ти си я убил!!!

ГРЕТА

Веднага! Веднага! Трябва да я откараме в болницата!

Николай и Грета хукват навън.

ПЕТКО (гледа след тях, усмихвайки се самодоволно)

И ето ме накрая на върха!... Има нещо много тъжно да си най-умният от всички! Толкова е самотно... Като се замисля, Юлий Цезар отдавна е мъртъв, Наполеон не е вече жив, ...а и аз тия дни нещо не съм във форма... (почесва се по ухото)

От дъното на магазина се появява клиентът с дефектната риза.

ПЪРВИ КЛИЕНТ Прощавайте, преди време купих от тук тази риза и понеже се оказа с лошо качество...

К Р А Й

FORUM HONORIS CAUSA

Яна Джарова-Караколева

В края на 2009 година за втори пореден път се проведе FORUM HONORIS CAUSA – преглед на студентските филми, създадени в НАТФИЗ през учебната 2008/2009 година. Програмата на тази годишна издана на Форум на честта обхващаше както представяне на студентски курсови и дипломни работи, така и упражнения по монтаж и операторство. В луксозния каталог на FORUM HONORIS CAUSA беше отделено място и на студентите по фотография. Организаторите на прегледа почетоха някои от известните имена, допринесли за развитието на българското кино. В програмата In memoriam бяха показани филми на Доньо Донов (“Тримата глупаци”), Христо Христов (“Иконостасът”), Атанас Тасев и Илиан Симеонов (“Имам една идея”). Програмата беше своеобразна поанта на събитието, която да вдъхнови встъпващите в кинопрофесията за това как се прави добро кино.

Спонсори на FORUM HONORIS CAUSA бяха Nu Boyana Film Studios – основен спонсор, Супермаркет Елемар gourmet, Miramar film, Kodak Cinelabs Bulgaria, София Филм Фест, Филмова студия “Време”, Мега Медиа, Студентски съвет НАТФИЗ, а медийни партньори – списанията “Кино”, “Авторско право”, Intro lifetime magazine, както и БНТ, БНР.

Освен идеята студенти от НАТФИЗ да общуват чрез филмите си, прегледът имаше и социална насока с филми като: “Глухарче”, реж. Игор Христов, “Игра”, реж. Кристина Грозева, “The courses of life” реж. Филип Джелепов, засягащи темата за хора в неравностойно положение и подкрепящи инициативата ИАЗ МОГА/И Сап Тоо. Интегрирането на деца с увреждания в обществото се осъществи не само чрез студентски филми, но и чрез закупуването на аксесоари I Сап Тоо, като така се подпомогна инициативата за създаването на Център за деца с аутизъм в град Пловдив. Сътрудничеството между студентите от НАТФИЗ и фондация ИАЗ МОГА/И Сап Тоо ще продължи с написването на сценарии и заснемането на рекламни клипчета, които да популяризират дейността на фондацията. По този начин цялата академична общност на НАТФИЗ “Кръстьо Сарафов” ще изрази своята съпричастност към проблемите на децата с увреждания.

Организирането на открити уроци, включени в програмата на FORUM HONORIS CAUSA, се оказва успешно начинание, което трябва да продължи и в следващите издания на Форум. Лекциите по “Драматургия” (проф. д-р Ст. Семерджиев), “Филмов и телевизионен монтаж” (доц. Р. Илиева), “Филмова и телевизионна режисура” (проф. Ив. Ничев), “Филмово и телевизионно операторство” (доц. Т. Янев и доц. Е. Стоева),

“Анимация” (проф. Д. Томов) и “Кинознание” (проф. Б. Манов и проф. В. Найденова) имаха за цел да запознаят бъдещите кандидатстуденти със спецификата и уникалността на обучението в НАТФИЗ.

В последния ден на прегледа се проведе обсъждане на показаните филми, водено от студенти по “Кинознание”, което предразположи участниците към творчески откровения и гравивни забележки.

Жури в състав Зорница София, Александър Станишев, Маргарита Савова, Методи Петров и Свилен Димитров внимателно следяха случващото се на екрана и отличиха най-добрите филми. Заслужено наградата за най-добър филм бе присъдена на “Посредникът”, режисьор Драгомир Шолев. Филмът разказва за ежедневието на дете с разведени родители, което трябва да балансира между най-близките си. В “Шоколад” умело, само в тринайсет минути, Красимира Аргирова разказва за отношенията между дядо и внучката му, в основата на които е един шоколад. Миниатюрата – своеобразен урок по общуване, получи наградата за сценарий. Филмът “Женища”, режисьор Любомир Печев – разказващ за “големите и силни” жени в живота на млад мъж взе не само наградата за режисура, но може би и най-ценната награда – тази на публиката. Несъмнено специалното участие на актьорите Мария Каварджикова и Иван Матев е спомогнало за доброто възприемане и въздействие на филма. Финес, красота и професионализъм отличават операторската работа на Кирил Паликарски във филма “Страхил”, за което му бе присъдена наградата за операторско майсторство. Десетминутното упражнение по монтаж “Nakupna Matata” взе приза в тази категория. И заради посланието на филма, и заради сложната анимационна техника, която е използвал Благой Костов, филмичето му “Храс!” получи наградата за анимация (в конкуренцията на седем анимационни филма). Високо бе оценена и анимацията на Симеон Сокеров “5 пъти”, която получи допълнителната награда на журито за най-добър филм. Творбата разказва една история по пет различни начина, използвайки пет вида анимационни техники. Филмът бе отличен и на фестивала на ВГИК – Москва с наградата за най-добра анимация.

Въпреки техническите предизвикателства, които трябваше да преодолеят организаторите, и с пълната подкрепа от преподавателите на НАТФИЗ, FORUM HONORIS CAUSA се превърна в значително събитие. Инициативата “от студенти за студенти” заслужено заема челно място не само в живота на НАТФИЗ, но и в културния афиш на София.

Сатаната и Бога в сблъсък на екрана

Отзвук от Киномания

Калинка Стойновска

Луксозен каталог, делови работни пресконференции, амбициозни организатори, включили в добре обмислена програма около 90 филма от всички краища на света, част от които изключително впечатляващи, а други – просто хубави или не чак дотам – това е основното впечатление, което остава след проведената през ноември Киномания 2009.

Оттук нататък всеки съди според своя вкус и предпочитания, има свое мнение за това, доколко показаното обобщава картината на световното кино. За никого не е тайна, че само на такива фестивали като Киномания, София филм фест и Фестивала на Европейските копродукции в София и в още един-два града на България може да се видят събрани закуп наградени по различни световни кинофестивали или отличени с национални и международни призове филмови творби, представящи съвременното кино. Впрочем всеки опит за обобщение би бил не-

уместен и неточен, защото известно е, кинокартата на света отдавна вече е необятна.

И все пак тези, които обичат и ценят киното преди всичко като изкуство, на подобен род събития правят своя подборка от филми, които държат да видят – заради техните автори, заради получените награди или просто заради интригуващата предварителна информация.

И аз имам свои избраници – пет-шест филма, които моментално приковават вниманието и неизбежно подтикваат към размисъл.

Най – впечатляващ, най – шокиращ и естествено, най – труден за възприемане и осмисляне е най – новият филм на датчанина Лас фон Триер “Антихрист”. По сила на въздействие той според мен може да бъде сравнен само с последния филм на Пазолини “Сало или 120-те дни на Содом”, направен през далечната 1975 година и сякаш пророчески предизвикал чудовищното убийство на големия италиански режисьор някол-



“Антихрист”, режисьор Ларс фон Триер

ко месеца след това.

Истина е, че Ларс фон Триер е един от големите мислители в съвременното кино. Истина е, че той не прави просто филми, в които разказва някаква интригуваща история. Разказът винаги е метафоричен, надхвърля рамките на сюжета, хвърля зрителя в бездните на ада. Злото според него е неизкоренимо – и в човека, и в социото. Тази своеобразна присъда присъства в повечето от филмите му. В интервюта по повод на филма “Антихрист” Триер признава, че чрез него той излиза от силна депресия (както се казва, добре е, че е имал възможност да го направи), но не само заради това ми се струва, че подобни, не само филмови, творби могат да се родят единствено ако авторът стои на ръба – между живота и смъртта, между отчаянието и надеждата, между светлината и мрака. Ако ни е съдено да тълкуваме подобен род филми, ако имаме куража да се опитаме макар и отчасти да надникнем в бездната от необясними и необяснени екзистенциални състояния, в които човек е способен да изпадне в моменти на умопомрачение, в мигове на сатанински страсти, в този филм те придобиват такава осезаемост, каквато само голям майстор на кино може да възпроизведе на екрана. Не познавам друг подобен автор. Но се сещам за един - два подобни шокиращи примера – филма на японца Нагиша Ошима “Империя на чувствата”, създаден преди повече от 25 години, и една от най - новите творби на австриеца Михаел Ханеке “Каше”, които събуждат сходни асоциации и които като под лупа изследват мрачните дълбини в човешката природа в моменти, в които всякакви задръжки и маски падат като картонени кули, прикриващи непорочността, свенливостта и деликатността в човешкото поведение.

В случая с “Антихрист” не бива да се пропуска и неистовото изпълнение на двамата актьори Шарлот Генсбург и Уилям Дефо, които едновременно са и Божии създания, и Сатани. И невероятната работа с камерата на оператора Антъни Дод Мантъл, улавяща всяко потрепване в природата и вътрешното състояние на човека, уголемяваща и мистично завъртаща в кръга на безумието всичко наоколо. Пророк ли е Триер, или просто сваля крехката мантия от онова дълбоко и тъмно предопределение, което дреме в човека? Не прекрачва ли авторът границата, която разделя патологията от нормалността? А кое е нормално и кое-патологично? Не зная. А и не съм сигурна, че мога да предложа адекватно на авторския замисъл тълкуване на някои метафорични

сцени, които той ни предлага. Също както не винаги съм намирала обяснение за доста от сцените във филмите на Тарковски, комуто Триер посвещава своя филм...

Впрочем идеята за невероятните метаморфози, които могат да настъпят в човека, стига да бъдат създадени условия за това, може да бъде проследена и в още два филма, представени на Киномания. Те, разбира се, са решени в съвсем друг стил: повествователно - психологически разгънати, сложно драматизирани като разкази с интриги, завръзки и развързки. Единият е “Градът – крайна цел” (САЩ) на големия английски майстор на кино Джеймс Айвъри, създаден по романа на Питър Камерън (както винаги в неговите филми, в основата е солидна литературна творба). Другият е “На ръба на любовта”, направен от доста по - млад автор – режисьора Джон Мейбъри. Сценарият е на Шарман Макдоналд, изграден по книга на Дейвид Томас и Естер Килик. И в двата филма литературната и драматургичната разработка явно са много важни за начина, по който се осмислят нещата в тях. Но и двата достигат до сходни за човешката природа догадки: в борбата между двете начала в човека – тъмното и светлото – никога не побеждава само едното. Това с триумфа на доброто над злото е само в холивудските киноприказки.

“На ръба на любовта” е ретро-драма – любовен четиригълник, разгънал се във всичките си подробности и сложности по време на Втората световна война – в дните на поредните бомбардировки над Лондон през 1940 година. В бомбоубежище - очевидно столичното метро – сред стълпоторение от хора, опитващи се да забравят ада на “горната земя”, четирима души – един талантлив поет, една шармантна певица, един воюващ млад офицер и една своенравна, дръзка и независима жена се срещат и разминават: подновява се стара любов, завързва се нова връзка, започва ново женско приятелство, събужда се дълбока ревност, разкриват се истини за това кой, как и колко обича и мрази, умее да преодолява собствения си егоизъм и кога всичко това може да бъде изправено пред изпитание. Рушат се мечти и илюзии, романтичните връзки се превръщат в прозаични, а изпитанието на съдбата не щади никого. Всички са поразени и духовно смазани. И всеки прави своя избор. Четиримата млади актьори, изключително талантливи и амбициозни - Кийра Найтли, Сиена Милър, Матю Райс и Килиън Мърфи - наистина превръщат стилната драматургия и сложната режисьорска концепция в реално осезаема материя



“На ръба на любовта”, режисьор Джон Мейбъри

на междуличностни взаимоотношения, в които проличава съществуването на човешкия характер. И в този филм, както и в “Антихрист”, няма щастлив край. Но все пак, за разлика от филма на Триер, някакво просветление има.

Не по-малко впечатляващ е и филмът на Джеймс Айвъри “Градът – крайна цел”. Малко е да се каже, че режисьорът успява да проникне в тънките пластове от психологията на своите герои – това той прави във всеки от досегашните си филми. В тази творба актьорите му сякаш се надиграват помежду си в един измислен във всичките му детайли семеен спектакъл на благоприличието, благовъзпитанието и аристократизма, до момента, в който нещата се преобръщат и започват да изплуват дъл-

боко стаени конфликти, добре прикрити страсти и грехове, елегантно завоалирано лицемерие и скандални взаимоотношения. И тук се вихрят дълго стаявани тъмни страсти, а лицемерието и фалшът се спотаяват зад външно овладяните жестове на героите. Достатъчно е да спомена великолепните изпълнения на великия сър Антъни Хопкинс, на грозновато – привлекателната Шарлот Генсбург (по-интровертна, отколкото във филма на Ларс фон Триер), на маниерно суетната и театрално приповдигната (съвсем съзнателно) Лора Лани, които превръщат филма в шедевър.

Към тези заглавия от програмата на Киномания могат да се прибавят поне още 5- 6, занимаващи се с тъмните страни на човешката природа, с отчайващата невъзможност тя да бъде променена, със заплахата, която се крие в саморазрушаването на човека и която може да доведе до деградация на големите човешки общности (“Да победиш” на италианеца Марко Белокио, “Солистът” на американеца Джо Райт, “Тетро” на Мартин Скорсезе и др.). Вярно е, с подобни кардинални екзистенциални проблеми винаги са се занимавали големите майстори на киното в различните периоди от неговото развитие. Защо ли обаче тъкмо сега, в началото на 21 век, пак на екрана Сатаната и Бога се сблъскват във вечна битка и изходът никак не е ясен?



“Градът-крайна цел”, режисьор Джеймс Айвъри

НАГРАДА ЗА БЪЛГАРСКА НАЦИОНАЛНА ФИЛМОТЕКА

През цялата 2009 Българска национална филмотека чества своята 50-годишнина. В работна атмосфера, тихо и без фанфари и много важно - при вход свободен, в рубриката „50 години БНФ“ бяха показани 42 знакови български заглавия, като всяка седмица отговаряше на една година от родното кинопроизводство. Цикълът започна с най-старата лента, съхранявана в хранилището на Филмотеката - „Откриване на Великото народно събрание във Велико Търново“ от 1911 и завърши с „Разговор с птици“ от 1997.

На 15.01.2010 Сдружението на хабилитираните преподаватели по екранни изкуства „Асоциация Академика 21“ връчи своята Голяма награда за 2009 на Българска национална филмотека. Тя се присъжда „за изключителен принос по опазване на архивния филмов фонд – образната памет на времето и за нейните усилия за подпомагане на кинообразованието.“

Предлагаме ви благодарственото слово на Боряна Матеева, киновед и дългогодишен служител във Филмотеката.

И още веднъж от името на списание „Кино“ – комплименти и най-добри пожелания към целия екип на БНФ.

Подготвила съм написано слово, защото пред строгото академично общество импровизацията никак не върви. Впечатляващо е, че филмотечният салон никога не е виждал събрани закуп толкова уважавани доктори, доценти, професори, един член-кореспондент и дори академик...

Благодаря от името на целия колектив за годишната награда на „Академика 21“ за Българска национална филмотека. За всички нас, които сме се посветили на опазването на образната памет на човечеството и нацията ни: проверители и технически експерти по филмовия фонд, прожекционисти, касиери и разпоредители в киното, фотографи, администрация и счетоводство, експерти по документацията и нефилмовия фонд и киноведи, това отличие е действително голяма чест, важно признание за работата ни, което още повече увеличава отговорността ни към бъдещето.

Благодарни сме, че именно вие, които учите младите на киноизкуство, сте оценили нашия в голяма степен анонимен труд. През изминалите 50 години нашата мисия също е била да просвещаваме и образовваме, но широка публика, като я възпитаваме в ценностите на сериозното и стойностно кино, обединявайки филмите в тематични цикли и рубрики, седмици, ретроспективи и панорами, специални прожекции, български премиери, тригодишен киноуниверситет, дискуссионен клуб, всевъзможни лектории и много други нестандартни форми на кинообщуване. Но нашата върховна мисия, освен да ги показваме, е да пазим филмовите копия и най-вече българските филми. Защото ако някой някъде суперпрофесионално, високо технологично и по всички правила на ФИАФ /Международната федерация на филмовите архиви, на която сме член от 1959/ реставрира, консервира и презентира наследството на Чаплин и Грифит, на Бергман, Годар и Курасава, на Айзенщайн и Вертов, то за наследството на Гендов и Грезов, за безценните български хроники от началото на века, за кинопрегледите, за филмите на Рангел Вълчанов, Бинка Желязкова, Тодор Динов, Юли Стоянов, Невена Тошева и толкова други български режисьори, за ликовете на Невена Коканова, Апостол Карамитев и толкова други любими актьори, за хилядите български документални, анимационни, научнопопулярни филми няма кой, освен ние, филмотечните хора, да се погрижим.

Наше златно правило е да не делим филмите на повече или по-малко ценни. За нас всеки метър лента е вече ценност, която трябва да съхраним и да предадем на следващите поколения.

Затова, скъпа Академика, като ви благодарим най-сърдечно за вниманието, ви молим да помагате с авторитета и интелектуалния си потенциал за осъзнаване на нуждата от спешни мерки по опазване на образната памет, на която по различен начин отдаваме живота си – вие на създаването и чрез таланта на младите, а ние на опазването и показването. За да можем в обозримо бъдеще от екзотична „къща на вехтошарите“ да се превърнем в съвременна филмотека с модерно и надеждно хранилище. Иначе, какъв е смъсълът да се прави кино в България?

„Истинското кино се прави с любов”

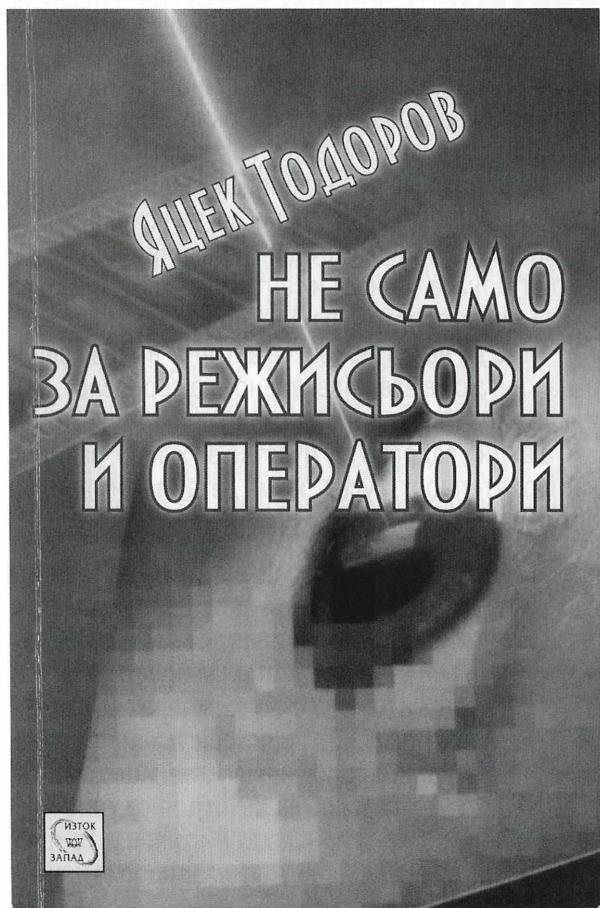
размисли за книгата на Яцек Тодоров

„Не само за режисьори и оператори”

Людмила Дякова

Яцек Тодоров е виден български кинооператор, възпитаник на Лодската филмова школа, утвърдил се в професията с филми като: „Хирурзи”, „Комбина”, „Войната на таралежите”, „Хотел Централ”, „Бай Ганьо тръгва из Европа” и др. Преподавател е в НАТФИЗ, НБУ и Националната художествена академия. Книгата му „Не само за режисьори и оператори” е увлекателно четиво, от което проли-

чава не само практическият опит на автора, неговото майсторско владение на професията, но и богатата му ерудиция със задълбочени познания по литература, музика, изобразително изкуство. Впечатляваща е неговата изострена наблюдателност както в проследяване на цялостния филмов процес, така и в неговото осмисляне и анализ. А лекотата, с която се чете този текст, се дължи до голяма степен и на чувството за хумор на автора, който елегантно „превключва” от кинаджийски шеги към висока теория. Затова е малко подвеждащо началото на книгата, когато читателят се забавлява с атрактивния и интригуващ свят на „кинаджиите”, а както се знае, операторите са едни от най-големите зевзеци по погаждане на смешни номера. Изобщо снимането на филм не минава без невероятни случки, които се превръщат във вицове от фолклора на киното. Но постепенно, със същата непринуденост, Яцек Тодоров въвежда читателя в света на изкуствата, връщайки ни към времето на Леонардо и неговата „камера obscura”, за да проследи историята на фотографията и приноса на всички, довели я през „снимки за спомен” до същността ѝ на художествена фотография. В следващите глави авторът с есеистична елегантност прехвърля мостове от света на музиката, литературата, изобразителното изкуство към света на киното и неговата магическа същност – операторското майсторство, подкрепяйки тезите и изводите си с примери от образци на световната киноклассика: филмите на Мелиес, Люмиер, Грифит, Чаплин, Айзенщайн, немския експресионизъм, френското, италианско кино, английската, шведска, американска филмови школи. Основен акцент в този пространен исторически обзор е мястото на оператора в развитието на кинематографичния процес, неговите заслуги



за оформяне спецификата на филмовата изразност и в моделиране на изображението. Така стига до обобщението, че: „Съвременните тенденции в операторското светоусещане са изцяло подчинени на драматургията, на житейската автентичност и на филмовата атмосфера, създадена от режисьора и актьорския ансамбъл.” Или още по-точно: „Когато всичко е премислено, преживяно и заобичано, тогава ще усетим във всеки кадър мотивацията на изобразителното решение, ще усетим светлината, актьора, декора, костюма, грима, цвета, и всичко това, което се прави, за да го има киното – магия”. Познавайки се на собствения си опит, но и на майсторството на оператори като Урусевски, Свеж Никвист, Виторио Стораро, Георги Йорданов, Йежи Вуйчик, с примери от филми на Ален Рене, Фелини, Параджанов, Тарковски, Вайда, /Франсис Форд/ Копола, /Роман/ Полански, /Миклош/ Янчо, Джеймс Камерън и др., Яцек Тодоров задълбочено анализира етапите на творческия процес (в сътворяването на филма). Интересни са разсъжденията му за писането на сценарий, сравнено с архитектурно проектиране: „Авторът на филмовия сценарий по принцип е писател, драматург или в най-добрите случаи е самият режисьор, но същевременно той трябва да притежава инженерна мисъл, за да създаде необходимия драматургичен структурен проект. Филмовият сценарий е една своеобразна конструкция, няма как основите да са някъде на тавана или прозорците да са на мястото на вратите, или ако това е художествена концепция – тя трябва да бъде авторски защитена”. Любопитни са наблюденията му за музиката, в която: „има скрита абстрактна картина, а в изображението има асоциативно закодирана музика. Тези зависимости и тези преливания се отнасят към всички изразни средства в киното”. Не по-малко точно е и неговото виждане за професията на режисьора: „Той избира актьорите, декорите, костюмите, музиката и всичко останало. Той си избира дори оператора и

сценографа. Монтажът също е избиране... Част от режисурата е и умението да захранваш идеята си с таланта на всички около теб”.

Особено приносна е книгата на Яцек Тодоров в частта ѝ, посветена на тайнството, на тайните в света на магьосниците на светлината – операторите. Това е своеобразен трактат по операторско майсторство, важен и полезен както за начинаещи в професията, така и за професионалисти, а и за всички онези, които искат да научат повече за тази загадъчна и толкова възбуждаваща професия. Как операторът като автор на изображението подчинява техниката, за да постигне максимално въздействие от и със светлина, цвят, композиция, ритъм, движение в цялостното звучене на филма. Как модерните технологии влияят на творческата визия на оператора като режисьор на изображението, като негов автор: „именно той отговаря за цялостното художествено и техническо качество на изображението, което е основен и водещ компонент във филма”. Наред с това авторът на книгата споделя абсолютното си разбиране за киното като за творчество в екип: „всички в „групата” трябва да бъдат професионално, творчески и приятелски „заедно”, защото истинското кино се прави с любов”. И още: „Киното е перфектно действаща машина, защото всяка секунда тук струва много пари и прилича на финансовата борса в Токио, но ние всички се чувстваме сравнително комфортно и преди всичко щастливи, че сътворяваме нещо, което остава във времето”. Струва ми се, че всички, които се занимават с кино, ще оценят лаконичността, изключителната точност и сантимент, съдържащ се в тази характеристика на Яцек Тодоров за киното.

И за да не изглежда, че авторът на тази сериозна книга се е взел прекалено „на сериозно”, той илюстрира финала ѝ със свои карикатури, от които е видно ведрото му чувство за хумор, завидна наблюдателност, усет към детайла и вроден оптимизъм.



„100 дни зад кадър”

за книгата на Николай Лазаров

Росица Илиева

Когато видях корицата на вече издадения проект „100 дни зад кадър” на известния наш колега, оператор и преподавател Николай Лазаров, с изненада установих, че от нея лъха някаква тъга. Захвърлена, сред пустошта от пясъчни дюни, филмова лента, зад която се открояват графично човешки стъпки, а над тях се извисява здраво забитата в каменен масив филмова клапа. Познавам отпреди текста и енергията, с която авторът излагаше и защитава тезите си в него и затова останах учудена. Това ме провокира да погледна отново някои части – повярвайте, чете се на един дъх – и да видя дали нещо не ми е убягнало. В процеса на четене установих, че интуицията, за която става дума и към финала на неговия текст, не ме е подвела.

Тази изоставена в пустинята филмова лента, върху която стоят творческите отпечатъци на извисения човешки дух, подложена на капризите на времето и заплашена от лесно заличаване и забвение, е пряка асоциация с дългогодишния въпрос – да забравим или не за филмовата лента – казус, на който авторът обръща особено внимание в своето изложение.

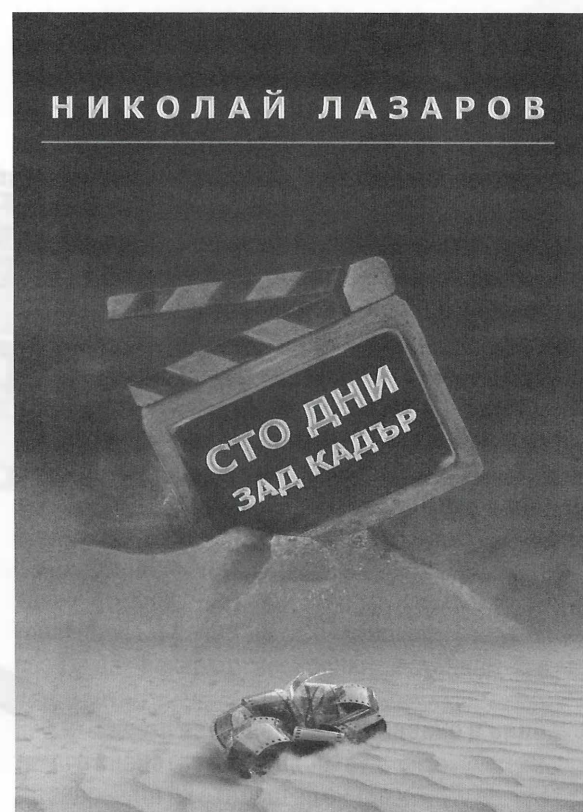
Важно е неговото твърдение, че значимостта и артистичните резултати на темата, естетическите и технологични принципи, техническите изисквания на дистрибуторската мрежа и ограничения пазар са определящи за авторите и продуцентите при избора как да се снима – на филм или на видео. Идеята да се сподели практическия опит от работата по заснемане на „Църква за вълци” е само повод да се засегнат тези важни аспекти от подготовката, реализацията и разпространението на един телевизионен проект.

Благодарение на богатия си творчески опит в киното Николай Лазаров успява да превърне конкретните предизвикателства от снимачната площадка на телевизионния сериал в множество нетрадиционни и нестандартни практически операторски решения. Именно споделянето на конкретния опит го подтиква да синтезира в „100 дни зад кадър” мислите и познанията си относно съвременните проблеми на финансирането, производс-

твото и разпространението на филми като световна политика в медийната индустрия. Авторът не си поставя за цел дълбочинно изследване в тази посока, а само очертава основните тенденции, които дават отражение върху производствения процес и художествената стойност на финалния продукт.

Тезата, че „физическата природа на инструментите (филм, видео, компютър), с които се създава производението, налага свой характерен естетически отпечатък върху него”, е съществено в анализите, които авторът предлага на нашето внимание. Изключително важно, според него, е изборът: филм или видео да се направи от оператора след написването на работната книга, защото от това зависи цялостната последваща реализация на ниво снимки, пост продукция, разпространение и успех на пазара.

От примерите, които използва с технологията



Maxi Vision48 и с конкретната си работа на филмова лента *S16mm* се вижда, че „интересът на бизнеса се разминава с този на публиката и на творците“. Полезен е сравнителният анализ на техническата характеристика на екранното изображение с неговата разделителна способност при формат *35mm Univision* с тази на *S16mm* и *HD16:9 2/3" CCD*, илюстриран с графични примери и снимков материал.

Авторът обръща изключително внимание на художественото интерпретиране на заснемания обект чрез дълбочината на рязкост в кадъра, която е водеща при изграждането и композицията на фоновата среда и акцентите в действието.

Всеки професионалист, според него, трябва да си задава въпроса: „Този филм го снимам, за да покажа... колко ефектно мога..., или за да представя съдържанието на историята и... характерите на героите в този сюжет?“

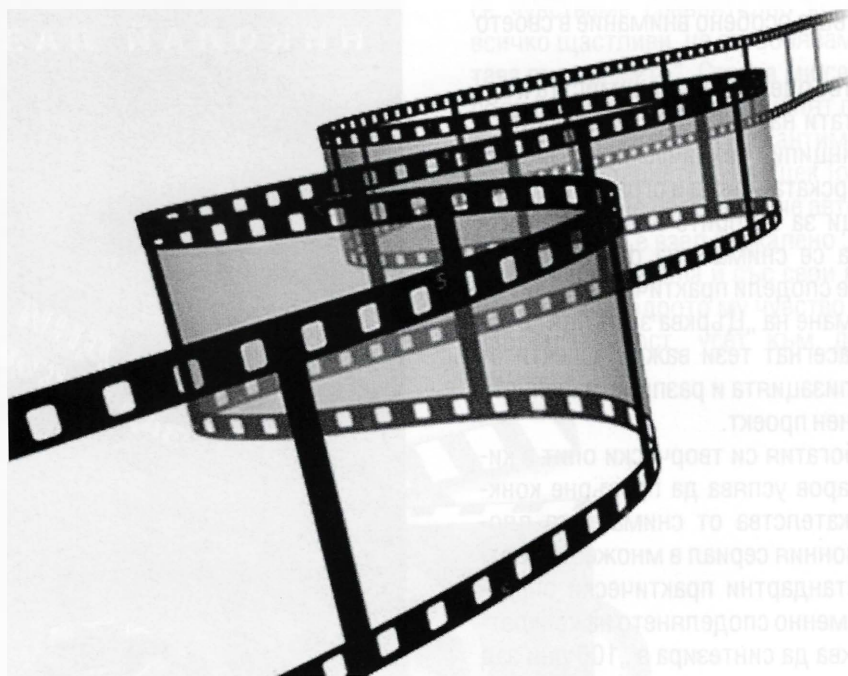
Интересни са разсъжденията за използване на далечни и общи планове, за изобразяване на тъмни сцени в нисък ключ, за снимане с повече камери при монтажно разкадровани гледни точки, за крупност и движения, за изграждане на осветле-

нието за близки планове, за работата с актьорите - динамично портретираны в дълги кадри с изразен вътрешнокадров монтаж, в случаите, когато снимахме постановъчно евтин сериал за малкия екран.

„Когато реалността пред камерата... е достатъчно ярка, и нейният екранен образ ще има такова емоционално въздействие върху зрителя“, казва операторът, който знае, че неговото майсторство е част от сериозен колективен труд по изграждането на кинематографичното произведение.

„Разглеждайки... логиката на разсъжденията си... за постигане на определени резултати, разбрах, че... интуицията ми или друго неосъзнато чувство са били истинската водеща мотивация за тези ми действия. Не всичко мога да обясня. Тук някъде науката преминава в художествен занаят, а занаятът може да прерасне в изкуство“, казва той.

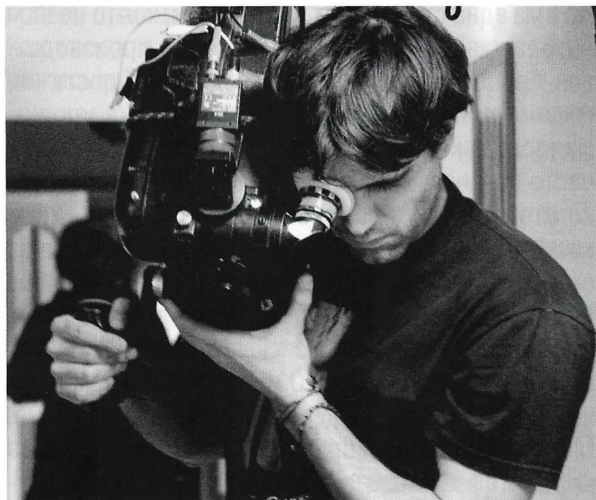
Възможността това да се случи е в предаването на натрупания опит по начина, избран от самия автор: „Вярвам, че младите колеги, някои от които мои студенти, ще открият в тези „100 дни зад кадър“ полезни примери от занаята и творчеството в нашата професия, които не са Copy – Paste, а лично преживяни.“



Крум Луис-Алирио Родригес е завършил специалност Филмово и телевизионно операторско майсторство в НАТФИЗ "Кръстьо Сарафов" през 2005 година в класа на професор Венец Димитров. Преди това е завършил едногодишен курс по фотография и видео реализация към Френската Академия на Изображението и Фото клуб "Alianza Francesa" – Богота (Колумбия)

Заснел е над сто рекламни и музикални клипа. Снимал е множество късометражни филми, между които: "Възкресение", "Трябва да ти кажа нещо", "Преди живота, след смъртта", "Семейна терапия", "Птици божии", "Гмуркане", "Песен на песните" и др.

Оператор-постановчик е на пълнометражните филми: "Прогноза", "Куба е музика", "Подслон"



По какви критерии избирате филмите, които снимате?

Ако имам 25 години стаж в киното, сигурно щях да отговоря много по-мъдро и смислено, но не мога да кажа, че до този етап съм имал реална възможност да избирам филмите си, които не са и чак толкова много. Просто съм радостен, че съм срещнал тези хора, които са повярвали в способностите ми и са ме повикали. Щастлив съм също така, че има колеги, с които съм успял да намеря общ език, идеи и начин да работим и да се развиваме взаимно. И това не е малко, опитвам се да оценя всички тези неща. Обикновено режисьорите или продуцентите са тези, които избират операторите си и това според мен е нормално, но въпреки всичко, за да приемеш работа по даден филм, трябва да изпиташ истинска потребност да бъдеш част от света на този режисьор и неговата мечта в продължение на месеци.

Какво е за вас камерата?

В последно време с развитието на дигиталните носители камерата много повече от всякога влиза в ролята си и на изразно средство.

А светлината, композицията, движенията, цвета?

Чувал съм много известни оператори да казват, че продължават да изучават тайните на тези четири елемента дори и след десетки години работа и опит. На мен това ми звучи много вдъхновяващо.

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

Трудно бих дал точен отговор, защото и двете са много важни. В последните години технологиите се развиха изключително бързо, много интересни неща се случват и имам чувството, че операторската работа се превърна в едно надбягване на техника и въображение. Всъщност така е било в киното от самото му начало, но днес просто тези процеси са по-динамични. В крайна сметка колкото и техническо да е, то винаги ще си остане едно изкуство, чиято значимост винаги ще се измерва с емоциите, които предизвиква, и с художествените си стойности.

Може ли операторът да спаси режисьорски гаф на терена?

Не знам, трябва да попитате някой режисьор.

Какво означава за вас "да уловиш неуловимото"?

Това е една от особеностите на професията ми.

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

Винаги причината е случайност, доколкото случайно е всичко в живота ни, разбира се. Предполагам, че е достатъчно да си в точното време на точното място. Не знам дали е задължителен, но в киното едни от най-великите филми са създадени от такива тандеми.

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

Това е добър начин да се оправдаеш, стига да успееш да накараш и всички останали да ти повярват.

Какво според вас е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?

Да забравиш да отидеш на снимки.

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

Каквито и да са, надявам се и те да приемат мен като съмишленик.

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

Със сигурност имам, но за да отговоря конкретно, то трябва да е на базата на конкретен филм. Старая се да има смисъл в решенията, които взимам и пристрастията, които налагам, в противен случай работата ми би се превърнала в самоцелна.

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

Не мисля, че има по-добър начин един филм да бъде напълно почувстван и осъзнат, ако той не бъде видян в кино, затова винаги, когато мога, предпочитам да ходя. Хората чакат да излезе DVD-то или да го пуснат за теглене в нет-а. Не разбирам нещата така. То е като да гледаш концерт на живо, просто няма как да се сравни с другото. Не бих се ограничил с определен тип кино или жанр, много разнообразни са, мога да гледам с еднакво удоволствие както "ноар"-а "Т-Мен" от 40-те, така и "Кратък филм за любовта" на Киешловски или пък "Обратен завой" на Оливър Стоун. Най-хубаво е когато нямам предварителни очаквания и филмът ме изненада. Това е изживяване, което предполагам всеки харесва. Затова обичаме киното. Има много оператори, на които се възхищавам и едва ли ще мога да изброя всички, но сред тях от съвременните са Дариус Конджи, Емануел Любецки, Пол Камерън, Харис Савидис, Тецуо Нагата, Родриго Прието, Роджър Дийкинс и списъкът може да продължи още.

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

Това са два различни принципа за изграждане на изображение и затова предпочитам да гледам на тази технология като на изразно средство за нов вид усещане, като на нова изобразителна форма. В крайна сметка количеството пиксели не може да ме направи по-добър или по-слаб оператор и качеството на един филм не се определя от това дали е сниман дигитално, или не. Има други много по-важни стойности извън тези понятия. И слава богу. Аз самият съм снимал много повече на лента, където екипите са добре подготвени, производственият процес и крайният технически ре-

зултат са отдавна установени и ясни, освен това фотографската широта на съвременните киноматериали е изумителна и това естествено ме прави много по-сигурен, знам, че това което видя през визьора, е това, което ще видя впоследствие на телекино или при цветния четец, дори понякога повече, просто харесвам това усещане за богат, жив и органичен образ, което ми дава лентата. Опитът ми с дигиталното е сравнително малък и не съм особено впечатлен от резултатите. Кой знае, може би причината е в самия мен, но като цяло има една стерилност в картината, която не съм разбрал как да преодолеея. Евтиният производствен процес при видеото според мен е доста измамно понятие и ние често попадаме в клопка. Напоследък например липсата на бюджет много често означава снимане на дигитален носител. Но когато поради малкото пари се спести и от кастинг, и от декор, и от екип, то как може да се очаква продуктът ти да изглежда добре? Трябва да осъзнаем, че работата с новите технологии и всички техни капризи изисква не по-малко дисциплина и средства. HD носителите, така или иначе, имат вече свое собствено място в киното. Миналата година например "Оскар" за операторска работа взе филм, заснет 70 процента на видео – "Беднякът милионер", но това, което ми направи впечатление, е, че са снимали на видео заради самото видео, защото са харесали как изглежда историята им на видео, без да се стараят да го прикрият. Това е смисълът и за мен: двете медии да се комбинират в креативния смисъл на думата, а не просто да се стараем да заместим един носител с друг. Технологията се развива бързо, виждаме, че води и до интересни резултати, но това изисква съответното време и практика.

Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?

Не мога да си представя как бихме съществували без да влагаме емоция и без да използваме интуицията си в нещата, които правим, и мисля, че това характеризира всеки човек, който живее заради работата си. Най-важното е да умееш да предизвикваш самия себе си, което за мен е най-чистата форма на креативна емоция.

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

Обичам да опитвам нови неща когато снимам, това е всъщност най-интересната страна, а и смисълът на нашата работа. Радвам се когато работя с режисьори, които имат отношение към визията и са любопитни, а и всяка нова история е уникална

сама по себе си, така че решението да я заснемеш означава, че ти се впускаш в поредния експеримент. Но колкото до изграждането на изображението, то това е комплексно понятие, което включва продължителен мисловен и физически труд не само на оператора, но и на сценографа, гримьора, художника по костюми, и, разбира се, режисьора. Не разбирам понятието "традиционно" в този контекст, защото според мен при търсене на визуални решения не би трябвало да има забранени пътища, нито строго установени правила.

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

Това е много лично решение и въпрос на силна вътрешна необходимост. Все пак двете професии са много различни, а пък целта една и съща. В историята подобни примери показват, че обикновено това са оператори, работили с много добри режисьори в продължение на години. Но да си режисьор за мен е призвание, независимо как си стигнал до там. Аз лично намирам достатъчно предизвикателства в собствената си професия и много неща, които да уча тепърва, така че поне засега нямам подобна необходимост и амбиции.

Мислите ли, че операторът е носител на авторски права?

Мисля, че ако една и съща история с един и същ режисьор, с едни и същи актьори, с един и същ екип бъде заснета от петима различни оператори, то този филм би изглеждал по пет различни начина. Следователно не виждам причина операторът да не е носител на авторски права, освен ако не поставят в бъдеще някой робот зад камерата.

Как според вас операторското майсторство се оценява от критиката – по света и у нас?

Достатъчен ли е интересът към него?

Мисля, че да, интересът към операторите от страна на критиката по света е напълно адекватен на тяхното място и значение в киното. Не съм разбрал някой да страда от липса на внимание, но трябва да се има предвид, че това е все пак една много специфична и непопулярна професия, за която много хора не знаят и в какво точно се изразява. Има, разбира се, специализирани издания, фестивали и форуми, които обръщат достатъчно внимание и оценяват всичко свързано с тази част от филмовия процес.

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

Този въпрос ме връща към предишния за емоцията, в смисъл че думата "наемник" не ме притеснява ни най-малко, по-скоро за мен е важно доколко човек е способен да се ангажира емоционално с такъв проект, да отсее приоритетите за себе си. Освен това между "чужда" продукция и "чужда" продукция има голяма разлика и аз лично съм го видял, било то в принципите на работа, дисциплината или отношението. В края на краищата, за да се развиваме в това, което вършим, на нас ни е нужен опит и ако този опит и ангажираност не ти го предлагат български продукции, то тогава защо да не работиш в чужди. Друг е въпросът, че за много хора това се оказва единствен източник на заетост и доходи, което може би е нормално, като се има предвид малкия ни пазар и ограниченото кинопроизводство.

Какво ви зарежда с енергия за вашата работа?

Чаша кафе преди снимки.

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

Шумният звук на електрическата ми китара, който от известно време не съм чувал.



Фестивал на откритията

Манхайм - Хайделберг

Александър Грозев

Един от най-старите и уважавани европейски кинофестивали Манхайм-Хайделберг посрещна гости и участници за 58-и път. На друго място и при други условия това би бил очакван и приятен повод за шумни празненства и светски събития, но и този път фестивалът премина в познатата делова атмосфера на многобройни прожекции в два града, дискусии и работни срещи. Иначе нищо ново в познатата от десетилетия художествена платформа на фестивала, който между другото също е принуден от обстоятелствата да се съобразява с финансовата криза, поорязала не малка част от бюджета му. За щастие, без да е в ущърб на главното – качеството на конкурсните и извънконкурсните филми.

Наистина в Манхайм го няма традиционното нашествие на задокеански звезди, които придават блясък и светската суета на Кан или Берлин. Впрочем тук винаги на почит са били режисьорите, младите и талантиливи автори, сред които организаторите търсят бъдещите законодатели на филмовата мода. Фестивалът се е нагърбил с конкретна мисия и продължава да бъде откривател на лидери, продължава да налага в международен мащаб перспективни автори. Тези все още никому неизвестни дебютанти, които утре може би ще бъдат изразители на модерните тенденции в изкуството на филма, се състезават в една специфична атмосфера, заредена с очаквания, високи критерии и доброжелателност. Излишно е да описвам препълнените със зрители зали (не случайно фестивалът вече се чувства много “удобно” и в съседния Хайделберг, легендарния студентски град с вековна история), пословичната професионална осведоменост и вискателност на разнородната публика. Всичко това гради репутацията на Манхайм като фестивал на Откритията. Да припомним ли колко легендарни днес кинематографисти са започнали своя възходящ път на развитие с поощрения именно от този иначе скромен и пестелив на външни изяви фестивал! Тук са били отличавани лидерите на няколко поколения филмови автори – от Годар и Йоселиани през Вендерс и Менцел до Атом Егоян, отличен тази година с почетната награда “Майстор на киното”...

Но да се върна към програмата на фестивала, композирана с прецизно отсяване на стойностни произведения и представяне на допълващи се тенденции и ретроспекции. За пореден път Манхайм опровергава песимизма на мнозина наблюдатели, че съвременното кино затъва в комерсиалност, че зрелището измества сериозния анализ, че деградацията на филмовото изкуство унищожава вкуса на публиката, превръщайки я в жертва на алчни предприемачи. В този аспект разглеждана, фестивалната програма бе компактна и нямаше “празни полета”, които да запълват ниши или просто да задоволяват нечий капризни вкусове. Подредена с ясен поглед към актуалните търсения на младото кино, тя препотвърди и някои общи тенденции, оформили се през последните години – масовото навлизане на жени в режисьорската професия, смятана все още за привилегия на силния пол, все по-увереното представяне на национални кинематографии, възприемани от специалистите като “периферни”, сиреч незаслужаващи внимание, приобщаването на талантиливи кинематографисти от други континенти. Един поглед към наградния списък е нагледна илюстрация за мащабите на въпросните тенденции.

Швейцарката Северин Корнамусаж и нейният филм “Animal Heart” (“Сърце на животно”) бяха едно от големите открития на фестивала. Наградите (ФИПРЕССИ, Екуменическото жури, почетен диплом на “голямото” жури) буквално засипаха смутената от неочакваното внимание на публиката и специалистите дебютантка, чиято работа разкри нестандартна творческа индивидуалност с впечатляващи качества. От една наглед банална битова история, разиграна върху епичен алпийски пейзаж, авторката изтръгва обобщения за противоречивостта на човешката природа и смисъла на битието. Нейните герои живеят в един свят, в който физическото оцеляване е някаква висша ценност, цел и смисъл на битието. Това определя характера на техните примитивни взаимоотношения, в които трудът е непосилно физическо изкупление за проявата на елементарни човешки емоции. Появата на външен човек буквално взривява монотонното всекидневие в затътената швейцарска ферма. Пробуждат се ста-

явани дълбоко чувства, провокират се неочаквани реакции, които, разглеждани в тяхната житейска сложност, водят към постепенното емоционално и социално съзряване на героите. Пестеливо, без фалшиво морализаторство режисьорката разкрива

тие и някакъв материален просперитет. Наивността на подобна утопия, подхранвана от глобалните медии с насаждания от тях култ към потребление и хедонизъм, е очевидна за героите на филма. Откривайки любовта, те търсят и откриват



„Завръщане в Ханзала“

драматизма на прехода от едно цивилизационно състояние към друго. Примитивният човек започва да познава себе си като личност, която изпитва нужда от емоционалност, от топлината на обикновената човешка привързаност. Това постепенно го извисява над прежното му скотско съществуване и изпълва със смисъл труда му. Филмът е съдържана, но наситена с вътрешна емоционалност драма, в която се отразяват конфликтните заряди на съвременното битие.

„Return to Hansala“ („Завръщане в Ханзала“) на испанската режисьорка Хус Гутиерес изненада с друг поглед към злободневен социален и демографски проблем на обединена Европа – нашествието на нелегални емигранти от други континенти. Нейният филм проследява пренасянето на тленните останки на загинал мароканец – кандидат емигрант в родните му места. В това странно, на моменти комично пътуване са противопоставени два свята с техните ценности и морал. В този сблъсък побеждава признаването правото на „другия“ да търси щас-

свой спасителен брод в объркания ни свят.

Във възпритятието на публиката много силно отекна и датският филм на Маняр Парвани „When Heaven Falls“ („Срутващи се небеса“), в който се експонира „горещият“ проблем за педофилията като опасно обществено зло. Филмът е далеч от пошлостта на десетки други произведения с подобна тематика, защото авторът изследва психическите



„Моят Техеран за продан“

поражения върху формиращата се личност на детето - жертва на родителската извратеност. Деликатно са показани шокиращи сцени, които са подсилени и с акценти за скритата връзка между сексуалните извращения и политическия екстремизъм на фашизоидни типове. Политическият подтекст определя и своеобразието на австралийския филм на Граназ Мусави "My Tehran for Sale" ("Моят Техеран за продан"). Личната драма на една иранска актриса, напразно опитваща се да преодолее административните капани, които препятстват емиграцията ѝ от едно общество, в което свободата на личността всекидневно се потъпква, е в основата на филмовия разказ. Вик на болка, то-

та програма, "Операция "Дунав" на поляка Яцек Гломб, "Бърза помощ" на сърбина Горан Радованович, "Юма" на никарагуанката Флоранс Жогей от съпътстващата панорама "Открития" са примери за съзнателно търсената близост с болките на обществото. Но въздействащата сила на тези произведения съвсем не бива да се свежда единствено до злободневността на тематиката, колкото ѝ впечатляваща да е тя. Младите автори настойчиво търсят средства за разкриване на индивидуалната човешка драма като проекция на значими проблеми. Този поглед навътре към интимния свят на героите предлага възможности за оригинални жанрови и стилистични експерименти. Тук



ва произведение респектира с искреността на погледа към съдбата на индивида и неговата съпротива срещу диктатурата и политическото насилие. Различните форми на насилие са във фокуса на авторово внимание в повечето филми, показани в Манхайм. Техните създатели изследват драмата на обикновените хора, въввлечени от стихията на всепроникващо насилие над личността. "The Blood and the Rain" ("Кръв и дъжд") на колумбиеца Хорхе Навас, "Lost Times" ("Изгубени времена") на унгареца Арон Матиаш, "Golden Gun" ("Златен пистолет") на аржентинеца Едуардо Пинто от конкурсна

не мога да не спомена изящната сатира на американеца Джонатан Паркър "Untitled" ("Без думи"), в която се иронизират похватите на комерсиалното изкуство, спекулиращо с натрапчивия модерен мит за скандалния творец и неговите «авангардни» произведения. Впечатляващият визуален код на филма е качество, което наравно с тънката пародийност на творбата я откроява сред множеството равностойни кокуренти в състезателната програма.

И тъкмо в това виждам голямото предимство на фестивала в Манхайм, където в оспорвано състе-

зание се определят най-добрите измежду също толкова стойностни произведения.

Победител стана един скромнен нискобюджетен финландски филм, който накара всички да видят в завладяващата му драматичност силата на бергмановата традиция. Да, наистина "Писма до отец Якоб" се родее в много отношения с дълбочината и проникването в тайните на човешката душа с най-добрите филми на легендарния швед. Но филмът на Клаус Хьорьо не е поредното епигонско, макар и твърде сърчно като филмова реализация произведение "ала Бергман". По-скоро това е своеобразно продължение и развитие на една традиция, която е осмислена и пречупена през погледа на ново поколение кинематографисти, търсещи сложните проекции на човешките взаимоотношения. Аскетичен като стил, филмът е концентриран в главното – да разкрие личната драма на една жена, Лейла, която извървява своята голгота от престъплението към покаянието и просветлението. Катализатор в тази битка за душата на героинята е спял свещеник, чията религия е вярата в доброто у човека. Психологическото преобразяване на Лейла е разкрито деликатно, с усет за мъчителното приобщаване към света на вечните християнски добродетели. Режисьорът е съумял да изтръгне от изпълнителите на двете централни роли (Каарина Хазард дори не е професионална актриса) усещане за неподправения драматизъм на повествованието, да ги насочи към внушения, близки до трагичната дълбочина на романите на Достоевски. И това не звучи прекалено претенциозно, защото произведението на Клаус Хьорьо респектира с искреността и овладения професионализъм.

"Мис Кики" на шведа от китайски произход Хакон Лиу по интересен начин експонира проблема за културните различия. Деликатно поднесена, историята на Кики, която се отправя на далечно пътешествие до Тайван, за да опознае своя интернет-приятел, се превръща в емоционален разказ за копнежа по човешка топлина. Запомняща се е ролята на Пернила Аугуст, която почти без текст пресъздава сложната емоционална гама от преживявания на своята героиня. С много хумор и мека ирония са поднесени възникващите конфликтни сблъсъци, породени от различните културни конвенции. Но посланието на филма акцентира върху онова, което сближава хората, независимо от различните

традиции.

И друг един филм, на който искам да отделя специално внимание, е работата на турския режисьор Казим Йоз "Demsala Dawi: Sewaxan" ("Последен сезон"). Изненадата не е толкова в националността на автора, защото турското кино през последните години радва с оригинални произведения, колкото в неочакваността на авторския поглед към темата за трудното всекидневие на едно кюрдско племе скотовъди. Режисьорът е избрал документалния подход при реализацията на сюжета и се придържа стриктно към този начин на повествование. Зад пестеливия на думи изказ откриваме присъствието на невероятно интересното и богато на инвенции творческо въображение, което превръща суровата правда на мъчителното номадско битие в изразителна и жизнеутвърждаваща поема за непобедимостта на човешкото упорство, за силата на духа, преодоляващ природните катаклизми, смъртта. Това е вдъхновяваща поема за Човека, който страда и се бори, вярва и побеждава.

Цитираните филми не изчерпват интересната картина на фестивалната програма. Във всеки случай те бележат нейните кулминации. Но наред с тях на специалистите бяха представени и ред други творби, които допълват по свой начин панорамата на търсения на младото кино днес. Повече или по-малко оригинални като изказ, те също допринесоха за високата оценка на тазгодишния фестивал. Като прибавим към всичко това и работата на копродукционния форум (провежда се за 13-и път), събрал продуценти, режисьори и разпростанители от три континента, става ясно защо Манхайм-Хайделберг привлича интереса на толкова кинематографисти. Друг въпросът защо нашето кино отсъстваше от този форум, макар че тук сме печелили награди, осъществявали сме ползотворни творческо-производствени контакти. Във всеки случай това е един от малкото първостепенни фестивали, които са стартова площадка за всеки млад кинематографист, който търси себе си на картата на световното кино. Появата в някоя от неговите програми е не по-малко престижно от участие в Кан или Берлин. И далеч по-авторитетно (и смислено) от състезаване със случайни съперници на многобройните фестивали, разпилени из всички кътчета на света...

ОТКРЕХНАТА ВРАТА КЪМ НЕОЧАКВАНОТО

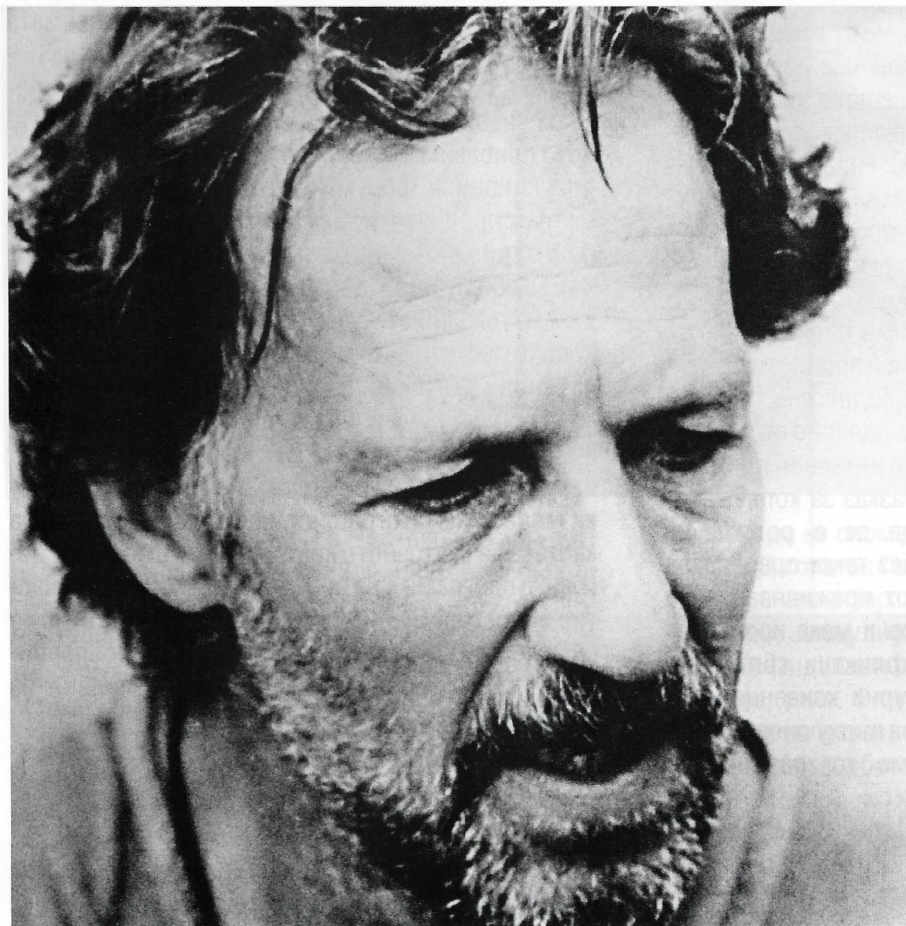
с режисьора Вернер Херцог разговаря Олга Маркова

На Солунския международен кинофестивал председателят на Международния конкурс Тео Ангелопулос връчи Голямата награда “Златен Александър” на германския режисьор на филми и опери, сценарист, продуцент и актьор Вернер Херцог за цялостния му принос в съвременното киноизкуство. Този жест бе своеобразен отговор на въпроса “Защо кино сега?” (“Why cinema now?”), който бе мотото на фестивала. Всъщност мащабното представяне на Вернер Херцог, носител на над 30 международни награди и автор на няколко книги, бе най-яркото събитие на 50-ия МКФ в Солун. Показана бе престижна Панорама с 52 негови кинотворби от общо 55 реализирани досега. В нея бяха включени и две от

последните три, създадени през 2009-та година: “Лошият лейтенант, междинно пристанище Нью Орлиънс” с Никълъс Кейдж в главната роля (по думите на режисьора, филмът е “изненада” за самия него) и “Сине мой, сине мой, какво си направил?”, вдъхновен от реални събития, или както го назовава творецът: “история на стар мит и модерна лудост, лична и семейна драма, близка по звучене до древногръцка трагедия”. Редом с тази ретроспектива се проведеха пресконференции и майсторски класове с изтъкнатия кинематографист, както и рядка по мащабите си изложба, озаглавена “Признаци на живот”. Тя предложи богата колекция от експресивни пана, разкриващи вълнуващи моменти от любопитния творчески процес на Херцог.

Още на първата си среща с колеги и журналисти той сподели, че е видял Гърция на 15-годишна възраст - в ролята на “придружител” на баща си, който като археолог непрестанно е пътешествал по света.

Явно наследил пътешественическата страст от баща си, Вернер Херцог работи къде ли не и с кого ли не: снимал е на най-невероятни кътчета на планетата. От 1962 г., когато на двадесет години дебютира в киното с късометражния филм “Херакъл”, до ден днешен продължава упорито и неуморно да ни предлага странни места и необичайни истории с “най-диви” актьори като Клаус Кински. Уникалното му творчество, което обхваща почти половин век, не подлежи на кла-



сификация в никакви категории, още по-малко - в определени школи и направления. То може да бъде "позиционирано" само на едно място: между географските, между въображаемите и реалните екзистенциални граници, които някак се сливат, подобно на изсипващ се пясък. Граници, при които класическата разлика между игрално и документално кино изчезва. Режисьорът се стреми да улови върховен миг, който да му открие дълбока истина, скрита под повърхността, за да я превърне в художествена правда. Допирайки се до тази невидима област, той непрестанно се сблъсква с ограниченията на реалността, на човешкото битие. Това опасно и рисково състезание крие много неизвестности. То е далеч от сигурността и комфорта на студиото и специфектите; същевременно винаги е с откритата врата към неочакваното...

Корабът, изкачващ се по планината във "Фицкаралдо", фактически теглен от човешки ръце; вулканът в Гваделупа в "Сярна мина", който е пред изригване, а режисьорът и двамата оператори тръпнат в очакване до ръба на кратера; непроходимата амазонска джунгла в "Агире, гневът божи" - с дългия поход на конкистадора - утопист в търсене на несъществуващо Елдорадо; ненаситната празнота на пустинята във "Фата Моргана"... могат всеки момент да ви поведат в ужасяващо пътешествие към гибелта. Швейцарският занаятчия наистина лети във въздуха ("Великият екстаз на дърворезбаря Валтер Щайнер"); актьорите играят ролите си в състояние на хипноза ("Сърце от стъкло"); десетте хиляди вятърни мелници на гръцкия остров влудяват филмовия герой ("Признаци на живот"); изкачването на един от най-високите върхове в света е своеобразна победа на "безполезното, безсмисленото" ("Тайнственият отблясък на планините"); девствените гори на Гвиана са снимани отвисоко за първи път ("Белият диамант"); заплахите на Клаус Кински звучат смразяващо сериозно ("Моят най-добър приятел"); нефтените кладенци в Кувейт бълват смърт и пламъци ("Уроците на мрака"); пещерите под ледниците на Южния полюс могат да те уловят в капан завинаги ("Срещи на края на света"); докато пътуването пеша от Мюнхен до Париж, за да бъде спасена Лоте Айзнер, наистина е "по-могъщо от живота". С тези рискови гранични ситуации Херцог ни води към същността на своите намерения: чрез проникване в "невидимия" образ на света да постигне естетическата истина. Този експеримент, в който намира богатият му житейски опит, разкрива визуалното измерение на неговото творчество. Режисьорът е твърде далеч от филмиране на мечти, чудеса и халюцинации, изобилстващи на екрана. Изследователският му поглед е насочен към

истинския, към реалния живот.

Филмите Ви са невероятно земни, изпълнени с огромно вътрешно напрежение; притежават магическа витална система – подемам разговора с несловоохотливия в началото режисьор.

Самият аз съм такъв. Явно са в хармония с мен.

За екранните си пътешествия винаги търсите девствени, непознати, нетуристически дестинации.

Туризмът тотално разстройва културата на което и да е място, та било то и кът от рай. Затова бягам далеч от него: по високи плата, вулкани, девствени гори, неуютни пустини, високи върхове, непроходими джунгли... На такава рискова, но напълно реална територия можеш да постигнеш, при това без търсени ефекти, истинската същност на персонажа. Там витае нещо нереално! Например планината във "Фицкаралдо" крие мистерия, пустинята във "Фата Моргана" "излъчва" странна мистика, нефтените кладенци в Кувейт "произвеждат" мрак... Именно такъв вид проникване в образа ме привлича. Често се питам: дали тези "терени", които съм снимал някога, все още съществуват.

Когато пейзажът не се окаже достатъчно "шантав" за Вас, Вие го доизмисляте, нали?

И това се случва: понякога стигам до абсолютна фантастика. В такъв тип пейзаж, с преобладаване на жълта тоналност, който наричам "Рембрандово време", търся архетипове...

Вие сте един от първите, които заговориха на екрана за унищожаването на Майката - природа и на околната среда. Тези проблеми днес са в центъра на внимание на целия свят, макар и вече късно.

Те сега са на политически дневен ред. Преди много години аз се опитах с поредица експериментални филми да открия жизненоважното им значение. Но не ми обърнаха внимание.

Бяхте и сред първите, които фокусираха вниманието си към отклоненията в човешкия живот, към забавеното развитие, към инвалидите и болните - към онова, което нормалните считат за дефектно ("Дори джуджетата са били малки" - 1970; "Инвалидното бъдеще" и "Страна на млчанието и мрака" - и двата от 1971-ва и др.)

-Опитах се да проникна в тяхната по-особена, различна от нашата истина, възприемайки техния поглед към заобикалящия ги свят. Отхвърлих киностереотипите на така наречените "прокълнати герои", пълнещи мелодраматично касите.

Посветихте живота си на киното и то обикновено на ръба на опасността? (новия си филм "Лошият

лейтенант, междинно пристанище Нью Орлиънс” приближавате осезателно камерата на метри от игуаната, която е твърде агресивно животно....)

Да. Виенчанинът Фриц Ланг е от поколението на дядовците ми. Той също пътува много по света. Неговите филми за неизбежната среща със съдбата са шедеври на визуално композиране. Те винаги са ме вдъхновявали. Експресионистичната визия на бъдещето в “Метрополис” (1927) - грандиозна пророческа приказка с уникални футуристични декорации, няма равна на себе си. Много уважавам предпочитаните от Ланг теми за вината и фаталността - “Завещанието на д-р Мабузе”, “Ярост”... Той страстно обича киното, аз - също. Когато попадна на интересна история, търся не обичаен поглед към нея.

Киното знае много версии за света и хората, които го обитават. Аз му предлагам моята. Опитвам се да бъда стриктен разказвач. Не обичам директния поглед към събитията, хората и пейзажа. Предпочитам стилизирания! Някои критици казват: “Та това е “cinema verite”. Не, не е! Улавям съществените елементи и търся стилизацията. Когато снимах моста над река Меконг, часове наред следях светлината, която бе твърде важна за мен, докато намеря своя стилизиран момент.

Озадачени колеги ме попитаха: “Вернер, проблем ли имате?”. Отговорих: “Изчаквам моя миг за снимане”. По-късно ме разбраха. Осветлението е душата на човека, на епизода... Понякога снимам по 5-6 пъти, за да постигна онова, което искам. А то често е свързано и с особено чувство за хумор: дано публиката го разбира. Моят хумор обаче е близък до този на Бъстър Кийтън. Той е далеч от примитивната ексцентрична няма комедия на плесниците на Мак Сенет, позната като “слапстик”. Това натрупване на безсмислени комедийни гегове не е по вкуса ми... С един филм трябва да изпеш една песен, която и другите да запеят. Без комуникация, чрез изолация ще стигнеш до самота. А много от съвременните младежи и без това са самотни.

Какъв съвет бихте отправили към младите колеги?

Да вярват преди всичко в себе си. И да изучават внимателно историята на киното: тя е най-квалифицираният им учител. Да познават филмовото изкуство на съседите си. Добре би било да имат отношение към разни професии - това обогатява. Да пътуват. Самият аз започнах да пътувам от 14-годишна възраст - и то предимно

пеша. Когато бях в гимназията, вече работех като заварчик в нощни смени. Със събраните пари реализирах първите си филми.

През 1962-ра режисирате в Германия дебютната си късометражна творба “Херакъл”. След година регистрирате в Мюнхен вашата “Filmproduction” и същевременно печелите стипендия за обучение в Университета в Питсбърг. Защо сте се отказали от нея?

Предпочетох да пътувам из САЩ и Мексико. Убеден съм, че Училището на живота ми даде много. Това бе и присъщата на младостта авантюра, която във всички случаи обогатява. Благодарение и на нея спечелих през 1965 г. наградата “Carl Meyer” за сценария на първия си игрален филм “Признаци на живот”, който реализирах на гръцкия остров “Кос” (1968).

И оттогава сякаш е в реда на нещата да създавате по два, понякога по три филма годишно, за да стигнем до най-новите, реализирани през 2009-а година: игралните “Лошият лейтенант, междинно пристанище Нью Орлиънс” и “Сине мой, сине мой, какво си направил?”, както и документалния “Чехия”.

Аз съм организиран човек, а и не обичам загубата на време. Изградил съм уникален екип, с който работя. Не обичам и излишни кадри. Снимах само онова, което намирам за важно. Колкото по-бързо монтираш един филм, толкова рисковете са по-малки. “Човекът Гризли” монтирах за девет дни. А “Сине мой, сине мой, какво си направил?” - за 19. Голямо предимство е да снимаш дигитално. Новите технологии поевтиняват филмовия процес. Убеден съм, че човек може да работи като шофьор на такси или като барман, за да събере пари и да си купи камера, ако има желание да опита да снима. Това особено важи за младите.

Как се “става” добър режисьор?

Няма рецепти как да бъдеш поет или писател, нито пък режисьор, още по-малко добър. Не бих могъл да дефинирам понятието “талант”. Необходимо е да имаш чувствителност и умение да разкажеш една история така, че другите да я усетят. И още: да търсиш истината навсякъде; да бягаш от фалша, от себепоканността. Трябва да знаеш, да разбираш онова, което ще направиш.

Кой е най-големият враг на киното?

Бюрократията. Тя обича само хартията, която задушавя всичко.

Гледате ли собствените си филми?

Много рядко гледам някои от тях - и то по специални поводи като годишнини, панорами или

ретроспективи. Тогава хвърлям поглед в течение на първите десетина минути. Но въпреки това наистина обичам кинотворбите, зад които стоя... като децата си. Надявам се повечето от тях да нямат възраст!

По какъв начин подбирате сценариите?

Различно. Понякога от нищо става нещо. Филмът "Човекът Гризли" създадох по истинска история. Но повечето от творбите ми са стилизирани, преминават отвъд факта, отвъд "cinema verite". Те са на известна дистанция от реалността, но преди да предложим една история, трябва да сме наясно какво искаме да кажем с нея на хората. Историите, които денонощно бълва телевизията, са на много ниско ниво. Киноизкуството трябва рязко да се разграничава от този лош дискурс. Неговата поетика задължава, изисква подготовка и напрегнатост от страна на зрителя. Така се постига съучастие... Аз лично обичам да снимам на лента. Но за младите дигиталното снимане е за предпочитане: то е по-лесно и по-евтино. Естествено, качеството с него не е перфектно. Важното обаче е да се постигне "Meaning of Life". Анри Ланглоа често напомняше това. За да работиш професионално, необходимо е да владееш азбуката на киното, да познаваш не само ярките му творци, но и неговите школи и направления, за да не преоткриваш велосипеда.

Самият Вие кинозрител ли сте?

Не. Гледам не повече от три филма годишно. Затова пък чета непрестанно.

Бихте ли дефинирали творчеството си?

По-скоро като поетично, отколкото като философско. Поне вярвам, че е така. Това не ми пречи да обичам и математическите абстракции, и типологията. Те са твърде полезни. Очарова ме тридименсиялното (триизмерното) пространство! То ме стимулира да "правя" кино. Но това е специ-

ален талант. Да говориш за абстрактни неща още не е философия. За мен е важно: опознавайки различни страни и хора, да опознавам самия себе си. Съществуват и човекоподобни без душевност - като насекомите. Те не са обект на моите търсения. Обичам личността с нейната същност, с вътрешния ѝ заряд. За пресъздаването ѝ на екрана са необходими подходящи изпълнители.

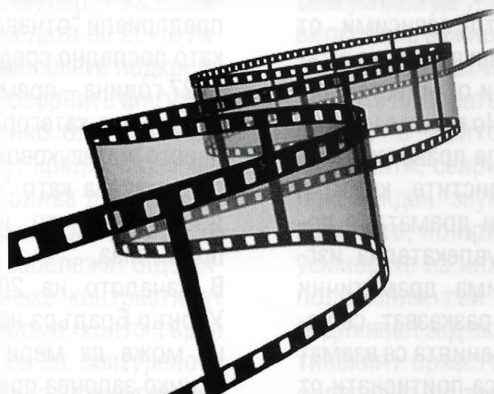
Къде ги намирате?

Убеден съм в необходимостта предварително да се познават възможностите и характера на актьора, с когото ще работиш. Това би ти спестило много бъдещи конфликти. Както е известно, никак не е лесно да се работи с Клаус Кински, а в творческата ми биография той заема голямо място. По време на филмовия процес актьорът трябва да бъде "доведен" до предела на възможностите си. Така се постига истинската същност на героя...

Повечето от режисьорите мечтаят да снимат със "звезди". Но "звездата" сама за себе си е никой. Важно е взаимодействието ѝ с другите изпълнители. Какво е Хъмфри Богарт без Ингрид Бергман в "Казабланка" на Майкъл Къртис! Тези мисли се стремя да внушавам на младите си колеги. Когато преподавам, бих искал да науча младите как да разчитат документа; какви книги да четат, включително и поезия. Те трябва да разбират какво е "хореография на героите пред камерата". Както в баскетбола всеки играч долавя движението на другия, така и в киното движенията на актьорите трябва да бъдат координирани...

Прогноза за бъдещето на киното?

Не съм пророк. Инструментът, с който боравя (камерата), е далеч от Интернет. Той няма право на грешки! Във всеки случай трябва да сме подготвени за твърде драматичната промяна, която ни очаква.



Хари Уорнър пресича улицата...

Владимир Игнатовски

Събитията от края на 20-те години на миналия век, свързани със звука, са част от едно общо движение, което обхваща области, по-обширни от битието на кинематографа. Паралелно се осъществяват пробиви в звукозаписващата индустрия, разгръща се мрежата на радиостанциите, прави първите си стъпки телевизията – всичките те съдбоносно зависими от техниката, която позволява и навлизането на звука в киното. Но няма съмнение, че усъвършенстването и развитието на технологиите изисква време и често продължава с години, така че раждането на звуковия филм не е еднократен феномен, а процес, който се състои от конкретни стъпки и се реализира след вземането на определени решения от конкретни хора. Обикновено онези, които обсъждат перипетиите, свързани с раждането на звука, се стремят да посочат факти и дати, оказали се решаващи за съдбата на кинематографа и непременно да обявят определено събитие за “рождения ден” на звуковото кино. Разбира се, често предпочитат пред сухите факти да разказват за драматични истории, съдбоносни решения, гениални хрумвания и игри на случая, които се представят за основен двигател на случилото се през годините. И пропускат, че историята на “Уорнър Брадърз” е не по-малко интересна и напрегната: тя представлява поредица от събития, провокирани от необикновено силна амбиция, от желанието на всяка цена да се изведе една сравнително незначителна фирма до върховете на филмовата индустрия, да мери снага с големите в бизнеса, импулс, който се трансформира в серия от конкретни решения, наистина често зависими от случайността, нерядко твърде рисковани, но в същото време добре пресметнати и осъществени с осигурена финансова подкрепа. Но в очите на мнозина може би тя изглежда твърде праволинейна. Защото и публиката, и журналистите, които я обслужват, предпочитат не дори драмата, а по-скоро мелодрамата: далеч по-увлекателна изглежда историята, ако в нея има драматични провали, ако фирмата, за която разказват, се намира на ръба на фалита, ако решенията се вземат от отчаяние, действащите лица са притиснати от

изтичащото време и ако спасението идва в последния момент, като след напрегнати перипетии се стига до щастливия финал...

Навярно тъкмо поради това, като евтин телевизионен сериал, изглеждат повечето от версиите, които се опитват да проследят причините и събитията, довели до раждането на звука, и описват конкретните детайли на случилото се през първата четвърт на миналия век. В живота, разбира се, има и мелодрами, и трагедии, има и истории с щастлив край, но най-често нещата се случват иначе – нормално и не толкова атрактивно. Въпреки че упорито ни натрапват мелодраматичния вариант, който постепенно, от многократно повторение, добива очертания на истина. Точно така изглежда в повечето описания и историята, описваща действията на братята Уорнър, които наистина имат решаващо важно значение за навлизането на звука на екрана: широко разпространената, представяна за достоверна версия гласи, че фирмата “Уорнър Брадърз” се намирала на прага на фалита. Повтарят го като заклинание почти всички, които се занимават с този период в живота на кинематографа. Според Йежи Теплиц: “братята Уорнър за трети път през своята двайсетгодишна дейност били изправени пред заплахата от банкрут”; “фирмата “Уорнър” била пред фалит” – категоричен е Жорж Садул. На същото мнение са авторите на биографията на Ернст Лубич, според тях фирмата (“Уорнър”) изпаднала във финансови затруднения, но се спасила благодарение на покера, разиграван около патентите на звуковия филм”. Изследователите са единодушни: братята предприели “отчаяна” стъпка – да използват звука като последно средство за спасение, а 7 октомври 1927 година – премиерата на “Певецът от джаза” – се обявява категорично за датата, белязала раждането на звуковото кино. Изглежда историята, представена като “сапунен сериал”, е ако не по-достоверна, то най-малкото по-достъпна и приемлива.

В началото на 20-те години на миналия век Уорнър Брадърз не е сред “големите” в Холивуд, не може да мери ръст с Парамаунт и Лоев’с. Всичко започва през 1906 година, когато братята

купуват първото си кино “Каскада” в малко градче в Пенсилвания. Подобно на повечето бъдещи собственици на филмови студии, и Уорнър започват първо с представяне на филми, след това с тяхното разпространение, за да затворят накрая цикъла като продуценти – поради необходимостта да осигурят заглавия за постепенно увеличаващия се брой притежавани кина. Първият голям успех е дело на Хари Уорнър, който купува правата за екранизиране на мемоарната книга на бившия американски посланик в Германия Джеймс Джерард “Моите четири години в Германия”. Филмът, заснет в бившето студио на Байограф в Бронкс, има голям успех и поставя началото на дългата история на Уорнър Бродуейс. През 1920 година те вече са в Холивуд, но в продължение на години “Уорнър” произвежда предимно евтини уестърни и както твърдят познавачите на американското кино, дължи сравнителния си комерсиален успех най-вече на филмите с участието на известната немска овчарка Рин тин тин.... Но амбициите на братята Хари, Джек, Албърт и Сем са големи. Те не желаят да се примирят с положението на второстепенно студио и биха искали да се наредят на едно стъпало с Адолф Цукор и неговия Парамаунт. Както често се случва, историческата истина е доста по-различна – в сюжета “братя Уорнър и звука” има детайли, които наистина биха били добра основа за вълнуващ сюжет: има постъпки, граничещи с авантурата, но те в никакъв случай не са правени от отчаяние, не поради трескаво търсене на средства за спасение на потъваща фирма, а са част от стратегически решения, изглеждащи по-скоро рискови и авантюрни, но напълно отговарящи на амбициозните намерения на собствениците на Уорнър и на онези, които ги подкрепят. Както остроумно отбелязва Доналд Крафтън: “братята Уорнър може да са комарджии, но те хвърлят зара под зоркото око на финансистите от Уолстрийт, които грижливо калкулират възможните рискове и печалби ...” В средата на 20-те години “Уорнър” се ползва с финансовата подкрепа на Голдман Сакс и на една от отговорните фигури в банката: Вестил Катчингс. Именно благодарение на него братя Уорнър получават кредит в размер на 1,5 милиона, който им позволява да реализират своите агресивни намерения. Повечето истории пропускат или не искат да забележат още няколко обстоятелства, които рязко контрастират на историята с фалиращата фирма, която търси спасение в звука. Благодарение на осигуреното финансиране, освен веригата кинотеатри,

“Уорнър” още през 1922 г. навлизат в оформящия се по това време и много перспективен бизнес, като купуват радиостанции. По това време радиобизнесът е актуален – радиостанции купува през 1923-та и Лоев’с, а предавателят Парамаунт е четвърти по мощност в страната. Да не говорим за РКО, чиито ръководител Дейвид Сарноф идва директно от радио бизнеса. “Уорнър” предприемат още една стъпка, важна за разширяването на тяхното влияние – купуват една от пионерските фирми в американската филмова индустрия – Вайтаграф, чиито производствени мощности и разпространителска мрежа ще осигурят платформата, от която Уорнър ще започне своето настъпление. Тази покупка ще определи и названието, с което “Уорнър” ще наложи системата за звук в киното: “Вайтафон”. Вследствие на получените кредити и направените инвестиции в края на 1926 година Уорнър е на червено с повече от милион долара, “но фирмата не е изправена пред банкрут, тъй като има подкрепата на Голдман Сакс – така започва изкачването на Уорнър към върха на филмовата индустрия”.

И още нещо важно: интересът на Уорнър към възможностите за запис и възпроизвеждане на звука датира далеч преди да се появят първите пълнометражни заглавия със звук. Притежаването на радиостанциите говори красноречиво, както отбелязва един журналист, че “братята Уорнър не са се стряскали от вида на микрофона...”. По времето, когато от Уестърн Електрик през 1924 година предлагат сътрудничество на някои от водещите компании в Холивуд, но Фърст Нешънъл, Лоев’с и Фамоуз Плейерс – Ласки отказват, Натан Люисън, инженер, който отговаря за инсталирането и поддръжката на апаратурата в радиостанциите на Уорнър, съобщава на Сем Уорнър, че е организирано представяне на звукови филми в дъщерната на Уестърн Електрик Bell Laboratories. Сем успява да убеди брат си Хари и, което се оказва особено важно, с него и финансовия им консултант Вестил Катчингс да се запознаят с възможностите на новата апаратура. Това, което виждат, е филм, в който оркестър, съставен от 12 музиканти, свири на екрана със синхронно възпроизвеждан звук. Хари Уорнър е възхитен от видяното, но признава по-късно, че предизвикал усмивките на инженерите и изпаднал в неудобно положение, тъй като след края на прожекцията надникнал зад екрана, за да види дали там не е истинският оркестър. Неговата реакция е напълно оправдана, по това време е широко разпространено

на практиката музикантите да акомпанират лишено от звук изображение, скрити зад екрана.

По-късно, пред студенти в Харвард, Хари, несъмнено най-авторитетният сред братята Уорнър, произнася фраза, от която до голяма степен произлизат бъдещите недоразумения относно неговото отношение към звука: “ако брат ми (Сем) ми беше предложил да отида и да видя някой звуков филм, никога не бих го направил... Аз бях чувал и гледал звукови филми (които в миналото бяха много лоши) и не бих пресякъл улицата, за да гледам някой от тях”. Това заявление на Хари Уорнър, че не би си направил труда да “гледа звуков филм”, е създало изкривената представа за неговото и на братята му отношение към звука в киното и за причините, довели до решението “Уорнър” да се заеме с решаването на този кинематографичен проблем. Разминаването с истинския смисъл, който е вложен в тези думи, произтича от неточния превод на думите, които Хари Уорнър използва. По онова време в Америка не съществува единно обозначение на звуковия филм, в употреба са различни термини. Хари Уорнър не говори въобще за “звуков филм”, а за един конкретен тип заглавия, характерни за ранните опити за внедряване на звука на екрана: той има предвид не въобще “звуков филм”, той говори за “talkies”, тях Хари Уорнър не би си направил труда да види, това са филми с диалог – именно тях той не харесва, докато “sound movie” се отнася по-скоро до филмите предимно с музика.

Причините за това отношение към “филмите с диалог” и предпочитанията на Хари Уорнър към “звуковите”, сиреч музикални заглавия, се коренят в преобладаващата в онези години практика на представяне на филмите в кината. Сеансите в кинотеатрите в годините на нямото кино не напомнят днешните “монокултурни” прожекции с единствено филмово заглавие. В първите години от съществуването на кинематографа, когато създаваните филмчета са кратки – от една до десет минути, програмата на кината, която обикновено се сменя всеки ден, представлява пъстра смесица от различни “жанрове”: игрални (комични, драми), документални, хроники, “изгледи” и т.н. Ранният “синематограф” е кръвно свързан с панаира, където най-често се провеждат първите прожекции, с цялата пъстра смесица от различни “артистични” прояви, с водевила и вариетето. Поради това филмите на нямото кино практически никога не са били представяни самостоятелно, те неизменно са част от обща програма, в която има музиканти, танцьори,

илиuzionисти, певци... В Америка подобна традиция достига до крайности – “нефилмовата” част от сеансите в кината непрекъснато се разраства, увеличава се не само броят на изпълнителите (оркестрите достигат до сто и повече изпълнители, отделните номера се превръщат в цели ревюта със звезди и кордебалет), увеличава се и времето, което се отделя за подобни изпълнения.

Хари Уорнър има достатъчно основания да бъде недоволен. За не малко от собствениците на кина филмът губи значението на основна примамка за публиката: те разчитат повече на “живата” част от представлението, която им гарантира приходите. Освен това, че живите изпълнители не са безплатни – нерядко техните хонорари са високи, като отнемат от печалбата на продуцентите. Хари Уорнър е практичен човек, неговият интерес към възможността от екрана да се разнася музика, а не диалог, е предизвикан от желанието преди всичко да отстрани живите певци и танцьори, които не само отвличат вниманието на публиката от неговите филми, но и бъркат в джоба му. Още при първите стъпки на звука в киното “Уорнър” влагат значителни средства, за да закупят от звукозаписните компании авторските права на композитори и изпълнители. Но играта си струва средствата: заснетият на лента певец ще се явява всяка вечер пред публиката, без да претендира за допълнителен хонорар. Паралелно рекламният отдел на “Уорнър” подема цяла кампания, в която разяснява предимствата за зрителите: дори онези в отдалечените градове ще имат възможност да се наслаждават на изкуството на големите артисти. Очевидно главата на клана Уорнър, изиграл решаваща роля за появата на звука в киното, не се вълнува от естетиката на филмовите произведения, той не мисли за нови изразни възможности при изграждането на екранните творби, а се интересува преди всичко от по-голям контрол върху формите на представянето им в кинотеатрите и от регулиране на паричните потоци.

Не случайно “Уорнър” започват въвеждането на звука на екрана не с игрални филми като “Дон Жуан” или “Певецът от джаза” (в различни издания тъкмо премиерата на едно от тези заглавия се обявява за деня, белязал края на нямото кино), а с т. нар. “звукови пролози” или “водевилни късометражки” (vaudeville shorts). Историческите факти красноречиво опровергават версията, че звукът на екрана е дошъл неочаквано и отведнъж. “Уорнър” действа предпазливо, от една страна реализира идеята на Хари Уорнър: “звуковите про-

лози” постепенно да изместят живите певци и танцьорите, от друга - необходимо е време, за да се провери реакцията на публиката, дали тя ще приеме благосклонно заснетите на лента пеещи и свирещи свои любимци, които до вчера са присъствали само безмълвно на екрана. Но има нещо по-важно: необходимо е технологично време за работа над системата за възпроизвеждане на синхронен звук. “Ще трябва да измине цяла година в работа над система, за да може през следващия сезон, от август 1927 г., “Уорнър” да бъдат готови да представят премиерата на чудото, наречено Вайтафон”.

Освен това няма съмнение, че участниците в този процес са движени от различни, често противоположни импулси, което допринася допълнително за относително бавното навлизане на звука в киното. За “Уорнър Брадърз” звукът първоначално е само “допълнение към прохождащия им радио-бизнес, след това - способ да направят по-привлекателна програмата на неимите си филми, накрая средство да спестят пари (и да притиснат профсъюзите) и алтернатива на оркестъра в малките градчета. В началото не само братята Уорнър нямат ясна програма, стратегия за конкретното приложение на новите възможности липсва и на останалите хора с влияние във филмовата индустрия – никой от тях няма определена идея “в коя от възможните посоки да поемат”. Обсъждат се и се експериментира с различни възможности: едни смятат, че неимите филми трябва да бъдат правени и разпространявани само с “консервиран” музикален съпровод, други снимат известни изпълнители от сцената, операта и “първокласния” водевил, които да заместят “живото представление” в големите кинотеатри”. Ли де Форест вижда в киното възможност да намери ново приложение на “вакуумната лампа”, а гиганти като AT&T с тяхната дъщерна фирма Уестърн Илектрик (Western Electric) и Дженеръл Илектрик (General Electric) и Уестингхаус (Westinghouse), чрез Рейдио Корпорейшън ъф Америка (RCA), начело на която са Дейвид Сарноф и Джоузеф Кенеди, търсят пътища да реализират патентите си за звукозапис и разглеждат киното като средство за допълнителна реклама на телефоните и на започващото по онова време своето настъпление радио. Зад първите е финансовата мощ на Морган, а RCA може да разчита на подкрепата на Рокфелеровия Чейз Манхетен Бенк...

Този факт не прави по-достоверна версията, според която звукът е само за да завладее Уолстрийт

Холивуд, като съзнателно задържа готовите още от 1924 г. патенти и извежда апаратурата на пазара едва в момент, който преценяват за подходящ за реализиране на тези намерения. Раждането на звука в киното е наистина поредица от спонтанни, не винаги докрай премислени решения, а играчите в този процес преследват различни цели: на 20 април 1926 г. новата фирма Вайтафон и Уестърн Илектрик подписват договор, чиито седем страници съдържат изключително важни за бъдещето на киното клаузи – “Уорнър” предоставя капитала и е основен акционер, а Уестърн Илектрик прехвърля на Вайтафон изключителни права за използване във филмите си на апарата за звукозапис, с право да предоставя срещу заплащане тази апаратура на други продуценти и за обзавеждане на кина. Само година по-късно президентът на Уестърн Илектрик Джон Отърсън се опитва да развали договора, но безуспешно. Не само защото според него той е неизгоден, но защото е установил, че “Уорнър са по-заинтересувани да внедрят Вайтафон в собствените си кинотеатри, отколкото да представят продукта на Уестърн Илектрик на широкия пазар”. За президента на Уестърн киното е само средство за реклама на фирмата му и на нейната продукция.

Известни затруднения създават и различията в стандартите. Още през 1924 година в лабораториите на Уестърн Илектрик и тяхното поделение ERPI (Electrical Research Products Inc.) са разработени две системи за запис и възпроизвеждане на звука: с грамофонни плочи и върху филмова лента. AT&T предпочитат да работят с плочи, доколкото грамофонната индустрия има достатъчно дълга традиция, гарантираща качеството на звука, докато работата с филмова лента се намира в експерименталния си период и добрият резултат не винаги може да бъде гарантиран. Поради което и “Уорнър” започват работа със звука на екрана със системата с плочи.

Убедили се във възможностите на звука в киното, братя Уорнър решават да продължат по вече поетата посока, но нямат намерение да поемат рискове (освен финансовите) – първото звуково заглавие на компанията трябва да бъде с изпитан, ползващ се с успех сред публиката сюжет, например “Дон Жуан”. За режисьор е поканен Алън Кросланд, а за изпълнител на главната роля Джон Баримор, който се намира на върха на славата си благодарение на участието и на сцената, и в нямото кино. Премиерата на “Дон Жуан”, която не само Йежи Теплиц смята за рождена дата на звука в

киното, се е състояла на 6 август 1926 година. Всъщност определението “звук” е до голяма степен пресилено. “Дон Жуан” е заснет по обичайния за немите филми начин, като се прожектира с музикален съпровод, аранжиран от Уилям Акст, Едуарт Байес и Дайвид Мендоза – записът е осъществен в Метрополитен опера, като Хенри Хадли дирижира Ню Йоркската филхармония. Самата премиера протича по-скоро като традиционно представяне на нямо филмово заглавие, с единствената разлика, че всички изпълнения в пролога са предварително заснети, а не протичат “на живо”. Публиката има възможност да се наслади на монолога на Уилям Хейс, по това време президент на МППДА (организацията на американската филмова индустрия), който говори за “светлите перспективи” на звука в киното, да аплодира музиканти като Миша Елман, Ефрем Цимбалист, Харолд Бауер, на прочутия тенор Джовани Мартинели, който изпълнява ария от “Паячи”...

Отзивите в пресата са повече от окуражаващи, реакцията на публиката – възторжена. Един от журналистите е категоричен: “Вайтафон е стъпка към ново направление и той ще допринесе много за филмовия бизнес”. А друг коментира възторжено във “Филм Дейли” от 9 август 1926 година: “необикновените перспективи за демократизиране на културата, които се разкриват благодарение на новото усъвършенстване на кинематографичната техника: “мисълта, че и най-малкото кино в най-малкото градче в страната ще може да представи “Дон Жуан” с оркестровия акомпанимент на 107 музиканти от Ню Йоркската филхармония, надминава всяка човешка представа...” Подобен оптимизъм изглежда твърде утопичен на фона на реалността: звуковият вариант на “Дон Жуан” е видян единствено в няколко големи града, които разполагат с кинотеатри, обзаведени с необходимата апаратура, докато в провинциалните кина се прожектира като обикновен нем филм. Впрочем такава ще бъде съдбата и на “Певецът от джаза”, и на други от първите звукови заглавия, те ще имат двойно битие и като звукови, и като неми филми в зависимост от съществуващите технически възможности. Обзавеждането на кината с новата апаратура върви бавно и далеч не с темповете, желани от хората на филмовата индустрия. Една от причините е съпротивата на собствениците на кина, за които инсталирането на новата звукова апаратура означава предимно допълнителни разходи. Без съмнение и производството изостава

и не е в състояние да задоволи амбициите на “Уорнър”. Въпреки обещанията до края на 1926 година да инсталират 350 от апаратите на Вайтафон, като “в средата на ноември Хари Уорнър твърди, че разполага с петдесет апарата за прожекции, готови да бъдат инсталирани през януари и още сто подготвени за работа апаратури. През декември Уорнър са принудени да признаят, че само двадесет Вайтафона са инсталирани в осем града”. Всъщност и тези цифри са нереални, в края на годината действаща апаратура за звуково кино има само в четири града: Ню Йорк, Лос Анджелис, Чикаго и Детройт, през март 1927 г. президентът на Вайтафон Уолтър Рич обявява, че функционират едва 51 апарата, което не пречи на “Уорнър” да започната активна работа над следващия си хит – “Певецът от джаза”.

Този филм е един от най-често споменаваните в историите на киното, той е емблематично заглавие, превърнало се в символ на раждането на звука на екрана. Разбира се, и тук в описанията на подготовката, реализацията и ефекта от филма са натрупани не малко неточни, противоречиви и дори неверни твърдения. “Уорнър” отново залагат на онова, което гарантира успех сред зрителите. Изборът им спира на едно от най-популярните заглавия на Бродуей – трогателната история за младежа, който отказва да продължи семейната традиция като приеме жизнения път на певец в синагогата и се опитва да се реализира като джазов певец, завършва с помирение: блудният син се завръща и участва в религиозната служба заедно с баща си – на Бродуей тя се ползва с успех не на последно място и заради изключителната популярност на изпълнителя на главната роля – Ал Джолсън.

Ако оставим настрана клюките, достойни повече за страниците на жълтите издания: търканията с Ал Джолсън, който не желаел да участва в продукцията поради факта, че режисьорът Алън Кросланд не е еврейин, слуховете за финансови затруднения на “Уорнър”, заставили певица-актьор, който имал изключително желание да участва в проекта, сам да финансира своето и на останалите изпълнители участие, “Певецът от джаза” несъмнено има своето място в историята на киното най-малкото защото това е първият игрален филм, който не е заснет като нем, а след това допълнително озвучен с музикален съпровод: музикалните номера с участието на Ал Джолсън са заснети синхронно... Това е решителна стъпка към взаимното обвързване на звука и изображение-

нието на екрана. В същото време “Певецът от джаза” си остава чисто музикален филм, в който отсъства произнасяното слово, **не изпято, а разменено във фразите на диалога**. Този филм е по-скоро демонстрация на негативното отношение на Хари Уорнър към филмите с диалог и всъщност е родоначалник на една тенденция в ранното звуково кино, намерила развитие през първите години след раждането на звука, когато музикалните филми, водевили, оперети и ревюта заемат сериозен дял в програмите на кината.

Репликата, която Ал Джолсън произнася в този филм, също е обект на различни тълкувания: според едни източници Ал Джолсън произнесъл думите: “Чуй това сега!”, защото така било предварително предвидено в сценария, според други става дума за реплика, която актьорът случайно изтървал докато се подготвял за поредния кадър, без да подозира, че камерата и записващото устройство работят – тази случайно прозвучала реплика била запазена и останала като единствените думи, които са изговорени, а не изпети във филма. Доста по-вероятно изглежда версията, според която става дума за реплика, нещо като фирмен знак на изпълнителя, която той по време на живо изпълнение редовно хвърлял от сцената към зрителите в залата. Всеки от големите имена по онова време имал подобна реплика, която зрителите познавали и на която неизменно благосклонно реагирали. “Фирмената реплика” на Джолсън била: “Чуйте това сега!”.

Ако това е все пак донякъде незначителна подробност, то няма съмнение, че съобщенията за “изключителния триумф” на “Певецът от джаза” по време на премиерното му представяне, както и за небивалия финансов успех на филма, обозначили победоносното шествие на звука по екраните на кинотеатрите по света са, ако използваме израза на Марк Твен, “силно преувеличени”... Според Доналд Крафтън: “професионалните журналисти и основните вестници в Ню Йорк са игнорирали премиерата на “Певецът от джаза” (независимо че всичките съобщават за смъртта на Сем Уорнър)”. Този факт разрушава още една легенда: че на премиерата са присъствали всички големи имена на филмовата индустрия в Америка, които едва ли не на следващия ден, замаяни от невероятния успех на “първия звуков филм”, запретнали ръкави да въвеждат звука и в своите продукции. Сем Уорнър умира в навечерието на премиерата на “Певецът от джаза” и е погребан в Лос Анджелис, на церемонията присъстват ръководителите на

всички големи филмови студиа, естествено, че не е било възможно те да се намират на прожекцията в Ню Йорк по същото време... Но независимо от това само няколко месеца по-късно журналистите се надпреварват да пишат за “небивалия успех” на филма, “превърнал се в повратна точка в съдбата на Уорнър Брадърз и филмовата индустрия”.

“Певецът от джаза” наистина е важна стъпка по пътя към усвояването на звука в киното, което далеч не означава, че използването на възможностите, разкрили се пред филмовата индустрия, се е осъществило незабавно и масово. През 1929 г. Никълъс Шенк, който ръководи Лоевс и Метро, твърди: “Аз вярвам, че немите филми ще продължат да бъдат много позитивен фактор във филмовото производство...” Не са очевидни и начините за пълноценно използване на звука в киното. Джеси Ласки е убеден, че през 1928 година звуковият филм ще се развива “по два различни и ясно определени пътища: филми изцяло с диалог, които ще използват най-добрите черти на сцената и на екранната техника (...) докато вторият път на киното ще бъде съсредоточен върху създаване на филми, лишени от диалог...”. В същото време “в ПарамOUNT са ентузиазирани от възможностите на звука, но там никой не предвижда продукция изцяло от говорещи филми”. Както твърдят злите езици в Холивуд: успехът на Уорнър се дължи на факта, че Адолф Цукор твърде дълго се колебал дали да се захване със звука...

Популярността на “Певецът от джаза” се дължи до голяма степен и на факта, че той експлоатира музикалната мода на 20-те години, не случайно наричани “десетилетие на джаза”. Независимо от това приходите от касите в кинотеатрите не потвърждават шумните възторзи на журналистите: “Певецът от джаза” носи на “Уорнър” средно около 104 000 долара на седмица, докато в същото време отделни успешни неми заглавия имат далеч по-високи приходи, между 123 00 и 144 000 долара. Такава е картината и в кината на други големи градове в Америка. Истина е, че по онова време все още не съществува съвременната прецизна система за отчитане на посетителите и на приходите в кината, но няма съмнение, че представянето на “Певецът от джаза” не е онзи феноменален успех, който някои му приписват, което не отменя факта, че този филм остава едно от важните събития по пътя към адекватното използване на звука в киното. И все пак той далеч не е първото заглавие по този път – доколкото филми, в които

има не само музика и звукови ефекти, а онова, което особено е липсвало през първите десетилетия след раждането на киното – словото, са правени и

преди “Певецът от джаза”, но техният създател е друг, а не Хари Уорнър и неговите братя... Неговото име е Уилям Фокс.

Ведил Катчингс (Waddill Catchings) е т. нар. “venture capitalist”, т.е. това са хората, които предоставят финансова подкрепа на нови, рискови проекти, каквото несъмнено било намерението да се използва звукът в киното.

KFWB е първата радиостанция на Уорнър, и те, и останалите използват радиото за да рекламират филмовата си продукция; интересно е, че в първите години на звуковото кино Уорнър експериментират, като се опитват да обединят филма и радиото – радиото им излъчва от киното по време на прожекция диалога на филма за публика, която се намира в друго помещение – нещо като предшественик на бъдещия радиотеатър.

PKO (Рейдио Кейт Орфеум) е дъщерна фирма на Рейдио Корпорейшън ъф Америка.

Gomery D., op. cit., p. 49; впрочем това е времето, когато филмовите компании изпитват потребност от средства за своята експанзия – строеж на студиа, придобиване на кинотеатри, купуване на по-малки или конкурентни фирми, разширяване на производството – вж. Crafton D, op. cit., p. 10

Crafton D., op. cit. P. 70

Crafton D., op. cit., p. 73

Gomery D., op. cit., p. 47; Crafton D. op. cit., p. 70

Навярно тази практика води началото си от премиерата на “Чичо Томовата колиба” на Едуин Портър, (1903), когато за първи път музиканти, скрити зад платното, съпровождат филмовото действие.

ibidem, p. 48

Освен това по онова време съществуват и т. нар. “part talkies”, сиреч филми, заснети като неми, в които инцидентно в някои сцени има диалог.

Gomery D., op. cit. p. 49

Crafton D., op. cit., p. 10

ibidem

ibidem; това са години, когато започва развитието и на телевизията, някои от особено предвидливите ръководители на филмови студии като Боб Балабан инвестират в бъдещия гигант на масовите комуникации, но не са малко скептиците по отношение на “радиото с картини”, както пише един журналист: “не вярвам, че някога ще гледаме Джек Баримор на стените на дневната ни...”

Ерик Роде в своята “История на киното” предлага подробна схема на сложно преплетените отношения между водещите финансови институции на Уолстрийт, големите технологични фирми и филмовите компании: Rhode E., op. cit., p. 263

на 25 април 1925 Уорнър Рич, който работи за Уестърн Електрик, и Уорнър Брадърз основават джойнтвенчър за използване на звука в киното, наречен Вайтафон.

Crafton D., op. cit., p. 127

вж. Crafton D., op. cit., p. 70

Грамофонните плочи, използвани от Вайтафон, са с диаметър 16 инча (около 40 см.), със скорост 33 1/3, но голямото предимство на системата за електрическите усилватели; както отбелязва Ричард Кошарски: “Малцина от първите зрители са чували електрически записан и възпроизведен звук и никой от тях не е имал опит с качествен звук в киното. Те са били впечатлени не толкова от синхронния звук (което винаги е било проблем), а от чистотата, диапазонът и силата на звука от електрическия усилвател”; Koszarski R. On the Record and Reproduction in Bandy M. L. ed., The Dawn of Sound, N.Y., Museum of Modern Art, 1989, p. 16

В “Singing in the Rain” този монолог е пародиран, дори лицето на човека, който от екрана представя възможностите на звука, удивително напомня чертите на Хейс.

Crafton D., op. cit., p. 86; 102

Crafton D., op. cit., p. 517

ibidem

Film Daily, 2 September 1928,

Crafton D., op. cit., p. 169

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; 946 10 62

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

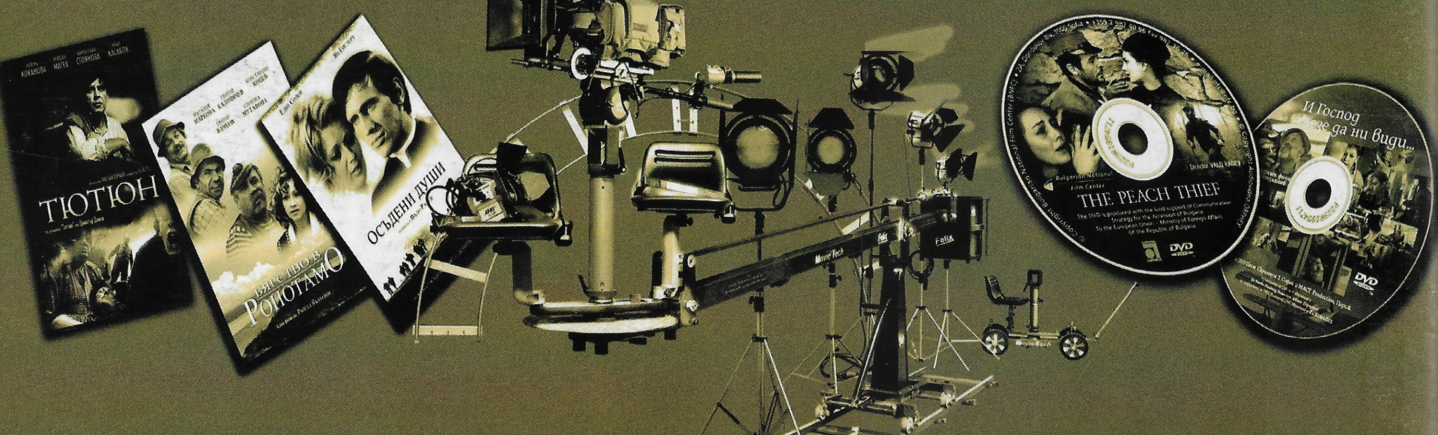
PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO
PASSION DE CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION FOR CINEMA СТРАСТ ЗА КИНО
PASION POR EL CINE PASSION FOR CINEMA
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

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

АУДИОВИДЕО ОРФЕЙ



www.audiovisual-bg.com studio@audiovisual-bg.com тел.: +359 2/ 866 00 48 факс: +359 2/ 865 91 86