

КИНО

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

3-4 2010

3,50 лв.

60 Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Panorama

WRITTEN & DIRECTED BY
REHA ERDEM



КОСМОС

SERMET YEŞİL TÜRKÜ TURAN HAKAN ALTUNTAŞ SABAHAT DOĞANYILMAZ KÜVEL KUBILAY AKIN ANLI PRODUCER: ÖMER ATAY
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY: FLORENT HERRY SOUND: HERVE CUYADER ÖTKÜ İNSEL EDITING & SOUND DESIGN: REHA ERDEM
CASTING: ÖZLEM SENGUR YENER CO-PRODUCERS: CEMAL NOYAN, KALINÖVİ BROTHERS

ATLANTİK
www.kosmos.com.tr

ima

MAJOREZ

MAJOREZ

MAJOREZ

MAJOREZ

MAJOREZ

MAJOREZ



977086 43931

ПРИЛОЖЕНИЕ:
СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

игри на късмета

31 781 262 лв.

Игрите на Евробет могат

да се намерят
в повече от **630** обекта
в **209** населени места.



Адресите на обектите може да намерите на www.eurochance.bg и www.lottojackpot.bg

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Юбилей

Българското време на достойния – Юлий Стоянов на 80

Боряна Матеев _____ 2

In memoriam

Пламен Масларов

Пенка Монова _____ 4

Във фокуса на критика

Играчка – плачка /"Мисия Лондон"/

Марияна Христова _____ 7

До Лондон и напред /"Мисия Лондон"/

Екатерина Лимончева _____ 9

Филм – постъпка /"Футболни хамелеони"/

Вълчан Вълчанов _____ 11

Киносъбития

Фестивал на европейските копродукции

ФЕК – Фестивал с важна мисия

Людмила Дякова _____ 14

Необикновеният избор или колко струва една мечта

Надежда Гюрова _____ 17

Нови книги

И теоретичен труд и учебно пособие /за книгата "Сценарийният сюжет"

Неделчо Милев _____ 19

Подир сянката на облаците

Киноанкета Димитър Митов, Митаци _____ 21

СВЕТОВЕН ЕКРАН

Фестивали

Партия "Кан" на два гласа или фестивалът в две измерения

Боряна Матеева, Вера Найденова _____ 23

Клишетата на Кан под пула

превод: Катерина Ламбринова _____ 28

Лица от Карлови Вари

Божидар Манов _____ 30

Нарруенд за младите в Белград

Олга Маркова _____ 34

За Анеси като за пъпеш

Марта Монева _____ 36

Руското кино 2010: точка на кипене /Кинотавър – Сочи

Божидар Манов _____ 40

Обединение на творческите сили -Златен Витяз

Олга Маркова _____ 43

ТЕЛЕВИЗИЯ, ТЕЛЕВИЗИЯ

Развитие на обществената и търговска телевизия в Европа

Иво Драганов _____ 48

ТЕОРЕТИЧНИ ЕТЮДИ

Филмовото изкуство и европейската живопис в началото на 20 век

Мира Каланова _____ 55

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Не се качвай прав на масата

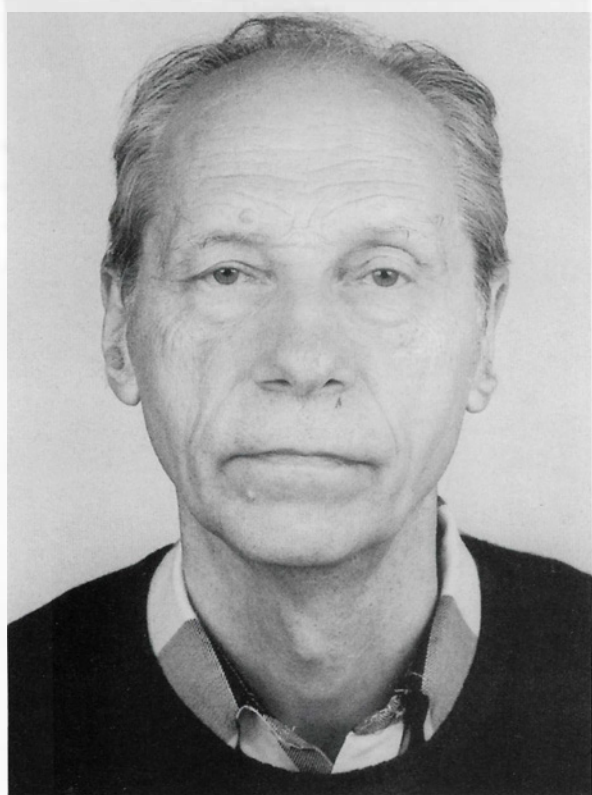
Владимир Ганев



БЪЛГАРСКОТО ВРЕМЕ НА ДОСТОЙНИЯ

Боряна Матеева

За Юлий Стоянов като че ли всичко вече е казано. Цитирам импресионистично и напосоки уважавани критици и колеги режисьори, водещи журналисти и негови ученици, дори бивши президенти: „кореняк софиянец“, „възпитан, интелигентен,



умен, деликатен, толерантен“, „скромен и деликатен до степен на стеснителност и неувереност“, „аскет“. Учил в Прага, завършил ФАМУ. Винаги е бил „гражданин и като човек, и като творец“... Филмите му са „концептуални“, „филми на синтеза“, „не илюстративни, не разказвателни“ и постигат непостижимото - „големи-

те философски обобщения за историческата съдба и националния характер“. В тях „епохите си разговарят и се самооткриват“. С всеки свой филм „дешифрира историята отвъд видимото, през човека“. „Избира герои и събития, белязали времето и акумулирали драматизма на времето“: Захари Стоянов, Любен Каравелов, Георги Димитров, Христо Ботев, Васил Левски, Александър Жендов, но и киномана Стефан Власков, Константин Иречек и много други, Априлското въстание, Съединението, Балканските войни, раждането на новата конституция, новите общественно-политически ситуации... „Анализатор на времето“, „смутител“. Като режисьор „работи бавно“, събира винаги „огромен документален материал“, обследва педантично „всички гледни точки“. „Безкрайно възискателен“, той е пословичен със своя перфекционизъм, „повтаря и проверява до полудна“ - ако продуцентът не го притисне със сроковете, може да изпипва монтажа до безкрай. С творчеството си наложи „изключително висок критерий за етиката в документалното кино“ и без да е бил академичен преподавател, създаде поколение свои ученици-последователи, които днес са сред най-добрите български документалисти: Асен Владимиров, Влади Киров, Костадин Бонев, Елдора Трайкова, Светослав Овчаров, Малина Петрова, Васил Живков... И още нещо твърде важно, което отбелязват писалите за Юлий Стоянов - „не се промени след 10 ноември“...

Точни и всеобхватни характеристики, проникновени обобщения. Какво да добавиш, което да не е тавтология и да не прозвучи конфузно-банално? Може би някои лични наблюдения, които с годините са придобили, надявам се, по-универсално звучене...

И така, някъде в средата на 80-те, една привечер, с пазарски торби в ръце, се качвам в трамвая от площад „Патриарх Евтимий“ в посока „Лозенец“. Тогава съм млад киновед, бодър и безгрижен служител на Филмотеката. Изненадващо към мен се приближава Юлий Стоянов. Тогава той вече е големият режисьор, документалистът с внушително реноме, с всевъзможни

награди. Не се познаваме лично, но той ме заговаря по неговия си чаровно-стеснителен начин и успява да каже това, което си е намислил. Пробил си е път през навалищата, за да сподели, че много цени това, което правим като просветителска работа - Киноуниверситета, Дискусионния клуб, представянето на български документални филми и дискусиите с техните автори, че това е важна и нужна дейност, общественорезултатна, и да продължаваме все така. Думи в този дух. На следващата спирка се извинява смутено, притеснено се сбогува и бързо слиза. В момента случката ми се стори странна, а безплътният Юлий Стоянов – нереално видение. Но чантите с продукти, с репички и марули, вече не ми тежаха. Изведнъж ежедневните ми занимания, дотогава някак рутинни, ми се видяха значими. Преценката на Юлий Стоянов ги беше поставила на друго равнище. Тогава всъщност осъзнах, че ние от Филмотеката имаме съдбовна отговорност пред киното и особено пред българското. С това чувство за мисия продължавам и сега, въпреки че парадигмата тотално се е променила. За няколко минути, между две спирки в един трамвай, Юлий Стоянов събуди в мен нещо, останало ненакърнено и до днес.

Ако се отстраним по брехтовски, както често го прави и той във филмите си, ще открием, че дори в тази леко комична битова случка се съдържа цялото ЮлиСтояново отношение към живота – умението ненадрапливо, но неотстъпно да открива и изважда същностите на явления и процеси, минавайки отвъд видимостите; способността да навлиза в дълбочините и да търси битийния смисъл и причините за случващото се в света и в България; и накрая – изкуството да заразява другите с прозренията си. Онези окуражителни думи на реализирания творец към прохождания в киното бяха доброжелателни, но и задължаваха за бъдещето, защото бяха казани от един наистина достоен човек.

Много мислих кое прави от Юлий Стоянов най-дълголетния ни документалист, устояващ на натиска на разни политически режими, идеологически догмати, социално-битови превратности и лични трагедии. Защото нека не си мислим, че бидейки отрано признат, той е имал само славен творчески и безоблачен житейски път. Напротив – колкото си по-надарен и необикновен, толкова сякаш битието се ожесточава към теб и Бог ти праща изпитания. И по начина, по който ти се справяш с тях, си проличава кой си всъщност в йерархията на ценностите. За Юлий Стоянов може да се каже, че през всички бури – житейски, социални, психологически, политически - е преминавал защитен от бронята на ненакърнимото си достойнството на интелigent. Дали това идва от семейната среда и възпитание, дали нещо от героите му незнайно как е преминавало у него, но именно достойнството е ядро на неговата личност. Можем да разчитаме думата „достоеен“ като да-устой-до-край. Или да-стои-до-най-главното. Коренът ѝ винаги е „стоя“, а това предполага изправен, прав, праведен. Човек, който върви редом с правото, но не правото на силния, богатия и властимащия, а правото на п/р/осветения, който носи п/р/освещение на другите. Самият Юлий е индивид от изчезващ вид дори и с физическата си визия – висок, слаб, крехък, безплътен, той е живо отрицание на

самодоволните мачо-образи, агресивно насаждани от вездесъщата консуматорска машина на чалга-времето. Всъщност него винаги го е интересувало именно времето - и то българското време. Докато анализира и осмисля приноса на важни личности и събития за нашата историята, той винаги се е интересувал и от измеренията на времето във философския му смисъл и как то бележи съдбите човешки. С настъпването на социалните промени от преди 20 години историческото време се забърза. Много от старите и уважавани кинодейци не можаха да се впишат в него, защото не усетиха новите енергии в пространството. Но Юлий Стоянов прелетя бариерата с лекотата на човек, който никога не е бил конюнктурен или „пластичен“, както е модерно да се казва напоследък, зареден с чистото гориво на своя талант. И разкри едно неподозирано негово качество – инстинкта да се саморазвива.

Пак около промените и пак в неформален разговор беше споделил мимоходом, с някаква тиха болка, че филмите му, колкото и да се харесват, така или иначе са „сухоежбина“. Употребил точно тази нестандартна за киножаргона дума - и то в момент, когато критиката хвалеше поредния му шедевър. Под „сухоежбина“ разбираше строгото, педантично и неефектно снимане на всякакви документи, фотографии, стари вестници, използването на стари хроники... Усещаше се, че е неудовлетворен, че иска да надскочи постигнатото, че вътрешно се нуждае от нови, адекватни на ситуацията изразни средства. Тогава дойде „Като на кино“, с въвеждането на водещ - актьора-приятел Ицко Финци (алтер-его на режисьора), с живия и фатално изстрадал любовта си към киното Стефан Власков, със свежите игрални епизоди от американски филми, иронично и драматично коментиращи зловещия иначе разказ за репресиите на ДС и престоя в Белене... Нито грам „сухоежбина“ нямаше и в „България: база данни“, където се ползват уменията на новото компютърно поколение, за да се осмислят противоречията в най-новото българско време, а в последния - „Срещи с Иречек“, реализиран в съавторство с Асен Владимиров, отново водещ е Ицко Финци, но той изпълнява и „роля“ – тази на Иречек. Там има и елегантни възстановки, а авторите изобретателно съпоставят две отдалечени български времена – днешното и времето на легендарния общественик-писател отпреди повече от век. Равносметката е отчайваща – българското време е спряло. Това внушение е постигнато с гениално прост, но пък колко ефектен ход - върху някогашните текстове на Иречек се наслаждат картините на днешния ден...

И на 80 години Юлий Стоянов не спира да работи, да развива сетивността си, да се тревожи със съвременниците си и да изследва без умора тази неуловима субстанция - времето. Светлото му присъствие е утеха и надежда - стига да поискаме, и ние бихме могли да преживеем живота си „по начин най-благороден“. А на бъдещите поколения филмите му ще говорят не само за отминалото време, но и за един истински избраник на това време.

ПЛАМЕН МАСЛАРОВ

Пенка Монова

Пламен Масларов го няма. Нещо като финала на филма му „Любовта на Мирон“. Героят се заключва в стаята, чистачките проверяват помещението и си шепнат – „Отишъл си е!“.

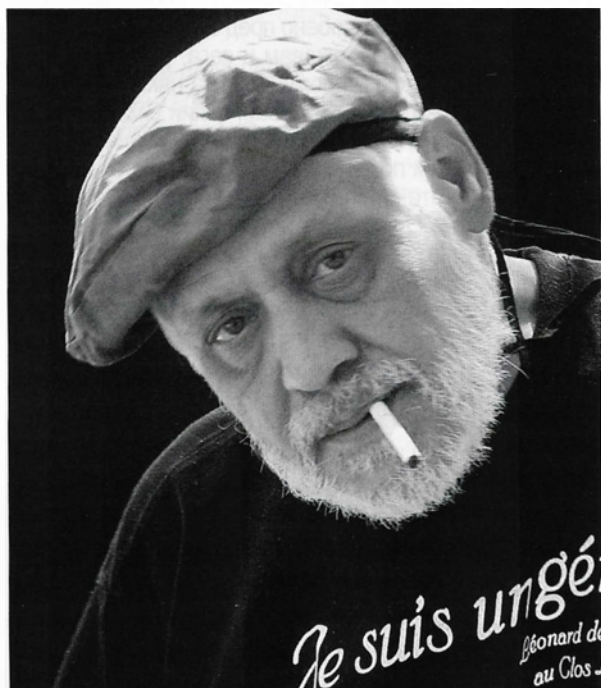
Сядам да пиша за него на Палъовден, денят на апостол Павел. Палъо идва от глагола „палене“, а така са викали на Пламен във времето на бурната му младост, когато обръщаше София с главата надолу. По-късно твърдеше, че нямал имен ден - затова празнувал на деня на пожарникаря.

Може да се каже, че си отиде от трудова злополука или по-скоро че загина на служебния си пост. Досни-маше край морето филм с ироничното заглавие „Сърдити старчета“, започнат от Ивайло Джамбазов. Получава кръвоизлив в село Бръшлян (едно от родните места на Орфей по нашите земи) и го транспортират до ИСУЛ в София. Там в една от стаите си отива. Създаде се интересна прокоба около този филм – единият от режисьорите му пътува от 11 етаж, за да умре, другият - от Бургас.

Обичаше да ни натяква приживе, че когато се прости с живота, ще съобщят по централните новини в 8 часа вечерта, а за нашата кончина никой няма и да разбере. Не позна, съобщи за него по телевизията още в 8 часа сутринта. Ама всичко останало си бе режисирал сам, май беше и сценарист на живота си.

Събрахме се спонтанно във Филмотеката, на която от шест години бе директор. Всеки от приятелите и колегите му носеше марково питие и плачеше. Признах, че сигурно плачем повече за себе си, за нас ни е криво. Той каквото можа, го направи, каквото не, вероятно никой не може да го направи. А ние оставаме без него, човека.

Дъщеря му Мила спомена, че не искал да тъгуваме. Всъщност в повечето от нас бе останало усещането, че беше щастлив от живота си. И може би не е бил тъжен, когато е умирал. Други хора са тъжни в живо-



та и щастливи в смъртта. А Пламен дори нарекъл фирмата си (или ферма) за кино „Лъки“. Бе роден и в същия ден като Щастливеца Алеко – на 1 януари. Този ден, иначе неподходящ за сбирки (всички са омаломощени от новогодишната нощ), се превръщаше в голям и истински прием наред София. Хората се надигаха от празничната трапеза и идваха да го поздравят и му подарят някоя и друга шапка. Последният път аз му подарих бебешка шапка - мислех, че само такава няма в колекцията си на магьосник. По принцип мисля, че хората не обичат щастливците, но той бе едно живо опровержение на тези думи.

Та тогава във Филмотеката неусетно сълзите ни пресъхнаха (дори и на Елин Рахнев) и започнахме да си разказваме весели спомени. Така нашето групово „in memoriam“ се превърна в мемоари, както ще стане и сега с този текст. Всеки си имаше личен спомен от

него, защото Пламен умееше да разговаря с всекиго. Това не беше безопасно, имаше остър език, но всички имаха слабост към него и му позволяваха много. Пък и умееше както да те убие с думи, така и да те възкреси или размее за още по-кратко време.

Беше интересен човек. Като казвам беше, веднага ми идва да се поправа – не, не беше, а е. Нещата, които правеше в киното, телевизията, обществения живот – културния и светския, бяха неповторими и оригинални. Филми, различни и необичайни, телевизионна поредица по известни майстори на словото – изящно направени, по много кинаджийски начин, архивни филми... "София в архивите" го работихме заедно. Накупи всякакви книги. Аз прочетох хиляди страници, прерових десетки албуми, за да напиша сценарий от няколко, примерно съотношение 2000 към 20. А той заяви, че за да се получи нещо, натрупванията трябва да са в още по-голямо съотношение, а не 1000 към 1. Колкото и неустойчив, енергичен, пламенен и абсолютно неочакван да беше неговия принос в различни форми и изкуства (дори двуезично издание на приказките на Перо, братя Грим и Андерсен на турски и български!), той остава в съзнанието на хората като колоритна личност. С поведението си в обществото дори надхвърляше своето присъствие в изкуството, което тепърва ще се премерва и отсъжда. Достатъчно богато, обемно, скрilo тайни, които тепърва ще се тълкуват като знаци, сигнали и послания. За това ще имаме много време, но за човека – не.

Ето, сещам се за фестивала в Пловдив... Цяла нощ бе пъл в пиано бар, не се бе докоснал до леглото си. На сутринта, като го водехме до стаята му, която още не бе видял, протестира, че нарочно го качваме в асансьора със стъклени стени, за да му стане лошо и да повърне. Че пиеше – пиеше, но повече обичаше да се прави на пиян, защото така по-лесно му прощаваха невъздържания език и шегите.

Върволица хора идваха тук, във Филмотеката, да дирят помощ и съвет от него, но и той не се отказваше да прави нещата да се случват и прохождаше много инстанции и хора. Веднъж пристига, леко прегърбен настрана, с дългия си шлифер (с който плашел учениците, като внезапно го разтварял, а те си мислели, че е гол) и разказа нова раздувка за този прословут шлифер. Както си стоял с него на ъгъла на Шишман и Гурко до кофите за смет и разговарял с приятел, добър човек се спрял и му дал два лева. Обичаше да се облича в маркови дрехи, но откъде да знае това човекът?

Блъваше като някой детектор на лъжата неприлични истини и биеше по чуждите комплекси, защото той май

нямаше свои. Веднъж го обвиних в началническа депресия. Той ме нарече „тъпо копеле“. И друг път са ме обиждали, но не точно с тези думи. Наистина ми беше шеф в момента, но аз продължих, като му казах, че е тук, за да се грижи за нас, за да отговаря за нас, да вярва в нас. Извърна се с гръб да не виждам израза на лицето му и ми отговори по следния начин: "Ти си най-тъпото копеле, което съм срещал!". Кой знае защо се възгордах, нищо, че не моментално. Умееше да въздига хората и да ги смачква, според случая.

Опасно бе да разговаряш с него неподготвен и държеше всички нащрек наоколо си. Едновременно с това умееше да обира напрежението на супер официозни събития, както и да респектира и при най-приятелската запивка, нахвърляйки се върху някого. Разправяше как един път на прием на високо ниво разговарял с дама с бяла блузка, но без да иска я полял тутакси с чаша червено вино. Изпитваше угризения, леко подсмиснат. Аз и досега не зная дали не го бе направил нарочно, за да размее всички и така да поотпусне купона. Беше от тези, които домакините не обичат, но гостите боготворят – дето първи покапват новата бяла покривка, за да се чувстват уютно останалите до края на вечерта.

Майстор на самоиронията – не щадеше и себе си – внушаваше чувството, че в този живот няма недосегаеми. Бе директор на Народния театър и "скромно" припомняше, че е седял на мястото на Пенчо Славейков, Ст.Л.Костов. Обичаше да те атакува, когато си примрял от задоволство или сигурност в правотата си, но беше готов да те подкрепи, когато почвата се изплъзва под краката ти. Е, понякога като предизвика съпротивителните ти сили с някоя нова ехидност.

Оставаше си непредвидим и караше всички да се съобразяват с него, не можеше да го подминеш ей-така, където и да го срещнеш. Ще те сподире с реплика и то остра, или пък безкрайно смешна случка. Разполагаше с торба лакърдии, повечето измислени, но добре. Гледал от масата на една кръчма (любим ракурс) да свалят звездата от Партийния дом и се заканвал – „Сваляйте, сваляйте, после на гръб ще я качвате“. В едно интервю се оправдаваше така: „Може би аукционно и петолъчката има цена, след като се продават бикините на някоя актриса“. И всичко това в разгара на промените, когато който смееше да не скача, бе червен.

На фестивала тази година в Балчик се готвехме да честваме 60-годишнината му, той от години се канеше да снима там „Отвличане от сарая“ из градините на Двореца. Всеки миг очаквах, че ще видя прегърбената му фигура, после ще извади от чантата си напитка еднолитрова бутилка с бира и ще я подаде на някое официално лице, както обичаше да прави. Но хората никога не му отказваха, чувството му за лична свобода

да бе заразително.

Автор на повече от 50 документални и 10 игрални филма на доста сериозни теми, той предпочиташе да разказва за това как снимал модно ревю във Варна. Оставил асистентите да го подготвят, а сам взел джуджето от екипа за ръка, преди това му облякъл моряшко костюмче и го разходил из Морската градина. Като се появили на снимачната площадка, една от манекенките не можела да се концентрира и изкрещяла да махнат стареца и джуджето. „Но това е режисьорът“, казал ѝ някой и тя се разплакала.

Сардонично се усмихваше при споделянето на такива истории. Подозирах, че ги режисира, обмисля и им пише сценариите, но и наистина знаеше как да постави всеки на мястото му. Затова в един от редките случаи, когато се оплака от някого, избързах да му натякна: „И ти ще си намериш майстора!“. Той се засмя доволно, сигурно дори в момента замисляше нова гяволия. Пушеше безспир или пиеше колкото да се замае, за да забави темпото, на което другите не издържаха. И идеята му хареса - би се радвал да си срещне майстора. Нали и сам бе Майстор. Последната му театрална постановка „Маршрутка“ (наричаше я пътна далавера) в Сатирата безкрайно ме натъжи. Умееше да смесва тъжното и смешното в много пивък коктейл.

Веднъж се яви с паважна екзема. На сцената на кино Одеон в ролята си на директор представяше филм. Някой ме попита какво му се е случило. „Ванчето го ударила“, отговорих аз малко в негов стил. „Защо?“, попита изненадано любопитният зрител, „Припознала се е нещо“, отвърнах аз. А Ванчето бе редом до него последните шест години като верен спътник. Той сякаш ме чу от сцената и следващите му думи бяха: „В този филм авторите припознават сякаш себе си“. Четеше и мисли.

Почнах с „Пальо“, както му викали приятелите, но по-късно бе всеизвестен с прякора Маслинката. Игра в киното като актьор какво ли не, от възторжен младеж до ходжа, но живота си изигра най-блестящо. Замисляше във всеки миг някоя нова щуротия – я филмова, телевизионна или проект за нещо свръхбезумно. После сладкодумно го раздуваше пред очите ни и в такива мигове ние наистина си мислехме, че малко са невъзможните неща за него. Бе толкова щур, че можеше да превърне в реалност и най-налудничавия си план. Знае ли човек докъде можеше да стигне, ако бе доживял по-преклонна възраст. Не че се спираше, докато бе жив.

Когато всички тръпнехме за съдбата на медицинските ни сестри в Либия и скандирахме, че не са сами, той единствен говореше за пребитите в полицията заради убийството на Луканов украинци. Те гниеа по нашите затвори не по-малък брой години.

Изпитваше редовни и силни физически болки поради

различни причини и заболявания. Една сутрин се оплака: „Отивам да си извадя един зъб, така и така не виждам от болки, цяла нощ не съм спал“.

Знаеше много за болката, не само физическата. На един художествен съвет, когато вече всичко е готово, завършено, сценаристът публично се отказва от филма. Носеше на неочаквани удари, очакваните и сам си ги подготвяше. Беше организиран прожекции на „На всеки километър“ пред Народния театър във времента, когато хората се страхуваха да си купуват дори вестник „Дума“.

Във филмотеката запазихме записа на телефонния му секретар. Беше ни приятно още да чуваме пресипналия му глас да казва хъркотещо „Това е телефона на Пламен Масларов. Ако ме няма, оставете съобщение, ще ви се обади“. Бр-р-р! Сигурно ако беше жив по някакъв сюрреален начин, би го редактирал така: „Ще ви се обади да се видим“. Добре звучи от отвъдното, нали? Не съм го чувала да пее с китара в приятелска компания, в която някой все да му прави забележка и иска друга песен – „Я млъкни малко, тая можеш ли я?“. Сигурно е могъл всичко, но съм го виждала в момент, когато и той се е държал така с други певци. Пробваше ни доколко можем да устоим. А сам преживя доста неща, за които не беше достатъчно да си бонвиван, както го наричат днес в некрофилските писания. Някои ще кажат – и на нас са ни нанасяли удари. Да, сигурно на всеки.

Ама той продължава да се кефи на живота.

Други ще кажат – не му пукаше, постигна върховно вътрешно спокойствие. Кой може да се похвали днес, че от нищо не му пука? А и на Пламен му пукаше, казваше: „Все още не можем да разберем, че нашето мислене е ценно и то може да бъде продавано. И хората в чужбина трябва да са ни благодарни“. Помагаше много на младите режисьори, но и ги отрезвяваше да не се вземат много на сериозно. Когато един от неговите хора спечели награда на фестивал, го поздравя така: „Представям си какъв е бил фестивалът, щом са дали награда на теб“. Имаше отровен език, но с лечебни свойства. Този същият режисьор казваше за него: „Ако всички работеха така, ех!“.

Та Маслинка, мир на костилката ти!

За нас винаги ще останеш с всичко онова, което направи в творчеството си, следата, която остави сред хората и онова, което успя да сториш от живота си - едно съвършено произведение на изкуството. Беше личност, характер, много автори биха мечтали за такъв герой. Ти си бе герой и сам се бе измислил.

Да, мир на костилката ти още веднъж.

Макар че нещо не ми се вярва. Ти не можеш да стоиш мирен.

ИГРАЧКА ПЛАЧКА

Марияна Христова

Мисия Лондон" преизпълни плана, който зададе още на ниво проект. Въпреки някои опасения, че ще се окаже бутафорна клоунада в стил „Испанска муха“ на Киран Коларов заради всевъзможните местни знаменитости в кадър, резултатът не буди поводи за сравнение. И съвсем логично – съвестно е базиран върху забавния, остроумен и актуален едноименен роман на Алек Попов, четен и харесван от по-широка аудитория, а още в трейлъра, който тръгна четири месеца преди премиерата, демонстрира атрактивна визия и широк финансов размах не само като за българска, но и като за европейска продукция. Козовите в кастинга пък са любимият на Гай Ричи британец Алън Форд от „Две димящи дула“ и „Гепи“, чието лице респектира и подсказва какъв тип комедия да очакваме; и космополитът Томас Арана, когото сме гледали както в „Гладиатор“, така и в последния късометражен филм на Митовски и Камен Калев „Лошият заек“. Присъствието им, разбира се, повлияло положително на опашките пред касите в мултиплексите, но успехът този път е реален, не е провокиран от изкуствен медиен шум, поради което и цифрите от статистиката са прецедентно високи, но също отразяват реална ответна реакция. За разлика от „Прогноза“ и „Светът е голям и спасение дебне от всякъде“ – и двата с ясно заявена претенция, че са „филмът, който ще върне вярата в българското кино“, но спечелили популярност повече с рекламна стратегия, отколкото с качества, „Мисия Лондон“ си е пищната комедия, която обеща да бъде, а масовата ориентация не му пречи да е интелигентен, без да подценява зрителя с евтини търговски трикове. Докато първите два залагат на изцяло пасивния ентъртейнмънт, в който посланията са съдвжкани, поднесени на тепсия и обидно схематични, което отблъсква и недотам взискателния консуматор,

режисьорът Димитър Митовски и сценаристът Алек Попов ни оставят сами да се досетим, открием, разпознаем, разсеем от кривото огледало на действителността и да се натъжим от изводите.



Филмът реабилитира в кадър позабравената сатира на неизкоренимата байганьовщина, като ползва външна действителност за контрапункт (обратно на повечето други български филми, които докарват чужденец на родна почва да ни гледа сеира), а хуморът е безмилостно саркастичен към провинциалния мантилитет на политици, шоумени и обикновени хорица. Право в целта точно сега, когато бясно се мятате между отскорошните си права и задължения на ев-

ропейци и балканските корени, за да констатираме честичко и с гузна съвест, че „европейци сме ний, ама все недотам“. И че малко неща са се променили от премиерата на Алековия „Бай Ганьо“ през 1895 г. Колкото до ордите знаменитости - чак да се чудиш как Коцето Калки например се е съгласил да участва, след като образът му окарикатурява самия него. А появата на Стойко Пеев, емблематичен с ролята на Хан Аспарух от едноименния филм на Людмил Стайков, като автор на псевдоисторически квази спектакъл, е многозначително намигване за посветените, които са го разпознали.

Актьорската игра е доста разностилна – докато Юлиан Вергов постига изчистен откъм експлицитни емоции образ, но с вътрешна динамика и тялото му сякаш интуитивно съобразява, че е пред кинокамера, Ернестина Шинова гримасничи като в телевизионен скеч. Любо Нейков успява да се спаси донякъде от статиката на телевизионното амплоа, с което се е слял, и изпъква сред останалите поддържащи персонажи, а британската агитка внася „чужбински“ колорит. Още в първия епизод е изстреляна същността на мисията – „светската“ инициатива на президентшата Селянова (Ернестина Шинова) да спретне високопоставено парти в Лондон, за да покани на него самата Елизабет II, а после да се хвали на гиздавите си приятелки, докато похапват в „Радисън“. Президентът вдига ръце, само и само да бъде оставен на мира, а тя веднага изпраща като нов посланик на Острова амбициозния Варадин

Димитров (Юлиан Вергов). В посолството, естествено, цари тотално разпищолване – до края ще го сполетят още забравена в тоалетната президентска реч, фалшива кралица алкохоличка, пироманско шоу с прабългари и пожар в посолството, а ятото патици, изчезнало от лондонски парк, безславно потъва в стомаха на иначе невинната Селянова и добре, че не я разкриват публично, инак резултат щеше да е пълен.

Малко е тъжно обаче, че се смеем най-добре над кривите си ризи. Ключовата реплика във филма без конкуренция е: „От всичко на света най-много мразя българите“, отправена от българин към българин. Ужасяващо адекватна е и дори обяснява ситуацията в киното ни. Когато се чудим защо български филм стои „фалшиво“ спрямо действителността, това е най-често защото авторът му не я харесва – нито средата си, нито че трябва да работи в нея, нито дори себе си. И все иска да е някой друг или поне критично да констатира отстраня, сякаш се срамува от идентичността си. Затова не е странно, че главният герой в „Мисия Лондон“ Варадин от време навреме ни идва леко сноб, нищо че е от „читавите“ българи – стои отстраня, презира безучастен и гледа да се измъкне цял. В резултат на което си тръгваш от филма хем развеселен, хем с неприятно чувство към собствения си произход и трупаш още комплекси върху онези, на които досега си се смял. Защото от самонаблюдението винаги боли.



ДО ЛОНДОН И НАПРЕД

Екатерина Лимончева

Не е необходимо да си чел Алек Попов, за да гледаш „Мисия Лондон“, но определено помага. Особено за изкушените да се отдават на сравнения между литературния първоизточник и екранната му адаптация. В конкретния случай с филма на Димитър Митовски паралелите не са в ничия вреда. Дори напротив. Защото ако има зрители, които не четат съвременна българска литература или такива, които предполагат, че стилът на Алек Попов е твърде елитарен, или пък читатели, които не са дооценили кръстоската абсурд-хумор в романа, то след среща с екранизацията – доказателство за възможното мате-

Реализиране на всички нишки от историята, разказа на хартия – сто процента ще изпитат желание да ревизират литературните си предразсъдъци. Филмът „Мисия Лондон“ е живо доказателство за това, как една леко засукана, осмиваща книга може да бъде „прочетена“ от киното, без да се окаже опростена или ненужно вулгаризирана. И в същото време, дори с риск да се превърне в щастливо изключение, кинотворбата демонстрира потенциала на настоящия филмов момент да създаде продукт, годен да събере българската публика пред големия екран и да възпроизведе за съвременния зрител носталгичното обожание, което отделни образци от родната кинокомедия са пораждали в сърцата и умовете на зрителите преди десетилетия.

Няма как да си затворим очите пред факта, че начален тласък за популярността на филма дадоха предизвестените превъплъщения на „телевизионни муцуни“ като Любо Нейков, Малин Кръстев или Юлиан Вергов, но можем само да се радваме, че нашата телевизия е създала имидж, който да се окаже от полза за кинопроект (защото по света често се случва обратното). Също така трябва да се отбележи добрата рекламна стратегия по лансирането на филма. Благодарение на нея бяха оформени три от четирите лъча, необходими и достатъчни за заребяването на потенциалната

аудитория: известен роман (за интелектуалците) + популярни лица (за телеманите) + стилна кампания с послания (за фешъните), а към тях съвсем скоро се присъедини и четвъртият – препоръка на приятел (за твърде заетите). Както и да го погледнеш, „Мисия Лондон. Филмът“ се превърна в истинска атракция, дори за обичайните кинопотребители: български, интересен, смешен, прилично културен, очевидно гледаем, гарантирано забавление. Каква по-голяма провокация, дори за претенциозния зрител?

Чудесно е, че този комедийно-боксофис пробив е дело на дебютанта в пълнометражното кино Димитър Митовски – явно опитът в рекламата му е помогнал да се ориентира в предпочитанията, динамиката и стила, необходими за завладяването на разглезената българска публика. Същевременно редом със сполучливия прочит на книгата (би било голяма изненада авторът на романа да се изопачи като сценарист, но се случва!) основната заслуга на Митовски си остава подборът на актьорския състав, защото, без да омаловажаваме историята, това, което превърна „Мисия Лондон“ в зрителски феномен, е подходящият набор изпълнители – както българи, така и чужденци. На този общ фон особено се набива в очи най-същественият недостатък на филма – присъствието на Ана Пападопулу в ролята на Катя, но за това ще стане дума след малко.

Със средствата на визуалното внушение, олицетворение и снизхождение кинокомедията на Димитър Митовски и Алек Попов отговаря на всички (макар и дребни) чудения, които романът на Алек Попов може да е оставил в съзнанието на читателя. И най-вече премахва лекото усещане за нереалност на „единствено прочетените“ събития. От друга страна, целенасочено или не, филмът неуловимо смекчава критиката срещу българската народопсихология (в стил „цялата ни работа е такава“) до сконфузената въздишка „е, има и такива българи“, което по-лесно

балансира с очевидната констатация, че – няма какво да се лъжем – и англичаните не са непременно „цвете за мирисане“. Изчистена от по-отчетливото прокраждане на умозаклучения, характерно за литературата, екранизацията просто се е ангажира с Мисията да ни покаже, а изводите остават за зрителя, но в никакъв случай не го оставят да се чувства национално обезнадежден.

Сюжетните промени са ненатрапчиви, отсъствието на „българския клозет“ и „революционния обрат“ минават безболезнено, а конкретизирането на образа на г-жа Селянова като президентша, както и появата на самия президент (в авторитетното превъплъщение на Орлин Горанов), придава някаква извънвремева, но забавно-злободневна, допълнителна „политизираност“ на сюжетната ситуация и парадоксално я прави по-малко абстрактна. Последното се отнася и до цялостното усещане за „шлифоване“ на характерния за романа абсурд, на ръба между пародията и политическата сатира, който придобива неочаквана плътност, овеществимост и битова правдоподобност на екрана. Не се случва често превъплъщенията на познати актьори да са подчинени на амплото, в което сме свикнали да ги виждаме, и едновременно с това изненадващи, поставени в неочакван (най-вече заради абсурдността на битовото, на ръба между балканското и британското – предвидимо и непредполагаемо за

обикновения български гражданин) контекст. В тази среда Любомир Нейков е неотразим като Баничаров и точно толкова вулгарен, колкото да му отива. Юлиан Вергов съживява посланик Варадин и го прави една идея по-жизнен и човечен, отколкото е в романа, без да жертва вродената му кариеристична студенина. А Георги Стайков и Коцето Калки демонстрират неподозирани комедийни таланти. Ернестина Шинова (Селянова) е достолепна, Карла Рахал е чудесно попадение в ролята на Доротея и само главната героиня е имала нещастieto да се превърне от нахакана, оправна циничка (глътка свеж въздух в мухлясалото ежедневие на посолството), в недоразумението, което придава на образа невинното, стерилно излъчване на Ана Пападополу. Сред чужденците се открояват забавният британец Дейвид Колинс в ролята на Дийн Карвър, и особено „екшън“ американецът Томас Арана – като Мънроу.

Факт е, че актьорите правят филма, а динамичният ритъм и въздействащ музикален микс завършват „картинката“ със замах. Балансиран резултат от отделните си компоненти, „Мисия Лондон“ на Димитър Митовски е забавен, комуникативен и умело поучителен, уловил духа на романа и „приземил“ го с малко по-лежерен хумор (за сметка на сатирата в рецептата) на визуалния език на съвременния зрител, без назидателност и българоокайваща сърцераздирателност.



ФИЛМ - ПОСТЪПКА

„Футболни хамелеони“

Вълчан Вълчанов

Теологията говори за провидение, където всичко е предварително предопределено. От своя страна материалистичната философия приема, че „случайното е само парадоксална проява на закономерното“. Кое е вярното?

Всеки за себе си ще реши казуса: игрален филм, посветен на нажежаването на футболните страсти, за да се превърнат те в отвратителни и човеконенавистни вандализми, произведен преди 2 години, е програмиран да бъде премиерно излъчен по БНТ буквално ден след като видяхме в телевизията новините документални кадри за случилото се в трамвай №20 - с пролята млада българска кръв! Кръв, „поискана“ от идеологията на част от персонажите на постановъчния филм!

За пореден път се оказва, че безспорният, най-великият драматург и режисьор е животът!

Симптоматиката обаче е далеч от „случайното съвпадение“ на фактите – художествени и житейски. Уви! Филмът – постъпка е твърде рядко срещан жанр във филмовата публицистика. Говорим за него само когато категоричността на авторовата позиция, градусът на авторския патос органично и убедително се съизмерват с художествената сила, с която са отстоявани и защитени на екрана.

Филмът „Футболни хамелеони“ е белязан с тези качества и затова спокойно можем да го отнесем към споменатата и издигната в заглавие на тази статия жанрова категория.

Защото, ако у нас първо на жълтите павета пред народното събрание видяхме в действие вандализма на евфемистично наречените в медиите „ултраси“, то и руската, и немската, и английската кинематографии в пълнометражни игрални и документални филми отдавна изследват „обикновения фашизъм“ по стадионите, анализират тревожните симптоми и взаимовръзки между тъй нареченото „футболно хулиганство“ и търсещия своите реванши неофашизъм.

Ето защо не може да не радва фактът, че и български филм се нарежда в световното опълчение на киното срещу метастазите и рецидивите на фашизоида с днешна дата.

Дело на единен творчески екип в лицето на сценариста и режисьора Стойчо Шишков, оператътора Радослав Гиновски, художника Лъчезар Иванов и композиторите Румен Бояджиев-баща и син, филмът добива характерната за жанра публицистична мощ и сила на въздействие благодарение на един друг тандем – актьорския. В лицето на бившия шампион по бокс Владимир Колев и актьора Стойко Пеев, където „първата цигулка“ логично е в ръцете на професионала Пеев.

Разбира се, футболните страсти са естествената, основната стихия на екранното повествование.

Но защо „хамелеони“? Как зрителят би следвало да разшифрова това заглавие, което очевидно съдържа главното, същественото в авторовото послание?

Следвайки задъхания ритъм на екранния разказ, ние – зрителите, „попиваме“ внимателно поставените от автора смислови акценти, като тактично ни е предоставена възможността сами да направим своята „зрителска еврика“: това не е просто филм за футболното хулиганство!

Филмът се докосва до социално явление, далеч опасно и - уви! - твърде актуално в световен мащаб! Кой се възползва от естествените за всяка спортна надпревара човешки страсти? Кой демонично е съзрял, че всяко човешко множество, особено подгрялото от градусите на противоборството (което пък е същността на всяко състезание!), лесно се превръща в неуправляема тълпа? Кой и с какви злокобни цели е взел на въоръжение един от най-сатанинските цитати в „библията на третия райх“ - „моята борба“ на Адолф Хитлер, който гласи: „тълпата, както и жената, охотно се подчиняват на силата“?!

Този цитат се е превърнал в епиграф на една от главите във „филма-размишление“ на Михаил Ром „Обикновен фашизъм“ - друг рядък и изключително ценен жанр в екранната публицистика.

Но ако във филма на Ром истерията на тълпата се анализира като гротесков инструмент за обожествяване на личността на вожд - фюрер, то във „футболни хамелеони“ тази социална истерия се изследва като изключително опасен със своя деструктивен заряд социален феномен. На кратко, този филм със средствата на седмото изкуство ни изправя очи в очи с една реалност, която или се подценява, или се подминава от всички фактори, които имат отношение към тези очевадни метастази на обикновения фашизъм! Не случайно и щаб-квартирите, и татуировките, и всички „украшения“ по вратовете и телата на „хамелеоните“ са белязани с регалиите на третия райх.

А един от централните персонажи (забележете - този, който прави бомбите, които убиват!) носи симптоматичния прякор „Менгеле“. Нека припомним на по-младия читател, че името на зловещия псевдолекар д-р Менгеле остана в историята на третия райх с чудовищните си садистични „опити“ с живи хора - военнопленници и лагерници от Дахау и Освиенцим.

„Боклуци!“ - казва в един епизод от филма следователят Джигата (в разтърсващото изпълнение на Стойко Пеев) - крият се в агитките. Правят се на фенове от разни отбори. Като хамелеон са! Почват ли дивацини - хвърлят се! Ако не - изчезват...”

Този микроепизод, дал неслучайно и заглавието на филма, не бива да минава „покрай ушите“ ни! В него е заложено главното социологическо откритие, най-яркото семантично попадение на този филм!

И защо ли досега никой и никъде не постави в дневния ред на обществото ни този проблем? Нито медии, нито изкуства, нито научни изследвания? Колко ли време може да издържи щраусът, зарил главата си в пясъка?!

При това не се касае за спорадично, маргинално явление, а за достатъчно грозни, драстични и кървави факти, случващи се едва ли не веднъж седмично!

Има хора на стадиона, които не знаят имената на футболистите, нямат никакви критерии за това, което става долу на терена, но са дошли единствено с мисълта, че трябва да ругаят, да псуват и да обиждат противника, водени от някаква омраза...

Бих искал да припомним етимологията на издигнатото в заглавието понятие за хамелеонство. Наред с политическото, духовното и моралното хамелеонство са най-близки по същността си до характеристиките на животинчето хамелеон, за които в интернет можем да

прочетем:

“Хамелеонът не гони, а дебне своите жертви.

Неговият бърз език е два пъти по-голям от тялото му! Неговите очи се движат самостоятелно: когато едното гледа напред, другото гледа назад с оглед на безопасността му.

И всичко това, в комбинация с най-характерното за него - способността му да променя окраската си, безпогрешно и своевременно да се нагажда, сливайки се с околната среда в търсене на жертвите си, го прави толкова ефективен, когато е животно, и толкова многопосочно опасен, когато е социално явление”.

На обложката на дисковете за масово разпространение на филма „Футболни хамелеони“ авторите са написали: „един филм срещу насилието, което руши обществото и променя драматично живота ни”.

Бих си позволил само да перифразирам и фокусирам върху вечно актуалния - уви! - Фучиков призив: родители, педагози, спортни функционери, полицаи, юристи, колеги от медиите и изкуствата, утре ще бъде трагично късно!

Защото децата, освен че (по клишето) „са нашето утре“, са и нашето днес!

В това отношение филмът „Футболни хамелеони“ има мисионерската задача да удари възможно най-тревожната камбана на нашата съвест и да издигне на възможно най-високо равнище разбирането ни за нашите общи отговорности пред децата ни!

Така този филм се превръща във важен социокултурен факт, а седемгодишните усилия на неговите талантлив създатели стават образец за гражданско поведение, за отговорност пред морално-етичните предизвикателства на избраната проблематика.

На фестивала на българското игрално кино „Златна роза“ г-н Валентин Пантелеев, секретар на олимпийския клуб - Варна, обяви мотивите, с които този филм получи новоучредената от клуба награда „Пиер дьо Кубертен“: „за ярко публицистично майсторство при отстояването на морално-етичните ценности и идеите на олимпизма в спорта“. А мотивите за втората награда, която „Футболни хамелеони“ получи на същия този фестивал - наградата „горчивата чаша“ на факултета по журналистика и масова комуникация при Софийския университет „Свети Климент Охридски“, са: „за впечатляващата гражданска позиция, за художествения кураж органично да се съчетае документалната стихия с методите на постановъчното кино в единна драматургия с ясни социални послания, за реабилитацията на позабравения жанр „филм - постъпка“.

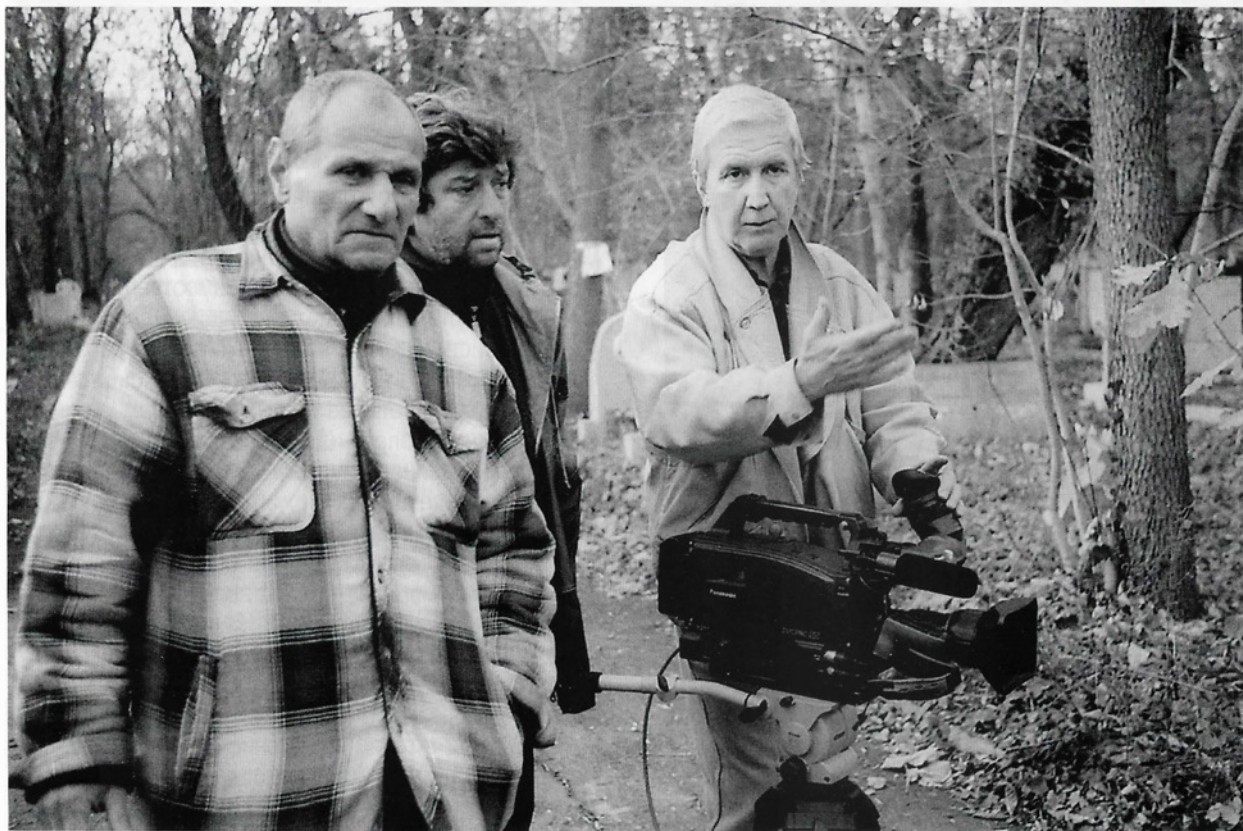
На Х-я юбилеен международен фестивал „заедно“ в Ялта филмът „Футболни хамелеони“ получи награда

за режисура и високо професионално майсторство при съчетанието на документалното и игралното кино“. На последния пловдивски фестивал „Златната ракла“ бе удостоен с престижната награда на киностудия „Мосфилм“. На 24-я международен фестивал за спортни кино и телевизионни филми в Милано филмът получи почетен диплом.

На X-ти Московски международен фестивал „Детективфест“ („закон и общество“) получи своето поредно заслужено международно признание.

И съвсем скоро след това, на XIII-я международен московски телефорум първата награда бе присъдена отново на българския филм за неговите безспорни художествени достойнства и граждански послания.

„Футболни хамелеони“ е филм, отдавна очакван и нужен преди всичко на днешна България! Филм, който трябва внимателно да се гледа и да се мисли върху него, за да се връщаме отново и отново към неговите творчески открития и тревожни морално-етични и социални послания!



Работен момент

ФЕК - Фестивал с важна мисия

Людмила Дякова

През 90-те години на миналия век, когато бе основан, Фестивалът на европейските копродукции бе първият и свеж полъх на различно кино за уморените ни от третокласни американски екшъни сетива. Не съм противник на американското кино и няма съмнение, че то е един от мощните двигатели в световния кинематографичен процес, но в началото на промените след 1989 година самозвани предприемачи узурпираха филморазпространението и водени от пошлия си вкус, и стремеж към бърза печалба, заляха кината (тогава все още ги имаше) с холивудска ширпотребна, от която за съжаление няма отърване и



„Портокалово момиче“ - режисьор Ева Дар

до днес. Слава Богу, че постепенно се появиха оазиси, в които на филмите се гледа като на културен, а не само като на търговски продукт. Именно ФЕК проправи за българския зрител път към стойностното, друго кино. Така се възстанови една изкуствено разрушена връзка както с източноевропейските кинематографии, така и с киното на Западна Европа. Сега, когато фестивалите са много повече, да не говорим за масто-

донта София Филм Фест, Фестивалът на европейските копродукции запазва своето камерно очарование, именно като възможност да се видят произведения на европейското кино, създадени в колаборация и симбиоза във финансов, творчески и разпространителски аспект между различни страни. За българското кино този модел е особено важен не само от финансова гледна точка и като възможност филмите ни да имат по-широко разпространение, но и като творческа провокация за авторите за съизмерване и благородна конкуренция с всичко онова, което се произвежда в Европа.

Обикновено когато говорим за фестивали, логично имаме предвид филми и творци и точно заради това ми се иска да обърна внимание на организацията и хората, които вече 15 години самоотвержено правят този фестивал. Екипът на Националния филмов център наистина прави невъзможното, за да се реализира фестивалът и той да е достойно събитие във филмовия ни живот. Без да омаловажавам участието на останалите колеги, ще си позволя да подчертая усилията на Ирина Канушева както за намиране, осигуряване и селекция на филмите, така и приносът ѝ в осъществяването на самия фестивал.

Тази година с два филма - „Последната спирка“ и „Портокалово момиче“ бе поставен акцент на MDM (Mitteldeutschemedienforderung) – филмов фонд със седалище в Лайпциг, който има особени заслуги в копродукциране и на български филми като: „Пътуване до Йерусалим“, „Разследване“, „Маймуни през зимата“, „Обърната елха“, „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“, и най-новите: „Тилт“ и „Момичето от площад Славейков“.

„Последната спирка“ е мегапродукция между Германия, Русия и Великобритания – сценарист и режисьор Майкъл Хофман. Филмът проследява последните месеци от живота на Лев Толстой и съпругата му София – разтърсващи страсти – любов и ненавист, финансови домогвания, изтерзаност и самота. Хелън Мирън и Кристофър Плъмър са изключителни в пресъздаването на тези неистови характери и тяхната болезнена, раздираща любов.



„Послудната спирка“ - режисьор Майкъл Хофман

Докато „Портокалово момиче“ – на режисьорката Ева Дар е сияйна романтична история, която също говори за любовта с главна буква. В преплитане на времеви пластове се вметват две очарователни любовни истории – на родителите и на техния син. Разказът е поднесен елегантно и с лекота, а сянката на смъртта сякаш рамкира житейския цикъл без самоцелна трагика. Размисъл за възможната – невъзможна любов и трудното преодоляване на различността предлага датският филм „Разделени светове“ – режисьор Нилс Арден Оплев. В едно от затворените общества на „Свидетелите на Йехова“ макар и привидно цари хармония и спокойствие, докато подрастващата Сара не се влюбва в момче извън общността. Красивата любов на младежите е помрачена от пресата на „Свидетелите“ да върнат „блудницата“ в правия път, което поставя момичето пред труден избор и необходимост да вземе съдбовно решение – да остане под контрола и диктата на общността или да се противопостави, да се пребори за своята независимост и самостоятелност. Достоинство на филма е, че няма назидание, не се размахва заканително пръст. Авторите не вземат страна, а представят нещата, такива каквито са, като основен остава въпросът за избора който всеки в определен момент е длъжен да направи, за цената, която трябва да заплати и силите, които са нужни, за да продължи в избраната посока. Пред сериозен избор е изправена и героинята от белгийския филм „Москва, Белгия“ – ре-

жисьор Кристоф Ван Ромпей. Драматично – комично са проследени перипетиите в живота на тази средностатистическа жена на четиридесет, с три деца, скучна професия и съпруг, който се изживява като неустоим Дон Жуан. От сивота и несрета и самата тя се обезличава – смъкнати рамене, неподдържана прическа, сприхава и постоянно вкисната. За съжаление, много типично за съществена част от нежния пол. По ирония на съдбата при безобиден инцидент на паркинг пред супермаркет – ежедневното ѝ развлечение – се появява... Е, не рицар на бял кон, а шофьор на камион, при това значително по-млад, който открива в нея, ни повече, ни по-малко своята принцеса. От тук нататък, човек не знае да се смее ли или отдадено да съпреживява терзанията на героинята. Но все едно се чувства невероятно добре във филма и със задоволство следи как тази жена постепенно преоткрива себе си, своето достойнство и лична свобода. Струва ми се, че подобен тип филми, които се занимават с уж дребни, делнични истории, преобладават в съвременното европейско кино. Имам наблюдения и от други подобни фестивали и е показателно, че авторите не нищят глобалните проблеми на планетата, а се интересуват от човека в неговата битност. Правят го най-често с ниско бюджетни филми, повече или по-малко талантиливо, но без маниерни претенции, вглеждайки се в делника, улавят

значимите проблеми в нашето съвремие. Новото българско кино не е чуждо на тази тенденция и вече не са малко филмите ни, които са съизмерими с най-доброто от европейския екран.

Нона мен лично, най-силно въздействие от цялата програма на 15 фестивал на европейските копродукции, ми филмът „Космос“ – турско-българска копродукция. Бях чувала за него от колеги. Филмът беше включен в авторитетните програми на Панорама - Берлинале, а режисьорът му Реха Ердем е име, което вече няколко години оживено се дискутира във филмовите среди. Не успях да видя филма в Берлин, затова с особен интерес очаквах показа му в София и признавам, че онова, което видях, надмина очакванията ми. Това е творба, която трудно може да се опише, а още по-малко да се обясни. Всеки кадър въздейства като монохромна живописна композиция. Снежният пейзаж е лайтмотив на целия филм, а приглушените цветни петна-къщи, хора, аксесоари, допълват мистичното звучене на тази странна, почти сюрреалистична картина. Градчето, в което се развива действието е гранично не само като топографско понятие, но и като сблъсък между мистериозно минало, с неореалистично настояще и полъх на магическо бъдеще. Като че ли няма по - подходящо място за Неговата поява – Странникът, Отшелникът,

Скитникът, Лечителят. Особено, почти неземно същество е главният герой, изпълнен с всемирна благодат и неистов порив да прави добрини. Тук филмът без да се отказва от високата нота на избраната арт тоналност, заземява нещата. Често за съжаление, добрите намерения завършват трагично, и в това е проклятието на героя в този толкова красив филм.

Можем само да се радваме, че „Космос“ е копродукция с българско участие и вече има няколко награди за най-добър филм от различни фестивали, а още много участия тепърва му предстоят. Продуцент от българска страна е „КаБоАл Пикчърс“ ООД – фирма на младите братя Калин, Богомил и Александър Калинови. Още по-любопитно е, че сътрудничеството с турските им партньори от „Атлантик филм“ започва преди три години точно на Фестивала на европейските копродукции, с проекта „Моето слънчице“ – също на Реха Ардем, а новият проект, по който вече работят е със заглавие „Рапсодия в пера“ – так че на добър час.

Всъщност фестивалът на европейските копродукции от години следва тази своя важна мисия: да бъде притегателна сила за продуценти от различни страни, за да може повече и по-добри проекти, да не забравяме и българското участие в тях, да се реализират като копродукции и да имат добра екранна съдба. Наистина достойна политика на един фестивал.



„Космос“ - режисьор Реха Ардем

Необикновенният избор или колко струва една мечта

Надежда Гюрова

За петнадесети път София беше домакин на Фестивала на европейските копродукции. Разнообразният подбор от филми бе разпределен в четири групи – „Основна програма“, „Мителдойче Медиаенфюрдерунг (MDM) в България“, „Документални филми“ и „90 години Фелини“, а прожекциите се състояха в три софийски киносалона: „Люмиер“, Домът на киното и Червената къща.

Документалното кино беше представено от шест пълнометражни филма. Програмирането на италиано-индийската копродукция „Коса от Индия“ в началото на фестивала и прожекцията на швейцарския „Военен фотограф“ точно преди закриването му оформиха рамката на събитието. И двата филма имат силно изразена авторска позиция и социална насоченост и са директна провокация към мисленето

и гражданската отговорност на европейския зрител. Най-общо филмите могат да се обособят в три смислови насоки. Едната се отнася до копродукцията на Сърбия, Унгария и България „Белградският фантом“ на режисьора Йован Тодорович и швейцарския „Космически туристи“ на Кристиан Фрай. Те поставят един и същ въпрос, зададен индиректно в първия и директно във втория филм, а именно „Колко струва една мечта?“. Отговорът е различен, както и режисьорският подход в интерпретиране на темата. Като своеобразен документално-игрален екшън е разказана историята на сърбина Влада Василевич с неговото

фантомно появяване и изчезване пред очите на народната милиция в Белград. Той се превръща в легенда за времето си като изключителен шофьор на крадено бяло „Порше“, неуловим за милицията. Преследвайки мечтата си за слава, а и за превъзходство над вездесъщата власт на Тито, той става нейна жертва и е изпратен в затвора. „Белградският фантом“ е филм „по истински случай“ и е решен с елементи на театрализиран екшън. Въпреки трагичния край на главния герой, софийската публика прие неговата история с

балканско чувство за хумор.

Мъжкарската мечта на крадеца Влада Василевич е в контрапункт с космическите амбиции на Ануше Ансари от „Космически туристи“. Бизнес дамата от ирански произход реализира мечтата си да стане космонавт и заснема

изключително скъпото си осемдневно пребиваване на Международна космическа станция, като предоставя много любопитни и забавни кадри на зрителите. По свой начин героите и на двата филма преследват идеята за излизане от наложените рамки и жадуват за промяна. В „Космически туристи“ този лайтмотив е подчертан и от цитираната мисъл на Махатма Ганди: „Бъди промяната, която искаш да видиш в света“. Едновременно със сбъднатото желание на Ануше Ансари режисьорът Кристиан Фрай представя и паралелната история на бедните хора, живеещи около космическия полигон, за които ракетните отпадъци се превръщат в подръч-



„Космически туристи“ - режисьор Кристиан Фрай

ни материали за поправяне на покривите на къщите им или за сковаване на шейни за децата им...

Вторият смислов център в документалната програма, макар и опосредствано, би могъл да се открие в следване на "пътя" - тема на канадско-българския „Пътят пред нас“ на Стефан Иванов и на италианския „Федерико Фелини: Автобиография“ на Пакито Дел Боско. Невъзможна е съпоставката между тези две творби, но е впечатляващ стремежът на авторите им към истинност и обективност в отразяване на творческия мироглед и житейска съдба на Федерико Фелини в единия и ексцентричната битност на никому неизвестни български роми в другия. Тези „пътешественици“ се появяват във филма на Иванов, наподобявайки „героите-привидения“ от гениалните фантазмагии на Фелини. Разликата е в това, че пътуването на ромите не е фантастично, а реално и би могло да олицетворява идеята на Фелини за избягването от т.нар. „догматична мумификация“ по Пътя.

„Коса от Индия“ на Марко Леопарди и „Военен фотограф“ отново на Кристиан Фрай условно представят третия смислов център в документалната селекция и безспорно оглавяват класацията за най-стойностното документално кино на фестивала. Първият разказва историята на малкото индийско момиче Гита, което, поощрено от цялото си семейство, дарява косата си в индуски храм. Нетретираната индийска коса, дарена по религиозни съображения, се превръща в луксозен атрибут и изминава дълъг път, за да стигне до богатите суетни жени по цял свят, подвластни на модата да удължават и съгъстват косите си. Паралелният монтаж умело противопоставя образа на презадово-

лената главна редакторка на индийския вариант на модното списание „Хелюу“ Сангита и този на малката Гита. Неслучайно италианският режисьор е избрал за героини на своя филм две индийки, а не жени от различни националности. Така на преден план се поставя въпросът за социалната неравнопоставеност в страната, за благодетелстването на едни и ощетяването на други. Ако Гита изповядва максимата, че любовта може да спаси света, то Сангита е категорично убедена, че парите са тези, които го управляват.

Моят фаворит от документалните филми на фестивала остава „Военен фотограф“ – разказ за един необикновен човек - Джеймс Нахтуей, посветил се на необикновена професия – тази на военен фотокореспондент. Филмът показва смразяващи кръвта кадри – война, разруха и изпепеляваща душевна болка. Нахтуей е като самотен войник, въоръжен вместо с гранати и пистолет само с два професионални фотоапарата. От официалната си интернет страница той се обръща смирено към посетителите ѝ, както го прави и от екрана към зрителите: „Бях очевиден и това е моето свидетелство. Събитията, които заснех, не би трябвало да бъдат забравени и не трябва да се повтарят“.

След прожекцията човек си задава въпроса „Как е възможно? Това не може да се случва в действителност“. „Военен фотограф“ е филм - послание, който разтърсва зрителя с ужасяващата си обективност и безпощадна правдивост.

Дори само заради филми като този Фестивалът на европейските копродукции си струва да бъде провеждан и наистина има свое бъдеще.



„Военен фотограф“ - режисьор Кристиан Фрай

И ТЕОРЕТИЧЕН ТРУД, И УЧЕБНО ПОСОБИЕ

Негелчо Милев

Киносценарият е и литературен жанр, и заявка за кинотворба. Това позволява той да бъде обект на литературознанието и на кинознанието.

Собствените хипотези на Светла Христова в книгата ѝ "Сценарийният сюжет" върху тази теоретична материя са съчетани с превъзходни педагогически разработки. Те прерастват в заявка за теоретична програма. Работата е единствена по рода си.

Водещ за изследването е структурно-системният подход. Проблемът за двойственото битие на сценария като "разказ" и "драма" е проследен убедително. Заявени са съставните части на сценарния дискурс: по хоризонтала (елементи) и по вертикала (компоненти). Христова изхожда от идеосинкретичните идеи на Айзенщайн, видени в интердисциплинарен контекст. Образец е трагедията.

Този възглед се базира върху световния и българския опит: преди всичко "Броненосецът Потьомкин" и "Козият рог", както и от хипотезите на Айзенщайн в "Неравнодушната природа", но осмислени от актуалната сценарна практика.

Отправна точка в разработката на Христова е Поетиката на Аристотел. Той сочи шест основни фактора на драматичния сюжет. Върху тях се моделират визуалните, словесни и музикални качества на сценарната мисловна система. Връзката Аристотел – Вагнер – Айзенщайн е теоретична, но и историческа. Този възглед е защитен аргументирано. Христова обогатява съществуващите анализи в тази насока.

В труда са проследени причинните връзки между фабулата и сюжета (история и разказ). Компонентите на сценария са заявени както следва: идея, тема, сюжет, персонажи, конфликт, композиция, диалог (или монолог). Това отговаря на утвърдените възгледи в литературната наука и кинознанието, доразвити в контекста на съвременната педагогическа практика.

Христова проследява Айзенщайновата идея за "монтаж на атракциони" и модерните ѝ модификации у автори като Копола, Спилбърг, Лукас, Тарантино и др. Тя сравнява разказаната история със симфония, където гласовете на инструментите са хармонизирани, разглеждайки сценария като парадоксална партитура. Това доказва възгледа ѝ за относителна

самостоятелност на киносценария като вид книжна: относително обособен, но и предполагащ образотворчество от нов тип с комплексен звуко-зрим и синтетичен характер.

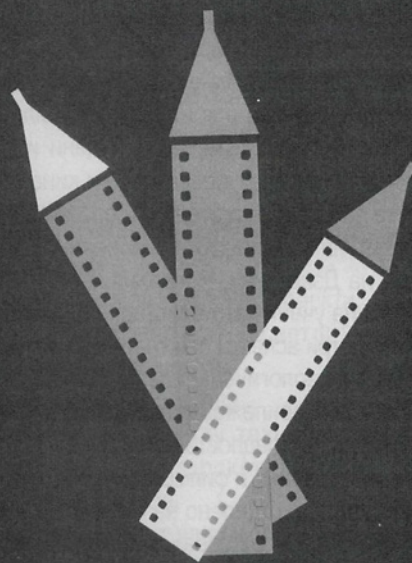
Изхождайки от теорията на драмата и театъра, Христова се позовава на текстове на Мейерхолд и Станиславски. Базира се на Аристотеловото виждане за градежа на трагедията в пет акта, като ги редуцира до три в съвременната сценарна практика. Това отговаря на реалностите и не е правено досега.

Христова описва известната схема за наличие на 36 драматични ситуации. Илюстрира ги с примери от собствената си дейност и от световния опит. Тя типологизира видовата и жанровата определеност на кинотворбата съгласно възприетите научни традиции.

Сценарийният сюжет

Проблеми на практическото обучение по сценарийна техника

Светла Христова



НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

Видовите фабулни модели са обособени в четири вида: класически, епизодичен, многофабулен и антифабулен. Съдържателни са обобщенията на авторката за мястото на героя в класическата сюжетна конструкция. При тази хипотеза са характерни яснота на действието, разказа и финала. Тя битува в опита на американското, френското, италианското и руското кино.

Заявени са още три вида фабулни построения. Христова използва прилежащите интердисциплинарни науки (митология, психоанализа, наратология), за да обоснове принципите при изграждането на сценария. Тя възприема възгледите на Айзенщайн, Клод Леви Строс, както и актуални интерпретации на Фройд. Митологията разглежда като предпоставка при градежа на филмов сюжет. Подобен мотив липсва в познатите ни киноведски и литературни разработки.

Психоанализата обогатява киноразказа най-вече в сферата на подсъзнателното (вътрешния и психо-физическия монолог). Изследвани и доказани от авторката са креативните възможности, които психоанализата предпоставя в сценарната практика.

В наратологията Христова формулира три типа композиционно-повествователни форми: отворена, затворена и модернистична. Всяка от тях изхожда от съдържателните особености на сценария, но зависи и от предпочитанията на авторите. Изследователката намира баланс между прагматичната класификация на моделите и разкрепостеното им използване в кинопедагогиката и практиката.

Във втората глава на изследването са заявени основните принципи при сюжетната постройка на сценария, както и формообразуващите му компоненти. Разглеждани са функцията и значението на всеки от тях.

Христова представя Особеното Драматическо Събитие като „мотор на сюжета“. Тя е приела терминологията на Дьомин, но я ситуира в контекста на прилежащи ѝ разбирания, които могат да бъдат видени и като работни правила в литературознанието и кинознанието. Уместно е те да бъдат обогатени с теоретичния и практическия опит на италианските неореалисти – преди всичко този на Дзаватини, Роселини, Де Сика и Висконти, както и на учени като Аристарко и Умберто Еко. Авторката сочи три аспекта при градежа на киноказа: митологичен, гносеологичен и идеен. Всеки от тях според нея допуска и прилежащи възможности за лична творческа изява. Те предпоставят различни акценти на конкретния литературен и филмов изказ.

Особено внимание е отделено на видовете хронотопи. Христова им придава решаващо значение за екранната интерпретация на сюжетния събитиеен състав и характеристиките, за яснота или зашифрованост на възприятието, а също така за камерното или епичното кон-

струиране на изложението. Към информираността на възприемащия субект и гледната точка върху развитието на действието авторката предлага свои работни термини: „всезнаещо“ и „ограничено“ разказване.

От друга страна те са охарактеризирани от нея като „субективни“ и „обективни“, миметически (т.е. - подражателни) и диегетични (т.е. - разказвателни). В първия случай структурата на киносценария изглежда „драматизирана“ (по-близка до естеството на театъра). Във втория случай тя е „романизирана“ (по-близка до функцията на разказа). Теоретичният анализ е допълнен от ценни методични разработки.

Третата глава анализира вещо сегментацията на разказвателната структура в киносценария, а оттам и във филмовата творба. Те са обвързани и взаимно зависими. Класифицирани са структурно образуващите елементи на сценария (кадър, сцена, епизод, акт), както и принципите за наративната им организация. Основно внимание е отделено на монтажа. Не е подценено и вътрешнокадровото действие като важна негова разновидност, присъща на модерното кино.

Авторката е отлично запозната с историята на проблема и практическите следствия, които произтичат при употребата на възприетия от нея научен апарат в учебния процес и производствената практика. Така трудът ѝ придобива уникална педагогическа цена. Той приземява теоретичните обобщения, като нагледно ги ситуира в пряката учебна работа.

Ако теоретичните постановки в първите две глави се отличават с ерудираност, при която разборът на наличния научен опит прераства в собствени идеи, в третата глава конкретните педагогически разработки разкриват друга страна от творческата характеристика на Христова – педагогическите ѝ умения и дарба. Теоретичните ѝ знания придобиват и педагогически измерения. Тя подлага на анализ най-нови изяви на българското кино, като включва в труда си и примери от собствената си преподавателска дейност.

Цитирани са широк кръг автори.

Към разсъжденията са приложени и нагледни собствени работни екзерсиси.

Христова проявява завидна компетентност и ерудиция. Тя владее из основи историята и теорията на проблема: от възникването му до най-ново време. Това прави труда ѝ изключително полезен.

Работата е приносна и при изследването на сценарната форма като езиково средство. Проблемът не е разработван досега в България. Пред нас е първи сериозен опит в българското литературознание и кинознание да се проведе паралел между руската кинонаука и обучението в Америка по екранна сценаристика. Не е пренебрегната и лингвистиката.



Димитър Митов- Митаци е завършил НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ през 1988 година. Работил е като оператор в БНТ. Заснел е голяма част от документалната поредица на БНТ „Умно село“ и „Аз Театърът“ и новелата „Чуждите стъпки“ на режисьора Владимир Люцканов, както и документалните филми „Летящите хора на Жоел“, „Голямата любов на френския „терорист“ Абел Рамбер“, „Огледало на нравите“ и „Омагьосан от морето“ на режисьора Атанас Киряков и „Европолис: Градът на делтата“ на режисьора Костадин Бонев съвместно с оператора Константин Занков. В момента е оператор на свободна практика.

По какви критерии избирате филмите, които снимате?

Харесвам да снимам различни проекти.

Какво е за вас камерата? А светлината, композицията, движенията, цвета?

Възможни изразни средства.

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

Необходима симбиоза.

Може ли операторът да спаси режисьорски гаф на терена?

Ако зрителят, докато гледа филм, започне да гледа как точно е заснет... егаси филма.

Какво означава за вас “да уловиш неуловимото”?
Нищо!

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

Предполагам на професионална основа! Важен е само резултатът от „тандема“.

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

Дефектите са си дефекти.

Какво според вас е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?

Да създаваш чалга изображение.

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

От екипа на филма на екрана са само актьорите и затова към тях се отнасям с огромно уважение. Не подценявам труда на другите.

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

Мисля, че трябва да се търси подходящият подход към всеки отделен проект.

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

Филми, които ме изненадват. Харесват ми и кратките форми между една и дванадесет минути, за които екранът може да не е голям.

Как предпочитате да снимате – на лента или с ди-

гитална камера и защо?

И двата вида технологии имат плюсове и минуси, не зная дали снимането на лента или с дигитална камера е въпрос на предпочитания. Просто различен носител на информация.

Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?

За мен са много важни и в живота.

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

Зависи от случая, то и експериментът може да бъде традиция.

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

За сега гледам на другата страна.

Мислите ли, че операторът е носител на авторски права?

Да, но според закона, само ако сключиш такъв договор, а това отваря много вратички.

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

Не съм се интересувал.

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

Възможност за доходи.

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

Семейство, приятели, море, планина, пътешествия, байк, сърф, ски и др.



ПАРТИЯ „КАН” НА ДВА ГЛАСА

ИЛИ

ФЕСТИВАЛЪТ В ДВЕ ИЗМЕРЕНИЯ

ВЕРА НАЙДЕНОВА: Ти дебютира в Кан, а аз бях там за 18-ти път... И в двете позиции има нещо интересно, има плюсове и минуси. Твоят поглед е по-свеж, откривателски, моят е вече малко рутиниран, но както казах, и в двете позиции има нещо добро. Струва ми се, че за читателя ще е по-интересно да види събитието през по-свежи очи... Затова искам да те попитам как възприе мястото, екстериора. Кан е малък град, но се уголемява по време на фестивала, живее само с фестивала. Това е някакъв феномен... Там идват и обикновени хора освен звездите. Пълно е с туристи - аз съм срещала и мои познати от България... Как възприе екстериора на събитието, оброчището, така да се каже. Това е култовото място на този ритуал – изкачването на стълбите...

БОРЯНА МАТЕЕВА: Още съм зашеметена, още съм някъде там, не съм се събрала тук... Още се движа по „Кроазет” с много голяма скорост. (Вера се смее). За мен това преживяване е като любовна история.

Толкова много съм слушала за Кан, толкова текстове съм изчала, включително и твои, а и книги („Вечер във Византия” навремето много ме впечатли), но едно е пречистената информация на критика, съвсем друго е въздействието на мястото. Не случайно Вендерс говори за магическото „усещане за място”. Мястото е изключително, защото съчетава природната красота – залива, морето, палмите, въздуха, светлината – особена, бистра, с „култовото място”, с емоцията от филмите, от срещите. А като се добавят и мяркащите се звезди – успех да снимам гърба на Уди Алън...

ВН: (смее се с глас...)

БМ: Всичко това въздейства много силно, опиянява те и те извежда в друго измерение, което бих нарекла „измерението Кан”. Там човек не е в нормалната си кондиция, а действа на свръхобороти. Ритъмът е страхотен, организацията е перфектна, има толкова много едновременно случващи се събития. Селекцията е направена от най-доброто кино в света. Там се съби-



„Заберено копие” - режисьор Абас Киаростами

рат около 30 000 професионалисти, елитът на киното. Всичко това се наслажда и човек изпада в трансивно състояние, зарежда се положително, усеща прилив на сили, някакъв възход. Такова е било, предполагам, и твоето първо впечатление...

ВН: И последното, бих казала... При мен, разбира се, изненадата отсъства. Аз съм свикнала с града, с улиците, знам вече и камъните, и пейките, всичко. Но пък насочих енергията си - понеже тя не е безгранична - към филмите. Игнорирах „външното“, за да ми стигнат силите за „вътрешното“. Когато се върна в България, разбирам, че там аз живея в друг ритъм. Един път в годината живея с пълен коефициент на полезно действие! Не знам от къде ми се взимат силите, но гледам толкова филми, колкото не мога да повярвам, че съм изгледала. И сега отново ще ти задам въпрос. Кан, като всеки друг фестивал, разбира се, е със своя специфика и със свой профил, той прави избора си по особен начин. И човек трябва да го знае, за да не изпада в глупавата ситуация да мисли, че там избират хубавите филми според твоя вкус... Тамошните селекционери си имат своя стратегия, своя програма и това ти сигурно си го забелязала. Аз само ще кажа, че те не избират просто хубавия филм - естествено, че се търси високото качество - но нещата следват и една по-едра линия. Преди всичко трябва да си даваме сметка, че Кан е след Берлин, след това ще има Венеция. И всеки от тях избира филмите според цикъла на завършването им, т.е. в някаква определена граница, а не от цялата годишна продукция. Освен това на мен ми се струва, че има и такава политика:

включват се два филма на режисьори, които вече са получавали „Златна палма“, два на други, които са се приближавали до нея, но поради някакви обстоятелства не са я получили, други двама, които преди това са се открили в „Особен поглед“ или в „15-дневка на режисьорите“, винаги има и дебюти, а също така и произведение от някоя страна, която за пръв път участва и т.н. Общо взето, филмите не се избират по случайно хрумване, така да се каже, на юруш - да вземем това или онова, защото просто ни е харесало. Има целенасоченост. Ти усети ли това?

БМ: Понеже бях в журито на ФИПРЕССИ, а естествено на тази работа е особено...

ВН: Да, членството в това жури е особена дейност - самата аз бях в него през 1993. Това е важна работа, тя дава и права, но имаш и задължения... Ти гледаше малко по-широка програма, докато аз се ограничих в състезанието и „Особен поглед“. Гледах филми и извън конкурсите, но много избирателно...

БМ: Аз гледах основно дебютите от „15-дневка на режисьорите“ и „Седмица на критиката“. Бяхме се разделили на тройки по трима човека. Това беше моята профилираност в рамките на журито на ФИПРЕССИ, тъй като не е по силите на един човек и едно жури да изгледа всички филми от четирите основни програми. Така че аз имам поглед върху тези две паралелни програми...

ВН: Което е много важно...

БМ: Това беше и привилегия, и задължение. Затова и пропуснах някои филми от конкурса и от „Особен поглед“... Това, което прочетох в пресата и което съв-



„Бебето Исус от Фландрия“ - режисьор Густ Ван ден Берге

пада с моето усещане, е, че именно в тези паралелни програми е бил най-осезаем „дхът“ на киното. Това въпреки беше и мотото на „Седмичката на критиката“ – „Новият дх на киното“.

ВН: Някога „Седмичката“ е започнала с друг прекрасен девиз: „Цвета, поникнали в асфалт“...

БМ: Като си помислим само, че тази година Седмичката се проведе за 49-ти път! Догодина ще ѝ честват 50 години... Ами „15-дневката на режисьорите“! Всяка година тя докарва в Кан нови таланти от четирите краища на света, защото, както казва шефката на френското НФЦ Вероник Кайла, „опазването на разнообразието е императив, спешност на нашето време“, понеже заплахата от унифициране на стилове, почерци и творби е съвсем реална...

ВН: Почти винаги е така. „15-дневката“ е резервата, оттам са тръгнали сегашните знаменитости...

БМ: Това е действително паралелна програма, с напълно независима от фестивала селекция, дори по някакъв начин спореца с официалния конкурс и представляваща вкуса на Гилдията на френските режисьори (която се състои от 200 човека). „15-дневката“ е основана през 1969 година от няколко именити режисьори, сред които Ривет и Бресон. Мисията на гилдията, проектирана в пълна мяра и върху „15-дневката“, е „да защитава художествената, морална, професионална и икономическа свобода на кинематографичното творчество“. Там има много първи филми, а в „Седмичката на критиката“ са само първи... Кан отглежда с голямо внимание първите опити. Радват се на различието, на собствения свят, който някои млади заявяват. Това е, което за себе си преоткрих. Колкото си по-различен, разбира се, не самоцелно, снобски, а в смисъл на самобитност, толкова си по-интересен. Влизаш с таланта си, дори понякога той да е екстрем, както например при филма на един белгиец Густ Ван ден Берге (1985) „Бебето Исус от Фландрия“. Там трима младежи със синдрома на Даун са взети като актьори и с тях се разиграва историята на трима просяци, които се въплъщават в тримата Мъдреци, дошли да се поклонят на Христос... И се представя цялото Рождество Христово през техния поглед. Това е на ръба на поносимото, екстремно е, но е много интересно все пак. Жалко само, че този филм не беше издържан докрай стилистично. В един момент преминава неочаквано в сатира на нравите и консумативното общество. Единият от просяците внезапно забогатява, започва да се гаври с другите и т.н. Но филмът, с прекрасното си чернобяло изображение, е изключително смел експеримент. Да се заемеш да режисираш такива хора... Те всъщност са много прос-

тодушни, като деца...

ВН: Белгийците не за първи път правят това... Аз си спомням един филм с големия Даниел Отьой – той пак общуваше с едно болно момченце...

БМ: Всъщност в тези две секции на фестивала видях доста екстремни неща, едно подчертано търсене на екстремалното поведение... Екстремно насилие например. Имаше един немски филм, също дебют, основан на истински факти - „Пико“ на Филип Кох (1982), който представи ужасяващи случки от ежедневието на затвор за малолетни престъпници в Германия. Там по-силните докарваха целенасочено до /само/убийство по-лабилните просто за да покажат своята власт над тях. И всичко беше показано суперреалистично. Картината разтърсва и те изважда от равновесие именно защото е заснета в „директен“ стил, без метафори. Друг филм, който също шокира журито, беше мексиканският „Ние сме това, което има“ на Хорхе Микел Грау (1973) - за семейство канибали, които правят човешки приношения и имат странни кървави ритуали. Те трябва да си осигуряват сами прехраната, след като главата на семейството умира... Конфликтът се състоеше в това кой от семейството да поеме ролята на водач на глутницата. Паралелно се задвижи и полицията, но филмът не е криминален, а по-скоро психологическо изследване на деградацията на човешкото... Друг филм, който също ме шокира, беше южнокорейският „Bedevilled“ на Чео-суу Жанг (1974) от „Седмица на критиката“, който може да се преведе вероятно като „Обладана от дявола“. Става дума за Бок-нам, единственото младо момиче на беден остров, което всички безмилостно експлоатират – мъжат ѝ и брат му я третират като сексробиня, по-възрастните жени я товарят с най-тежката земеделска работа и я ползват като слугиня. Тя търси помощта на друга млада жена, дошла на почивка на острова, която някога е била нейна приятелка, но сега работи в голяма банка в Сеул. Изтънчената столичанка обаче не си разваля спокойствието и остава глуха за молбите ѝ. Тогава момичето, многократно брутално изнасилвано и всячески унижавано, превърта, грабва нещо като сърп и тръгва да коли наред. Реже глави и крайници и в транс изстребва почти всички на острова. Зловещата кървава история, развихрила се на финала, дойде като челен удар за зрителя. Филмът си вървеше кротко като редова психологическа драма и нищо не предвещаваше филм на ужасите... „Исках да говоря за истинското насилие, налагано върху индивида, за насилието на обществото. В основата си филмът говори за това, че мълчанието пред насилието е по-ужасяващо от самото насилие“ – написа ре-

жисьорът. Но твърдият жанров сблъсък в разказа не беше подготвен и смяната на ключа действа като крещящо разностилие...

ВН: Искам да добавя, че южнокорейците напоследък правят най-интересните и силни филми на ужасите. В конкурса имаше един южнокорейски филм - „Прислужницата“ на Им Сангсуу, който е може би отзвук на това течение. Но имаше и друг южнокорейски филм - „Поезия“ на Лий Чанг-Донг, който беше един от най-хубавите филми на фестивала, прекрасен, благороден филм. Там една възрастна дама научава, че е болна от Алцхаймер, но това като че ли губи своето значение... Научаваме какво преживява с внука си, с неговата компания, която изнасилва едно момиченце (то се самоубива, но това е извън екрана всъщност...). Актрисата Юн Жунгхй е звезда от 60-те години, играла е в триста филма, голяма актриса, която стъпка по стъпка изгражда филма. Играе великодушна, благородна жена, която всъщност се самоубива като знак на съпротива срещу грубостта на живота, но след като стопли всички около себе си с разбиране и внимание. Невероятен филм, при това много просто направен. Беше един от най-силните филми. Напоследък южнокорейското кино е едно от най-добре представящите се в Кан.

БМ: Бих казала, че латиноамериканското кино по свой начин също настъпва тук.

ВН: Те винаги са били представяни, когато имат какво да покажат...

БМ: Ето и сега „Biutiful“ на Иняриту...

ВН: Но Иняриту е някак над латиноамерикански. Уж е мексиканец, а снима и в Холивуд, и с испански пари.

БМ: Тук пък Хавиер Бардем е в главната роля

ВН: Прекрасен, прекрасен е Бардем в „Biutiful“

БМ: Като отворихме дума за латиноамериканското кино, искам да спомена и мексиканския „Високосна година“ на Микаел Рове - австралиец, живеещ в Мексико. Този филм ме поразил с хиперреалистичното си изображение, където камерата абсолютно директно, без никакви елипси показва ежедневието на едно 25-годишно момиче, което живее самотно и изолирано. То завързва отношения с един невзрачен мъж, оказал се садист. По свой начин момичето се привързва към него до степен, че накрая го моли да я убие докато правят любов, но няма да казвам кой е убиецът... Отношенията им стигат до предела, дори минават отвъд, към сексуалната перверзия и това е показано безстрастно, антиеротично и без дискретност. Но този филм спечели „Златната камера“ за най-добър дебют...

ВН: Малко не ми харесва това, че председател на жу-



„Прислужницата“ - режисьор Им Сангсуу

рито за „Златна камера“ беше мексиканският актьор Гаел Гарсия Бернал и той даде наградата на свой сънародник. Тук има конфликт на интереси (сmee се). Но не съм гледала филма и не знам дали е справедливо или не...

БМ: И аз много се изненадах, но всяко жури е субективно...

ВН: Аз обикновено не коментирам наградите на журито, освен в случай като този, когато се превръщат в особен прецедент. Има все пак неписани закони и във фестивалите, и в награждаването. Например смята се че, големите награди – „Златната палма“, (същото важи и за нашата „Златна роза“) трябва да се дават на филми, които убеждават повече хора в своите качества. Някъде бях срещнала дори такъв израз „на филми, които се харесват и на публиката, и на критиката“.

БМ: Мисля, че главният селекционер на Кан Тиери Фремо ги беше определил като „авторски филми за широката публика“.

ВН: Тази година освен пристрастието на Гаел Гарсия Бернал, което споменахме, и „Златната палма“ беше белязана от субективен и ексцентричен вкус... Четох дори след фестивала, че „Чичо Бунми, който си спомня предишните си животи“ много трудно се продава... Нещо, което не е характерно за „Златните палми“. Бъртън можеше, разбира се, да се отстрани от своя личен вкус. Макар че бъдещето ще покаже дали пък не е бил прав. Апичатпонг Веерасетакул не е неизвес-

тен режисьор, както се знае. Аз съм гледала един от неговите предишни филми, който повече ми хареса.

БМ: Може би филмът не стига до европейца, защото е силно вкоренен в източната религиозна система, която е като цяло индуистка.

ВН: В случая май става дума повече за езичество...

БМ: Направи ми силно впечатление твоето разсъждение в „Култура“ за филма на Манол де Оливейра „Странният случай Анжелика“. Аз по свой начин стигнах до същото прозрение, че тези два филма „Чичо Бунми“ и „Странният случай Анжелика“ са симетрични, като единият третира мистиката в християнския смисъл...

ВН: В единия случай действието се развива в азиатско-селска, в другия в европейско-урбанистична среда. Това също има значение за митологията и мистиката.

БМ: Може да се каже, че филмът на Оливейра е и за религиозната толерантност – главният герой е еврейин-фотограф, който се влюбва в мъртво момиче от строга католическа фамилия... И тя не случайно се казва Анжелика и го привиква при себе си... Ето, ние сме стигнали до едно и също заключение – че в крайна сметка „Златната палма“, отразявайки и личното ексцентрично пристрастие на Тим Бъртън към тази смес от мистично и реално, е най-интересното за киното днес...

ВН: Не изключвам, но може би малко изпреварва събитията... Тим Бъртън е талантлив режисьор, а талантливите хора са пророци. Те пробиват в бъдещето. Вероятно знаеш не по-зле от мен, че днешните тийнейджъри са луди по вампири, по всякакви инкарнации, това не е случайно. Този интерес е съществувал винаги, но сега се актуализира. А си мисля и друго – кой ли друг филм би бил по-убедителен за „Златна палма“. Не бих могла да кажа, макар че много харесвам и филмите на Абас Киаростами, на Майк Лий, на Иняриту... Но нито един от тях като че не притежава онази категоричност, онази бистрота, с която обикновено се откроява „Златната палма“. И тримата режи-

сьори са имали по-хубави филми...

Не е тайна, че тази година фестивалът имаше проблеми със селекцията, обясниха ги донякъде с кризата. И липсата на американските филми се усети. Казват, че през 18-те последни месеца не са могли да бъдат завършени филмите, които Кан е очаквал. В такъв смисъл, случайно или не, липсваха и новите технологични чудеса, 3D, а те през последните години винаги са присъствали, макар и извън конкурса. В тази ситуация на екрана се откриха простите по строеж, нискобюджетни и реалистични филми. Впрочем, не бих искала да изтъквам специално това, че са евтини, тъй като стилистичният избор на режисьорите им не се е ръководел само от принудата. И Майк Ли, и Киаростами са утвърдени майстори на камерния филм, но сега сякаш конкретиката е още по-приземяваща.

БМ: Може да се говори дори за хиперреализъм.

ВН: Макар че във филма на Киаростами реалното и ирреалното се преплитат. По линия на реализма, на още-по-осезаемото вкореняване в емпирията особено силно впечатление ми направи един румънски филм – „Вторник след Коледа“ на Радунтеан. Много простичък, само 5-6 епизода от живота на едно семейство в период, когато решава да се разведе. Нашите режисьори трябва да го видят – и млади, и по-възрастни. Не искам да влизам в еснафска дидактика: щом нямаме пари, да правим по-евтини филми. Човек прави филмите, които иска да прави и които талантът му предполага. Разбира се, ако и сам си намери пари, а не на всяка цена да чака държавата да му ги даде. Утре могат нашите режисьори да посегнат и към новите технологии, и 3D да направят. Но е добре да си дават сметка, че реалистичният филм също има своята сила, а и се обновява, най-вече от дигиталната техника. Реализмът се възражда и като естествена опозиция на технологичните зрелища, и на виртуалната квазиреалност.

Това е едно от важните неща, които се видяха на тазгодишният Кан.



FESTIVAL DE CANNES

КЛИШЕТАТА НА КАН ПОД ЛУПА

Вярно/Грешно

Клишетата на Фестивала имат труден живот. Някои са верни, други - не. Въпреки това, всички говорят за тях рано или късно. Ето кратък преглед на няколко наложили се верни или грешни представи за събитието, за което не може да не се говори, или почти не може.

Вярно

Отворена яка или просто вратовръзка сред ято от "пингвини", които настъпват по червения килим в най-хубавите часове на фестивала - това със сигурност е плод на една голяма неразбория, която позволява на един малък хитрец да премине през редиците на защитниците на висшата класа в Кан. Когато пише смокинг, трябва да се чете между редовете: „папионката задължителна под заплаха да останете извън събитието“. Но не трябва да се заблуждаваме, че папионката е толкова наложителна, че да позволява достъпа до светая светих.

Една акредитация не е придобивка за цял живот.

Вярно

Журналистът се опасява повече от всичко да не изгуби жълтия си кръгъл пропуск, който му позволява да мине пред всичките си приятелчета на вечерната прожекция за пресата в „Дебюси“. Този „сезам“ никога не е придобит завинаги. Той важи еднократно за едно лице, акредитирано от конкретна медиа, последователно отразяваща фестивала. Ако това лице впоследствие смени медиата (вестник, предаване, сайт и т.н.), то тогава е длъжен да подмени и акредитацията си. Така изкачването или пропадането по йерархичната стълбичка на акредитациите в Кан е еднакво възможно и притеснително.

По-бързо е да стигнеш до Кан с влак, отколкото със самолет.

Вярно

Ако вземете влак Париж-Кан, това е едно просто пътуване. Ако обаче изберете самолет, трябва да включите 30 до 40 минути, за да стигнете до Орли от центъра на Париж. После отново 30-40 минути за различни проверки (билети, мерки за сигурност...). Следва полетът, който трае час и десет - час и два десет минути. Но след като кацнете, това не е края! Най-напред трябва да чакате 20 до 30 минути за багажа, след това да намерите такси, което ще ви вози от 20 до 40 минути в зависимост от трафика, за да стигнете от Ница до Кан. И това е, без да влизат в сметката прослуваните задръствания, за да стигнете до булевард Карно,

преди да прекосите натоварената лента и да стигнете, накрая, пеша до Ла Кроазет.

С влак са чисти пет часа по часовник. Много посетители на фестивала залагат на пътя по земя, а не на авиопътешествието. Те изпълват цели вагони в началото и в края на фестивала.

Хотелите са достъпни за всички акредитирани.

Грешно

Навик на всеки добър фестивален посетител е да представя своя бадж, който носи на врата си като скъпоценен „сезам“ в продължение на десет дни, за да влиза в салоните по Ла Кроазет, но това все още не означава достъп навсякъде. Работа на портиерите и други цербери е да различават забързания професионалист от обикновения зяпач, който иска да се възхищава на някоя бляскава звезда. Освен това този зяпач обикновено остава чинно зад бариерата, без да посмее да я прескочи.

Истинските скандали не съществуват.

Вярно

Далеч остана времето, когато храчки и обиди се сипеха по екипа на „Голямото плюскане“. Или когато публиката се държа грубо с Жак Дуайон и Джейн Биркин на излизане от залата след представянето на „Пиратката“ през 1983. Доскоро се чуваше тропането на седалки и отекването на смях в голямата зала при прожекцията на „The Brown Bunny“ на Винсънт Гало. Обидни наименования и заплахи от типа „Ти си мръсник, Ное“ или „Нещастници, трябва да ви сполети същото“ се чува от балкона на „Люмиер“ в най-неловкия момент на „Необратимо“, но нищо от това не може да се сравни със скандалите от едно време. Дали фестивалната публика вече не е преситена или е по-малко лицемерно - морална? That is the question...

Дори Ларс Фон Триер, който отива твърде далеч с провокацията в „Антихрист“, не успя да разстрои публиката в Кан, която дори го обсипа с овации на официалната прожекция.

Трябва да се отиде в полицията, за да се поднови изгубена или открадната акредитация.

Грешно

Нека този, който никога не е губил акредитацията си по време на фестивала, да вдигне ръка. Това може да се случи на всеки, който е по-разсеян или няма късмет. Вече не е необходимо да се ходи в полицията, за да се получи декларация за загуба или кражба, необходима за възстановяването на ценния „сезам“.

Сега е достатъчно просто да се отиде в бюрото за акредитации.

Конкурсът е само следобед или вечер.

Грешно

Прожекциите в 17.00 с джинси и кецове или тези в 19.00 и в 22.00 със смокинг и вечерна рокля не са единствените крепости на конкурсната програма. Някои филми, заради тяхната дължина или съдържание, могат да попаднат в различни от обичайните часове. През последното десетилетие е имало случаи да се изкачват официално стълбите още сутринта, например за филма „Еврика“ на Шинджи Аояма, който трае четири часа, или в полунощ - за „Необратимо“ на Гаспар Ное, който със своята жестокост криеше риск да отблъсне благоприличната публика, идваща обикновено в началото на вечерта.

Броят на журналистите непрекъснато се увеличава.

Грешно

Фестивалът в Кан е навярно най-медийното събитие в света, с изключение на летните олимпийски игри. При все това броят на журналистите по Ла Кроазет остава постоянен от пет години насам. Те бяха 4239 през 2005 и 4245 през 2009, в това число и техническите лица. Това е четири пъти повече, отколкото през 60-те години, но медиите са се приспособили към мащаба на събитието. Във всеки случай има праг, който фестивалът, под заплаха от пресищане, няма да премине. Целта е да се позволи на всеки да работи и да гледа филми при най-добрите възможни условия.

Фотографите не правят каквото си искат.

Вярно

Въпреки истерията, която ги обхваща всяка вечер на червения килим, фотографите не могат да се настоят където си посикат, защото всеки има свое място в зависимост от значението на изданието или на прес-агенцията, към която принадлежат. И дума не може да става да избуташ другарчето си, което стои пред теб, защото за такова поведение те грози заплаха да бъдеш изхвърлен от червения килим. Фотографите са също така силно докачливи. Изабел Аджани има горчив опит в този смисъл, когато всички те бяха сложили апаратите си ниско, докато тя се качваше по стълбите за филма „Убийствено лято“ (1983).

Цените ескалират между навечерието на фестивала и деня на откриването.

Вярно

Хартата за качество, която кметството е подписало през 2005 година с фестивалния дворец и синдикатите на хотелиерите, ресторантьорите и такситата, предполага избягване на всякакви нарушения и злоупотреби в град, в който 300 дни в годината има конгреси. Въ-

преки това обаче не е рядкост някои ресторантьори да сменят своите листи в деня, в който фестивалът започва. Да не говорим за понякога фантастичните цени по отношение на сервираните ястия, когато виждаме как порциите се смаляват за 24 часа и там, където една салата преди би могла да засити дървосекач, сега едва стига за една анорексична старлетка. Или още по-зле, понякога става дума да се плаща водата от чешмата, както един италиански ресторантьор искаше миналата година, по 2 евро за една гарафа, която по – скоро приличаше на вода за плакнене на ръцете.

„Златната палма“ е залог за успех.

Грешно

Надписът „Златна палма“ в горната част на афиша осигурява значимо медийно покритие, което изстрелва наградения филм в ново измерение – повече отразяване в пресата, повече зали и повече внимание от публиката. Въпреки наградите, комерсиалният успех не е непременно гарантиран. „Змиорката“, „Вкус на череши“, „Розета“, „4 месеца, 3 седмици, 2 дни“ или „Бялата лента“ миналата година не биха имали такъв пазар без „Златната палма“.

Преди беше по-хубаво.

Грешно

Носталгията на стария посетител на фестивала, който съжалева за стария фестивален дворец, за известния му „Блу бар“ и за старлетките по бански на ла Кроазет... Наистина фестивалът се е превърнал в същинска медийна шумотевица, където се сблъскват артисти, търговци, вестникари, и въпреки това той успя да се развие, за да стане „неизбежна среща, която никой не иска или не може да пропусне“.

Журналистите са истерични.

Вярно

Просто едно „харесвам/не харесвам“ вече не е достатъчно на фестивала. Журналистите обожават или мразят без нюанси. Те имат силата да извисят или да сринат някого за броени минути. Да видят сметката на някой филм още на първата прожекция за пресата. Никол Гарсия все още си спомня за това със „Според Чарли“, да не говорим за Ричард Кели със „Southland tales“, чиято кариера приключва една сутрин в Кан. Същото се случи миналата година с Изабел Коаксе, чийто „The map of the sound of Tokyo“ все още няма френски разпространител. Оценките на критиката все пак не са окончателни, а някои отрицателни мнения стават все по-положителни, дори направо ентузиазирани, при повторно гледане на филма в момента на неговото излизане по екраните.

По материали от пресата в Кан - Катерина Ламбринова

ЛИЦА ОТ КАРЛОВИ ВАРИ

Божигар Манов

Хамлет прогонва демоните в мен!

Джъд Лоу



От години вече британският актьор Джод Лоу е високо в небосклона на световното кино. Роден е на 29 декември 1972 г. в югоизточен Лондон в семейство на учители. Едва 13-годишен стъпва на сцената на Националния младежки музикален театър. Продължава изяви-те си с други трупи, в това число Кралския Шекспиров театър и Националния театър. За ролята си в трагикомедията на Жан Кокто "Ужасните родители" е номиниран за наградата "Лорънс Оливие" за изгряваща звезда. Тогава го забелязват и филмовите продуценти. След няколко малки участия Клинт Истууд го кани в "Полунощ в градината на Доброто и Злото" (1997), а Андрю Никол - във фантастиката "Гатака" (1997). Досега има 39 роли

на екрана, като сред тях блестят персонажите му в "Талантливият мистър Рипли" (1999, реж. Антъни Мингела) с номинация "Оскар" за най-добър актьор и наградата на Британската филмова академия. Следва порой от предложения и редица силни роли в "Изкуствен интелект" (2001, реж. Стивън Содърбърг), "Враг на прага" (2001, реж. Жан-Жак Ано), "Гибелен път" (2002, реж. Сам Мендес), "Авиаторът" (2004, реж. Мартин Скорсезе), "Моите боровинкови ноци" (2007, реж. Уон Кар-вай), "Сделката на д-р Парнасъс" (2009, реж. Тери Гилиъм), "Шерлок Холмс" (2009, реж. Гай Ричи). Но не забравя и театъра. Играе на Бродуей и в Лондон, включва се в редица благотворителни акции.

Наред с многото други отличия в Карлови Вари той получи Специална награда на Президента на фестивала, неговият колега-актьор Иржи Бартошка. На пресконференция по този повод Джъд Лоу отговори на журналистически въпроси.

Станахте световно известен с участието си в "Талантливият мистър Рипли". Смятате ли, че тази роля промени живота и кариерата Ви?

Сега наистина си давам сметка, че този филм бе повратна точка в моето развитие като актьор и професионалист по няколко причини. Преди всичко мистър Рипли "ме запозна" с изключителния режисьор Антъни Мингела, който бе невероятно талантлив човек и забележителен професионалист. Възлагайки ми тази роля, той ме въведе в един прекрасен актьорски екип: Мат Деймън, Гуинет Полтроу, Кейт Бланшет, Филип Сеймур Хофман – все опитни звезди, от които имаше какво да видя и науча. Чрез тази роля получих високо признание и световна популярност. Много ценя обстоятелството, че покрай филма станахме и приятели с Антъни. **Сега имате подобен шанс и на театралната сцена с участието Ви в "Хамлет". Как се чувствате обаче в тази коронна роля - след изпълненията и славата на толкова велики имена преди Вас и в театъра, и на екрана!**

Може да прозвучи нахално и дори арогантно, но смятам, че всеки амбициозен актьор трябва да има подобен шанс да провери себе си като професионалист и характер. Това е великолепно и дори извънредна възможност тъкмо за един все още млад актьор да нагази в дълбоки води. А и Хамлет е млад човек, нормално е да го играят млади актьори. Това е огромно предизвикателство и отговорна проверка. Един от най-ценните съвети, които някога съм получавал от по-опитни колеги, бе тъкмо по повед на тази роля. Актьор, вече играл Хамлет, ми каза нещо забележително: "Не ти трябва да играеш Хамлет, той ще играе с теб!" Мисля, че въпреки иносказателната фраза, го разбрах правилно: всеки актьор, и аз в това число, трябва да открие в себе си такива качества, които прилягат на образа. И да погледне на сюжета, та дори и на целия свят от тази вътрешна гледна точка. Това е много особена пренагласа на личността, не винаги се получава,

дори само по изключение. Но аз ценя и помня този съвет! Вече девет месеца живея в кожата на Хамлет, това ми доставя удоволствие и същевременно се боя да не загубя тази вътрешна нагласа, да я запазя колкото се може по-дълго. Когато напускам театъра след представление, имам чувството, че се връщам в живота след силна прегръдка с Хамлет, а не искам да се отскубна от нея. Като че ли ще загубя възможност да се пречиствам всяка вечер на сцената. Не зная как ще бъде по-нататък в живота ми, но засега Хамлет успешно прогонва демоните в мен.

А върху какво работите в момента и имате ли други интересни проекти в близко бъдеще?

Напоследък си дадох малка пауза от активни ангажменти, имах необходимост да се съсредоточа върху себе си, да обмисля бъдещи проекти. И след като помързелувах няколко месеца, сега втората половина на годината се очертава много напрегната. Работя с Мартин Скорсезе върху неговия първи детски филм "Хюго Гарбет". Играя бащата на малкия Хюго. След това, към октомври, ще снимаме втора част на "Шерлок Холмс" с Гай Ричи. А в самия край на годината започвам със Стивън Содърбърг в неговия нов проект "Зараза" със сюжет за мистериозния свински грип и вируса H1N1 като световен проблем.

Книгата, по която Скорсезе ще прави филма си е прозаичен текст плюс илюстрации. Те как ще присъстват на екрана, ще повлияят ли на изображението?

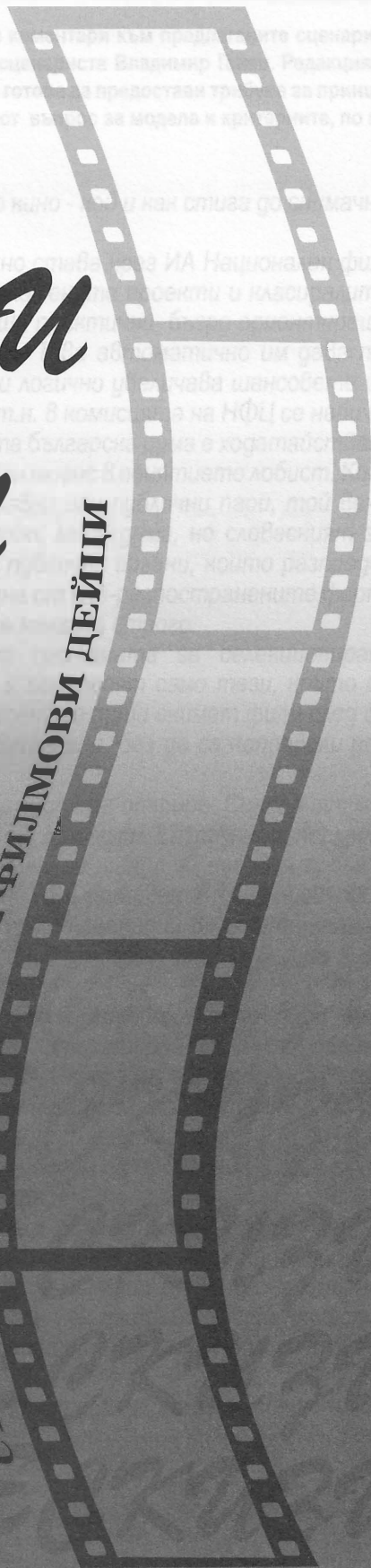
Не зная подробности, но винаги вярвам на Скорсезе. Във всеки свой филм той като че ли се преражда отново, случва се някакво магическо чудо, като че ли се появява нов, различен режисьор.

Имате ли роля в досегашната Ви кариера, от която да се срамувате?

Това е коварен въпрос, но мисля, че няма от какво да се срамувам или за какво да съжалявам. По-скоро понякога си задавам въпроса защо съм участвал в един или друг филм, но те всички са част от професионалния опит и изграждането на актьора. То е като при всеки житейски избор: за да научиш един урок, трябва да минеш през него.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ



Списание „Кино“ няма практиката да публикува авторски бележки и коментари към предлаганите сценарии, но по изключение ще запознаем читателите с критичните бележки на сценариста Владимир Ганев. Редакцията се разграничава от позицията на автора и неговия тон, но както винаги, е готова да предостави трибуна за принципна дискусия по изключително важния за кинематографичната ни общност въпрос за модела и критериите, по които се оценяват филмовите проекти.

Отново ще се спра на една от най-болните теми на нашето кино - кой и как стига до снимачната площадка.

Почти 100 процента от финансирането на българското кино става чрез ИА Национален филмов център. Деветчленна комисия оценява и селектира предложените проекти и класираните се с над 70 процента получават държавна субсидия. Някои наши практични, бързо ориентирани се и реагиращи колеги основаха гилдии, асоциации, групички. Това автоматично им дава право да имат представител в деветчленната комисия на НФЦ и логично увеличава шансовете им за класиране за субсидия. Представителите на гилдийките и т.н. в комисията на НФЦ се наричат в кинаджийските среди лобисти, защото те лобират (точната българска дума е ходатайстват) за кандидата от тяхното сдружение. Има обаче един съществен нюанс в понятието лобист. Когато „лобистът“ директно участва в разпределението на държавни или публични пари, той вече се нарича, поне в английскоговорящите страни, мафиот. Вярно, лоша дума, но словесният запас не ми подсказва синоним. Инфилтрирането на държавни и публични органи, които разпределят парите на данъкоплатците чрез „свои хора“, „лобисти“, е една от най-разпространените форми на организирана престъпност в Щатите, Канада и Европа и се наказва строго.

Всеобщо е недоволството в кинаджийските среди от системата за селектиране и финансиране на проектите (излишно е да споменавам, че я подкрепят само тези, които имат лобисти в комисията). Като резултат на тази система десетина души снимат филм след филм, а останалите бавно, но сигурно минават в категорията ветерани, без да са направили дебют (или да са снели един филм през последните 20 години).

Искам да бъда конкретен, да демонстрирам как въпросната система оперира. Сценарият ми „Не се качвай на масата“, който е публикуван в настоящия брой, е получил 27 точки на последната сесия през месец май (тук авторът цитира една от оценъчните карти за неговия проект, но екипът на списание „Кино“ прецени, че това не е коректно към работата на комисията и не публикува въпросната карта), а класираният се на първо място сценарий в същата категория - първи игрален филм - „Невероятните приключения на един водопроводчик от Полша в Дивия запад“ (сценаристи Десподов и Райнова) е получил 59.14 точки.

Искам да подчертая нещо важно. Съвременният човек няма единно мнение дори за най-фундаменталните закони на физиката, какво остава за литературен вкус или оценка на произведение на изкуството. Съвременната естетическа мисъл не прави разлика между Рембранд и Полак (американски художник модернист от 50-те години на 20 век, който изсипва боята на струйки върху платното). Вече е почти абсурдно да спорим при оценяването на художествен факт. Още повече когато ти си авторът, което те прави уязвим за обвинения в пристрастие или суета. Но тук не става дума за естетически спор. Разликата в оценките между класирания се на първо място сценарий (който се оценява като блестящ, фантастичен, невероятен) и моя е толкова грастична, че става дума за разлика в антропологичните качества на авторите. За разликата между неандерталец и хомо сапиенс. Това ми дава морално право да се обърна към публиката за правосъдие. Призовавам авторите на класирания се на първо място проект също да го публикуват, за да убедят мен и колегите ми в правотата на антропологията, която селекционната комисия изповядва.

Благодаря на списание „Кино“ за възможността, която ми даде да публикувам настоящото писмо, сценария си и да защита човешкото си достойнство, колкото и малко да е останало от него.

Владимир Ганев

НЕ СЕ КАЧВАЙ ПРАВ НА МАСАТА

сценарий за киноновела
Владимир Ганев

1. ЕКСТ. МАЛКА КЪЩА В ПОКРАЙНИНИТЕ НА СОФИЯ. НОЩ.

Голяма планета с вдлъбнатина на полюса като ябълка виси в черната бездна на Космоса и отразява бледната светлина на своята луна. Протяжен кучешки лай придава мистичен оттенък на внушителната гледка...

...Това всъщност не е планета, а шкембето на вуйчото. Вдлъбнатината на полюса е пътят му. Вуйчото - чепат мустакат балкански мъж, вирнал огромно шкембе, се е плюснал на нещо, което при добро въображение би могло да се определи като шезлонг, и пие бира.

До него Гошо, около двадесетгодишен дангалак с остригана картофообразна глава, зяпа през любителски телескоп, инсталиран на терасата на малка къща в покрайнините на София. Терасата гледа към тъмния силует на Витоша. Новопостроени луксозни блокчета са обсадили от всички страни невзрачната, неизмазана едноетажна къщичка. Сякаш искат да я смачкат.

ВУЙЧОТО

К'во зяпаш, магаре ?

ГОШО

Космоса, вуйчо.

ВУЙЧОТО

Чий го дириш там, бе !?

ГОШО

Центъра, вуйчо... Центъра на Космоса.

ВУЙЧОТО

(потупва шкембето си)

Ето го центърът!

Гошо продължава да зяпа през телескопа. Очевидно вуйчовата космология не е много убедителна...

ВУЙЧОТО

Зарежи тая тръба, че ще ти я завра в задника!

С нежелание Гошо се откъсва от телескопа и сядна на малката масичка до вуйчо си.

ВУЙЧОТО

(провиква се към кухнята)

Пено, заспа ли ма!?

ПЕНА

(чуваме гласа ѝ откъм кухнята)

Млъкни, пукни!

На терасата светва крушка и се появява Пена - цоцолана с кисела физиономия. Носи салатата от печени чушки и шише ракия. Поставя салатата на масичката до вуйчото. Налива му чаша ракия.

ВУЙЧОТО

Налей и на него!

(кима към Гошо)

Пена поглежда свирело към вуйчото.

ВУЙЧОТО

Казах, налей му! Мъж е вече!

Пена сумти и мърмори нещо неодобрително. Вуйчото шибва с юмрук облегалката на шезлонга, от което той жално изскърцва. Това слага край на спора и пред Гошо се появява още една чаша. Чукат се. Гошо се мъчи да не направи гримаса от лютата ракия.

ВУЙЧОТО

Не останаха мъже в този шибан народ! Не!

Лапва чушка от салатата и шумно мляска. Гошо също посяга към салатата.

ВУЙЧОТО

Баща ти беше мъж! Факт!

ГОШО

(не е напълно убеден във величието на баща си)

... Поради туй щото.... за една ваза го застреляха...

ВУЙЧОТО

(перва го по врата)

Музейна рядкост беше, кратуно! Две хиляди евро!

Вуйчото гаврътва чашата. Гошо веднага му я напълва. Челото на вуйчото се набръчква от мисловно усилие.

ВУЙЧОТО

Време ти е да се ориентираш в положението. И даже в ситуацията!

ГОШО

Проблемът е да се привлекат чужди инвестиции.

ВУЙЧОТО

Млък!

Гошо се свива на мястото си.

ВУЙЧОТО

Чужди инвестиции... кратуна! Този живот е като това!

(пръстите му изпукват в железен юмрук)

Прошка нема! Или ще бъдеш отгоре, или - и - и...

Юмрукът се издига над главата на Гошо. Гошо го следи внимателно с поглед. Отново юмрукът се стоварва върху шезлонга и отново чуваме гласа на Пена от кухнята - млъкни-пукни! Вуйчото не ѝ обръща внимание.

ВУЙЧОТО

(към Гошо)

Кое избираш?

ГОШО

Поради туй щото... да си отгоре си е по-гот...

ВУЙЧОТО

Правилно! Сега виждам в теб някоя надежда.

Вуйчото измъква изпод шезлонга лъскава пушка снайпер. Умилен я погалва като домашно животно.

ГОШО

Страхотна е!

ВУЙЧОТО

Осемдесет и девета, като падна комунизмът, я купихме с баща ти.

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

Ти още не се беше пръкнал.

ГОШО

Знам, вуйчо, пушката огнебойка.

ВУЙЧОТО

(продължава умилен да гали пушката)

Време на големи надежди беше. Нагоре! Но после... много хора си купиха огнебойки. Нещата пак се сговниха...

ГОШО

Ако имаше повече чужди инвестиции...

Вуйчото ливва ракията в гърлото си и потъва в спомени. Гошо деликатно му долива. Воят на кучетата се вдига с една октава.

ВУЙЧОТО

Номерът е, ако виждат, че си тук, да си там.

Ако виждат, че си там, да си тук.

ГОШО

К'во значи туй, вуйчо?

ВУЙЧОТО

...Не знам, но го запомни! Три хиляди дюшека! Ей тук, в двора щяха да ги докарат.

ГОШО

Що са ни толкоз дюшеци..? Един ти стига...

ВУЙЧОТО

Бизнес, кратуно! По шейсет кинта парчето, мож ли ги сметна?

ГОШО

...Сто и... осемдесет хиляди кинта.

ВУЙЧОТО

Ей с колко ни бръкна в джоба този айдук.

ГОШО

(плахо)

...Ама, вуйчо, поради туй щото... тези дюшеци нали не са наши, тъй да се каже...

ВУЙЧОТО

(изревава)

Леле-е-е, ще го грухна, ще го убия !!

ПЕНА

(чува се от кухнята)

Божичко, га ще пукне туй зло?

ВУЙЧОТО

(завира зурлата си в лицето на Гошо)

Щяха да бъдат наши, кратуно, ако този таласъм не се запъна като кокичка

на гъз. При това сто и осемдесет хиляди за него са нищо, една въшка!

ГОШО

Добре де, к'во да правим сега.?

ВУЙЧОТО

(обръща се към пушката)

Чуваш ли го, чуваш ли го к'во пита!? Не-е-е, не е като баща си.

Изпорти семката майка му, тази курва...

Изведнъж, с неподозирана за килограмите му пъргавина, вуйчото скоква и с все сила запраща бирената бутилка в храстите до терасата. Чува се глух удар. Едно куче изквичавя и се премията във въздуха. Скимтейки от болка, хуква през буренясалия двор. Веднага от близките дворове започват да му пригласят други кучета. Нови и нови гласове се включват в кучешката полифония, докато прерасне в мощна оратория.

2. ЕКСТ. ИНТ. МАЛКА РАБОТИЛНИЧКА В ЦЕНТРАЛНАТА ЧАСТ НА СТОЛИЦАТА. ДЕН.

"Поправка на чадъри" - гласи мизерна фирмичка, написана на ръка с дебел флумастер върху картон. Закачена е над врата на мазе, превърнато в малка работилничка. Няколко стъпала започват направо от тротоара и водят надолу към зарешетената врата на работилничката. На вратата виси табелка - "затворено". Работилничката се намира в стара занемарена къща, на малка тиха уличка в централната част на столицата. Мазето, в което тя се помещава, е ниско, с неизмазани стени, с канализационни тръби по тавана. По стените висят ръждясали инструменти, земеделски сечива, износени автомобилни

гуми, джанти. Между тях надничат големи фотографии на язовирни стени.

В средата на работилничката има тезгях, временно превърнат на легло. На него Павел Киров – Павката, лежи и чете Крал Лир на Шекспир. Чете и сълзите се търкалят по бузите му, защото Павката, макар минал петдесетте, преживял много житейски бури, все още е съхранил нежна, чувствителна душа.

На вратата на мазето се чука. На перденцето се очертава силуетът на мъжка фигура. Павката скоква от леглото, обърсва сълзите си и бързо, по войнишки, навива тънко дюшечо, одеалцето и възглавницата и ги мушва под тезгяха. Нахлузва панталоните си и зашляпва с чехлите към вратата.

Работното време е започнало, влиза първият клиент - охлузен гражданин на неопределена възраст с унил вид.

КЛИЕНТЪТ

Аз, за чадърчето... таквоз... не че ще вали...

ПАВКАТА

А-а-а, то не се знае.

Павката измъква из-под тезгяха един стар чадър и го подава на клиента.

Последният го отваря и затваря няколко пъти.

ПАВКАТА

Действа безотказно! Четири и петдесет.

Лицето на клиента се издължава.

КЛИЕНТЪТ

...То щото... нов чадър струва три лева...

ПАВКАТА

Три спици изправих, смазване, пружината смених.

КЛИЕНТЪТ

...Този няма пружина...

ПАВКАТА

(избягва погледа на клиента)

Да, верно, прощавай... три лева.

Клиентът оставя едно левче на тезгяха, поколебава се, оставя още едно и обезсърчен си тръгва. Павката безропотно прибира парите и се приготвя да се бръсне над малко чугунено умивалниче до тезгяха....

... Павката излиза от работилничката. Облечен е в официален костюм и връзка. Влиза в скапано трабантче, паркирано върху тротоара до работилничката.

3. ЕКСТ. ИНТ. РИБАРСКО МАГАЗИНЧЕ. ДЕН.

Огромна, страшна рибешка глава гледа страшно от витрината на рибарския магазин човешкия поток. Погледнат през рибешкото око, светът е деформиран като в криво огледало...

Павката паркира трабантчето си на тротоара пред рибния магазин. Преди да влезе в магазина, задържа поглед на рибешката глава. Малкото неприветливо магазинче е с циментов под. По рафтовете са подредени доста съмнителни "рибни продукти". Между тях се мъдрят портрети на Стойков и вулгарно изплезила се фолкзвезда. Зад тезгяха се е окумила повяхнала хубавица с тежък грим. Носи бяла работна униформа и мръсна гумена престилка.

ПАВКАТА

(приповдигнато)

Гудморнинг, душичке!

Хубавицата само тъжно го поглежда.

ПАВКАТА

(посочва към рибешката глава)

Каква е тази риба?

ХУБАВИЦАТА

Толстолоб...

ПАВКАТА

Отвратително същество... Кой ще го яде това нещо?

ХУБАВИЦАТА

Аз. Аз ям тостолоб.

Павката забелязва, че нещо не е наред с дамата.

ПАВКАТА

К'во има?... Пак ли птичето?

ХУБАВИЦАТА

Някой ми е направил магия...

ПАВКАТА

Глупости. Това си е чисто внушение.

ХУБАВИЦАТА

Не е внушение. Всяка сутрин над прозореца ми...

(имитира птичето) Ни-и-ищо, ни-и-ищо, ни-и-ищо...

ПАВКАТА

Хм, невероятно е, че така пее птичето...

ХУБАВИЦАТА

Снощи сестра ми спа при мен. И тя го чу...

ПАВКАТА

Ще му извия врата на това птиче! Довечера ще дойда да спя при теб.

ХУБАВИЦАТА

Хазяйката няма да те пусне...

Павката взима ръката ѝ, погалва я.

ХУБАВИЦАТА

Ни-и-ищо, ни-и-ищо, ни-и-ищо...

ПАВКАТА

Друга песен ще запее скоро това птиче, душичке. Вярвай ми!

Хубавицата дълбоко въздъхва и гумената престилка се повдига на гърдите ѝ.

ПАВКАТА

Днес е голям ден. Има шанс да си върна парите от апартамента. Ще ми помогнеш ли?

ХУБАВИЦАТА

Щом до мен си опрял...

ПАВКАТА

Не говори така... Знаеш, всичко правя заради теб.

ХУБАВИЦАТА

Знам...

ПАВКАТА

...Виждаш ли... отвратително е, че те моля за това... Онова парфюмче... Ще ти купя по-готино, кълна се!

ХУБАВИЦАТА

Искаш си парфюмчето!?

ПАВКАТА

Прости ми... Просто само временно. Налага се да направя подаръче на една особа. Възлова фигура в играта... Прости ми!

Съдбоносно е, разбираш ли?

Хубавицата, дълбоко огорчена, вади едно парфюмче из-под гумената престилка.

ПАВКАТА

(разглежда парфюмчето)

...Май си личи, че е използвано...

ХУБАВИЦАТА

Естествено, че е използвано. Тук вони ужасно. Пръсвам си по мъничко...

ПАВКАТА

Разбира се, разбира се... пазиш ли опаковката?

ХУБАВИЦАТА

(изведнъж се обижда и настръхва)

Ти какво, подари ми парфюмче и искаш да не го използвам!?

ПАВКАТА

Не съм казал такова нещо... Помогни ми, миличка, само заради теб живея!

Хубавицата дълбоко въздъхва и започва да рови под тезгяха. Измъква лъскава, луксозна опаковка. Павката среща тъжния ѝ поглед, докато наглася парфюмчето в опаковката. Трудно му е да намери думи, затова само хваща ръката ѝ. Гумената престилка над гърдите ѝ отново се надига...

4. ЕКСТ. ИНТ. КЪЩА В ПОКРАЙНИНИТЕ НА СОФИЯ. ДЕН.

Професор Димов се бърсне в банята. Той е на възрастта на Павката, с интелигентно лице на професионален интелектуалец. Носи очила. От отворения прозорец до него се подава главата на старица с кръгло като тиган лице и сплеснат нос.

СТАРИЦАТА

Скри ракията в улука.

И старицата изчезва. Професорът избърсва лицето си и излиза от банята. Съпругата му Соня, разплута, подпухнала жена на вид по-възрастна от него, се е разпластила на един фотьойл в хола и празно гледа телевизора. Стените на хола плътно са покрити с книги. Те донякъде прикриват запуснатия вид на жилището. Професорът делово пресича хола и излиза на терасата. Къщата не е голяма, но е проектирана с вкус в неовъзрожденски стил. Опадалата мазилка, оголила на места тухлите, изгнилите улуци и зарешетените прозорци, за жалост, много я загрозяват. Дворът е обрасъл с високи бурени. Дървената ограда е полуразрушена. Професор Димов бръква в улука до терасата и измъква бутилка водка, местно производство. Връща се в хола. Соня безразлично наблюдава как той минава покрай нея и изсипва бутилката в умивалника в банята.

СОНЯ

Вчера, като купих свинско, месарят ме пита - да ти го начукам ли или въщи си имаш дръвник?

ПРОФЕСОРЪТ

Трудна дилема. Какво му отговори?

СОНЯ

Имам си дръвник въщи.

ПРОФЕСОРЪТ

И сега съжаляваш, че не избра първата възможност ?

СОНЯ

Кажи на твоето гнусно бабе, дето ме шпионира, че ако го пипна в двора, ще го изтърбуша.

През прозореца на хола се вижда как трабанчето на Павката, обвито в облаци дим, спира пред къщата на професора. Павката пресича двора, влиза в къщата без да позвъни, като свой човек. Минава през хола, прегръща и целува Соня.

ПАВКАТА

Как си, душичке?

Соня не си прави труда да отговори. Павката поглежда скришом към професора, който му прави знак, че Соня е зле. Тя празно гледа телевизора. На него показват правителствен прием. Кокетни депутатки демонстрират тоалетите си.

СОНЯ

Хубави роклички...

ПАВКАТА

Ти мани рокличките. Под тях виж к'во има.

СОНЯ

Ти си строил язовирни стени...

ПАВКАТА

Надявам се пак да строя, ако е дал Господ...

СОНЯ

(гледа с присвити очи екрана)

Кажи ми, колко трябва де е голяма една язовирна стена, за да може като се взриви, да се залее цялата тази измет?

ПАВКАТА

Искаш да кажеш... да наводни софийското равно поле?

СОНЯ

Точно за това поле ми е думата.

ПАВКАТА

Няма проблем, ще направя някои изчисления... Ама ти нещо не ми харесваш. Утре те качвам на Витоша с реактивното трабантче.

Изведнъж Соня го сграбчва за ризата.

СОНЯ

(истерично)

Кретен! На Монт Еверест няма ли да ме качиш?!

Професорът се спуска да ги разтървава. Соня диша тежко. Някак си я успокояват и настаняват обратно на фотьойла.

Павката вади опаковка хапчета.

ПАВКАТА

Я си вземи едно диазепамче. Диазепамче, душичке...

Дават ѝ чаша вода и диазепам. Павката пита с поглед професора какво да правят. Професорът му дава знак да оставят Соня и да се измъкват.

На вратата ги спира гласът на Соня.

СОНЯ

(плаче и протяга ръце към Павката)

Павка... прости ми...

Павката се връща и отново я прегръща.

ПАВКАТА

Няма за какво, миличка, няма за какво... Нерви, всички сме изкукали.

Павката и професорът, също пременен в официален костюм, пресичат двора, влизат в трабанта. На прозореца до професора отново се появява чипоносата баба.

БАБАТА

Скри ракията в лайнянката.

Професорът ѝ благодари, дава ѝ два лева и кима на Павката да потегли. Павката подкарва трабантчето и покрива улицата с димна завеса...

ПАВКАТА

Каква е тази лайнянка?

ПРОФЕСОРЪТ

Септичната яма...

Трабантчето подскача по дълбоките дупки на уличката, които Павката, въпреки уелото си слаломирание, не може напълно да избегне. Минават покрай къщата на Вуйчото и Гошо. Вуйчото пак е на терасата. Става и поздравява професора, като козирува. Професорът му махва. Най-после излизат на по-централна улица. Тук дупките са по-малко.

ПАВКАТА

Защо не повикаш дъщеря си да се грижи за майка си?

ПРОФЕСОРЪТ

Без документи е в Канада. Ако излезе от страната, няма да я пуснат да се върне.

ПАВКАТА

За какво ѝ е да се връща? Такова умно момиче, ще се оправи и тук.

ПРОФЕСОРЪТ

Колкото ние с тебе се оправихме...

ПАВКАТА

Мани ни нас, ние сме най-загубеното поколение в историята на България, следвоенното поколение...

ПРОФЕСОРЪТ

В Германия, в Япония, в Русия следвоенното поколение - бейбибумърс построиха отново страните си от руините на войната.

Признават ги за най-великото поколение.

ПАВКАТА

Ние сме малко по-различни... Ние дойдохме с комунизма и си отидохме с комунизма. Без следа, като една пръдня в историята...

ПРОФЕСОРЪТ

Де да беше така...

ПАВКАТА

К'во искаш да кажеш ?

ПРОФЕСОРЪТ

Не си отидохме с комунизма. Двайсет години вече, хубава работа вършим...

Двамата се споглеждат.

ПАВКАТА

Верно... стараем се...

Трабантчето се разминава с една каруца, теглена от камила.

ПАВКАТА

А, това камила ли беше !?

ПРОФЕСОРЪТ

Тук едни цигани я докараха...

ПАВКАТА

Господи!

Павката запалва цигара. Дава една и на приятеля си. С голяма скорост ги задминава открит спортен мерцедес. Младешите в колата им се смеят и им показват среден пръст.

ПАВКАТА

Ти си авторитет за Шекспир ...

Професорът е потънал в мисли.

ПАВКАТА

Ей, момченце!

ПРОФЕСОРЪТ

Прощавай... Какво каза?

ПАВКАТА

...Какво мислиш за Крал Лир?

ПРОФЕСОРЪТ

Крал Лир си е имал своите проблеми, ние си имаме нашите.

ПАВКАТА

Благодаря за изчерпателния отговор.

5. ЕКСТ. ЦЕНТРАЛНИ СОФИЙСКИ УЛИЦИ. ЛУКСОЗНО КАФЕНЕ. СТРОЯЩА СЕ СГРАДА. ДЕН.

Гошо, с работни дрехи на коминочистач, нарамил черна торба и навити телове с топузи, крачи делово по оживена улица в центъра на града. Минувачите се отдръпват, за да не се изцапат, но затова пък хлапетата му се радват. Гошо спира пред луксозно кафене, наднича през витрината, маха на някого в заведението. Почти веднага от кафенето изхвърква хубавичко момиче с простодушно личице. Носи кокетна бяла престилчица и бейзболна шапка, на която е изобразен розов сладопед във фунийка.

МОМИЧЕТО

(лицето му грейва при вида на Гошо)

Намери работа!?

ГОШО

(сърдит е)

Временна...

МОМИЧЕТО

Ей, страшен си! Виждала съм коминочистач само в старите филми.

ГОШО

Поради туй щото, още се срещат. Ходила си в агенцията.

МОМИЧЕТО

(сконфузва се)

... Марта, тази простокела ти каза, нали...?

ГОШО

Това са подробности. Ходи ли?

МОМИЧЕТО

(изведнъж се нахъсва)

Ходих! Даже билет си купих...

Гошо рязко се обръща и си тръгва. Тя го догонва, смешно тичайки на дебелиите си една педя подметки. Едва успява да го спре.

МОМИЧЕТО

Една година, к'во толкова...

ГОШО

К'во обеща?

МОМИЧЕТО

...Нямаше начин, разбери! Татко го осъдиха две хиляди лева задето обеси кучето...

ГОШО

Лузър! Такова готино куче беше.

МОМИЧЕТО

Да, ама се научи да яде попарата на баба...

ГОШО

И сега заради него ти ще събираш цяла година картофи в Испания!?

МОМИЧЕТО

Маслини...

ГОШО

Добре, маслини! Приятно прекарване!

Гошо отново понечва да си тръгне, но тя пак го задържа.

МОМИЧЕТО

Недей бе, Гошенце, моля те, знаеш колко обичам да се гушкам с тебе...

ГОШО

Пради туй щото, сега говорим за сериозни работи.

МОМИЧЕТО

По триста евро на месец ще пестя... И за нас ще остане...

ГОШО

Тез пари няма да докосна!

МОМИЧЕТО

Що не бе, Гошенце..?

ГОШО

Абе, кой е мъжът тука!?

Управителят на кафенето сърдит излиза на улицата и ѝ маха да се прибира. Гошо неохотно се връща да я изпрати. На витрината на кафенето са се лепнали двама сервитьори и подигравателно махат на Гошо. Видът му на коминочистач ги забавлява. Гошо рипва да ги бие, но момичето го спира. Накрая, ядосан, той си тръгва. Не се обръща на нейните отчаяни повиквания, дори не поглежда настрани... Устремно крачи по софийските улици, потънал в нерадостни мисли...

... Гошо влиза в една недостроена запустяла постройка. Бързо се изкачва по стълбите. Постройката е прилепена до съседната сграда и той лесно се прехвърля на покрива ѝ. Между два комина намира закътана ниша и стоварва екипа си. От това място има идеална видимост към отсрещната сграда, която е на около петдесетина метра. От черната торба измъква пушката "огнебойка". От начина, по който я сглобява и монтира оптичния мерник, личи, че пушката няма тайни за него... Оптичният мерник пълзи по фасадата на отсрещната сграда, спира на един прозорец. За момент мъжка фигура се появява на прозореца. Ясно се вижда лицето му, върху което застава кръстчето на оптичния мерник. Показалецът на Гошо обаче не застава на спусъка. Очевидно това не е човекът, който го интересува... Прозорецът е малко над нивото на пушката, така, че, когато фигурата се отдалечава навътре в помещението, постепенно потъва...

6. ЕКСТ. СОЛИДНА АДМИНИСТРАТИВНА СГРАДА. УЛИЧНО КАФЕНЕНЦЕ. ДЕН.

Трабанчето паркира на паркинга до солидна, добре поддържана административна сграда. Изглежда нелепо смешно до луксозните паркирани до него коли. Павката и професорът излизат от колата и тръгват към официалния вход на сградата. Преди да влязат в сградата един гражданин с уважение поздравява професора.

ПРОФЕСОРЪТ

(неочаквано разколебан спира на тротоара)

...Ти осъзнаваш ли къде отиваме?

ПАВКАТА

Има си хас...

ПРОФЕСОРЪТ

Това е бандит, мутра!

Павката се оглежда някой да не е чул думите на професора.

ПАВКАТА

(говори тихо)

Спокойно, спокойно... отдавна няма вече мутри. Всички сме бизнесмени.

ПРОФЕСОРЪТ

Бизнесмени... Господи...

ПАВКАТА

Ясно, ясно... Все пак твой студент е бил. Тачи те. Обича литературата човекът...

ПРОФЕСОРЪТ

(прекъсва го)

Абе, ти чуваш ли се какво говориш!?

Павката отново се оглежда, хваща го под ръка и го повежда по улицата. Подминават сградата. Павката домъква разколебалия се приятел до улично кафененце, на петдесетина метра от официалния вход. Сядат на масичка на тротоара. Веднага се появява усмихната сервитьорка, Павката поръчва две кафенца.

ПАВКАТА

(навежда се загрижен към приятеля си)

К'во става с теб?

Професорът мрачно мълчи...

ПАВКАТА

(подава му таблетките)

Едно диазепамче?

Професорът махва с ръка. Стара, грохнала жена минава по масите, просейки. Никой не ѝ дава нищо.

ПАВКАТА

Това е работа за пет, не, за три минути... Нищо не му коства. Само да щракне с пръсти и мангизите са в джоба ни.

ПРОФЕСОРЪТ

Ненавиждам ходатайствата...

ПАВКАТА

(сега Павката се впряга)

Какви ходатайства, бе!? Ти не искаш нещо непочтено, нещо подло. Те ме ограбиха, ограбиха!

ПРОФЕСОРЪТ

Добре де, по-спокойно...

ПАВКАТА

Ти приятел ли си, или не!?

ПРОФЕСОРЪТ

По-спокойно...

ПАВКАТА

Да или не!?

ПРОФЕСОРЪТ

...Не е приятно да целуваш задника на един бандит.

ПАВКАТА

Кой те кара да правиш това? Той ще ти целува задника. Ти си нещо голямо! Ти си... Във всяко интервю споменава, че ти е бил ученик. Счита те за най-достойния мъж на нацията. И ти наистина си!

ПРОФЕСОРЪТ

Господи...

(темата му е неприятна, прави опит да я смени)

... Да, ти така и не ми каза защо тикнаха сина ти в затвора?

ПАВКАТА

Нали заеш, че се занимаваше с незаконна търговия на екзотични птици и влечуги...

ПРОФЕСОРЪТ

Да, контрабандно внасяше яйцата от Африка и ги продаваше в Париж и Виена, знам това.

ПАВКАТА

Проблемът е как пренасяше яйцата през границите...

ПРОФЕСОРЪТ

Е, как ги пренасяше?

ПАВКАТА

В задника си...

ПРОФЕСОРЪТ

... Целта оправдава средствата.

ПАВКАТА

В Казабланка задържали самолета заради терористи. От стреса моят хубостник получил запек, от задника му изпъзели гущерчета.

ПРОФЕСОРЪТ

Господи... човек инкубатор...

ПАВКАТА

В "Нешънъл джеографик" го изтапаниха...

Сервитьорката носи кафенцата. Усмихва се чаровно.

СЕРВИТЬОРКАТА

Нещо друго господата ще желаят ли?

ПАВКАТА

Засега господата са о'кей.

Сервитьорката се отдалечава. Павката вади плоско шишенце и си сипва от него в кафето.

ПАВКАТА

(посочва сърцето си)

За клапите коняче... Ще поемеш ли?

Професорът кима. Павката му налива от шишенцето. По тротоара минава млада секси жена. Павката я посочва с очи на приятеля си.

ПАВКАТА

Виж к'во става. Животът продължава. Ей, момче, я се стегни! Този уикенд моята хубавица ще гепи едно сомче от магазина. Соня умира за сомче. Ще го пекнем при теб в беседката, колко му е.

ПРОФЕСОРЪТ

Хм, добра идея...

И отново двамата приятели се запътват към представителната сграда. Павката следи под око поведението на чувствителния си приятел. Този път те минават безпрепятствено през официалния вход...

7. ИНТ. ФОАЙЕ НА АДМИНИСТРАТИВНА СГРАДА. ПРИЕМНА НА ГОЛЯМ ОФИС. ЛУКСОЗЕН КАБИНЕТ. ДЕН.

Двамата приятели пресичат мраморното фойе на сградата. Съобщават на рецепцията къде отиват. Секюритито проверява по телефона и ги пропуска. Влизат в асансьора. В луксозната кабина се лее приглушена барокова музика. От асансьора излизат в по-малко, но богато декорирано с картини и цветя фойе. Срещу асансьора стоят безмълвни двама снажни мъже в тъмни костюми. Павката учтиво им кима. Те не отговарят на поздрава му. Минават през фойето, влизат в просторна приемна. Стените са покрити с копринен плат, подът - с огромен персийски килим. Отстрани са подредени удобни столове с кожена тапицерия. На другия край на приемната, зад дъговидно махагоново бюро до вратата за боса, седи секретарката - елегантно облечена красива жена. Работи на компютъра. Посетители още няма. Павката, ухилен до уши, тръгва към секретарката. Професорът остава до входа.

СЕКРЕТАРКАТА

(с пеещо гласче)

Подралики сте. Казах ти, след десет.

ПАВКАТА

Търпение нямам да ти се порадвам, душичке.

Дава ѝ парфюмчето, което взе от хубавицата в рибния магазин. Секретарката е поласкана от подаръка, разтваря опаковката.

СЕКРЕТАРКАТА

(заканва му се с пръст)

Използвано е.

ПАВКАТА

Айде сега, няма да се обиждаме.

Секретарката си пръсва малко от парфюмчето.

СЕКРЕТАРКАТА

Шанел-5! Парфюмът на Мерлин Монро.

ПАВКАТА

Абе, къде ще се мери Мерлин Монро с тебе.

Професорът присяда на един стол до вратата. От такова разстояние не може да се чуе ясно разговорът на махагоновото бюро, но от честите хихикания е ясно, че нещата вървят гладко. Професорът се заглежда в близката картина. Тя е на Майстора... Двама достолепни мъже в безупречни тъмни костюми и кожени папки под мишница влизат в приемната. Павката деликатно се измъква и оставя секретарката да си говори с посетителите. Сяда до професора.

ПРОФЕСОРЪТ

(раздразнен)

Не разбрах само защо трябваше да дойдем толкова рано?

ПАВКАТА

Абе, ти осъзнаваш ли къде се намираме? Депутати чакат тук с часове.

Професорът обръща очи нагоре.

Откъм махагоновото бюро долита реплика на един от достолепните мъже: „Не, това не бива да се допуска, не! Това не е професионално!“

Павката и професорът се споглеждат.

ПАВКАТА

... Спомняш ли си как лежахме до гаубиците и мечтаехме за цивилния живот?

Професорът печално се усмихва.

ПАВКАТА

Две войничета от Втора българска армия към Варшавския договор, 1971... Български крак назад не знай!

ПРОФЕСОРЪТ

Ти какво сега, искаш да се разридая тука?

Откъм махагоновото бюро долита: "Този проект е от международно значение..."

ПАВКАТА

Помниш ли двете момчета от първа батарея, дето искаха да бягат през граница, но ги пипнаха?

ПРОФЕСОРЪТ

Разбира се, че помня.

ПАВКАТА

Знаеш ли кой ги натопа?

ПРОФЕСОРЪТ

Кой?

ПАВКАТА

Мишо, твоят приятел... Бившият министър на правосъдието.

ПРОФЕСОРЪТ

Не вярвам!

ПАВКАТА

Манолката ми каза. Преди месец се напил с Мишо и Мишо му се изповядал... Домашна отпуска му се приискала на човека и отишъл при закапечето...

В приемната нахлува силно възбуден разрошен мъж с раздърпан костюм на средна възраст. Спира го леденият глас на секретарката.

СЕКРЕТАРКАТА

Днес не е приемен ден!

Неканеният посетител изругава нещо под нос и се стоварва на един от столовете. Секретарката веднага натиска едно копче на бюрото си. Мигом от странична врата се появява късо подстриган мъжага в черен костюм и връзка. В ухото му има малка слушалка, кабелчето се скрива под яката на ризата. Делово отива при нахалния посетител, вдига го като вързоп и го понася към изхода. Напразно злополучният посетител се мъчи да се измъкне от желязната хватка на секюритито.

ЗЛОПОЛУЧНИЯТ ПОСЕТИТЕЛ

Дявол жълтък не яде! Дявол жълтък не яде!

След като го изхвърля от приемната, секюритито се връща, кима извинително на присъстващите и изчезва през същата врата, от която се появи. Дискусията при секретарката продължава, но при нашите приятели разговорът не върви...

ПАВКАТА

...Защо пък да не яде жълтък? По-логично е тъкмо него да предпочита, щом е дявол...

ПРОФЕСОРЪТ

От странджанския край е този идиом... И аз съм се чудил какво точно значи?

Вратата на приемната широко се отваря и влиза работник от поддръжката, бутайки огромна машина за шампуниране на килими. Започва да размества столовете, за да отвори път на машината. Достолепните мъже си тръгват. Нашите приятели са принудени да станат. Преместват се навътре в приемната, но след малко машината стига до тях. Работникът учтиво ги моли да влязат в една малка, метър на метър, странична ниша, скрита зад масивна дъбова врата, докато машината шампунира мястото под краката им. "Само десет секунди, господа". Вратата за малко да сплеска носовете на "господата" ...Павката и Професорът се озовават притиснати едни до друг в нишата. Тя е превърната в сервизно помещение с малко умивалниче. По стените има отвестни тръби. Тук са струпани препарати за чистене, прахосмукачки.

ПАВКАТА

Сега сме като Йов в корема на рибата...

ПРОФЕСОРЪТ

Поне сме двама...

Пред вратата се чува монотонният шум на машината.

ПАВКАТА

Как е могъл Крал Лир да се откаже от короната?

ПРОФЕСОРЪТ

Това ли ти е сега проблемът?

ПАВКАТА

... Да извърши такава глупост. Да повярва на хората ...

ПРОФЕСОРЪТ

Ренесансът е вярвал в човека. Шекспир е ренесансов човек.

ПАВКАТА

(отново надига шишенцето)

...В този свят човек сам по себе си е нищо...

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

ПРОФЕСОРЪТ

Като разбира това, крал Лир полудява... Ама нас май ни забравиха тук.

Най-после вратата се отваря и работникът ги кани да излязат. В този момент все още млад мъж с приятно, може да се каже интелигентно лице, пресича приемната. Облечен е с дънки, маратонки и тенис-фланелка. През врата му е преметната снежнобяла кърпа. Вижда двамата сврени в нишата приятели и учуден спира.

МЛАДИЯТ МЪЖ

Професор Димов!?

Професорът силно се сконфузва.

МЛАДИЯТ МЪЖ

Какво правите там?

Павката веднага се намесва.

ПАВКАТА

(угоднически хихика)

Заради килимчето, господин Петров. Едно малко бягство от действителността...

ПЕТРОВ

(рязко го прекъсва)

Не питам вас!

Павката се свива като ударено куче. Професорът смотолявя нещо... Петров деликатно, с голям респект го повежда към кабинета си. За момент спира до секретарката, която веднага скоква на крака.

ПЕТРОВ

(строго)

Защо не поканихте професора в офиса?

СЕКРЕТАРКАТА

(силно притеснена)

Те много рано дойдоха, така се получи... съжалявам...

ПЕТРОВ

После ще поговорим.

Петров въвежда професора в кабинета си. Дизайнът в просторния кабинет е решен в черна кожа, метал и черно стъкло. До черното полирано бюро във формата на обърната пресечена пирамида са поставени две изящни черни стъклени скулптури на женски тела. В дъното на кабинета, до черната библиотека, стои като част от интериора, млад левент в черен костюм с ръце отзад и каменно лице. Тук дизайнерът малко се е престарал, защото този човек също е чернокож... Домакинът настанява госта на креслото срещу себе си.

ПЕТРОВ

(хвърля кърпата зад бюрото)

Простете, че съм в такъв вид. Грешка на секретарката. Чест е за мен да се срещна с вас.

ПРОФЕСОРЪТ

(притеснен)

Благодаря ви... да... но мисля, че не заслужавам чак такова внимание...

ПЕТРОВ

Тук не съм съгласен с вас.

(нарежда по диктофона)

Уиски!

ПРОФЕСОРЪТ

... Не е ли малко рано?

ПЕТРОВ

Това е специален случай... за мен. Обзалагам се, че не ме помните!

Професорът е затруднен.

ПЕТРОВ

Къде ще ме помните, вашите лекции бяха събитие. Не можеше да си намериш място

ПРОФЕСОРЪТ

Да, други бяха годините...

ПЕТРОВ

Една курсова работа бях написал за народопсихологията. По повод статия от професор Николай Генчев. Мисля, че ви хареса... Публично ме похвалихте.

ПРОФЕСОРЪТ

О, да, да... Помня, разбира се, на Лихачов се позовавахте и на Аверенцев. Хубава курсова работа беше...

ПЕТРОВ

Голям комплемент за мен е, че още я помните.

Секретарката донесе бутилка уиски, лед, газирана вода, печени бадеми, кашу... Налива на двамата и безшумно излиза.

Чукват се, пият.

ПРОФЕСОРЪТ

Невероятно уиски.

ПЕТРОВ

Радвам се, че ви харесва. Любимото уиски на Ричард Бъртън.

Алкохолът като че ли връща самочувствието на професора.

ПРОФЕСОРЪТ

Да ви призная, помня курсовата работа, но вас не ви помня, което не ми прави чест... Казаха ми обаче, че вие ме помните с добро, затова си позволих да ви безпокоя.

ПЕТРОВ

Винаги съм се възхищавал на откровеността ви. Между другото, баща ми е професор Петров, ваш колега.

ПРОФЕСОРЪТ

Професор Петров по старобългарска литература!?

ПЕТРОВ

Същият.

ПРОФЕСОРЪТ

Как, значи вие сте негов син!?

ПЕТРОВ

Да... За вас само суперлативи говореше. А той рядко хвалеше, ако си спомняте.

ПРОФЕСОРЪТ

Че как никога не е споменал, че синът му се учи при нас?

ПЕТРОВ

Такъв човек беше...

ПРОФЕСОРЪТ

Да... изключително скромен и мил човек.

ПЕТРОВ

Затова умря като куче.

ПРОФЕСОРЪТ

...Чух, че е имал големи неприятности...

ПЕТРОВ

Посред зима вкъщи нахлуха бандити с помпи и ни изхвърлиха на улицата. Харесала им къщата на момчетата.

ПРОФЕСОРЪТ

Ужасна история...

ПЕТРОВ

Това беше ежедневието първите години на прехода.

ПРОФЕСОРЪТ

И сега особено не се е променило...

ПЕТРОВ

Прав сте. Вие как живеете? Напоследък не се чува за вас.

ПРОФЕСОРЪТ

Преди няколко години напуснах университета...

ПЕТРОВ

Защо?

ПРОФЕСОРЪТ

...Хм... Трудно е да се раздели литературата от политиката у нас. Политическите страсти помрачиха трезвия разум...

ПЕТРОВ

(засмива се)

Да не са изкарали и вас червен боклук?

ПРОФЕСОРЪТ

Не чак дотам, но...

ПЕТРОВ

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

Та вие бяхте съратник на Жельо Желев!

ПРОФЕСОРЪТ

Останах настрана от политиката... Вярвам, че академията, както църквата, трябва да е отделена от държавата.

Домакинът му сипва още уиски.

ПЕТРОВ

Кажете какво ви води при мен?

ПРОФЕСОРЪТ

Да... близък приятел, срещнахте го в приемната... Синът му е един непрокопсаник, в затвора го вкараха. За да намери пари за адвокати, приятелят ми заложи апартамента си. Попадна на мошеници. Взеха му апартамента, без да му платят лев.

ПЕТРОВ

(иронично се усмивва)

Защо решихте, че точно аз мога да помогна?

От този въпрос професорът започва да се изпотява.

ПРОФЕСОРЪТ

...Вие сте много... влиятелен човек....

ПЕТРОВ

(иронично се усмивва)

"Влиятелен човек"... добре го казахте.

ПРОФЕСОРЪТ

... Оказа се, че брокерската къща, където е заложил апартамента, е зависима от ваша фирма ...

ПЕТРОВ

Коя е тази брокерската къща?

ПРОФЕСОРЪТ

"Бермудски триъгълник".

ПЕТРОВ

(засмива се)

Не е голям мислител приятелят ви, щом това име не го е стреснало.

ПРОФЕСОРЪТ

(смотолява)

...Строителен инженер е... язовирни стени е строил...

ПЕТРОВ

Как се казва вашият приятел?

ПРОФЕСОРЪТ

Павел Киров.

ПЕТРОВ

(записва си)

С каква сума са го завлекли?

ПРОФЕСОРЪТ

Според пазарната цена на апартамента, около петдесет хиляди евро.

ПЕТРОВ

(става, тръгва към вратата)

Извинете ме за минута.

Петров излиза от кабинета, като оставя вратата след себе си отворена. Професорът го проследява с поглед как пресича приемната и излиза от нея. В приемната Павката седи чинно на един стол и протяга врат да види какво става в кабинета. Среща погледа на професора... Освен Павката в приемната чакат още няколко души. Секретарката работи нещо на компютъра. Много е сърдита... Професорът се усмивва на черния човек, който продължава безмълвно да стои в дъното на кабинета. Черното лице е абсолютно безизразно... Секретарката става и излиза от една странична врата. Използвайки нейното отсъствие, Павката се присламчва до вратата на кабинета, нетърпелив да научи нещо от приятеля си. Пита с гримаса как вървят нещата. Професорът махва неопределено.

ПАВКАТА

(говори шепнешком, показва парфюмчето)

Каза ми да си го завра в задника.

Професорът вдига вежди. Павката пръсва с парфюмчето в кабинета... Секретарката се връща. Павката веднага се дръпва от вратата и на пръсти се връща на мястото си. Секретарката затваря вратата на кабинета като лицемерно се усмивва на

професора, веднага след което се озъбва на Павката, който потъва в стола. Професорът се приближава до библиотеката, прелиства някакви списания. Петров влиза в кабинета.

ПРОФЕСОРЪТ

(показва едно списание)

Поласкан съм, че сте получавали моето списание.

ПЕТРОВ

...Спря да излиза напоследък...

ПРОФЕСОРЪТ

Банкрутирахме... Кой ще плати за мемоари и литературни есета, когато не си е платил тока...

Мобифончето на бюрото запява стилизирана fuga на Бах. Петров го вдига.

ПЕТРОВ

(говори по мобифона)

...Не ме занимавай! Имам много отговорна среща в момента!

Почувствувал се неловко от "отговорната среща", професорът сяда обратно в креслото. Петров прибира мобифончето.

ПЕТРОВ

Имате късмет. Тези юнаци от „Бермудския триъгълник“ наистина зависят от мен. Парите ще бъдат възстановени незабавно.

Кажете банковата сметка на приятеля ви.

ПРОФЕСОРЪТ

...Той няма такава...

ПЕТРОВ

О'кей, кажете вашата.

ПРОФЕСОРЪТ

(силно се притеснява)

...Виждате ли... все едно че говорите на прилеп за слънчев часовник... Месечният ми доход е 400 лева...

ПЕТРОВ

О'кей, о'кей, не се притеснявайте... Излиза, че можете да получите парите само кеш?

ПРОФЕСОРЪТ

Прощавайте... сигурно ви изглеждам като абориген...

ПЕТРОВ

Не, не, но малко ме затруднявате... Никой не работи кеш за големи суми, вече сме в Европа.

ПРОФЕСОРЪТ

Наистина съжалявам...

Домакинът се замисля за миг.

ПЕТРОВ

Няма как, ще трябва да ви пратя при едни... не особено чаровни хора.

ПРОФЕСОРЪТ

И при дявола съм готов да отида. Приятелят ми е закъсал като Марко на Косово поле.

Петров тънко се усмихва, написва нещо на едно листче и го подава на професора.

ПЕТРОВ

Това е адресът и името на брокера. След два часа вашият приятел ще може да получи парите си.

Петров поставя върху бюрото до госта кръгла пластмасова значка, на която е изобразена хилеща се глава на прасенце, нарисувана от безсмъртния Дисни.

ПЕТРОВ

(усмихва се, побутва значката към професора)

Документ за идентификация... Подземният свят също си има своята семантика. Който отиде за парите, трябва да носи тази значка на ревера си.

ПРОФЕСОРЪТ

(мъчи се да скрие вълнението си)

...Не знам просто, как да ви се отблагодаря...

ПЕТРОВ

Нищо не ми коства. Вие сте един от малкото хора, които уважавам.

ПРОФЕСОРЪТ

Наистина ме надценявате...

ПЕТРОВ

Не ви надценявам... Дошли сте тук безкористно да спасявате приятеля си. Знам какво ви коства да молите за услуга един

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

“влиятелен човек”.

Думите на Петров карат професора да се изчерви. Следва нелепа тягостна пауза. Домакинът става, за да изпрати госта. Дори избързва, за да му отвори вратата. Този жест на особен респект трогва професорът. Той минава през вратата, прави няколко крачки в приемната и се обръща. Петров стои на вратата и го гледа... Нещо кара професора да се върне в кабинета

ПРОФЕСОРЪТ

(най-накрая проговаря, коства му усилие да го признае)

... Съжлявам... не съм толкова безкористен, колкото ме мислите... Двайсет процента от тези пари са за мен...

Домакинът не успява да скрие разочарованието си.

ПЕТРОВ

...Хм... Нормално.

ПРОФЕСОРЪТ

Не... Не е нормално за един почтен човек, какъвто ме мислите.

ПЕТРОВ

Какво толкова... Защо не?

ПРОФЕСОРЪТ

Защото продадох добрите чувства, които имате към мен.

ПЕТРОВ

О'кей, о'кей... успокойте се... Хора сме, никой не е идеален, разбирам ви...

(налива му още уиски)

Върху какво работите сега?

ПРОФЕСОРЪТ

Какво значение има... Бях започна едно есе за Виктор Франкел...

ПЕТРОВ

Виктор Франкел? Простете ми за невежеството...

ПРОФЕСОРЪТ

Създателят на третата виенска школа за психоанализа.

Терапия, свързана с откриване на смисъла на живота.

ПЕТРОВ

Сещам се... Франкел, този, който е бил в Аушвиц?

ПРОФЕСОРЪТ

Да. Авторът на логотерапията. Човек може да живее само ако в живота му има някакъв логос... смисъл. Задачата на психоаналитика е да му помогне да го открие.

ПЕТРОВ

Искам да ви помогна да издадете вашия труд. Аз имам фондация.

ПРОФЕСОРЪТ

Благодаря... много мило от ваша страна... Ще ви потърся... ако въобще завърша този труд...

ПЕТРОВ

Защо не? Ако имате някакви проблеми...

ПЕТРОВ

Не, не... по-скоро е криза на възрастта... Или от времето... Отношението ми към литературата фундаментално се промени...

ПЕТРОВ

В какъв смисъл?

ПРОФЕСОРЪТ

...Как да ви кажа... Просто не вярвам, че моите писания или на когото и да било ще променят движението на небесните тела.

ПЕТРОВ

Но вие се занимавате цял живот с литература!

ПРОФЕСОРЪТ

Един пропилян живот.

ПЕТРОВ

Това не очаквах да чуя от вас... Значи вие не вярвате, че словото, културата, може да спаси...

ПРОФЕСОРЪТ

(прекъсва го)

Културата не може да спаси нищо и никого, нито пък може да осмисли каквото и да било.

ПЕТРОВ

Това е страшна мисъл...

ПРОФЕСОРЪТ

Тя е на Сартър. Позволих си да бъда откровен с вас както вие с мен. Още веднъж ви благодаря.

Професорът става.

ПЕТРОВ

Абсолютно няма защо. Преди да си тръгнете, искам да ви попитам нещо.

ПРОФЕСОРЪТ

Разбира се.

ПЕТРОВ

Често си мисля за една ваша лекция за Иван Хаджийски. Вие казахте, че духът на народа определя неговата история.

ПРОФЕСОРЪТ

Да, винаги съм бил хегелианец.

ПЕТРОВ

Как Иван Хаджийски би описал съвременната народопсихология?

ПРОФЕСОРЪТ

...Сложен въпрос...Това е тема за докторска дисертация...

ПЕТРОВ

Ще редуцирам моя въпрос. Какво е вашето мнение? Тоталната разруха и деградация, в която живеем, не е ли следствие на нещо дълбоко порочно в народопсихологията ни?

ПРОФЕСОРЪТ

Иван Хаджийски намеква за това....

ПЕТРОВ

Вие какво мислите?

ПРОФЕСОРЪТ

Големите обобщения ме плашат... Нямам нито интелект, нито характер да ги правя. Вие отново ме надценявате...

ПЕТРОВ

Възможно ли е един народ, както доктор Фауст, да продаде душата си на дявола?

В кабинета настъпва тягостна тишина. Професорът дълго се колебае преди да отговори. Събеседникът му го гледа с напрегнато внимание.

ПРОФЕСОРЪТ

Съдейки по нас двамата... Да.

ПЕТРОВ

Много сте благороден, професор Димов. Казахте "двамата", макар че имахте предвид само мен.

ПРОФЕСОРЪТ

Нямам право да ви съдя... Моето поколение си има своите грехове, вашето своите...

Домакинът започва да се вълнува, очевидно дискусиата засяга най-болната му тема.

ПЕТРОВ

Знам, че ме презирате, но бях принуден да направя този страшен избор. Или аз и цялото ми семейство да бъдем смачкани, унищожени от хора с интелигентност на горила, или да защита човешкото си достойнство.

Професорът на свой ред започва да се пали от диалога.

ПРОФЕСОРЪТ

Как!? Как може съвременният българин да защити човешкото си достойнство!? Дайте ми рецептата!

ПЕТРОВ

Куршум! Куршум в главата на горилата!

ПРОФЕСОРЪТ

... Това е много опасна идея. Тя пръква от американските криминалети от 30-те години. Неин знаменосец е Кръстникът.

ПЕТРОВ

Да, той е моят любим герой!

ПРОФЕСОРЪТ

(не може да скрие презрението си)

Баща ви ще се обърне в гроба! Неговият любим герой беше Хамлет!

Домакинът губи самообладание и започва да говори малко неврастенично.

ПЕТРОВ

Когато слушах вашите лекции, исках да стана поет. Както казва Борис Христов, къртица, която да рови в себе си и да прави купчини от думи. Но изведнъж се оказа, че цяла България се е заела с тази дейност. Купчините се превърнаха в хълмове,

в планини! И това бяха само грозни думи, хули. Никой нищо не правеше, само дърдореше, само хулеше. Действаха само горилите. Всички зяпаха как загиваме и произвеждаха само думи, безсмислени думи, хули. В началото беше словото, пише в светото писание. Оказа се, за нас словото е краят!

ПРОФЕСОРЪТ

И каква според вас е причината за това национално словоблудство?

ПЕТРОВ

Вашето поколение! Поколение без мисия, без морал, без дисиденти! Вие сте словоблудите, които провалихте България!

Лудостта на домакина се е предала и на госта.

ПРОФЕСОРЪТ

Ние поне построихме нещо. А вашето поколение!? Предпочетохте да чистите нужниците и да пълните публичните домове на Европа, вместо да се борите за България.

ПЕТРОВ

Не всички отидоха да чистят нужниците. Много останаха тук.

ПРОФЕСОРЪТ

За да крадат!

ПЕТРОВ

Не, професор Димов, за да спасим България!

ПРОФЕСОРЪТ

Как!? Като крадете и гласувате за негодници? Кого ли не докарахте на власт! Остава да докарате само Кръстника.

ПЕТРОВ

(истерично)

Само Кръстника може да спаси България!

ПРОФЕСОРЪТ

Тоест ти! Ти си Кръстника! Ти ще спасиш България, пигмей!!

Задушавайки се от емоции, домакинът скоква върху бюрото и се изправя в цял ръст.

ПЕТРОВ

Вие, вие...Аз "пигмей"!?... Аз...

И в този есхатологичен миг се чува леко пукване на стъкло. На прозореца се появява малка дупчица от куршум, който пресича кабинета и минава през черепа на господин Петров. Това, че се е покатерил върху бюрото, го е направило отлична мишена за снайпериста... През снайпера на Гошо виждаме как Петров замръзва за секунда върху бюрото като скулптура между двете женски стъклени фигури, след което пада като отсечен. В момента, в който Петров пада с перфориран череп, черното секюрити, което отдавна се бе превърнало в мебел за нас, се хвърля към прозореца, избива го с ритник и изпразва целия пълнител на пистолета си по посока на Гошо, с което прави съдбоносна грешка. Разстоянието е твърде голямо за пистолет, но затова пък черната глава на секюритито попада в кръстчето на снайпера, а Гошо не си поплюва... Черният пазач се търкулва с пробита глава до господаря си.

Гошо бързо разглобява снайпера и го набутва в черната торба. Фигурата му се мярка между комините на сградата и изчезва.

Професорът седи втрещен на мястото си между двата трупа. Стръска го писъкът на секретарката. Погледът му пада на значката с прасенцето и може би поради екстримността на ситуацията му се струва, че прасенцето му намига. Професорът грабва значката и побягва от кабинета. Секретарката изпада в нервна криза. Паниката вече е обхванала цялата сграда. Писват алармени системи. В приемната нахлуват секюритита с оръжия в ръце. Павката се хвърля към приятеля си. Уплашен го оглежда от всички страни, за да се увери, че е жив и здрав и го помъква навън от приемната.

8. ЕКСТ. АДМИНИСТРАТИВНА СГРАДА. СОФИЙСКИ УЛИЦИ. ДЕН.

Една след друга, надули сирени, пред сградата пристигат полицейски коли и линейки. Нашите приятели бързо се измъкват от сградата. Спират на тротоара на стотина метра от входа. Павката е по-уплашен от професора.

ПАВКАТА

О`кей ли си?

ПРОФЕСОРЪТ

Всичко е наред.

ПАВКАТА

Господи, щяха да те затрия заради моите идиотщини...

ПРОФЕСОРЪТ

Трябва да дам показания пред полицията.

ПАВКАТА

Да не си откачил! Полицията, ха! Да не си луд!? Мамка му, докарах те на това шибано място.

ПРОФЕСОРЪТ

Ти нямаш никаква вина.

Павката му подава шишенцето с коняк.

ПРОФЕСОРЪТ

Пих достатъчно...

ПАВКАТА

(обръща шишенцето)

Дивашка държава. Господи, щях да затрия най-добрия си приятел. Ще те закарам вкъщи.

ПРОФЕСОРЪТ

Не се безпокой. Искам да се разходя.

ПАВКАТА

Не, не мога да те оставя!

ПРОФЕСОРЪТ

Ти май се уплаши. Български крак назад не знай!

Павката умилена го прегръща... На края на улицата двамата се разделят. Павката тръгва към трабанчето си... Професорът закрачва по оживена улица. Приятен есенен ден. Столицата изглежда не чак толкова лошо...

Професорът спира пред малко базарче. Купува си евтини черни очила и бейзболна шапка. Като ги слага, става неузнаваем. В новия си вид професорът крачи по друга софийска улица. Влиза в солидна административна сграда.

9. ЕКСТ. ИНТ. УЛИЦА. ТРАМВАЙ. КОРИДОР В АДМИНИСТРАТИВНА СГРАДА. ДЕН.

Професорът върви по коридор в административна сграда. Спират пред една врата. Вади значката с прасенцето и си я закача на ревера. Чука на вратата, влиза... На вратата има тежка месингова фирма - "Глобално проучване и стратегическо планиране".

Вратата с месинговата фирма се отваря. Излиза професорът с дебел плик под мишница.

Професорът излиза от сградата, тръгва по улицата. В движение хвърля очилата и шапката в боклукджийско кошче и придобива познатия си вид. Качва се на трамвай. Сяда на една свободна седалка. Пред него е седнала майка с малчуган. Малчуганът му се хили и протяга към него ръчички. Професорът осъзнава каква е причината за оживлението на хлапето - значката с прасенцето. Сваля значката от ревера си и я дава на хлапето...

10. ЕКСТ. ДВОР НА МАЛКА КЪЩА В ПОКРАЙНИНИТЕ НА СОФИЯ. ДЕН.

Голяма софра е опъната в двора на Гошо. На председателското място се е чучнал Гошо. От едната му страна седи приятелката му сервитьорката. От другата - вуйчо му. Зад него стърчат двама лъохмани, готови да служат и обслужват. Сцената пародира холивудско клише за новоизлюпен кръстник. На улицата пред къщата е спрял голям камион, от който разтоварват дюшеци и ги трупат в двора. По улицата минава нова кола. Спират, защото не може да се размине с камиона. Зад волана е професорът. Натиска клаксона, но камионът няма намерение да се мръдне. На прозорчето до професора цъфва ухилената глава на вуйчото.

ВУЙЧОТО

Честита кола, професоре.

ПРОФЕСОРЪТ

Благодаря ти, бай Пешо. Кажи, моля те на камиона да мръдне малко.

ВУЙЧОТО

А, така не може, ще дойдеш първо да треснеш една ракия. Имаме повод. К'ви съседи сме!?

Естествено, професорът се мъчи да откаже любезната покана, но вуйчото буквално го измъква от колата и го докарва на трапезата. Гърми чалга. Фолк певица със сладен глас реди: "...захапи ме за дупето, за да хвъркнеш на небето!"

Настаняват професора до Гошо. Гошо, както другите на масата, уважава известния съквартилец.

ПРОФЕСОРЪТ

В кой клас стана, Гошо?

ГОШО

...Заряхах училището...

ПРОФЕСОРЪТ

Как така!?

ГОШО

...Ами то... голяма полза няма...

ПРОФЕСОРЪТ

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Как можеш да говориш така?

ПРИЯТЕЛКАТА НА ГОШО

Кажете му, кажете му! Голям конфликт на тази тема имаме.

ГОШО

Добре де... ето, ти си професор и пак...

ПРОФЕСОРЪТ

Какво "пак"?

ГОШО

Къщата ти неизмазана, жена ти...

Вуйчото чука с вилица по чаша, за да привлече вниманието на масата. Става да произнесе тост.

ВУЙЧОТО

Тук някои кръгове и личности си мислят това-онова. Но това не е точно така! Наблюдават се промени. Има мъже в този народ! Йес, сър, има!

Обществото възторжено реагира на госта. Всички се чукат. Чукаат се и професорът с Гошо...

КРАЙ

Филмите не трябва да отегчават зрителите!

Рон Йеркса



Председателят на главното жури в Карлови Вари 2010 е непознат за широката публика, дори и най-запалените по киното едва ли знаят името му. Защото не е актьор – звезда или нашумял режисьор. Ала за всички професионалисти в голямото световно кино Рон е продуцент с изключителен авторитет, с редица успешни проекти и сред тях “Мис Слънчице” (2006) с две награди “Оскар”. Роден е на 18 май 1947 г. През 1993 заедно с Албърт Бъргър създават продуцентската компания “Bona Fide Productions”. Работи със Стивън Содърбърг върху хита “Кралят на хълма” (1993), с Александър Пейн правят “Election” (1999), а с Антъни Мингела драмата “Студената планина” (2003), донесла “Оскар” на Рене Зелуегър за поддържаща женска роля и още шест други номинации. Оттогава започва приятелството му със звездата Джъд Лоу. Сред другите му по-известни продукции са крими-комедията “Ледена жътва” (2005) на реж. Харолд Реймис с участието на Джон Кюсак, както и драмата “Малки деца” (2006) на

реж. Тод Филд с 3 номинации “Оскар”. Продуцирани от него филми са показвани многократно в Карлови Вари. Има и своите актьорски изкушения с 3 роли на екрана.

Когато с Вашия съдружник Албърт Бъргър прочетохте за първи път сценария на “Мис Слънчице”, усетихте ли веднага, че от него ще излезе истински хит, че ще се получи много успешен независим филм, извън големите холивудски студиа?

Честно казано – не, въпреки че много харесахме сценария на Майкъл Арнд и виждахме в него определени възможности. Майкъл бе асистент-режисьор, работеше с Матю Бродерик, когато снимахме “Election” и така се запознахме с него. Той се довери на това познатство и ни изпрати текста. Беше наистина много добър, но с някои малки неточности, имаше например, няколко твърде сантиментални моменти, които после по наш съвет той се съгласи да махне и сега ги няма във филма. Работата беше много приятна, защото проектът не бе скъп и няхахме проблеми с

бюджета, нямаше специални ефекти или други усложнения, снимахме леко и бързо. Всички разбираха, че това е една обикновена семейна история за хора, които имат определени амбиции и желания, но не знаят как да ги постигнат. Впрочем това е често срещан житейски вариант и ние всички някак си се чувствахме в свои води, всеки разбираше другия и снимките вървяха успешно.

“Мис Слънчице” ли е типичен пример за филмите, които харесвате и бихте искали да правите?

Имам особено пристрастие към социалните комедии, мисля, че ги усещам като проблематика, жанр и стил. Харесвам такива филми, които носят своя дълбока и смислена идея, но умело прикрита зад увлекателен сюжет, интересен за зрителите. Те винаги се ориентират много добре и разбират къде е истинският конфликт, от какво се поражда истинското напрежение, без това да е декларирано пряко и натрапчиво. Убеден съм, че видимият пласт на филма, основната сюжетна линия трябва да е увлекателна, дори забавна. В това отношение имаме абсолютно съвпадение на вкусовете и разбиранията с моя съдружник Албърт Бъргър. Не ни привлича да правим тежки, депресивни драми с много страдания. Да се гледа такъв филм е своего рода наказание за зрителите. Идеалната формула за мен е забавна комедия, но със сериозно съдържание зад смеха. Дори за “Мис Слънчице” никой не каза лоша дума по отношение на темата за непреодолимите амбиции, за състезателния дух на американеца, за силната мотивация на всеки да надмине другите, но и да спечели сърцата им. А така в края на крайщата те се сплотяват като семейство, за да не бъдат просто състезателни коне.

Следователно това е Вашата продуцентска формула за успешен филм?

Да, най-общо казано, много харесвам комедиите, които показват абсурда на съвременното живее, илюстрират увлеченията, заблудите, ненужния хъс във всекидневния живот, който много често сами си налагаме от глупост. Съществуват някои стари и позабравени филми, като например “Trading Places” (1983) на режисьора Джон Ландис и още по-стария “Sullivan’s Travels” (1941) на режисьора Престън Стърджис, които са направени точно по този модел. Звучи парадоксално, но тъкмо голямата депресия в Америка роди няколко подобни блестящи комедии. Защо пък днешната дълбока финансова криза да не направи същото и да не се появят подобни социални комедии и в САЩ, и в европейското кино? Има много добри

комедии, които успешно предлагат два часа развлечение за зрителя, но след това у него не остава нищо. Докато много по-полезно, но и по-трудно е да се направи забавна комедия, която същевременно носи свое смислено, сериозно, а понякога дори болезнено и разтърсващо послание. Убеден съм, че е възможно да се правят именно такива комедии за обикновени хора, попаднали в абсурда на днешното живее.

Кои конкретни абсурди, според Вас, могат и трябва да бъдат вкарани в подобни комедиини филми?

Интересува ме например гигантската пропаст между шепата свръхбогати милиардери и същевременно ужасяващата бедност и мизерия, в която живеят милиони хора. Как и защо това е възможно, как се допуска от съвременното човечество? Как един човек може да спечели 3 милиарда долара за една година на Уолстрийт, без да произвежда никакъв продукт, а само премествайки някакви пари и печелейки по този начин за сметка на други? Мисля, че това е изключително остър социален проблем и твърде актуална тема, която поражда огромно напрежение в обществото. Такъв филм, ако се направи добре, ще е наистина забележителен!

Как провеждате кастинг, дали още докато четете сценария имате готова идея за бъдещите актьори, или разчитате на много проби?

Няма единствена рецепта, всеки случай е различен, но винаги трябва да се постигне разумен компромис между желанието на режисьора, изискванията на продуцентите и възможностите на актьорите. Не на последно място стои и въпросът за размера на хоноарите. Така че продуцентът трябва да се промуши през няколко обръча, преди да намери окончателното решение. Малко са щастливите моменти, когато например продуцентът си мисли: “Това е роля точно за Джъд Лоу”, обаждат се по телефона на неговия агент, той поема предложението, звъни на Джъд и след 10 минути отговаря: “Ние сме съгласни!”. Обикновено е много по-сложно, объркано и продължително.

Джъд ще бъде тук в Карлови Вари, ще се видите ли с него?

А как иначе, аз много го харесвам като актьор, той беше изключителен, когато снимахме “Студената планина” в Румъния и после в Северна Каролина. Даде всичко от себе си, особено при онези тежки снимки в тресавището. Отличен актьор, изключителен професионалист, прекрасен човек и приятел. Сигурен съм, че тук ще се видим и ще изпием няколко чешки бири.

HAPPYEND ЗА МЛАДИТЕ В БЕЛГРАД

Олга Маркова

Пристигайки на Белградския фестивал, любопитството ми бе приковано от тазгодишната бодряшка емблема на форума - HAPPYEND, илюстрирана с разбито прасе-касичка, от която се търкалят пари. Прозвуча ми прекалено ведро в обстановката на световна криза. Помисих си: сърбите, преживели какво ли не, винаги са умеели да се шегуват. Още повече, че помня духовито измислената преди пет години екзистенциална, но по-скоро печална емблема на същия фест - "И животът е кратка форма". Попитах какъв е замисълът на домакините. Последваха куп версии. Първата - че най-после сръбската държава е развързала кесията, проявявайки щедрост към кинотворците. С оптимизъм се отличава и втората - успешен край на свинския грип. В третата някои "виждат" финансов подкуп за международното жури, на което бях член. Нямаше обаче версия, лишена от логика, макар и балканска. Но както при характеристиките на героите на Бранислав Нушич, така и тук, до единно мнение едва ли ще стигнем... Безспорна истина обаче е твърдението на художествения директор на Белградския фестивал Янко Баляк, че докато реалният свят се тресе от икономическа криза, в кинематографичния авторите с подобрите от тях теми, сюжети и герои старателно и достоверно отразяват проблемите, стоварили се върху плещите на Малкия човек. Те черпят вдъхновение от турболентното всекидневие на средната класа, изследват глобалното пропадане на ниските обществени слоеве. Всъщност кризисните години винаги са били непрекъсващ извор на теми и персонажи за творците на кратките форми. Показателно е, че тази година в Белград това са предимно млади хора, които се борят с институционални недомислици и създават филмите си въпреки прекалено ниските бюджети. Именно в това перманентно сражение младото поколение открива истините и героите на нашето време. На ек-

рана доминират алиенацията и депресията, разпадът на семейството и борбата за оцеляване, насилието и разочарованието и същевременно - любовта, вярата и надеждата в happyend в киното и в живота на малкия човек.

Фестивалната програма тази година постигна своеобразен рекорд - в Белградския конкурс се включиха над 500 чужди автори. Започнатото преди седем години тук международно състезание записа нова страница в историята на утвърдения с времето фестивал. В течение на пет дена видяхме 17 национални и 15 чуждестранни документални филма, както и 18 кратки игрални, анимационни и експериментални творби от Сърбия и 35 от чужбина.

Всъщност за престижната Grand Prix се състезаваха две концепции за кино: естетико-екзистенциална и социално-съвременна. Първата е изявена най-ярко в късометражните игрални филми от международната програма. Филмът "Она" бе удостоен с плакет за най-добра чуждестранна творба и е на родения през 1975 година в Барселона Пау Камараса. Това е безмълвно изискано 10-минутно произведение в стил, близък до Авангарда - порив и провокация към човешкото желание; и "Пощенска картичка" - оригинална, забавна, любопитна история, чиито персонажи са експонирани върху пощенски картички. Мъжът върху цветна картичка-изглед с надпис "Souvenirs de Varech" и жената върху черно-бяла картичка от друга епоха, но със същия изглед. Само за седем минути с музика, пластика и танц френският студент Льо Лай Стефан внушава идеята, че за любовта няма нито времеви, нито пространствени граници. Към тези филми ще добавя и деликатната психологическа творба "Пасажи" - дипломна работа на родения през 1980 г. в Белгия Йохан ван Гервен, завършил Филмовата академия в Гент. Посланието на Гьоте "Истинската любов е само невъзможната" се разгръща на екрана в монотонното

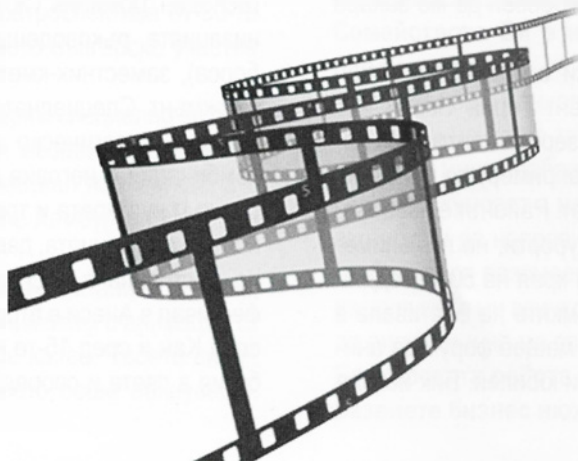
ежедневие на библиотекарката Ема, случайно открила ръкописни бележки в полетата на няколко книги, които я очароват с поетичността си, и тя започва да издирва техния мистериозен автор...

Фокус на втората концепция е документалният филм "Граничен град" на младата емигрантка от Южна Корея в САЩ Юн Сух, която е била телевизионна репортерка за Средния Изток и Израел. Творбата ни въвежда в жизнерадостната атмосфера в гей-бара "Шушан" в сърцето на Йерусалим - необичаен символ на човешко единство, който се противопоставя на сегрегацията, насилието и предразсъдъците. Режисьорката създава един колективен портрет на вибриращ ъндърграунд – своеобразно убежище на източно-западната граница на светия град, където хората от различни националности, религии и сексуална ориентация разрушават на практика табутата на обществото. За високия хуманен градус, постигнат с кинематографично майсторство, тя получи Grand Prix. Според мен, равностоен претендент за тази награда в международния документален конкурс бе и "Прошка" на испанеца Вентура Дурал. С психоаналитично проникновение и богата палитра от изразни средства - архив, рисунки, дърворезби, възстановки и анимация - той пресъздава съдбата на Андрес Рабадан, човекът, който през 1994 година дерайлира три влака в Барселона и убива баща си със стрела. След случилото се заявява, че е невинен и е диагностициран като параноиден шизофреник. Осъден е да остане 20 години в психиатричната болница на затвора. Това "пътешествие до пъкъл и обратно" е проследено с градиращо напрежение и в продължение на 52 минути се следи със затаен дъх...

В международната анимационна програма също доминираха младите, сред които се откриха френските художници Стефани Лансак и Франсоа Лерой с увлекателно разказаната история "Мей Линг", молдовецът

Алексей Губенко, работещ в Букурещ - с "Великото очакване", както и Кристоф Калисони и Ева Офредо с "Мавърът" - Франция. Аплодисменти предизвикаха и двата талантлив български филма, инспирирани от литературни творби: "Ана Блуме" на Весела Данчева, създаден по емблематичната любовна поема на Курт Швитерс от 1919 година, и "Фарът" - дебют, вдъхновен от поемата на Жак Превер "Пазачът на фара прекалено обича птиците" на дипломираната през 2004 година в София Велислава Господинова.

И накрая: поглед към колекцията на домакините. В документалното състезание от 17 участници 14 бяха млади: Мария Асенович - "Рай - изгубен и намерен", Стефан Джорджевич - "Стъпка по стъпка", Владимир Петрович - "Всичко е ОК, победих...", Ваня Ковачевич - "Звездата се ражда", а някои - още студенти, и то предимно в Белградския факултет за драматични изкуства. Сред тях се открие Лука Попадич с интелигентния 22-минутен портрет "Едмунд в Кнежевац" за швейцарски съдия, разочарован от резултата на борбата си за свобода и човешки права в Цюрих, който емигрира в Сърбия, за да започне нов живот сред природата. Тази творба бе удостоена с наградата за най-добър национален документален филм. В сръбската анимационна програма направиха впечатление "Скитането на космонавта" – увлекателен псевдодокументален разказ на Мария Лазаревски за първото живо същество от Земята, изведено в Космоса - кучето Лайка, и "Скици" на Крунослав Йович. Няколко думи за публиката. Преобладаваха младите зрители, които всяка вечер препълваха кинозалата на Белградския културен център, като на особено внимание се радваха сръбските филми. След прожекциите зрители дълго дискутираха видените филми, а в това е част от очарованието и смисъла на всеки фестивал...



За Анеси като за пъпеш

Марта Монова



„Гневен човек“ - режисьор Анита Кили

Не мога да не споделя при какви специални обстоятелства пристигнах за първи път на международния анимационен фестивал в Анеси преди 10 години. Току-що кацнала в Женева, установих, че информацията за последния автобус, с който трябваше да се придвижва, не е правилна, той отдавна е отпътувал и всъщност няма как да стигна до Анеси във Франция същата вечер. Решена да се справя със ситуацията, потеглих на автостоп, който на моменти вървеше ужасяващо зле, докато накрая не извадих късмет с шофьора на един камион, пълен с канталупски пъпеша, чийто аромат и до ден днешен ме спхожда. Господинът беше така любезен да ме закара до самия град.

За тези, които не знаят, Анеси е административен център на френския департамент Горен Савой и е разположен на едноименното езеро, в което дори някои аниматори (Теодор Ушев например) по време на фестивала сутрин ходят да плуват. Районът е известен предимно със зимните си ски курорти, но и с анимационния фестивал. Възникнал в края на 50-те години от две малки мероприятия в рамките на фестивала в Кан, този най-голям в световен мащаб форум за анимация сега чества петдесетия си юбилей. Бих искала

да подчертая приятната и неформална обстановка за аниматорите, далеч от суетата на Кан и Холивуд. В рамките на официалната програма бяха показани над 630 филма, а съпътстващата програма се състоеше от безброй инициативи, между които срещи с утвърдени аниматори, креативни фокуси, конференции, майсторски класове, творчески закуски със състезателите от различни категории, както и множество ретроспективни програми.

25 години навърши и МИФА – международната анимационна борса. Тя отбеляза завиден икономически растеж, както сподели в разговор за списание „Кино“ господин Доминик Пюто, президент на CITIA (организацията, ръководеща фестивала и анимационната борса), заместник-кмет на Анеси и професор по мениджмънт. Специалната област на изява на господин Пюто „Стратегическо управление на компании“, в комбинация с неговия професионален и личен интерес към културата и традиционната за Анеси отдаденост на анимацията, даде силен икономически тласък на фестивала в последните години. Анимационният фестивал в Анеси е вторият по големина във Франция след Кан и сред 15-те най-големи аудиовизуални събития в света и според господин Пюто е от изключи-

телно икономическо, културно и политическо значение както за региона, така и за цяла Франция. „Ние не сме фестивал на „по-добрите“, сподели артистичният директор на фестивала господин Серж Бромберг, подчертавайки желанието на фестивала да остане истинска комуникационна територия за анимация.

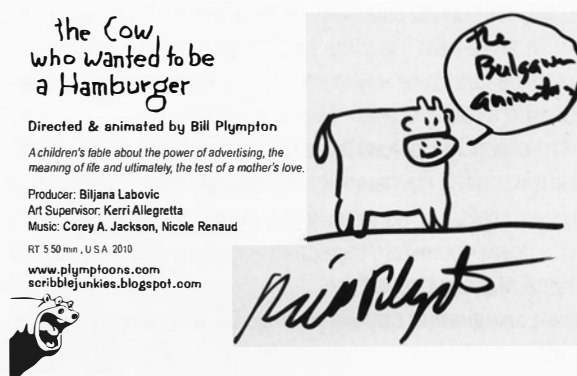
В състезанието участваха 19 пълнометражни филма, между които „Завинаги Шрек“, американският „Непоправимият аз“, стереоскопските версии на Пиксар SGI, филмите „Играта на играчките 2“ и „Играта на играчките 3“. Журито, а и публиката, обърна заслужено внимание на „Фантастичният Господин Фокс“ на Уес Андерсън, който получи както Голямата кристална награда, така и наградата на публиката. С кристалната награда в категория късометражен филм беше отличен филмът „Изгубеното нещо“ на Андрю Румън и Шон Тан. От късометражните филми най-много на брой награди получи „Гневен човек“ на норвежката Анита Кили, тираещ темата за насилието в семейството.

Италианският артистичен филм „Рекордаре“ на експерименталния аниматор Леонардо Карано и неговия млад колега Алесандро Пиератини беше с изключително силен емоционален и философски заряд, изпълнен със спорове за някои зрители анатомични материали и музикално съпроводен от „Реквием“ на Моцарт. Филмът по много поетичен начин представя сублимния момент на раздялата между душата и тялото след смъртта. Този филм, както и невероятно артистичният, емоционално завладяващ и красиво нарисован „Дневниците на Липсет“ на Теодор Ушев, който разкрива творческите и житейски терзания на канадския експериментален филмов творец Артър Липсет, бяха моите фаворити. Теодор Ушев, изключително талантлив и успешен аниматор, роден в България, но работещ в Монреал за Националния филмов Борд на Канада, получи и специално отличие от журито. Съвсем скоро излязъл на екран, смея да предскажа на „Дневниците на Липсет“ висока оценка от международната публика. С „Дневниците на Липсет“ (индиректно) и „Смаккан свят“ на Бойко Кънев в една ретроспектива от 80-те години се изчерпва тазгодишното българско участие във фестивала

Имах възможността да разговарям специално за списание „Кино“ с американския независим аниматор Бил Плимптън, тази година участвал на фестивала с „Кравата, която искаше да стане Хамбургер“.

Бихте ли се представили?

Казвам се Бил Плимптън, независим аниматор съм, живея в Ню Йорк Сити и се занимавам с анимация от 25 години. Първият ми филм се казва „Твоето лице“, беше номиниран за Оскар, което беше вълнуващо.



Имам шест пълнометражни и четиридесет анимационни късометражни филма. Смятам, че е важно да се печелят пари от филмите, защото не ползвам парите от държавата, нито от Холивуд, нито пък други корпоративни средства. Всичко, което печеля, е от продажби на филмите ми в телевизии, кина и интернет. По този начин успявам да остана независим, за мен това е много важно. Това ми дава свобода да правя каквото искам, никой не ми дава инструкции.

Работили сте дълго като карикатурист и илюстратор. Кога и как решихте да се преориентирате към анимацията? Плавен ли беше преходът между печатните медии и анимацията?

Това е много интересен въпрос. Когато бях малък, исках да стана аниматор, но ситуацията, с която се сблъсках, когато излязох от колежа, беше много трудна. Нямах индустрия за независима анимация, много студия се бяха оттеглили от бизнеса, „Дисни“ беше спрял, „Уорнър Браздърс“ също, за мен това означаваше липса на перспектива и затова реших да печеля с карикатури, политическа сатира и илюстрации. Така петнадесет години изкарвах хляба си. През 1983 получих поръчка за „Буумтаун“, това беше моята анимационна школа, филмът имаше успех, не грамаден, но все пак успех. И вече, знаейки формулата, си помислих, че бих могъл да направя мои собствени филми и няма нужда да сътруднича с Холивуд и големите корпорации. След това направих и „Твоето лице“.

Семейството Ви е интересно, как повлия върху професията?

Баща ми беше банкер, а майка ми домакиня. Семейството ми не беше творчески ориентирано, но баща ми беше много забавен човек, той ми показва каква сила има хуморът в междучовешките отношения и че ако искаш да направиш хората щастливи и доволни, трябва да ги разсмееш. Родителите ми ме подкрепяха, купуваха ми всичко необходимо, знаеха, че трябва да рисувам и не ме спираха.

Банкерската работа на баща Ви помогна ли Ви да развие бизнес нюха си?

Не, научих всичко сам. Хората ме смятат за финансов гений, но аз не съм. Не умея да боравя с пари и договори и сам трябваше да се науча да намирам купувачите, телевизионните канали, всичко. Много е трудно, но когато искаш да си независим, трябва да свикнеш с това. Би ми се искало да имам голяма компания като „Пиксар“. Или „Дриймуъркс“ да е зад гърба ми, но те не искат да ме подкрепят, тъй като моите филми обиждат, съдържат насилие, секс и ми се налага да ги финансирам сам.

Какви ежедневни случки и неща Ви мотивират в работата?

Живея в Ню Йорк Сити, шантав и анархичен град, пълен с най-различни хора, костюми, храна и поведение и намирам много вдъхновение по улиците му. За мен човешкото същество е удивителен субект. И почти всичките ми филми са за хората и техния луд живот.

Как минава Вашият ден?

Будя се в 6:00, оставам около час в леглото, обмисляйки какво ще рисувам. После ставам, рисувам 3-4 часа, отивам в офиса, там имам срещи с персонала, телефонирам, преглеждам кореспонденцията, пиша имейли, после рисувам. След като се прибере у дома, рисувам още два часа, след това вечерям или се срещам с приятели, или ходя на кино, на парти...

С какво не можете да се примирите - в политически и културен план?

С липсата на толерантност, с хора, които са твърде строги и искат да ми наложат правила, на мен и останалите. За мен това е абсолютно неприемливо. Хората трябва да са по-отворени към околния си свят, да бъдат толерантни.

Екипът Ви е международен, пътувате много? Можете ли да си представите живота другояче, да работите, без да имате особен допир с другия свят?

Да, бих могъл, Америка обича анимацията, спокойно бих могъл да работя и само за американската публика. Кои творци и изобщо личности са Ви повлияли?

Уолт Дисни, Текс Ейвъри, Боб Плмпърт, Уинтър Маккей, Джон Лесетър.

Каква музика слушате?

Най-вече Том Уейтс, Емилу Харис, харесвам кънтри уестърн – Джордж Джоун, Патси Клайн. Докато работя, слушам през цялото време кънтри. Преди години също свирех в кънтри група.

Посочете, моля, любими художници?

Франциско Гоя и неговите рисунки.

Каква роля има точно този фестивал за Вас, сравнен с всички фестивали, които посещавате?

Този фестивал е може би центърът на анимацията. Всички идват тук – всички фестивали, големи аниматори, телевизионни канали, дистрибутори, купувачи. Добро място за бизнес е. Много интересна е публиката, според нейните реакции купувачите тук се ориентират, затова и за мен е важно как тукашната публика посреща филмите ми.

Как желаете да се развива фестивалът в Анеси в бъдеще?

Не съм много голям фен на компютърната анимация...

Какво да очакваме от Вас?

„Пиле“, пълнометражен филм за двама любовници, които изпадат в дълбок конфликт и искат да се убият един друг, две трети от филма са готови, но не бързам,



„Дневниците на Липсет“ - режисьор Теодор Ушев



„Фантастичният господин Фокс“ - режисьор Уес Андерсън

искам това наистина да стане най-добрият ми филм досега.

Ваш близък партньор в работата е Биляна Лабович от Сърбия. Какво я прави по-различна от останалите хора, с които работите?

Тя като европейка, и по-точно като източно-европейка, има страхотни възприятия. „Идиоти и ангели“ например е типичен филм ноар и нейна е заслугата да се получи такъв филм, с тъмнината и сенките.

Какво бихте искали да споделите от богатия си опит с българските аниматори?

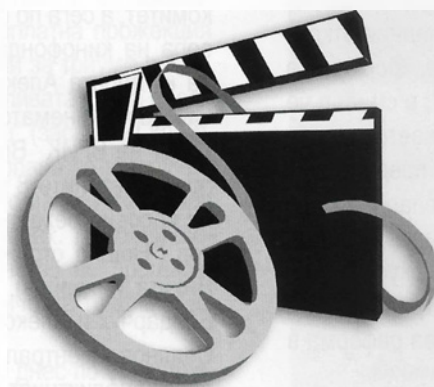
Всеки може да направи филм, особено в днешно време, с компютъра. Моите три прости правила как да направиш доходоносен филм – направи го къс, около 5 минути, евтин – 1000 долара на минута, и го направи

смешен. Ако успееш да разсмееш публиката, ще можеш да го продадеш по целия свят, добре е да няма реч, тя оскъпява. И е хубаво да е добре нарисуван. Трите правила, които наричам „Догмата на Плимтън“ са: къс, евтин, смешен. Основно правило за успех в анимацията.

Благодаря Ви много за разговора.

Бележка:

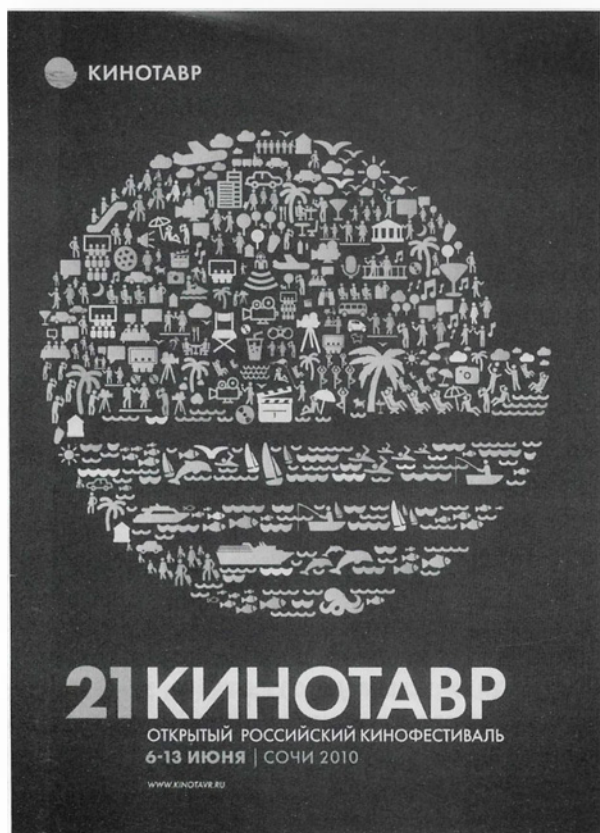
Авторката би искала да сподели, че за да проведе този разговор за списание „Кино“ и българската публика, Бил Плимтън се отказа от единствената си възможност за среща на обяд с продуцента Джефри Катценбърг, гост на фестивала за едно денонощие.



Руското кино 2010: точка на кипене

Кинотавър

Божигар Манов



Ври и кипи в руското кино днес! След "малокартинието" от началото на 90-те години (не онова, Сталинското, подир Отечествена война), след бурния подем на евтино комерсиално кино (с много препрани мръсни пари), след последвалия силен отскок на авторското кино (Звягинцев, Серебренников, Попогребски, Хлебников), днес в руското кино клокочат нови процеси, които получиха особено ярка трибуна на националния открит филмов фестивал Кинотавър 21 в Сочи. Формулата "открит" е заимствана от спорта - "ореп", в смисъл че могат да участват и филми от бившите съветски републики (което се случваше повече през предните години). Сега спортният дух безспорно завладява Сочи заради подготовката на Зимната олимпиада 2014. Но на фестивалния екран и особено в дискусийните зали много повече "спортна злоба" и остри сблъсъци се разпалваха заради провежданата нова реформа в руското кино.

Още от края на 2009 витаеха предположения какво ще предприеме Министерството на културата на Руската федерация по отношение на киното. И те станаха реалност през пролетта на 2010, когато бе създаден Федералният фонд за социална и икономическа подкрепа на националното кино. Основна задача на Фонда е да поощрява и поддържа родната кинематография, нейното бъдещо развитие и спечелване на зрителите в условията на пазарна конкуренция. Но първите конкретни стъпки доведоха до нарастване на напрежението, както винаги заради подялбата на парите. Защото програмата на Фонда предвижда 2,85 милиарда рубли държавни пари (около 92 милиона долара) да бъдат разпределени между 8 предпочетени продуцентски компании (т.нар. руски мейджъри), които да ги инвестират в избрани от тях проекти. При това стои важното условие 71 процента от тази сума (около 65 милиона долара) да се върнат реално от пазарния боксофис, докато останалите 29 процента (около 27 милиона долара) са за т.нар. авторско, експериментално и детско кино, които очевидно нямат подобен комерсиален потенциал. Дотук добре, но големите въпросителни и остри конфликтни страсти се изострят именно заради назначената управа на Фонда и списъка на предпочетените "мейджъри". Изпълнителен директор е непознатият в киносредите чиновник Сергей Толстиков, работил досега в транспортното машиностроене. Той е предложен на този пост от руския зам. министър-председател Александър Жуков, с когото са състуденти. Жуков пък, след руското фиаско на Зимната олимпиада във Ванкувър, е новият Председател на националния олимпийски комитет, а сега по съвместителство става шеф на надзора на кинофонда. В управата са още министърът на културата Александър Авдеев, председателят на Съюза на кинематографистите Никита Михалков, ректорът на ВГИК Владимир Малишев и други. А сред предпочетените 8 мейджър-компани са "Василевс" на касовия режисьор и продуцент Тимур Бекмамбетов ("Нощна стража", "Дневна стража"), "Три Т" (на Никита Михалков), "Art Pictures" (собственици Феодор Бондарчук и Александър Роднянски), СТВ на Сергей Селянов, "Централ Партнершип" и други. Както е видно, конфликтният разлом на парите изправя срещу

тези “държавни мейджъри” стотици малки компании, които са застрашени как да продължат дейността си, особено по отношение на некомерсиалното кино. Тъкмо затова кръглите маси на Кинотавъра се превърнаха в терен на бурни дискусии по темите “Фестивално и авторско кино в Русия” или “Нова координатна система: индустрия, публика, критика в 21 век”. Очертах се два непримирими лагера: от една страна пазарният мейнстрийм-бизнес, от друга – застъпниците на арт-киното, водени от професионалната критика (Даниил Дондурей, главен редактор на списание “Искусство кино”, и Андрей Плахов, доскоро Президент на ФИПРЕССИ). Към тази напрегната атмосфера на вътрешни противоречия и конфликти в руското кино трябва да прибавим и силното разцепление в Съюза на кинематографистите. Срещу организацията, оглавявана от Никита Михалков, се формира нова опозиционна структура, наречена Кино Съюз (в процес на регистрация), зад която стои тежка артилерия като Елдар Рязанов, Алексей Герман – баща и син, много други активни режисьори и почти цялата критика. Неформален лидер засега е известният и талантлив документалист Виталий Мански.

Тъкмо в такава обстановка и отчитайки реалната филмова продукция, Кинотавър 21 предложи интересна годишна селекция от 14 заглавия, избрани сред 74 заявени филма. Кое то пък постави сложна задача пред националното жури, ръководено от авторитетния режисьор Карен Шахназаров (в последните години и умел бизнесмен като Генерален директор на държавния киноконцерн “Мосфилм”). Беше очевидно, че тъкмо това жури ще търси разумен баланс на наградите, а не радикални изненади. Впрочем те дойдоха преди фестивалните прожекции. Очакваният с голям интерес филм “Овсянки” (овесарки - малки птички) на реж. Алексей Федорченко (“Първите на луната”) - съвременен любовен реквием, в последния момент бе изваден от програмата заради очаквана селекция във Венеция и ембарго за прожекции. А тричасовата баталия на Никита Михалков “Изпепелени от слънцето 2” бе показана само за публиката в нощна безплатна прожекция на открито. След напразните илюзии за триумф в Кан, заменени от истински провал, заядливата руска преса е безпощадна: “Поделом и КАННец” (заслужен край). Похарчени са около 70 милиона долара за напудрен, нарцистичен филм за войната, който на всичко отгоре няма никакъв зрителски и касов успех. Подобни мегаломански жестове руското общество не прощава, защото ги свързва с дългата историческа традиция на омразното самодържие.

“Точката на кипене” в руското кино днес по своеобра-

зен начин пресича две очевидни водещи линии: от една страна остър поглед към социалните реалности (най-често в мрачни тонове), а като неин рефлекс - дълбоко вглеждане в индивидуалната психология на субекта, потопен в тази “чернуха”. Не е маловажно също така преобладаващото присъствие на млади режисьори – дебютанти, които демонстрират респектиращ професионализъм на екрана, а някои от тях очевиден усет към зрителския интерес и желание да спечелят публиката, предлагайки зрели и смислени идеи, но поднесени като атрактивно зрелище. Тъкмо социално-психологическата драма на дебютантката Ана Фенченко “Безследно изчезнал” (вече показван на Берлинале) успява да изгради изключително убедителна атмосфера на съвременна кафкианска безизходица, в която субектът е не само безсилен пред обстоятелствата, но и обречен, без перспектива. Наградата за дебют заслужено откри един много ярък авторски поглед и е очевидно, че има какво да очакваме от тази режисьорка, работила дълги години в телевизията и в документалното кино. Много по-опитната Светлана Проскурина заявява подобен интерес към субекта в съвременния руски социум с филма си “Примирие”, но е много по-деликатна и мека



„Примирие“ - режисьор Светлана Проскурина



„Щастие мое“ - режисьор Сергей Лозница

в наблюденията си. Те са поднесени като притча за търсене на пътя, особено в ключовия епизод: среща на главния персонаж с негов връстник – свещеник. Заслужено студентът-актьор Иван Добронравов получи наградата за най-добра мъжка роля (а той е порасналото вече момче от „Завръщане“ на Андрей Звягинцев). Проскурина е вече автор с биография, след дебюта си през 1986 е направила 6 игрални филма, има участия във Венеция, Кан, Монреал, Ротердам, носителка е на „Златен леопард“ от Локарно, а сега заслужи и Главната награда в Сочи.

Но „Главен филм“ все пак стана друг - „Щастие мое“ на дебютанта Сергей Лозница. Около него се завързаха най-много спорове, пламнаха най-много страсти на възхвала и отричане. Филмът е копродукция между Украйна (45 процента), Германия (45 процента) и Холандия (10 процента). Режисьорът е украинец, много талантлив и известен документалист, който живее в Германия и затова най-язвителните му отрицатели го нападаха с въпроса: защо снима филм в Русия и защо я нарича „наша страна“? Отговорът е на екрана: силна, потресаваща мозайка на съвременната руска реалност (с препратки в миналото), видяна от чувствително авторско око по формулата на Алексей Герман – баща: „Аз не съм лекар, аз съм болката“! Да, наистина болезнен е този филм за похабената човеш-

ка индивидуалност, за деформацията на субекта, за разпада на обществото, за липсата на опори и загубата на посока. Лозница наблюдава метафорично не само днешната „чернуха“, но се докосва и до „светая светих“ - войната от 1941 (което именно събужда най-остри несъгласия у някои зрители). Но единодушието на жури и критика (награда за режисура и награда на гилдията) безспорно изведе „Щастие мое“ като най-яръкия филм в Сочи.

Но не бива да пропускаме поне още два дебюта – „Друго небе“ на Дмитрий Мамулия и „Да живееш“ на Юрий Биков. Мамулия е грузинец, философ по образование, с биография на писател, поет, главен редактор на литературно-философския алманах „Логос“. След няколко късометражни филма прави игрален пълнометражен - великолепна екзистенциална драма „Друго небе“, за да се заяви като нов и наистина „друг“ режисьор в днешното руско кино. А Юрий Биков е откритие на „Кинотавър“ - миналата година печели главната награда в късометражната секция, а сега (макар и без награда) демонстрира изключителен професионализъм в силния трилър „Да живееш“ с перфектна драматургия и великолепни актьори.

Да, наистина ври и кипи в днешното руско кино. Грехота е да го пропускаме!

ОБЕДИНЕНИЕ НА ТВОРЧЕСКИТЕ СИЛИ ЗЛАТЕН ВИТЯЗ

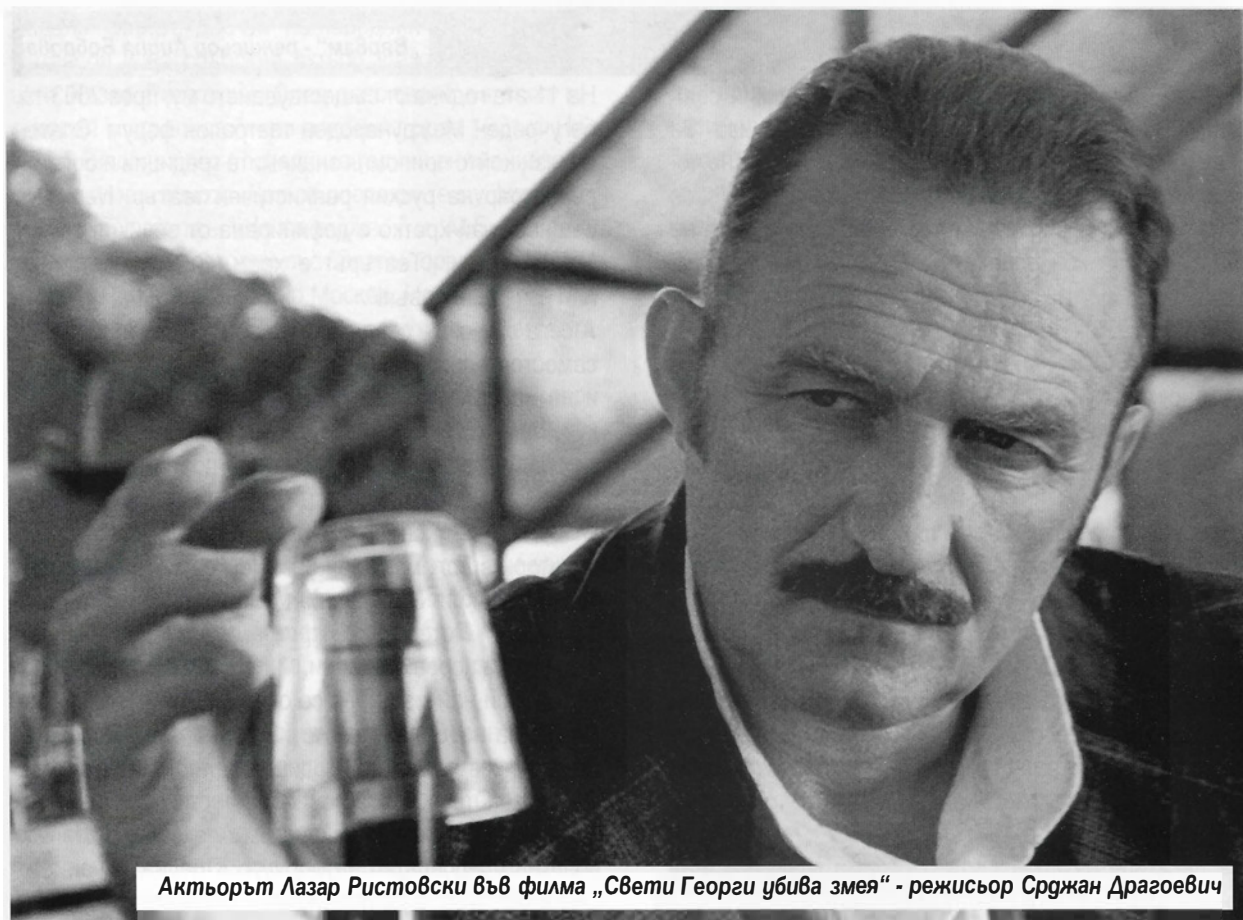
Олга Маркова

Ако някой предварително бе прогнозировал, че създаденият в неимоверно трудни за културата времена Международен кинофорум "Златен Витяз" ще просъществува две десетилетия, не бих повярвала. Когато през есента на 1990-а на Солунския бряг актьорът - режисьор Николай Бурляев сподели с мен мечтата си да създаде такъв мащабен фестивал с мисионерска роля, синтезирана в девиза "За нравствени християнски идеали, за извисяване на човешката душа", се оказах твърде скептична към тази просветителска идея и вече 19 години очаквам, че по една или друга причина този предимно славянски форум може да бъде преустановен. Вместо това той

постепенно се освободи от първоначално изградените си рамки, предоставяйки възможност за изява на творци от всички поколения с техните индивидуални търсения в различните видове кино, защитаващи каузата на високохуманното изкуство.

На самия празник на Кирил и Методий в Кремъл бе учреден и нов, световен съюз на дейците на славянската култура "Златен Витяз". Възникването на новата формация, създадена и с активното участие на българския режисьор Маргарит Николов, е резултат от желанието на множество творци от другите изкуства да се присъединят към тази инициатива...

Неговата цел е да консолидира позитивните сили на



Актьорът Лазар Ристовски във филма „Свети Георги убива змея“ - режисьор Срджан Драгоевич



„Вярвам“ - режисьор Лудия Боброва

дейците на културата предимно от славянския свят, както и на всички онези, които споделят девиза “За нравствени християнски идеали, за извисяване на човешкия дух”. “Някога великият Толстой завърши своя роман “Война и мир” с думите: “След като силите на злото са така консолидирани, защо не се обединят силите на доброто!” - изтъкна президентът му, народният артист Николай Бурляев. От своя страна народният артист Никита Михалков приветства форума като “сборно място за единение на културите на братските по дух славянски народи”. “Политиката често разединява хората - отбеляза той. - Само културата може да ги обедини. Устременото към високи нравствени пориви изкуство е единно за цялото човечество”.

Това мащабно културно събитие не е неочаквано - то е естествено и закономерно, предшествано от редица инициативи. Създаденият през 1991 г. киноцентър “Руски филм” си поставя за цел да събира и показва най-яркото и позитивното както от руското, така и от славянското кино. Само след година бе проведен първият МКФ на славянските и православните народи “Златен Витяз”. И тъй като славянската култура винаги е била открита към целия свят, за по-малко от две десетилетия в неговите програми вече участват кинематографисти от 60 страни.

На 11-ата година от съществуването му, през 2003-та, бе учреден Международен театрален форум “Златен Витяз”, който припомня значимите традиции и богатия репертоар на руския реалистичен театър. Неговата същност най-кратко е дефинирана от великия артист М.С.Щепкин: “Театърът е храм. Свещенодействай или изчезвай навън!”.

А сега станахме свидетели на раждането на още три самостоятелни форума: на литературата, на музиката и на изобразителното изкуство. Литературният конкурс завърши с връчване на награди. С главния приз - медал на името на Пушкин - бе удостоен сръбският писател Добрица Чосич.

С тържествен концерт от творби на класически композитори в Голямата зала на Московската консерватория бе открит Музикалният фестивал, който продължи в Санкт Петербург. В програмата му бе включен и конкурс на хорови състави.

Като че ли най-мащабен се оказа първият славянски форум на изобразителното изкуство, започнал с изложба, посветена на 65-годишнината от победата във Великата Отечествена война, в престижната галерия на народния художник академик Александър Шилов, почетен председател на форума. “Предназначението на изкуството е да пречиства и облагородява душите,

ображдайки ги с красотата и чистотата на човешката съзидателност за благото на живота на земята" - твърди той.

Изключителен интерес в течение на цял месец предизвика експозицията "Православните манастири и славянският дух" (сух пастел върху италианска хартия) на българката Милена Велчева в музейния Храм на Христос Спасителя. А звънари от разни градове на Русия се стекоха в Московска област, за да участват в Четвъртия фестивал на изкуството на камбанния звън. Към общо девет художествени изложби се добавиха и три фотоекспозиции, едната от които на Михаил Калинин, посветена на нашата страна: тя се състоя в Българския културен център в Москва.

И ето че в разгара на събитията от Славянския форум се появихме и ние - четирима български кинодейци, за да се върнем към първоизточника: седемте състезателни програми на 19-ия Международен филмов фестивал "Златен Витяз". Той протече делнично, в напълно работна атмосфера в Московския дом на киното, в Кинотеатър "Художественный" и в Поклонническият център на Московската патриаршия. На откриването в Голямата зала на Дома на киното "За изключителен принос в киното" бяха връчени златни медали "С.Ф.Бондарчук" на народния артист Георгий Натансон и на сръбския актьор, режисьор и продуцент Лазар Ристовски. След завоюване на своя територия в игралното кино роденият през 1921 г. Натансон насочи през последните години вниманието си към документалното. Два от последните му филми за Михаил Булгаков - "Ще се върна..." и "М.Булгаков в Кавказ", бяха удостоени със "Златен орел" и с наградата на Правителството на Москва. Новата му творба "Да живее кралицата! Виват!" е посветена на неговата любима актриса Татьяна Доронина.

В 35-годишната си творческа кариера неуморният търсач на нови актьорски пространства Лазар Ристовски е изиграл над 40 главни роли на екрана и е участвал в около четири хиляди театрални спектакли. С еднаква страст той пресъздава на сцената едновременно Хамлет, Сирано и Митя Карамазов. Автор е и на романите "Белият костюм" и "Как получих "Оскар". Така че медалите, с които двамата творци бяха отличени в Москва, са реална оценка на дългия им ползотворен творчески път.

Вечерта на откриването на кинофестивала бе проектиран и първият конкурсен игрален филм - "Поп" на Владимир Хотиненко, който впоследствие завоюва Гран При. Увлекателно е разказана драматична история за съдбата на отец Александър по време на Великата Отечествена война, който на окупирания

от немските войски територия помага на хората не само със словото Божие, но и с делата си, а Сергей Маковецки с чудесното си изпълнение във филма получи наградата за най-добра мъжка роля. Актьорът деликатно и нюансирано изгражда образа на своя герой, изправен пред сложен нравствен избор, който до края на живота си остава верен на главното предназначение на свещеника - да поддържа духовно своето паство при всички обстоятелства.

В игралната програма сред дванадесет състезаващи се творби "Златен Витяз" получи два игрални филма: "Свети Георги убива змея" на сръбския режисьор Срджан Драгоевич и "Вярвам" - по разкази на Василий Шукшин, в който майсторката на съвременното руско кино Лидия Боброва ("Ох, вие мои гъски" - 1991 г, "В тази страна" - 1997, "Бабче" - 2003) със своите герои за пореден път поставя въпросите за Вярата и Истината, за смисъла на човешкото битие. С колоритното си изпълнение на простонародна селска жена актрисата Олга Попова завоюва наградата "За най-добра поддържаща женска роля".

Впрочем все по-категорично се говори за "Нова вълна" в руското кино, представлявана от Лидия Боброва, Владимир Хотиненко, Вера Сторожева, Борис Лизньов, Татьяна Карпова и други.

Освен двата златни Витяза, журито присъди и два сребърни: на узбекския филм "Вода" (реж. Джахангир Касимов) и на японския "Покойници" (реж. Йодзиро Такита) ... Трябва да признаем, че такъв преразход на награди някак ме смущава. Той в известна степен девалвира най-значимото и открояващо се. Още по-



„Не е женска работа“ - режисьор Исафил Сафаров



„Ловен парк“ - режисьор Любомир Младенов

вече, че на официалното закриване на форума председателят на игралното жури режисьорът Александър Асколдов отбеляза: „Художественото ниво на тази програма сега е по-ниско в сравнение с предишните години. Нужен е по-прецизен подбор на филмите“.

Нашето участие в игралния конкурс бе с „Ловен парк“ на Любомир Младенов, отличен с Диплом за талантлив дебют с мотивировката „поетичен кинематографски образ на любовта“.

Като член на международното жури на традиционно най-натоварената, но същевременно и най-респектираща с творчески постижения и идейни открития програма от над 40 пълнометражни документални филма, всекидневно гледах по осем часа в претъпкана с кинематографисти и зрители зала. Очевидно авторското кино днес се изявява предимно в този филмов вид - с проникновение и многообразие на почерци и стилове. В този смисъл твърде значима оценка за българското документално кино е последователното двукратно завоюване на „Златен Витяз“. След „Коридор №8“ на младия Борис Десподов миналата година сега Голя-

мата награда отиде при представител на по-възрастното, доказало се вече поколение - режисьорката Адела Пеева. Нейният 66-минутен документален филм „Развод по албански“ прикова вниманието на членовете на журито. С наситената емоционална атмосфера, с умело и автентично вглеждане в съдби и характери, с аналитичния подход към герои и събития той предизвика всеобщо одобрение и напрегнат размисъл за същността на човешкия живот и за цената на Вината. Не по-малка бе стойността на 52-минутната руска творба „Беслан. Надежда“ на известния изследовател на тази тема Вадим Цаликов („Сребърен Витяз“). Пет години след чудовищната касапница, извършена в първия учебен ден в най-елитното училище на Беслан, на екрана прозвуча нова интонация: увереност в необходимостта да оцелееш в името и за благото на другите. Преподавателката по история Надежда Гуриева, изгубила в атентата трите си деца, която също е била заложничка заедно със своите ученици, болезнено преосмисля живота. Както се казва: „Шапки долу!“. В класическия вид „чисто“, почти без-

словестно документално кино се открии киргизкият дебют "Стойбище" (в превод - номадско селище), награден със Специален диплом "за поетично възпеление на екрана на образа на родната земя и народ". В него завършилият миналата година режисьор-сценарист Алижан Насиров майсторски изгражда портрет на едно семейство, откъснато от цивилизацията с нейните предимства и недостатъци, оцеляващо със собствени сили в суровите високопланински условия. Въпреки несгодите, хората живеят в пълна хармония с природата, което ги прави свободни и себедостатъчни, лишени от оковите и стреса на урбанизацията.

Особено силно впечатление остави монолитният филмов портрет на уникална личност, отдадала живота си в служба на родината - легендарния генерал Дубинин, началник на Щаба на въоръжените сили на Руската федерация. Неговият образ оживява на екрана в 64-минутния филм "Заповядам да се живее! Дубинин" на младия руски режисьор Дмитрий Ушаков, получил наградата за режисура "Александър Сиделников". Той напомня за онзи изчезващ вид хора, без които светът е обречен. А връзката на света с природата е изцяло показана във философско-поетическия киноразказ "Реката на живота" на белоруския еколог и зоолог Игор Бишнев, отличен "за най-добра операторска работа". Това своеобразно есе за взаимодействието "човек-природа" се оглежда в живописното величие на реката с нейните обитатели, която дава живот на хората, а и самата тя е част от този живот...

Редом с Голямата награда за пълнометражен документален филм българското кино донесе на страната ни още един "Златен Витяз". От анимационното състезание, в което се конкурираха 50 произведения, филмът "Фелиничита", създаден в памет на Фелини и Джулиета Мазина от режисьора Андрей Цветков, завоюва безапелационно Голямата награда. Решен като изумително цирково представление, в духа и стилистиката на безсмъртния екранен майстор - представление витално, карнавално, което забавлява, радва и ...натъжава. А в конкурса за дебютни и студентски

филми диплом "за утвърждаване на волята за живот и на красотата в изкуството" получи творбата "Курс по пантомима" на младия български режисьор - възпитаник на НАТФИЗ Борис Николов.

В късометражния документален конкурс сред 34 филма безспорно се наложи само един: "Не е женска работа" ("Златен Витяз") на режисьор-сценариста Исафил Сафаров. Той е посветен на подвига на три красиви руски девойки - авиаторки, участвали във Великата Отечествена война, изнесли наравно с мъжете ужаса на войната и радостта от победата. С изобилие от автентични материали и малко известни факти от фронтовия живот на жените-летци, по чудо останали живи, филмът ни въвежда в трагичното военноевсекидневие на героините, разкривайки тяхната самоотверженост и делничен героизъм.

Накрая - няколко показателни цифри и събития. За наградите на 19-ия МКФ "Златен Витяз" тази година се съревноваваха 210 филма от 31 страни. А в извънконкурсната панорама - в още осем рубрики, бяха показани 36 произведения. Върхово събитие за мен бяха невероятно разгорещените спорове и дискусии, предизвикани след прожекцията на новия филм "Изпепелени от слънцето-2. Предстояние" на Никита Михалков. Те безспорно бяха осъществени с уважение към личността на Михалков, разкривайки онова, което възнува предимно младите ни съвременници, без да се спестяват критическите бележки към филма. Друго събитие, което предизвика изключителен интерес, бе срещата с видния италиански драматург, поет, писател, художник и скулптор Тонино Гуера (автор на над 100 сценария: за Елио Петри, Антониони, Фелини, Франческо Рози, Джузепе де Сантис, Виторио де Сика, Марио Болонини, Дамяно Дамяни, Марио Моничели, братя Тавиани, Тарковски...) по повод премиерата на документално - игралния филм на Олга Гарибова "Човек на Пролетта", посветен на неговия 90-годишен юбилей и разкриващ огромното му обаяние, неукротима творческа енергия и безкрайна мъдрост.



Развитие на обществената и търговска телевизия в Европа

Базови изисквания на директивата „Телевизия без граници”

Иво Драганов

Осемдесетте години на миналия век са време на кардинално преосмисляне на телевизията като средство за масово осведомяване. Европейският съюз стига до консенсуса да създаде либерализиран телевизионен пазар, което означава поява на частни радиостанции и телевизии, а всички държавни телевизии задължително да се превърнат в обществени. Идеята е да се гарантира баланс и алтернатива, така че обществените медии да обслужват публичната потребност от достоверна информация, а не единствено идеята за печалба на всяка цена. Обществената телевизия се характеризира с особена форма на функциониране, при която финансирането се осъществява чрез такси от населението. И най-важното, обществената форма на финансиране трябва да гарантира политически и частни търговски интереси да не доминират над интереса на обществото от обективна и достоверна информация и публицистика, коректна към фактите от действителността. Финал на този процес е приемането на европейската директива „Телевизия без граници” през 1989 година. Интересен е контекстът, в който тя се приема. На практика след Втората световна война обществени телевизии в Европа са само BBC, ARD и малко по-късно се появява втората немска програма ZDF. В Англия през това време се появява и мрежата ITV. BBC е обявена за обществено радио, а по-късно и обществена телевизия в резултат от развитието на разбирането за обществения характер на пресата още от 1688 година, когато е приет законът за печата в Англия. В него ак-

цент се поставя на обществената роля на вестниците. В Европа по това време водеща е теорията за авторитарната роля на печата. Обществената телевизия в Германия се развива вследствие на политически съображения, имащи за цел да избягнат реставрация на плашещата пропагандна машина на победения Райх. Навсякъде другаде на континента телевизията са държавни и в контекста на студената война в 20.00 часа говори само и единствено държавата. Естествено първоначално телевизията се разглежда като инструмент за пропаганда - къде по-груба, къде по-фина. След появата на пиратските радиостанции в Англия през 60-те години, в Холандия през 70-те години, създаването на RTL и най-вече на базата на опита на BBC, ITV, ARD и ZDF западните правителства осъзнават, че либерализирането на електронното медийно пространство не застрашава сигурността на държавата, напротив, разширява територията за развитие на гражданското общество. Първ се появява в Англия CHANNEL 4, а по-нататък във Франция приватизират първата програма на държавната телевизия TF1. Проблем възниква със създаването на законите. Те са различни за всяка страна и това принуждава Европейската комисия да създаде през 1983 година работна група от експерти, която приключва своята работа през 1988 година, а през следващата е приета директивата „Телевизия без граници”. Тя става задължителна за всички страни от ЕС. На практика директивата поставя край на намесата на държавата в електронните медии, либерализира пазара и

прекъсва назначаването на генералните директори на националните обществени оператори пряко от политически сили. Директивата създава институцията Национален обществен оператор – такъв статус задължително придобиват всички бивши държавни телевизии, дава старт на процеса по лицензиране на частни медии, прогласява базови принципи на радиотелевизионната дейност, гарантира свободата на словото, редакционната независимост на журналистите, правото на отговор, позиционирането и времетраенето на рекламата и т.н. Прилагането на директивата в местното законодателство е задължително, като известна свобода се оставя единствено в частта избор на регулаторни органи и членове на УС на обществените оператори.

Приемането на тази директива символизира в моите очи края на студената война, защото минимизира влиянието на държавата върху радиото и телевизията и дава де юре предимство на обществото.

След нея е приет друг задължителен за страните от ЕС закон за трансграничната телевизия, който гарантира абсолютната ненамеса в съдържанието на предаваните и препредавани програми на телевизиите.

След 20 години, на 19.12.2009 година, директивата „Телевизия без граници“ престава да действа. На нейно място започва действие новата Директива за аудиовизуалните медийни услуги /2007/65/ЕС, приета на 11.12.2007 година. На всяка страна бе даден двегодишен срок, за да приведе националното законодателство в съответствие с директивата. В момента в България в крайно съкратени срокове Народното събрание приема на второ четене поправки в ЗРТ, за да отговори на европейските изисквания.

За да разберем логиката на изискванията на приетата през 1989 година европейска директива „Телевизия без граници“, не трябва да забравяме целта на промените, които тя налага в електронното медийно пространство. А тя е рязко и едновременно прекъсване на обвързаността и зависимостта на държавните телевизии от управляващите политически и икономически сили. Целта е масово навлизане на общественото в телевизията, създаване на условия за разширен публичен дебат, плурализъм на гледните точки, прозрачност на политическите решения, безпристрастност в коментарите и анализите. Водещият модел е на BBC като първа обществена телевизия, развила се така поради дълбокото убеждение, че общественият интерес стои над всичко останало. Или както казва Цицерон: „Във всяко общество обществената полза е в основата на всички правила!“. В крайна сметка идеята е в 20.00 часа вместо държавата различни граждани

и представители на граждански сдружения, академични кръгове и експерти да коментират промените в държавата и обществото. Не бива да забравяме, че държавната телевизия е типична форма на еднопосочна комуникация, за да не кажа чиста пропаганда. Зрителят има две възможности – да гледа една или две програми или да изключи апарата си. Информационният поток е от телевизията към зрителя. Липсата на алтернатива детерминира това положение. Избор на гледни точки може да се осъществи само чрез наличност на различни канали и присъствие на водещи, които да представляват интересите на различни обществени групи. Но и това не е достатъчно за реализиране на истинска обществена телевизия с по-широко участие на гражданското общество. Въвеждането на двупосочната телевизия дава добра възможност за развитие на обществена телевизия, понеже в нея може да се регламентира участие на представителни групи на различни обществени слоеве и да се води съответно пряк и косвен диалог. Включително да се отчита реакцията на зрителите на базата на телефонни обаждания или предварително изпратени материали. В държавните телевизии трудно можеше да се види и чуе неконтролирано от властта мнение, коментар или анализ. Анкетата бе рядък похват в тези телевизии. Но така или иначе и обществената телевизия все още не дава на всеки желаещ индивидуален достъп до медията. В нея имаме възможност да чуем мнение на избран представител на браншови и неправителствени организации. Индивидуалното участие на всеки желаещ да попадне в телевизионното пространство - предполагаема черта на развитото информационно общество - ще се реализира с друг вид телевизия, която условно ще наречем многопосочна. Най-вероятно това ще стане в ерата на цифровизация. Тогава чрез метода на непосредственото наблюдение, което може да бъде наречено риалити (реалност) - метод на провокирана ситуация или инсценировка - хората ще навлизат пряко в програмата на телевизията. Нещата ще се случват пред нас, в процеса на тяхното развитие и колебания на този естествен процес. Тъй като няма да има намеса, предполага се те да се доближат до автентичния живот и да минимизират факторите „манипулация“, които латентно съществуват като възможност при всеки преразказ. Телевизията ще се превръща все повече в свидетел, който показва, а не преразказва. С новата директива за аудиовизуалните медийни услуги се уреждат взаимоотношенията в новите услуги, предлагани по цифров път.

Сред основните принципи на радиотелевизионната дейност, които са задължителни за всяка телевизия в

страна от ЕС, второ по тежест място заема въвеждането на регулацията. Важно е да отбележа, че идеята за управление чрез регулация на държавния радиочестотен спектър възниква за първи път в САЩ. През 1927 година те в своя закон за радиото въвеждат тези понятия и регламентират дейността на Федералната радиокомисия - FRC. През 1934 година тя е преименувана на Федерална комуникационна комисия - FCC, която раздава, контролира спазването и отнема лицензи на радиотелевизионните оператори. През същата година в BBC е създаден статута на Управителен борд, който изготвя стратегията за развитие на BBC и отстоява независимостта на корпорацията. (Но това е орган и инструмент на управление, а не на регулация. Едва през 2006 година в Англия се създава единен регулатор OFCOM). Основната идея на регулацията е да се прекъсне връзката между ръководствата на националните обществени оператори и политическото ръководство на страната, т.е. влиянието на крупни икономически и финансови групировки. В държавните телевизии обикновено министър-председателите на съответните страни назначават и уволняват генералните директори на радиото и телевизията съобразно своите политически пристрастия. Такава бе практиката и в развитите европейски страни, но в още по-голяма степен като политическа зависимост в страните от т.нар. Източен блок. Категоричен императив на директивата е властите, особено в страните в преход, да гарантират включването на представители на гражданското общество - включително от неправителствени организации, от професионалните организации, от академичните среди и други обществени групи в публичния дебат по жизнено важни въпроси, свързани с развитието на обществените процеси.

Директивата изисква правителствата и регулаторните органи да налагат на търговските медии задължението да изпълняват функциите и на обществени оператори или чрез подходящи стимули да ги насърчават да излъчват програми, свързани с обществен интерес. За съжаление, според мен този подход поне у нас остана само едно добро пожелание.

Друго изискване към регулаторните органи е да насърчават продуцентите, които създават програми за етническите, езиковите и други малцинства, както и за медиите, които ги излъчват. За тази цел се препоръчва създаването на фонд „Радио и телевизия“, пред който да кандидатстват с проекти продуценти от всички телевизии. За съжаление, у нас поради колебанието на властта от 1998 година насам, такъв фонд е създаден де юре, но де факто не функционира. Най-малкото защото не се събират вноски от населението

за издръжка на националните обществени оператори. Дори да приемем решението на съда в Люксембург C-337/06 от 2008-ма година, че общественото и държавното финансиране са еднакво допустими, трябва да отбележим, че законодателят и регулаторът не са намерили адекватен начин за попълване на този фонд. Финансирането чрез вноски от населението има по-широко значение от тясно юридическото тълкуване на буквите на закона. Историята на BBC доказва тази моя теза. Британската радиоразпръсквателна корпорация е създадена през 1922 година, като само след година получава лиценз за дейността си. Тя се развива на територията на културата и образованието. Общата стачка от 1926 година оказва решаваща роля за развитието на BBC в два аспекта – отношения с аудиторията и отношения с правителството. През втората седмица от стачката голяма част от вестниците се присъединяват към нея и ресурсът за информация се стеснява. Генералният директор на BBC барон Райт нарежда да се подготвят и излъчват пет пъти на ден информационни емисии. Обществото за пръв път осъзнава огромното значение на BBC като средство за масово осведомяване. Политиката, която присъства много ограничено досега, се превръща в основен програмен сегмент. Тази програмна политика на BBC я изправя пред криза с правителството. Стига се дотам министърът на финансите Уинстън Чърчил да предложи BBC да бъде закрыта. Барон Райт успява да убеди правителството и парламента, че спирането на радиото ще навреди на интересите на обществото и нацията и Чърчил оттегля своето искане. Но започва да прави спънки при превеждането на финансовите трансове на корпорацията. През 1927 година BBC получава Кралска харта, която по същество е законов акт, регламентиращ работата на новосъздадената институция. Той фиксира правата и задълженията на BBC, нейната независимост и правото корпорацията да събира годишна такса – сума, която всяко домакинство плаща за притежавания от него радиоприемник, а по-късно и телевизор. По този начин се осигурява издръжката на корпорацията и нейната независимост от правителството. Райт удържа важна победа, която съдът в Люксембург с решение O-337/06 в т. 45 и т. 47 не взема под внимание. В този казус се сблъскват пряко диалектичната и формалната логика на територията на правото на свободно изразяване.

Съветът на Европа многократно подканя правителствата да подкрепят обществените оператори в качеството им на основен елемент и инструмент на демокрацията. Базово разбиране е, че пазарните сили

не трябва да определят политиката в обществените медии. Много важно е изискването на директивата там, където е необходимо, правителствата да приемат мерки за приемането на закони, които да принудят обществените оператори да въведат механизми за осигуряване на прозрачност на изразходването на средствата и най-вече на парите от обществените фондове. И това не се случва у нас.

И така, регулацията в Европа възниква като механизъм, който трябва да реализира нова форма на взаимоотношения власт – общество - медии. Той трябваше да замени старата командна система на пропагандата (еднопосочната комуникация), да прекрати практиката държавните телевизии да бъдат управлявани от политиките и да работи за налагане на нови, демократични форми на взаимоотношения.

Според изследване на фондация „Отворено общество“, в същото време обществената телевизия е подложена на по-груб или по-перфиден политически натиск, заплашена е от косвени икономически интереси, подложена е на остра конкуренция от страна на търговските оператори. И все пак тя е оценявана като важна придобивка, която трябва да се съхрани и развива. Но Световната търговска организация, Световната банка (институции главно под влиянието на САЩ и установената телевизионна практика там) третираат общественото финансиране като скрита държавна финансова подкрепа. Според техните експерти това е форма на нелоялна конкуренция. Като се прибави някъде прикриваната, а другаде манифестирана зависимост на управленските органи на обществените телевизии от различни правителства и/или държавни глави, става ясно, че въпросните организации имат известни основания. Другото възражение на горните институции е намесата на обществените оператори в рекламния пазар въпреки силно ограниченото им по закон рекламно време. Като цяло обществените телевизии в Европа все още са силно политизирани, макар формално да са независими от държавата. На практика обаче в тяхната работа се забелязва непрекъснатата политическа намеса и това е рудимент от старото схващане за телевизията като държавен инструмент на пропаганда. Изключение правят само Англия, Ирландия и Швеция според ирландската изследователка Мери Кели. Тя различава три форми на отношения между обществените медии и света на политиката:

1. Политиката е над обществените медии – когато държавните органи могат и се месят в дейността им, както е в Гърция, Италия, Исландия, Франция, Португалия и страните от Източна Европа.

2. Политиката е в радиото и телевизията - когато управителните или надзорни съвети - органи на обществените медии, представляват водещите партии и политически сили, както е в Германия, Дания, Белгия.

3. Независимост на обществените медии – без връзки и натиск на политиките върху медиите, както е в Англия, Ирландия, Швеция. Според професор Карол Якубович, който бе заместник председател на Комитета по масмедии към Съвета на Европа, ключова за разбиране тук е високата лична култура на хората с обществени функции, а тя обхваща етиката на общественото служене, умението да се отдели собственият от обществения интерес на служене и много нисък праг на лично компрометиране.

Както се вижда от тези цитати, особено от изследването на „Отворено общество“, в цяла Европа обществените телевизии не са еманципирани от политическите партии, от което страда (доколкото го има) критичният тон и гледната точка в предаванията им. Разследванията станаха все по-рядък гост, поне у нас. В страните в преход управляващите обществените медии нямат съзнание за значението и важността на своята мисия, лошо управляват бюджетите им, прозира политическа намеса в работата на техните управителни органи (професор Карол Якубович).

В Централна, Източна и Югоизточна Европа преходът от държавна към обществена телевизия на книга вече е завършен. Преобразуването им в обществени оператори е по-скоро формално. На практика политиките успяват да повлияят на избора на генерални директори и управителни съвети и така да прокарат своя политика в телевизията. Дори в Германия преди години социалдемократите смениха набързо генералния директор на MDR, която е част от ARD - професор Хенинг Рьол. „Управляващите и надзорни органи на обществените оператори обикновено избират или назначават хора, свързани с управляващите политически партии. Дори да са издигнати от неправителствени или творчески и журналистически организации, те не се еманципират от своите политически пристрастия. Тези хора защитават интересите на партии и политици, които са ги издигнали на тези постове“. Това е заключение на мащабно изследване на телевизията в Европа, проведено от фондация „Отворено общество“ с ръководител Ася Кавръкова. Професор Якубович пък добавя: „В тази ситуация (на преход) човек – бил той журналист от обществените медии или който и да е друг, опитващ се да действа независимо или по подбуди, различни от партийните, се чувства като трезвеник на запой: все по-чужд, все по-не на място, при рязко намаляващо одобрение на

околните. Малцина са готови да приемат самотност и изолация, на каквито биха били обречени, ако упорстват да бъдат независими или аполитични. В обществените медии стремежът към независимост или дистанциране от политическите партии често се сблъсква с друга поведенческа норма на средата, произтичаща или от личната политическа ангажираност на другите, или от конформизма, кариеризма и мимикрията, или накрая от анемия и дезинтеграция на всички ценнос-

ти поради това, че са загърбени или компрометирани от обществената действителност". Това позволява на политическата класа да привлече вниманието на зрителите към своите тясно партийни интереси вместо към интересите на държавата и обществото. Така управлението на обществените оператори в страните в преход се е превърнало в карнавал, в който всеки е поставил маска на лицето си, за да прикрие истинските си цели и намерения.

Развитието на телевизията в България след промените

В България през 1990 година Великото народно събрание приема в преходни и заключителни разпоредби на Конституцията основни положения за временен статут на Българската телевизия и Българското радио и ги обявява за обществени.

Още през 1990 година БНТ става асоцииран член на ЕВРОВИЗИЯ, а от 01.01.1993 година е приета за действителен член на Европейския съюз за радио и телевизия (ЕВУ). Това е важно, защото нейни представители започнаха работа в съответните комитети – програмен, новинарски, технически, спортен и т.н. Те участват в колективните органи и могат да оказват сериозно влияние при взимането на различни решения. Защо? Обстановката в ЕВУ към 1992-1993 година бе повратна. Създаваха се първите акционерни дружества, които да управляват станалите много популярни впоследствие ТВ канали със сателитно излъчване: EURONEWS и EUROSPORT. Стигна се до сблъсък на интереси между обществените телевизии на големите и малки държави. Тогава едно навременно предложение на българския представител в Програмния комитет на ЕВУ задължи в ръководството да влизат само личности, които са програмни директори. То бе гласувано единодушно и автоматично елиминира представителите на четири големи европейски обществени телевизии, които доминираха и настояваха за равно финансиране, независимо от големината на населението на съответната държава (това бяха служители, свързани с дейността на международните отдели), а тяхното място заеха шефове от по-малки телевизии, председател стана Gerant Stanley Jones – програмен директор на уелския канал S4C, и това възстанови деликатното равновесие на интереси. Идеята не е да се хвалим, а да подчертаем значението на малко видимата, но важна работа в европейския съюз за радио и телевизия.

През 1994 година е даден временен лиценз на първата частна регионална телевизия у нас – телевизия Нова. През следващата година започва излъчване телевизия "7 дни". В същият период излъчват и се развиват десетки кабелни телевизии. Те работят с временни разрешителни до 1998 година. На пръв поглед това е положителен знак. Но факт е, че в Европа първо бяха приети закони за радиото и телевизията, а веднага след това започна процес по лицензиране на първите частни радиотелевизионни оператори. У нас пазарът се разви стихийно, а законотворците изкуствено задържаха процеса, умишлено бавейки закона, за да упражняват натиск върху собствениците. А след това трябваше в рамките на месец да се навакса пропуснатото през тези девет години.

Първият закон за радиото и телевизията у нас е приет през 1996 година. Три месеца по-късно Конституционният съд suspendира близо една трета от неговите членове и той на практика не влезе в действие. По моя преценка роля за това изигра политическият контекст, в който бе приет законът. Положения в него, които бяха работещи във Франция, Германия, дори и Полша, бяха абсолютно неприемливи у нас.

В края на 1997 година този закон е поправен в частта избор на национален регулаторен орган и ръководни органи на БНТ и БНР, но отпада частта за лицензиране на частни радио и телевизионни оператори. Този акт е предприет, защото конституционният съд анулира решението на Народното събрание за избор на генерални директори на БНТ и БНР с мотива, че има закон, с който Народното събрание трябва да се съобрази. Всъщност тази поправка е извършена поради спешна целесъобразност. Двете национални електронни медии са без легитимно ръководство и тази ситуация не може да продължава де факто и де юре. В началото на декември 1997 година е създаден пър-

вият Национален съвет за радио и телевизия, който избра генералните директори на двете национални обществени електронни медии. Той се състоеше от седем души – четирима избрани от Народното събрание и трима назначавани от президента на републиката.

За първи път двете национални медии БНР и БНТ получиха де юре статуса обществени и възможността генералните им директори да не бъдат назначавани пряко от политиките. За съжаление частта от ЗРТ, която урежда финансирането на двете медии с такси от населението, не успя да проработи и до този момент. Това поставя в положение на сериозна зависимост ръководните органи на БНР и БНТ, както и самия регулаторен орган.

В края на 1998 година е изработен и приет нов закон за радиото и телевизията, който урежда статута на БНР и БНТ като национални обществени оператори и дава зелена улица за възникването, лицензирането и легитимното функциониране на частни радио-телевизионни оператори. Надеждата на всички бе те да станат носители на плурализма в обществото, да отстояват интересите му и да бъдат гарант за демократичните промени на територията на електронните медии.

В съответствие с изискванията на европейското медийно законодателство бе създаден вторият независим регулаторен орган – Национален съвет за радио и телевизия. Според този закон той се състои вече от девет членове. Петима се избират от Народното събрание, а четирима се назначават от президента на републиката. Те имат мандат от шест години, като на всеки две години двете квоти се обновяват на принципа на ротацията. Нейната цел е да се разминат мандатите на членовете на регулаторния орган с мандата на Народното събрание. Презумпцията е да не съвпадат политическите интереси на мнозинството в парламента с тези на членовете на регулаторния орган.

През 1999 година се проведеха първите конкурси за регионални и национални медии в историята на България. Лиценз за първи частен национален телевизионен оператор взе bTV – дъщерна телевизия на “News Corporation” – собственост на медийния магнат Рупърт Мърдок. Програмни лицензи получиха още и SBS и MTG, които са скандинавски компании. В края на 2000 година bTV започна да излъчва целия си обем програма.

През 2000 година телевизионен лиценз с национален обхват получи и НОВА ТВ. След сложни промени на собствеността тя се оказва собственост на гръцката медийна групировка ANTENA GROUP. През 2008

година Кириаку на свой ред я продаде на MTG за огромната сума от 627 милиона евро. През 2007 година на телевизионния пазар се появи нова телевизия ТВ 2. Тя бе съвместно начинание на носителите на програмния лиценз представители на шведската (впоследствие американска компания SBS) и притежателите на регионални честоти „Техностийл“. В резултат бе лицензирана ТВ 2. Осем месеца по-късно тя бе продадена на компанията на Роналд Лаудер CME. Отбелязвам това, за да подчертая, че до 2009 година телевизионният бизнес се развива с бързи темпове в цяла Европа. Но нивото на приходи в Източна Европа е по-високо, а темповете на нарастване на рекламния пазар впечатляващи. През 2010 година CME закупи за около 400 милиона долара водещата в пазарно отношение телевизия bTV. Тази сума е точно изражение на финансовата криза. bTV има два пъти по-голям рейтинг от NOVA ТВ (според данни от TNS/PLAN), но бе продадена за повече от два пъти по-малка сума. А Лаудер стъпва с много сериозен пазарен дял на българския пазар. Така дуалистичния конкурентен модел между CME и MTG се превръща във факт.

В същият период около 20 кабелни телевизии получиха лиценз с национален обхват, а стотици други – за регионален. Лицензирането се водеше от крайно либерални принципи. Целта на НСРТ през 1999-2001 година бе да създаде максимален плурализъм на различни гледни точки, които да подържат и развиват обществения дебат. Даде се възможност на всеки да покаже своята програмна, финансова и маркетингова устойчивост на медийния пазар. Това бе естествен приоритет след 45 години държавен монопол върху информацията, когато за свобода на словото не е ставало и дума. Регулаторният орган НСРТ се водеше от принципа за разнообразие и обслужване на интересите на обществото. Именно поради това 90 процента от подадените заявления получиха програмни лицензи. Поради грешки и неточности в подадените документи имаше една малка част, която не се възползва от правото си да ги поправи. Това бяха предимно местни кабелни телевизионни оператори, които излъчваха главно чужда филмова програма на полупрофесионален принцип и при съмнително уреждане на авторските права. НСРТ работеше в тясна връзка с неправителствената организация БУЛАКТ, която защитаваше интелектуалната собственост и авторските права от пиратирване.

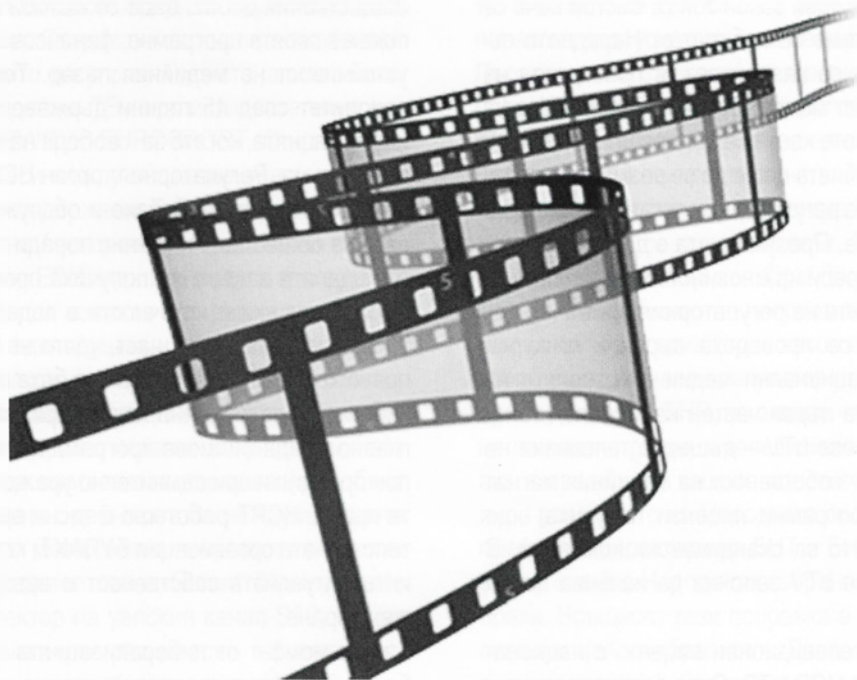
Важен момент от либерализацията на пазара у нас бе, че при провеждането на конкурси за ефирни оператори (в условията на ограничен ресурс за пренос на сигнала) водеща институция в процедурата бе Дър-

жавната комисия за далекосъобщения. Те инициираха конкурсите, а НСРТ се съобразяваше с тези обстоятелства. След премахването на НСРТ и появата на СЕМ поради сменената политическа ситуация у нас процедурата за лицензиране бе променена. Но още през първата година от съществуването на втория регулатор Народното събрание блокира за цели пет години процедурата по лицензиране с изискването на бъде изработена обща стратегия за развитието на електронното медийно пространство. СЕМ изработи стратегията, но тя не бе приета от Народното събрание пак по политически причини. Втора интересна и характерна за България подробност е, че членовете на СЕМ отмениха всички решения, взети от НСРТ. Това при условие, че в процедурата за вземане на решения участваха двама видни медийни юристи: доцент Нели Огнянова и Александър Иванов.

Юридически европейските принципи за свобода на електронните медии бяха легализирани през 1999 – 2000 година с раздаването на първите програмни лицензии. Тези лицензии са правната гаранция за

конституционно гарантираните свободи и права на медиите и журналистите. Те правно гарантират на медийните собственици възможността инвестициите в техника, програма, персонал да бъдат възвърнати в срок от 10 години, без да бъде отнемана лицензия по политически законови съображения. Така след осемгодишно развитие в края на 2008 година според данни на Европейската аудиовизуална обсерватория България е на 16-то място в Европа, непосредствено преди Гърция, с 47 телевизии, които излъчват 24 часова програма. Най-много канали има във Великобритания – 883, следвана от Германия с 300 канала, Италия с 284 и Франция с 252 телевизии.

Битката за еманципация от политическото влияние и намеса продължава досега, а липсата на обществена форма на финансиране поставя под съмнение успеха на този естествен стремеж за независимост. В голяма степен механизмите за влияние са усъвършенствани. Политическият натиск е заменен от икономически в контекста на възможностите държавата все още да оказва силно влияние върху частния бизнес.



Филмовото изкуство и европейската живопис в края на 19 и началото на 20 век

Мира Каланова

Текстът е част от дисертационен труд за придобиване на образователна и научна степен „доктор“ в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ на тема „Функции на цвета във филмовия разказ“

Проблемът за цвета и неговите функции занимава кинотворците от различни поколения, стилове, жанрове и течения. Още с появата на първите оцветени филми въпросът дали изобщо е необходим на киното цвят е повод за широки и емоционални полемки. Ако погледнем към теорията на киното, за да видим къде поставя ролята на цвета във филмовия дискурс, би следвало да потърсим причините за вялия интерес към цвета в дълго разисквания проблем за „възпроизвеждането на действителността“. Идеята, че колкото повече изображението се приближава до реалността, толкова по-далеч стои от изкуството, изтласква встрани проблема за използването на цвета като изобразителен компонент. Роден като черно-бял, кинематографът не обсъжда отсъствието на цвят. Всички дискусии, засягащи определянето му като изкуство, се отнасят до „отразяването на действителността“. „Огледалната“ в този ред на мисли, природа на киното, е, разбира се опровергана с развитието на съществени изразни средства като монтажа, едрия план, променящата се гледна точка и, разбира се, ограниченото изобразително поле: екрана¹. Въпреки това цветът, който играе ролята на естествен визуален ориентир и поради това създава директни аналогии между действителното видимо и екранното визуално, дълго време остава пренебрегнат от кинематографистите. В този смисъл проблемът с несъвършенствата на технологията някак не изглежда същностен и решаващ. „Изключително интересен е фактът, отбелязва Арнхайм, че липсата на реалните цветове, това значително, може да се каже, дори принципно отклонение от действителността, сякаш въобще не беше почувствано преди да започнат експериментите с цветното кино. Защото свеждането на всички цветови стойности до черно-бялото, при което не остават незасегнати дори степените на яркост от реалността - така например всяко червено „излиза“ много тъмно, а всяко синьо - много светло (напоследък между впрочем се правят опити това да

бъде компенсирано от т. нар. панхроматичен негативен материал)², значително променя действителния образ на света³. Вероятно на кинематографа са му били необходими десетилетия, за да натрупа необходимото самочувствие, за да извоюва правото да бъде наричан „изкуство“, за да допусне цвета в „свитата“ от изобразителни компоненти. Това донякъде обяснява защо техническата възможност за цветно изображение, само идеята дори за присъствие на цвят, пораждат ярки дискусии в киносредите, които поставят директно и крайно въпроса: необходим ли е цветът на киното изобщо и какво е това, с което той допринася за въздействието на филма. При появата на цвета в киното цветните изображения са наречени „шарени“, „циркаджийски“, „напълно излишни“, дори „грозни“. „Черно-белите имат естетически предимства, от които грозният цвят е лишен. „Техниколорът“ и неговите производни водят най-често до ужасни цапаници. /.../ Правилно ли е цветът да се натрапва, каквато и да е драматичната тоналност на различните сцени от един филм?“⁴

Ако погледнем внимателно обаче през призмата на езика на цвета два примера от края на 19-ти век, бихме могли да открием два типа отношение към цвета, които разграничават и две негови функции. През 1899 г. братя Люмиер снимат „Танца на серпентината“. Филмът е оцветен ръчно⁵. През 1904 г. Мелиес снима „Невъзможното пътуване“, който, както много от неговите филми, е също ръчно оцветен. Тези два филма - и по-скоро филмотворчеството на авторите им, се различават по няколко съществени фактора и бележат по един или друг начин двата пътя, по които филмовото изкуство се развива и до днес. Това е причината, поради която много теоретици на киното определят тези два концептуално различни подхода като „опозицията Люмиер-Мелиес“. От гледна точка на цвета те по специфичен начин очертават два противоположни подхода към изображението. Филмът на братя Люмиер е „фотографска регистрация на на-

турната достоверност", а филмът на Мелиес създава нова „достоверност“ по изкуствен, синтетичен път⁶. И до днес киноизкуството прави своите филми, следвайки единия или другия път. Що се отнася до присъствието на цвета, в „Танца на серпентината“ цветът не е компонент, означаващ достоверността. Той следва движенията на танцьорката, нейния ритъм и пластика чрез редуване на различни цветове, превръщайки напълно реалния танц и формата на костюма в абстракция. По този начин цветът действа като драматургичен елемент, въпреки че случващото се на екрана е само едно непрестанно повтарящо се движение. Извирайки сякаш от серпентината, цветът се превръща в еквивалент на чистата емоция. Във филма на Мелиес цветовете са декоративни и наподобяващи познатите от действителността. Разбира се, по-ярки и по-наситени, но формално използвани. „Танцът на серпентината“ е изключително доказателство за това как цветът може да превърне едно „регистриране на докадровата действителност“ от „копие“ (представете си филма без цвят) чрез „трансформиране на движещите се картинки“ в неин „модел“⁷.

Във времето на черно-бялото кино има достатъчно опити за тониране или ръчно оцветяване на лентата. Те до голяма степен заемат пространството на експериментите и дълго време остават в периферията на „сериозния“ кинематограф. Дори появата на двуслойната лента на Техниколор, позволяваща механично оцветяване, в края на 20-те години на 20-ти век и трислойния Техниколор десет години по-късно не променят особено много отношението към цветното изображение. Първият Оскар за цветен филм е спечелен от „Отнесени от вихъра“ през 1939 г. Това е и първата година, в която Американската Филмова Академия номинира филмите в две категории: черно-бял и цветен филм. Тенденцията се запазва чак до 1966 година включително.

Това, което е най-любопитно и вълнуващо в природата на цвета и до голяма степен предопределя ролята му във визуалните изкуства, е, че от една страна цветът е носител на атавистично познание, което човек неосъзнато притежава, помни и на което е подвластен. От друга страна цветът постоянно променя знаковостта си в зависимост от принадлежността си към различни култури, епохи, стилове, доктрини и т.н. Така първата страна на цвета изгражда мостове през времепространството и е винаги в действие. Втората особеност на цвета епистемологично слага граници пред възприемането му поради факта, че контекстът на времето и мястото, на които принадлежи всяко

произведение на изкуството, са съществено определящи за кодирането на посланията му. „Формата на изображението е неотделима от неговата цел и от изискванията на обществото, в което даденият визуален език е получил разпространение“⁸. В този смисъл познаването на причините и законите, по които е създадено едно визуално произведение, е определящо за разбирането на цвета в него. В изкуството обаче въздействието на цвета е особена амалгама от разбиране и усещане, рационален и неосъзнат акт в едно, с променливо съотношение и доминанта.

Цветът е компонент на изображението, който в контекста на филмовото изкуство не се подчинява на общи течения и стилистики, а е изключително субективен естетически и драматургичен избор. Дори и там, където могат да се правят обобщения, свързани с цвета, те по-скоро са породени от спецификата на технологията. Качествата на камерата, лентата и осветлението оставят своя печатък върху характера на изображението, но те трудно могат да бъдат разглеждани като естетическа категория и не са причина на цвета да бъдат привнасяни всички онези качества, на които е посветено нашето изследване. В неговия контекст функциониращият, действащият, динамичният цвят не е исторически, стилистично или жанрово предопределен, а изцяло принадлежи на авторския подход и избор. За разлика от киното, в живописата като изкуство, което борави изключително с визуални образи⁹, отношението към цвета в много голяма степен позволява организирането на система както хронологично, така и стилово. В живописата знаковата и изобразителна роля на цвета е силно зависима от изискванията и условията на времето. В историята на кинематографа подобна зависимост съществува, но тя засяга най-вече обекта на изкуството и цветът е последното изразно средство, което може да бъде възприето за неин израз. Търсенето на аналогия между живописата и киното не се състои в приравняването или унифицирането от гледна точка на изразните средства на двете изкуства, защото сме съгласни с Епщайн, че „живописата трябва да е живописна, киното-кинематографично“. Причината за аналогията и съпоставката е, че само посредством живописата, където, както казахме, функциите на цвета и закономерността на процесите са категорични, ясно обозрими и проследими по своя характер, можем да направим изводите за ролята на цвета в киноизображението. Познанието за цвета в живописата в този смисъл е ключ към същността на цвета в движещите се филмови образи.

Кинематографът възниква в момент, в който проблемът за „реализма“ в изкуствата е обект на горещи дис-

кусии и полемики. В края на деветнадесети век в Европа и Америка идеите за взаимосвързаността между изкуствата завладяват умовете и творчеството на теоретици на естетиката и изкуствата, художници, музиканти, писатели. Творците на визуални изкуства започват да експериментират с идеите си за промените и движението на цветовете и светлината. Композиторите (Дебюси, Равел, Сати, Шьонберг) изпробват необичайни тонални системи и атоналностите в подобна посока – усещането и статичното съзерцание на движението в природата. Предпочитат музиката им повече да внушава, отколкото да описва¹⁰. Отказвайки се от силата на интелекта, художници, композитори и поети дават свобода на интуицията и въображението. В своите естетически съчинения Бодлер пише: „Въображението учи човека какъв е съкровеният смисъл на цвета, контура, звука и парфюма. То е създавало още в началото на сътворението аналогията и метафората. То разлага цялото мироздание на съставните му елементи и като ги разполага съобразно с правила, чийто източник може да се търси само в дълбините на душата, създава нов свят, предизвиква усещане за нещо ново. Тъй като въображението е създавало света (вярвам, че това може да се каже и в религиозен смисъл), справедливо е да го управлява“¹¹. Писателите символисти (Бодлер, Маларме, Верлен, Рембо) опитват подобно освобождаване от рационалното в прозата и поезията: поток на съзнанието, ритмичен език, фрагментация на формата, радикални експерименти в граматическите структури. В изкуствата започват да се градят нови закони, различни от тези в „реалността“. Тези идеи не остават далеч от кинотворците. „Кинематографската истина- казва Канудо - трябва да съответства на литературната, на живописната, дори на музикалната истина, която е най-неопределена. Никоя от тях не е „действителността“¹².

Развитието на носимия фотоапарат и на моменталната фотография започва по същото време, когато се появява импресионистичната живопис. Камерата открива очарованието на неочаквани гледни точки и различни от познатите дотогава пространствени композиции. Фотографията отнема на живописиста функцията да „отразява реалността“, да документира лица, места и обекти. В замяна на това художниците получават свободата да експериментират както с цветовете и техниката, така и с избора на мотиви. Художникът, следвайки собствените си усещания и интуиция, става верен на платното си, а не на външния свят и така създава „силно въздействаща магия, включваща едновременно обекта и субекта, външния на художника свят и самия художник.“¹³. Това според

Бодлер и съвременниците му представлява „чистото изкуство“. Импулсът на четката и цветните петна са новата „реалност“ в живописиста. Линията, петното, щрихът, цветът започват да „живеят“ независимо от формата, вливайки й повече страст, повече чувственост и най-вече усещане за движение. Вглеждането в движението на светлината и влиянието и върху предметите, субективното светоусещане и емоционалната натовареност на изображенията чертаят пътя на едно съвсем различно познание за света, създават образи, съдържащи много повече от обзримата реалност. Освобождават се от правилата и шаблоните и най-вече откриват нови значения в гледната точка и ракурса. Именно в тях „те съзират последното убежище на откошелната вяра в господството на знанието над виждането“¹⁴.

Новооткритите възможности на фотографията създават своеобразен начин, по който може да се разглежда и да бъде изобразяван един обект. Изкушаващо е да смятаме, че именно фотографията, заела мястото на отразяваща по съвършен начин „обективната истина“, тласка към тези нови търсения художниците в живописиста. Мане, Дега, Реноар кадрират, фрагментират изображенията и оставят усещане за свят, съществуващ отвъд границите на платното. Едгар Дега е силно впечатлен, самият той изкушен от фотографията, посвещава много картини в изследване на пространството и формите от най-неочаквани гледни точки. Наблюдава обектите си често от много високо, вижда ги в странни ракурси, което е в същността на експресията идваща от линиите на телата, вписва ги в геометрията на мебелите и предметите („Чаша абсент“, 1876; „Легенът“, 1886), с които слага граници на изображението, „кадрира“ само малка част от голяма картина, останалото от която не виждаме. По-късно киното ще открие именно тези експресивни стойности и възможности на кадрирането и ще го превърне в един от най-ярките компоненти в пластичното изграждане на движещото се изображение, в неговия диегезис, онзи поглед към въображаемия свят, който Леон Батиста Алберти нарича „отворения прозорец“. Тази метафора, с която той нарича живописиста, винаги е следвана от въпроса какво ще видим през този прозорец. Именно тази въображаема гледна точка, принадлежаща на персонажа (субективна), на камерата, на автора или на неговия изразител, киното идентифицира с погледа в повествователния филм. Повече или по-малко настойчивото маркиране на тази гледна точка отговаря на различни степени на нейното съсредоточаване¹⁵.

Освен че изоставя обичайния фронтален поглед към

моделите си, Дега се приближава често твърде близо до тях, толкова близо, че цели части от телата им остават извън границите на платното. Те по особен начин напомнят за диететичната природа на филмовия кадър. В този смисъл тези близки планове в поредицата му картини, изобразяващи балерини, видени от неочаквани ракурси и движения, са по изумителен начин кинематографични. Те съдържат онзи „логаритъм на подвижността“, който Епщайн нарича фотогения, а именно „всеки аспект на нещата, съществата и душите, които увеличават моралното си качество чрез кинематографичното възпроизвеждане“. И допълва: „само при подвижните аспекти на света“. Тази именно подвижност при Дега, Моне, Мане се състои не толкова в изобразяваните обекти, колкото в начина на полагане на мазките, петната, линиите, запечатали импулса на ръката на авторите си. В историята на двуизмерните изобразителни изкуства примери с неочаквана гледна точка, разбира се, съществуват (Мантеня, „Мъртвия Христос“ – 1475, Кореджо, „Успение Богородично“ – Купол, Пармска катедрала, ок. 1525), но те обикновено са извън конвенциите на времето и епохата и остават изключения. В това отношение Импресионизмът трайно променя отношението към обектите и пространството, което ще продължи да занимава художниците на 20ти век, ще намери своята може би най-ярка изява чрез кубизма. Художници като Брак и Пикасо изобразяват предметите, видени едновременно от няколко страни (гледни точки) и така създават илюзията за четириизмерно пространство – идея, напълно противостояща на триизмерната гледна точка към света.

Импресионизмът въвежда в живописата идеята за време. Времето като визуално възприятие, като визуално преживяване. Киното от своя страна борави с различните аспекти на понятието за време. Моделира го чрез ритъма, трансформира го чрез монтажа, то е съществена част от кинематографичния език. Времето е онова във филма, което Жан-Клод Кариеер нарича „невидимо“, чрез което попадаме в „безтегловност – в онова, което убягва на очите ни, което съществува, а ние не можем да видим“¹⁶. Импресионизмът разглежда времето и неговото движение като промяна на светлината и цветовете, издига в култ въздействието им в конкретността на мига и осмисля визуалното това движение, осъзнава значението и влиянието му върху света около нас. Именно това движение е голямата привилегия на кинематографа. „По същество киното е единственото изкуство, което държи сметка за четвъртото измерение на света – времето./..../ Фотогеничният аспект на нещата е резултат

на неговото вариране в пространство-времето./..../ В кинематографията пространството и времето са неразривно свързани, обрисувайки един кадър от пространство – време, където съществуването и последователността представляват вариращи редове и ритми, чак до обратимост“¹⁷. И не става въпрос само за движението на обектите в изображението или за движението на камерата, а именно за съпътстващите ги промени в състоянието на светлината и цветовете, които вълнуват така силно Моне и импресионистите. Техните „действащи“ цветове веднъж завинаги променят дискурса в изобразителните изкуства, оттук нататък „няма форма без движение“, „вече не съществуват предмети, а събития“. (Епщайн), защото вече „не се прави пейзаж, море, фигура, прави се впечатлението през един час на деня от един пейзаж, едно море, една фигура“ (Клод Моне). Този своеобразен хронотоп на цвета години по-късно киното ще започне да овладява и ще превърне в едно от най-ярките изобразителни средства в пластичното „живеене“ на филма. В киното, както в „литературно-художествения хронотоп белезите на пространството и времето се сливат в едно осмислено конкретно цяло. Времето тук се съгъства, уплътнява се, става художествено зримо; а пространството се интензифицира, включва се в движението на времето, на сюжета, на историята“¹⁸. Именно цветът има способността от една страна да бъде част от тези движения и да ги следва; и от друга – да бъде изразител на самото движение като негово абстрактно проявление. Това е и същността на драматургичната функция на цвета. „Колористите рисуват подобно на природата: техните фигури са естествено разграничени от хармоничното стълкновение на оцветените едри петна. Чистите рисуващи са философи и извличат квинтесенцията. Колористите са епични поети“¹⁹.

Не е случаен интересът на киното към изразните средства и идеологията на импресионизма. През 20-те години на двадесети век кинематографистите от „първия френски авангард“ (Луи Делюк, Жан Епщайн, Абел Ганс, Жермен Дюлак) променят „пластическия стил на виждането“. Създават филми, в които за изразяването на чувствата, душевните състояния и преживявания на героите се използват ярко всички познати кинематографични средства: подвижност на камерата, често много ярка, странни ракурси и гледни точки, много крупни планове, ретроспекции, кратък ритмичен монтаж и т. н. Киноимпресионизмът фокусира вниманието си върху тези средства и чрез тях манипулира разказа, отдавайки голяма част от филма на силата на визуалните внушения. Търси раз-

нообразни стилистични и формални методи за създаването на тези образи-импресии. Дифузии и изкусни деформации, игра с оптиката и фокуса са малка част от тези средства. Заедно със средствата на техниката авторите използват и ефектите на светлината и природата: движеща се светлина, трептяща по листата на дърветата, озарени от силно слънце пространства, силни ветрове и течаща вода. „Природата – Персонаж. Подсъзнателното – разкрито“. Така киното, наречено от Канудо „новородено от Машината и Чувството“ си позволява и развива „тази необикновена и мъчителна способност да представя нематериалното или това, което се нарича така чрез пластика и движение“²⁰. Според стилистичната парадигма на киноимпресионизма, определена от Бордуел, кинематографистите търсят начин да обрисуват и опишат състоянието на героя или героите. Опитвайки се да въвлечат зрителите и да ги направят максимално съпричастни и съучастни в техните субективни усещания. Канудо определя кинематографичната специфика като визуално качество. „Пълното изобразяване на Душа и Тяло“, една визуална приказка, направена от образи, нарисувана с четка от светлина“²¹. В съзвучие с подобните идеи в другите изкуства Канудо вижда същността на киното в нематериалното, в субективността на усещанията, в подсъзнателното. „Филмът е една абстракция! /.../ Да разкрие целия живот с безкрая на чувствата му, на прищевките му, на сблъсъците и на триумфите му, като си служи с безкрайната игра на светлината, като схваща живите същества нещата като светлинни форми, хармонизирани с движещата идея на действието“²².

Парадоксално е, че киноимпресионизмът изгражда философията на изображението си, черпейки идеи от живописата, в чиято доктрина най-мощното средство е цветът. А киното все още се намира в своята черно-бяла епоха. В този контекст импресионизмът в киното припознава до голяма степен философията на импресионизма в живописата и символизма в литературата. Идеята за „чисто изкуство“, която абстракционистите превръщат в своя философия, не убягва и на кинематографистите и те я припознават като „чисто кино“. Освобождаване на изразните средства, бягство от наративността, полиекспресивност - това са само част от призивите на Маринети и Рихтер, Дюлак и редица техни последователи. За съжаление голяма част от идеите на футуристите и на целия авангард в киното в началото на 20-ти век остават само на думи. Разбираемо е изключително мощното влияние на живописата върху така крехкото все още филмово изкуство. Живописата обаче е достигнала до тези идеи и нова

образност, напълно променящи парадигмата и след десетилетия еволюция на изразните средства. Нейният път от обективно и конвенционално изкуство до цялостно субективизиране на творческия акт и еманципация на средствата е естествен, следващ своите закономерности процес. За едва проходящия кинематограф, който все още не познава и не владее средствата си, лута се между различните концепции, определящи същността и мястото му сред изкуствата, силната зависимост от неразвитата технология, опитите за припознаване на идеите, които живописата така ярко и категорично защитава и развива, са тежко бреме. Затова когато Моне казва, че „няма нищо по-истинско от това, което се вижда от пръв поглед“, той има предвид чистата емоция и спонтанния творчески акт. Тази свобода на усещане и изразяване се появява като контрапункт на реализма и наратива в живописата. Авангардът преосмисля средствата си през призмата на цялата история на живописата, отхвърляйки „старото“, но добре познавайки го. Когато Луи Делюк анализира усилията си за превръщането на киното на събития и факти в кино на мисли и настроения, Маринети призовава към свобода на средствата, а Жермен Дюлак търси „вълнението в абстрактното движение и ритъм“, когато Канудо отрича всички връзки с останалите изкуства, идеите им - в контекста на разбунения творчески дух в европейското изкуство, изглеждат разбираеми и дръзки. Но на киното все още му липсва фундамент, то е в процес на натрупване на познание за собствените си вътрешни закони и изразни средства и не е изградило жизненоважните конвенции с публиката. Артикулирането му в този смисъл в общественото и собственото му пространството е в процес на случване.

Авангардът в живописата наистина повлича след себе си кинематографистите, но поради редица обективни причини те нямат онзи мащаб на въздействие и влияние, който принадлежи на художниците. Ще мине време, докато идеите за ролята на цвета в изображението ще станат съществено определящи цялостния му образ. „Освободеният цвят“ рано или късно намира място в драматургията на филма, но преди това киноизкуството открива, опознава и преосмисля всички други характеристики на проявлението на цвета като средство: рисуването на формата и обемите, отделянето им от средата (фона), цветните светлина и сенки, локалният тон, цветните и светлинните контрасти, сфумато и *chiaroscuro*. Това е малка част от елементите, съществени за пластичното изграждане на изображението във филма. Усъвършенстването им и разбирането на въздействието им прокарва пътя на използването им като сложно функциониращ визуален език.

- ¹**Игнатовски**, Владимир. Копие или модел. Изразните средства на нямото кино. София: Аскони-Издат., 2009
- ²панхроматичен филм: черно – бял фотографски филм чувствителен към всички вълни от видимия светлинен спектър.
- ³**Арнхайм**, Рудолф. „Киното като изкуство“, Наука и изкуство, 1989
- ⁴**Мартен**, Марсел. Езикът на Киното. Наука и Изкуство, 1962
- ⁵Подобен танц, в изпълнение на Анабел Мур е заснет от Едисон през 1896г. и също е оцетен на ръка.
- ⁶**Манов**, Божидар. Дигиталната Стихия. София: Издателска къща Титра, 2003
- ⁷**Игнатовски**, Владимир. Копие или модел. Изразните средства на нямото кино. София: Аскони-Издат., 2009
- ⁸**Гомбрих**, Ернст „Изкуство и илюзия“, Български художник, 1988
- ⁹Тук пропускаме концептуалните течения в живописа, които допускат или по-скоро изискват наличието на текст.
- ¹⁰**Белтрандио-Патие**, **Мари-Клер**. „История на музиката“. И. Музика., 1999
- ¹¹**Бодлер**, Шарл. Естетически и критически съчинения. Наука и Изкуство“, 1976
- ¹²**Канудо**, Ричото, из Фабриката за картини. Знеполски, И. съст. Из историята на филмовата мисъл, Наука и изкуство, 1986
- ¹³**Бодлер**, Шарл, „Естетически и критически съчинения“, Наука и изкуство, 1976
- ¹⁴**Гомбрих**, Ернст. „Изкуството и неговата история“, Български художник, 1992
- ¹⁵**Омон**, Жак. **Мишел**, Мари. Теоретичен и критически речник на киното, ИК Колибри, 2009
- ¹⁶**Кариер**, Жан-Клод, „Невидимият филм“, ИК Колибри, 2003
- ¹⁷**Епщайн**, Жан. Добър ден кино, Кинематографът видян от Етна, Знеполски, И. Съст. Из историята на филмовата мисъл. Наука и Изкуство, 1986
- ¹⁸**Бахтин**, М. „Въпроси на литературата и естетиката“, Наука и изкуство, 1983
- ¹⁹**Бодлер**, Шарл. „Естетически и критически съчинения“
- ²⁰**Канудо**, Ричото. „Из фабриката за картини“, Знеполски, И. Съст. „Из история на филмовата мисъл“, Наука и изкуство, 1986
- ²¹**Канудо**, Ричото. „Из фабриката за картини“, Знеполски, И. Съст. „Из история на филмовата мисъл“, Наука и изкуство, 1986
- ²²**Канудо**, Ричото. Из фабриката за картини. Знеполски, И. Съст. Из история на филмовата мисъл, Наука и изкуство, 1986

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: Г. Константинов **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

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

ПРЕДСТАВЯ

аудиовидео
ОРФЕЙ

ЕДИТ САЛАИ

ЯН ЕНГЛЕРТ

ОСЪДЕНИ
ДУШИ

ОСЪДЕНИ ДУШИ

РЕЖИСЬОР ВЪЛО РАДЕВ
ПО РОМАНА "ОСЪДЕНИ ДУШИ" НА ДИМИТЪР ДИМОВ



ПЪРВИЯТ БЪЛГАРСКИ BLU-RAY ФИЛМ

WWW.AUDIOVISUAL-BG.COM

НАГРАДИ
НА
БЪЛГАРСКАТА
ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ
2009 ГОДИНА

ЕВРОБЕТ

игри на късмета

БЛАГОДАРИМ НА НАШИЯ ГЕНЕРАЛЕН СПОНСОР
ОРГАНИЗАТОР НА ЛОТО ИГРИТЕ "ЕВРОШАНС" и "ЛОТО ДЖАКПОТ"

Благодарим на
ИА "НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР", БЪЛГАРСКАТА НАЦИОНАЛНА ТЕЛЕВИЗИЯ,
"КАМЕРА" ООД, НАЦИОНАЛНИЯ ДВОРЕЦ НА КУЛТУРАТА, АРТ ФЕСТИВАЛ
РЕСТОРАНТ "SKY PLAZA"

За първи път през 2010 година БЪЛГАРСКАТА ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ
обедини цялата кинематографична общност Съюз на българските филмови дейци, Българска асоциация на кинорежисьорите, Асоциация на българските оператори, Сдружение на филмовите и телевизионните режисьори, Българска асоциация на филмовите, телевизионни и радио сценаристи, Българска асоциация на независимите художници аниматори "Проико Проиков"
Асоциация на филмовите продуценти, Асоциация на българските независими продуценти, Асоциация на българските филмови продуценти, Асоциация "Академика 21".
ФИЛМОВАТА АКАДЕМИЯ присъди най-авторитетните в цял свят награди от творци на творци за 2009, продължавайки културната традиция на Съюза на българските филмови дейци от 1975 година .

НАГРАДА ЗА ЦЯЛОСТНО ТВОРЧЕСТВО на кинорежисьора ЮЛИЙ СТОЯНОВ

НАЙ-ДОБЪР ИГРАЛЕН ФИЛМ

"ИЗТОЧНИ ПИЕСИ"

Сценарист и режисьор: Камен Калев
Продуцент: УОТЪРФРОНТ ФИЛМ ООД,
Камен Калев и Стефан Пиръов
ДРУГИТЕ ДВЕ НОМИНАЦИИ:
"РАЦИ" – режисьор Иван Черкелов
"КОЗЕЛЪТ" – режисьор Георги Дюлгеров

НАЙ-ДОБЪР ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ

"СРЕЩИ С ИРЕЧЕК"

Сценаристи: Юлий Стоянов и Асен Владимиров
Режисьори: Юлий Стоянов и Асен Владимиров
Продуцент: ПРО ФИЛМ - Асен Владимиров, с подкрепата на ИА НФЦ
ДРУГИТЕ ДВЕ НОМИНАЦИИ:
"ЕВРОПОЛИС, ГРАДЪТ НА ДЕЛТАТА" - режисьор Костадин Бонев
"ГРАДЪТ НА ЖЕНИТЕ "БАДАНТЕ" - режисьор Стефан Командарев

НАЙ-ДОБЪР АНИМАЦИОНЕН ФИЛМ

"АННА БЛУМЕ"

Сценаристи: Весела Данчева и Ебеле Окоуе
Режисьор: Весела Данчева
Продуценти: ФИНФИЛМ - Весела Данчева (BG) и Ебеле Окоуе (DE)
ДРУГИТЕ ДВЕ НОМИНАЦИИ:
"ЛИНИЯТА" - режисьор Андрей Кулев
"ФЕЛИНИЧИТА" - режисьор Андрей Цветков

НАЙ-ДОБЪР ТЕЛЕВИЗИОНЕН ИГРАЛЕН ФИЛМ

"ХЪШОВЕ"

Сценаристи: Александър Морфов и Илиян Симеонов
Режисьор: Александър Морфов
Продуценти: БНТ, КАМЕРА ООД, копродукция с ИА "НФЦ"
ДРУГИТЕ ДВЕ НОМИНАЦИИ:
"БРАТЪТ НА ОХЛЮВА" на Иван Панев
"РУТ" на Владимир Шишков

НАЙ-ДОБЪР ТЕЛЕВИЗИОНЕН ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ

"45 ГРАДУСА ПО АЗАРЯН"

Сценарист и режисьор: Лилия Абаджиева
Продуценти: БНТ и КЛАС ЕООД
ДРУГИТЕ ДВЕ НОМИНАЦИИ:
"АСЕН ПЕЙКОВ - БЪЛГАРИНЪТ ОТ РИМ" - режисьор Мария Траянова
"БИОГРАФИЯТА НА ЕДНА СНИМКА" - режисьор Любомир Халачев

ЕВРОБЕТ



**Lotto
Jackpot**

НАГРАДИ ЗА ПРОФЕСИОНАЛНО МАЙСТОРСТВО

Режисьор на игрален филм – Камен Калев за "Източни пиеси";

другите 2 номинации: Иван Черкелов за "Раци" и Георги Дюлгеров за "Козелът"

Режисьор на документален филм - Юлий Стоянов за "Срещи с Иречек"

другите 2 номинации: Андрей Алтъпармаков за "Заложници" и "Имигранти" и Костадин Бонев за "Европолис, градът на Делтата"

Режисьор на анимационен филм - Андрей Цветков за "Фелиничита"

другите 2 номинации: Весела Данчева за "Анна Блуме" и Иван Цонов за "Еднопосочно движение"

Литературен сценарий – Влади Киров за "Европолис, градът на Делтата";

другите 2 номинации: Марин Дамянов и Цветан Ангелов за "Братът на охлюва" и Иван Черкелов за "Раци"

Филмова музика - Румен Бояджиев-син за "Братът на охлюва"

другите 2 номинации: Кирил Дончев за "Срещи с Иречек"

и Теодосий Спасов за "Омагьосан от морето"

Оператор на игрален филм – Андрей Чертов за "Похищението"

другите 2 номинации: Рали Ралчев за "Раци" и Емил Пенев за "Похищението" ex equo с Радослав Спасов за "Козелът"

Оператор на документален филм - Ивайло Кузов за "For Sale"

другите 2 номинации: Мартин Димитров за "Един изстрел" и

Антон Бакарски за "Градът на жените "баданте"

Най-добра женска роля – Весела Казакова в "Prima Primavera"

другите 2 номинации: Саадет Изил Аксой в "Източни пиеси"

и Анджела Родел в "Козелът" ex equo с Рут Николова в "Рут"

Най-добра мъжка роля – Валери Йорданов в "Раци" и "Хъшове"

другите 2 номинации: Христо Христов в "Източни пиеси" (посмъртно) и Филип Аврамов в "Раци"

Най-добра поддържаща женска роля - Слава Дойчева в "Раци"

другите 2 номинации: Йоана Буковска в "Братът на охлюва" и

Пламена Гетова в "Рут"

Най-добра поддържаща мъжка роля - Джоко Росич в "Prima Primavera"

другите 2 номинации: Ованес Торосян в "Източни пиеси" и Николай Урумов в "Раци" и в "Хъшове"

Филмова сценография - Анастас Янакиев за "Похищението"

Художник по костюми – Айсидора Зайднер за "Братът на охлюва"

другата номинация: Дориана Кебеджиева за "Раци"

Филмов монтаж - Нина Алтъпармакова за "Заложници", "Имигранти", "Градът на жените "баданте" и "Ловен парк"

Звукорежисьор – Юри Хинов за "Братът на охлюва"

другите 2 номинации: Момчил Божков за "Биографията на една снимка" и "Ловен парк" ex equo със Светлозар Георгиев

за "Похищението", и Валерия Попова за "Заложници", "Имигранти" и "For Sale"

Книга - Филмова теория и критика - Галина Генчева за "Български филми, том 3"

другите 2 номинации: Петър Кърджилков за "Светлопис за Илинден" и Радостина Нейкова за "Комиксът на съвременния екран"

Оперативна филмова критика - Петя Александрова

другите 2 номинации: Антония Ковачева и Геновева Димитрова

НАГРАДИТЕ ЗА ДЕБЮТ

В игралното кино - на Камен Калев за "Източни пиеси"

Другите две номинации: Любомир Младенов за "Ловен парк" и Владимир Шишков за "Рут"

В документалното кино - на Лилия Абаджиева за "45 градуса по Азарян"

Другите две номинации: Давид Джамбазов за "Хорото на мъртвите"

и Александър Донев за "Борис Делчев - живот и дневник"

В анимационното кино - на Светлин Кърлов за "Чипоноско"

ЕВРОБЕТ



ЕВРОшанс

**Lotto
Jackpot**

ЕВРОБЕТ

игри на късмета

Изплатените печалби за 2010 г. са

31 781 262 лв.

Данните са към 15.08.2010 г.

Игрите на Евробет могат

да се намерят

в повече от **630** обекта

в **209** населени места.

ЕВРОШАНС ЛОТО 1

МФ №:

БРОЙ ЧИСЛА - Изберете с колко числа ще играете

ПРОГНОЗИ - Изберете своите числа на късмета

МНОЖИТЕЛ - Изберете стойността на залога

Големи числа
12 или повече числа,
изтеглени в диапазона
от 41 до 80

Малки числа
12 или повече числа,
изтеглени в диапазона
от 1 до 40

БРОЙ ТЕГЛЕНИЯ - Изберете за колко тегления е валиден талонът

ЕВРОБЕТ

ЕВРОШАНС ЛОТО 2

МФ №:

Лotto Jackpot

Изберете 12 числа

Изберете 12 числа

Случаен избор

Комбиниции

Случаен избор

Комбиниции

кои дни от тази седмица участвате

ЕВРОБЕТ

Адресите на обектите може да намерите на
www.eurochance.bg и www.lottojackpot.bg