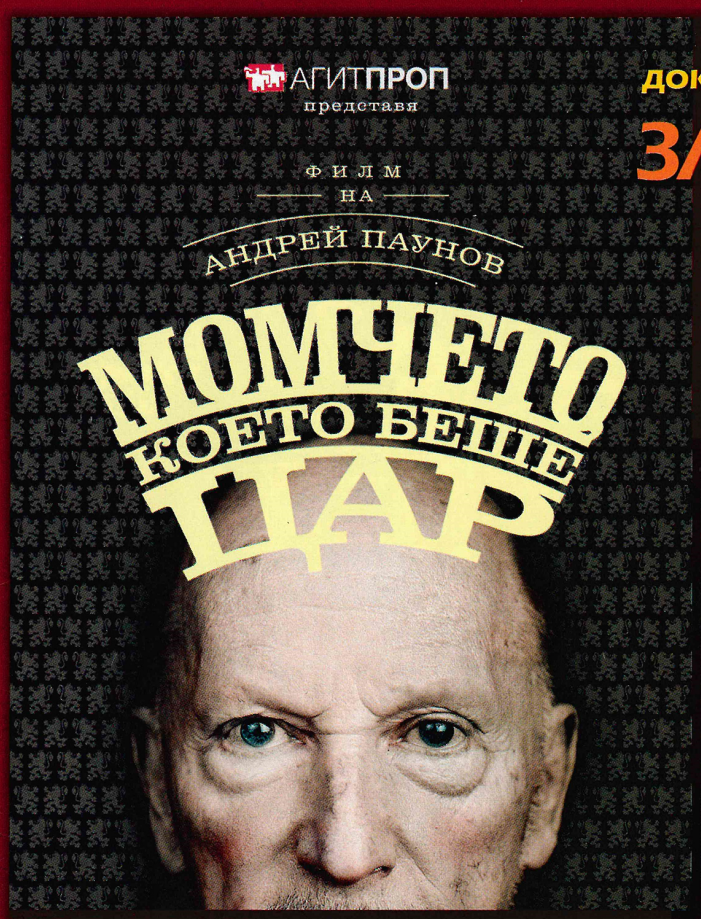


КИНО

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

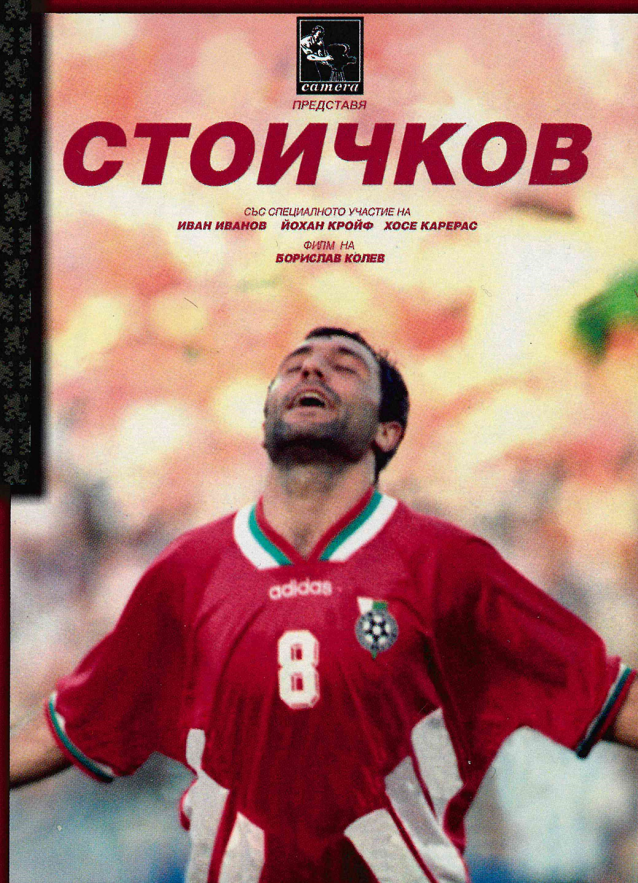
1 2013

4,50 лв.



19-и ФЕСТИВАЛ НА БЪЛГАРСКОТО
ДОКУМЕНТАЛНО И АНИМАЦИОННО КИНО

ЗЛАТЕН РИТОН



ИЗТРИЙ И СПЕЧЕЛИ



МОМЕНТНА ЛОТАРИЙНА ИГРА

ЕВРОБЕТ

www.eurobet.bg

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Филмово десетилетие

Човек оркестър или прецизен диригент
 Стефан Китанов – продуцентски фирми
 РФФ ИНТЕРНЕТЪНЪЛ и АРТ ФЕСТИВАЛ /Людмила Дякова _____ 2

Във фокуса на критика

„Цветът на хамелеона“ – филм хамелеон / Пенка Монова _____ 8

Нови книги

Сергей Айзенщайн: Монтажът / Георги Каприев _____ 12

Киносъбития

Дискусия: Българският игрален филм и неговите социални проекции
 Дуализмът между художествено и комерсиално
 в европейското законодателство

и българското му прилагане /Александър Донев _____ 16

Без консолидация сме обречени / Георги Чолаков _____ 19

Прозря ли киното ни ценностната драма на тъй наречения преход?
 /Искра Димитрова _____ 21

Часът и мястото на срещата на българското кино
 със зрителя са неизвестни... /Иво Драганов _____ 23

Българско – датско или два модела на държавна подкрепа
 на кинематографията /Анна Шойлева _____ 25

Споделено мислене /Вера Найденова _____ 28

Киномания 2012

В сблъсък с времето, със себе си, с другия... /Калинка Стойновска _____ 30

Критиката посочи за най-добър филм
 „История на киното. Филмова одисея“ /Георги Ангелов _____ 35

Златен ритон 2012
 Наградите _____ 38

Анализ на фактите и надникване в личното пространство
 /Димитър Кабаиванов _____ 39

Драматургия на изложението – досаден каприз
 или необходимост на разказа? /Иво Драганов _____ 42

Възстановката: начин на употреба /Боряна Матеева _____ 46

Мислещи, артистични – абе аниматори /Людмила Дякова _____ 50

Липсва ни остра кинопублицистика /Олга Маркова
 Не/обикновеният човек зад граница. Коя граница?

/Росен Спасов _____ 56

Дузина филми, кандидати за Златен ритон /Георги Ангелов _____ 58

СВЕТОВЕН ЕКРАН

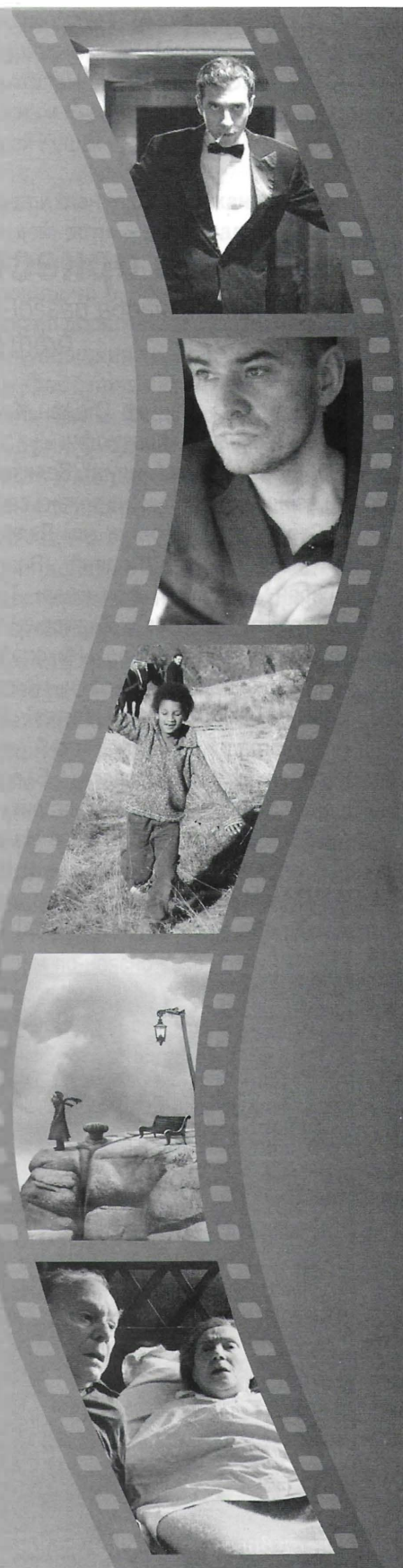
Ракурси

По повод на Ханеке. Любо вната смърт /Антоан Асенов _____ 61

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

49 172

Атанас Колев, Владимир Игнатовски, Пламен Петков
 (сценарий за пълнометражен документален филм).



Човек оркестър или прецизен диригент

Людмила Дякова разговаря със Стефан Китанов – продуцентски фирми
РФФ ИНТЕРНЕТЪНЪЛ и АРТ ФЕСТ

Продуцентският опит на Стефан Китанов-Кита включва следните продукции:
1995 „Англия, моя Англия“ (Великобритания) – игрален, асоцииран продуцент, режисьор: Тони Палмър
1999; „Странната история на Делфина Потоцка или Тайната на Шопен“ (Великобритания) – асоцииран продуцент, режисьор: Тони Палмър;
2000 „Страсти по Леа“ (България) – документален, продуцент, режисьор: Николай Йотов Награда за най-добър режисьор и Награда „Андрей Тарковски“ – МФФ „Златен Витяз“, Русия, 2001, Голямата награда „Златен Ритон“ за най-добър документален филм, Пловдив, България, 2001;
2002 „Репсодия в бяло“ (България) – игрален, продуцент, режисьор: Теди Москов Награда за най-добра актриса на Мая Новоселска и Наградата на ФИПРЕССИ – МФФ „Молодист“, Киев, Украйна, 2002, Награда за най-добър оператор – МФФ София Филм

Фест, България, 2003, Специална награда на журито – Международен фестивал на TV филми и програми „Златната ракла“, Пловдив.

2003 „Хляб над оградата“ (България) – документален, продуцент, режисьор: Стефан Командарев Награда за най-добър източноевропейски филм – ДОК-Фест Лайпциг, Германия, 2002, Награда за най-добър документален филм – МФФ „GoEast“, Висбаден, Германия, 2003, Специално отличие на ФИПРЕССИ – МФФ „GoEast“, Висбаден, Германия, 2003, Награда за най-добър оператор – Международен фестивал на TV филми и програми „Златната ракла“, Пловдив, България, 2003,
2005 „Ритуалът“ – игрален, късометражен, продуцент, режисьор Надежда Косева; българо-германска копродукция „Поколение: изгубени и намерени“ („Lost and Found“) Награда „Сребърна чайка“ – Международен София Филм Фест на Брега, Награда „Горчивата чаша“ – Международен София Филм Фест, 2006 „Гуча!



Екипът по време на пресконференцията на "Светът е голям и спасение дебне отвсякъде"

Distant trumpet“ (Сърбия-Германия-Австрия-България) - игрален, продуцент, режисьор: Душан Милич Награда за филмова музика – МФТФ „Златната ракла“ Награда на публиката – Международен София Филм Фест 2007; **2007** Номинация за Европейска филмова награда за композитор **„А днес накъде“** (България) – игрален, продуцент, режисьор: Рангел Вълчанов. Награда на критиката и Наградата на СБФД – МФФ „Любовта е лудост“ – Варна 2007, Награда от името на Галя Бъчварова за творчески постижения на български автор – МФТФ „Златната ракла“ – Пловдив, 2007 „Michael Palin's New Europe“ (Великобритания) – асоцииран продуцент, BBC, режисьор: Дж. П. Дейвидсън; **2008** **„Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“** (България-Германия-Унгария-Словения-Сърбия) - игрален, продуцент, режисьор: Стефан Командарев Филмът е сред 9-те номинации (shortlist) за чуждоезичен Оскар, Награда на публиката; Награда KODAK за български игрален филм – София МФФ, Награда на публиката - Цюрих МФФ, Швейцария, Награда за сценарий и за най-добър оператор (Емил Христов) - ФФ „Златната роза“, Варна, Специална награда на журито - Варшава МФФ, Полша, „Cinema Extraordinaire“ за най-добър филм - Берген МФФ, Норвегия, Награда на журито (special mention); Награда „Дон Кихот“ на Международната федерация на киноklubовете - „Black Nights“ МФФ, Талин, Естония, Награда за най-добър филм и най-добър актьор (Мики Манойлович) - Вилнюс МФФ, Литва, Най-добър актьор (Мики Манойлович) - Алмати МФФ, Казахстан, Награда на публиката - Тайпе МФФ, Тайван, Най-добър актьор (Мики Манойлович) - Севастопол МФФ, Украйна, Най-добър режисьор - Дуреш МФФ, Албания; Награда SIGNIS на екуменическото жури; Награда на публиката - „Фестроя“ МФФ, Сетубал, Португалия; Награда на младежкото жури - Беналмадена МФФ, Испания, Най-добър филм - Минск МФФ, Беларус, 'Saturno d'Oro' за най-добър филм; най-добър актьор (Мики Манойлович) - Сатурно МФФ, Алатри, Италия, Награда за сценарий - „Ноев ковчег“ МФФ, Москва, Русия. Награда на публиката - Фестивал на европейското кино, Асмара, Еритрея, Втора награда на публиката (runner up) – Палм Спрингс МФФ, САЩ, Специална наградана журито-Фажир МФФ, Иран, Награда на публиката, Graines d'images-Macao Award - „Mamers en Mars“, Мамер, Франция, Награда на публиката - МФФ Валансиен, Франция, Най-добър филм - Фестивал на независимото кино, Калифорния, САЩ. **„Срещу течението“** (Белгия-България) - документален, копродуцент, режисьор: Златина Русева; **2011** **„Втори дубъл“** (България-Германия) - игрален,

късометражен, продуцент, режисьор: Надежда Косева Награда на журито (Special Mention) – МФФ Сараево. **„Шоково състояние“** (Словения-България-Сърбия-Македония-Босна и Херцеговина) - игрален, продуцент, режисьор: Андрей Кошак

Освен че по призвание си музикант, ти с разностранните си дейности – фестивална, продуцентска, разпространителска, мениджър на Дома на киното, се превърна в Човека оркестър или по-скоро в прецизен диригент на страхотния си екип. Ще припомня успешния ти старт като продуцент на Рок Филм Фест през 1993 година, продължението с Мюзик Филм Фест, който през 2001 се превърна в София Филм Фест, а от 2003 година е и международен и според класацията на „Варайа-ти“ е сред 50-те топ световни фестивали, акредитиран от FIAPF като състезателен фестивал със специализиран конкурс. Всичко това естествено доведе до удостоаването на екипа с престижната награда на Европа Синемас за 2012 година. Но по-неже рубриката „Филмово десетилетие“ е свързана с филмовото продуцентство, е интересно как и защо се ориентира и към тази дейност, при това толкова успешно?

При мен нещата винаги са ставали естествено. Пробвал съм различни неща и съм развивал някои от тях, които са ми били интересни в определен момент. Никога не съм градял планове за бъдещето, макар да съм дипломиран икономист и да съм работил в планов отдел. Това, разбира се, се отнася за първите 10-15 години. Сега съм по-наясно какво правя и как искам да го развивам.

Продуцентството не прави изключение. Преди да вляза във ВИТИЗ, през 1986 участвах в два български игрални филма с малки роли – „Човек в космоса“ на Николай Акимов и „Забранено за възрастни“ на Пламен Масларов. Никак не ме бива като актьор, но присъствието на снимачния терен ми даде познания за правенето на кино, които не можеш да научиш от столовете на кино „Дружба“, с които се бях срастнал. През 1987 бях на стаж в „А сега накъде“ на Рангел Вълчанов. После участвах като асистент и отново с малки роли в „Сирна неделя“ на Радослав Спасов и „Лагерът“ на Георги Дюлгерев. Всички тези филми ми дадоха някаква представа за кинопроцеса, които допълвах с профилираните лекции във ВИТИЗ.

През 1994 гост на втория Рок Филм Фест бе британският режисьор Тони Палмър. Есента на същата година посетих Лондонския Филмов Фестивал. Тони ме покани на чаша вино и ми даде един сценарий – за

Хенри Пърсел. „Този филм има нужда от снимки в чужбина и мисля, че България е много подходяща за това“, каза той и допълни: „Искам ти да ги организираш и да си изпълнителният продуцент на филма“. Аз се сачисах и му обясних, че опитът ми в организиране на снимки е нищожен. Но той настоя и в типичния си, нетърпящ противоречия стил, каза: „Искам ти да го направиш! Знам, че ще го направиш добре!“ Това беше последният сценарий на Джон Осбърн („Обърни се с гняв назад“), писан в съавторство с Чарлз Уд („Помощ!“), „Как спечелих войната“, „Вагнер“). В България се предвиждаха епизоди, свързани с масови сцени и декори като големия пожар и чумата в Лондон от 17 век и демонстрацията пред Американското посолство в Лондон на Гровенър Скуеър през 1968. Обърнах се към приятеля ми Радослав Спасов и заедно се захемме с организацията на снимките. Работихме с едни от най-добрите български професионалисти. Директори на продукцията бяха Александър Методиев и Руси Люцканов, художник – Анастас Янакиев, художник по костюмите – Боряна Семерджиева, звук – Людмила Махалнишка. Целият екип работи при здраво напрежение, изискванията и темповете на работа на Тони Палмър надхвърляха тези на тогавашната ни кинематография, пък и на немногото чужди продукции, които се снимаха у нас. За осем снимачни дни заснехме материал, който в България тогава се снимаше за 2-3 седмици. В надписите на филма с Радослав Спасов бяхме асоциирани продуценти. Съвсем наскоро обаче видях ДВД на филма, където Тони ме е писал основен продуцент заедно с Майк Блует. На учудването ми той отговори: „Без теб този филм нямаше да го има“. И така се оказах продуцент. Работата с Тони Палмър беше причина да открия първата си продуцентска фирма „РФФ Интернешънъл“, с която направих и първия фестивал като директор и продуцент – Мюзик Филм Фест през 1997.

Постепенно чрез фестивала започнах доста да пътувам и да имам все повече международни контакти. След втората ми работа с Тони Палмър – „Странната история на Делфина Потоцка или Тайната на Шопен“ (1999), се случи първият ми филм като продуцент – „Страсти по Леа“ (2000) на Николай Йотов, който си отиде твърде млад и не можа лично да вземе заслужения „Златен Ритон“, който филмът спечели. Последваха „Рапсодия в бяло“ на Теди Москов и „Хляб над оградата“ на Стефан Командарев – и двата от 2002.

Но всъщност продуцентската школа, през която преминах, бяха 10-те и повече години, които посветих на „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“ на Стефан Командарев. Това си беше цяло училище, защото

започнахме работа по филма през 2001, а може да се каже, че все още продължавам да се занимавам с него. В процеса на подготовка имах участия в четири пазари на филмови проекти, самият филм е копродукция с 4 държави, с подкрепата на 3 паневропейски и 7 национални и регионални фонда. Има световен разпространител, показван е в кината и излъчван по телевизиите на над 100 държави, участвал е в близо 100 фестивала, има и много награди, най-престижната от които е включването му в списъка на 9-те номинации за чуждоезичен Оскар. Споменавам всичко това, защото чрез този филм се занимавах с дейности и придобих опит, който нямаше как да се случи, дори ако бях учил продуцентство. Обикалянето на света с проекта ме свърза с много продуценти, финансови и други институции. Въпреки че имахме сейлс компания, ние се занимавахме с фестивалната стратегия на филма и лично съм одобрявал участието му на всички тези фестивали, сред които има поне 5 от категория А. С този филм съм посетил над 20-30 фестивала. През 2009 направихме и първата кампания на български филм в надпревара за чуждоезичен Оскар, опит различен и доста полезен, който веднага споделихме с други колеги, които имаха същото предизвикателство след нас.

Ти си и разпространител на филми, разбира се, в по-изгодна позиция, защото мениджираш Дома на киното. Какво според теб пречи за разпространение на българските филми и какво е необходимо да се направи, за да се регулират отношенията между продуценти и разпространители, за да има българското кино по-добър екранен живот?

С разпространение на филми се занимавам единствено защото искаме да си гарантираме участието на определени филми на СФФ. След това даваме възможност и на друга публика да ги гледа – особено в местата, където няма киносалони. Менажирането на Дома на киното не ни поставя в по-изгодна позиция. Това е голяма отговорност, за която плащаме много. Не само наемът към СБФД, но и издръжката на киното, която не може да се компенсира с приходите от билети и субсидията от Европа Синемас. Домът на киното просто е едно от двете кина в София, където се прожектират европейски филми. А в България има още само три. Това е печалната истина. Всяка година внасяме у нас пет-шест елитни европейски филма, които няма къде да показваме. Защото мултиплексите не ги искат. През последните пет години имахме поне 30 заглавия на автори като Вим Вендерс, Михаел Ханеке, Аки Кауризмаки, Франсоа Озон, Ларс фон Триер, братя Дарден, Данис Танович... Само два от тях

бяха показани с по едно копие в мултиплекс. Това е големият проблем. Политиката на мултиплексите не отвори ниша за алтернативно на мейджърите кино и изгради вкус на публиката, отворен единствено към свръхкомерсиалното американско кино. Сега и да се пусне европейски филм там, няма да има публика, защото зрителите не са свикнали да очакват такъв тип кино при тях. Това се отнася и за българските филми, макар те да намират място в програмацията. Мисля, че в такава ситуация би трябвало да има намеса на държавата, която да изисква задължителен процент в програмацията на европейско и българско кино.

При липса на киносалони, отворени към европейско и алтернативно на Холивуд кино, ние развихме идеята с пътуващо издание на София Филм Фест. Това не е нищо ново под слънцето. Киното е тръгнало пътувайки. Първите Рок и Мюзик Филм Фест-ове са били винаги в четири-пет града. Но преди десет години разбрахме, че филми от програмата на СФФ няма как да стигнат до зрителите в страната, защото няма кой да ги програмира в съществуващите кина. Да не говорим, че киносалони има в по-малко от двадесет населени места в България. И решихме СФФ да започне да пътува – в мащаб между пет и двадесет филма на град. Първият град, който прие десетдневна програма, беше Бургас. София Филм Фест на Брега беше идея на Георги Дюлгеров и изключителната Йорданка Ингилизова. Тази идея се разви в самостоятелен фестивал с традиции и ярна публика. Три години по-късно се включи Пловдив, а през 2009 картата на СФФ включи още седем-осем града, за да се стигне до днес, когато версии на СФФ се реализират в над петнадесет града в България. Освен в Бургас и Пловдив правим фестивали още в Стара Загора, Варна, Габрово, Сливен, Русе, Благоевград, Велико Търново и други. В тези програми ние предлагаме филми, които не могат да бъдат видени в мултиплексите, което означава европейски и независими филми, както и български филми, представени от техните автори. Тази програма ми помага да преоткрия България, да презаредя енергията си, а развитието ѝ ме занимава емоционално.

Тук е мястото да се спомене и процесът на дигитализация, който е неизбежен. България е от малкото страни в Европа, които нямат национална стратегия и политика по отношение на дигитализацията. Малките кина са оставени да се оправят сами, което е непосилно и скоро част от тях неминуемо ще затворят. Инвестиране в дигитална техника, която непрекъснато намалява цените си, ще позволи отварянето на нови киносалони в сгради на читалища и други в средни и

малки градове. И тук е мястото на държавата да се намеси както с инвестиция, така и с програмен ангажимент на съответните места, което би позволило изграждане на нова публика, възискателна и отворена към разнообразното световно кино.

Дейността ти като фестивален директор с какво ти помага, защото едва ли пречи на работата ти като филмов продуцент?

Винаги съм смятал фестивалната ми дейност за основна, а останалите неща и особено продуцентството – за странични, дори хоби. Но така се случи, че през последните 12 години имаме 12 филми и проекти. И те ще се увеличават. Защото през изминалите 16 години на София Филм Фест имах възможността да посетя много фестивали и да се срещна със страшно много професионалисти, с част от които сме близки приятели. Създаването на една копродукция е свързана с общуването на много хора и това се улеснява, ако те се познават добре, както е в нашия случай. Докато правехме „Светът е голям“, ми се случи да продуцирам или да участвам в копродукцията на още пет филма. Първият направихме с Командарев – „Хляб над оградата“. След това с копродуцентите на „Света“, направихме сръбския „Гуча“. Изцяло фестивална кооперация е „Поколение – изгубени и намерени“, омнибус-филма, открил Форум на младото кино в Берлин, в който България участва с новелата „Ритуалът“ на Надя Косева. „А днес накъде“ на Рангел Вълчанов е нещо друго, плод на емоционалната обвързаност на целия екип, който бе в основите на „А сега накъде“, на любовта и безкрайното уважение към Рангел и на извънредната креативност и упорство на Маестрото. Имахме малко участие и в „Срещу течението“ на Златина Русева.

Всичко това се случи докато правехме „Светът е голям“... и е проекция на работата ми като фестивален директор, защото хората идваха при мен и казваха: Кита, ти познаваш много хора, много пътуваш, що не ми станеш продуцент?

Според теб какви проблеми трябва да преодолява българското кино, в какво успяхме и успяваме и какво пречи за развитието на нормален филмов процес?

За мен проблем номер едно в момента е финансирането. Има повече от десет млади режисьори, които дебютираха и направиха впечатление както по света, така и у нас. Не трябва да се бави възможността да направят своя втори филм. Това не означава, че вниманието трябва да бъде само към младите. Парите, които се разпределят на сесиите, са крайно недостатъчни. Кога ще се изпълни Законът за киното на 100

процента?! Това би облекчило малко нещата.

Важно е да се насърчават дебютантите и да не се спира процесът на откриване на нови таланти. Може би е добре да се гласува някаква сума годишно – примерно 1 милион лева – за нискобюджетни филми, които да получат по 150 000 лева всеки. Такава програма има в Израел и на София Мийтингс тази година директорът на Израелския Филмов Фонд ще направи уъркшоп на тази тема.

Добре е да се насърчава участието на сценаристи и режисьори в тренинг програми за развитие на сценарий. Добрият разказ е традиционна слабост на българското кино. Липсата на професионални сценарни консултанти у нас е проблем.

Като цяло уважавам стремежа да се правят филми, отворени към по-широка зрителска аудитория. За съжаление не всички автори успяват да се вместят в добрия вкус. Би трябвало авторите на българските филми да гледат повече произведения на съвременното кино, за да са наясно какъв е международният контекст, в който се намират. За това не е необходимо непременно да се ходи на международни фестивали извън България. Просто да отделят 15 дни през март и ще им държи за цяла година.

Непременно трябва да се отдели повече внимание на промоцията. Сумата, която се отделя за промоция в бюджета на НФЦ, е нищожна. Крайно време е в България да се създаде организацията Българска филмова промоция, която да се заеме професионално с представянето на българското кино извън България. Кога най-после България ще има присъствие с щанд в Берлин?!...

Изпълняването на Закона за киното в областта на подкрепа на киносалоните за показ на български и европейски филми е редно да бъде ежегодна практика, а не изключение...

Много пътуваш, гледаш много филми. Какво е мястото на българското кино - да не кажа на световната, но на европейската филмова карта?

Българското кино е сред най-актуалните сред кинематографиите на Централна и Източна Европа в момента, макар да правим малко филми като количество. Ако фестивалът в Кан е барометър на това, какво се случва в света, би трябвало да е така. Преди три години България имаше филм в Петнайседневката на режисьорите – „Източни пиеси“. Следващата година два от общо петте източноевропейски филма в Кан бяха български – „Аве“ в Седмица на критиката и „Островът“ – в Петнайседневката на режисьорите. Миналата година един от четирите източноевропейски филми в Кан бе български – „Последната линейка на София“,

спечели и награда. Държави с дългогодишни филмови традиции като Полша и Чехия не са били в Кан отдавна... Българското кино се завърна на международната фестивална сцена през последните десет години и това в голяма степен е свързано с наличието на международен кинофестивал у нас, който лансира това ново кино по съвсем адекватен начин, както и на пазар на копродукции, а София Мийтингс е един от водещите в Европа. Този процес на разпознаване на киното ни се ускори значително през последните пет години с навлизане на младата генерация режисьори, които обърнаха още по-голямо внимание на света към нас, но и спечелиха отново българската публика за каузата на българския филм. Важното в момента е този процес да не спира. Имаме огромен талант и потенциал, но ограниченото финансиране не му позволява да се проявява и развива. Киното ни даде възможност на света да заговори в позитивен план за България. Крайно належащо е българската държава и правителство да си дадат сметка за това и да направят българското кино един от водещите приоритети в националната културна политика на страната.

Искам да те поздравя за инициативата СФФ за учащи се, това е достойна мисия не само за образование на младите хора, но и за изграждане на техния вкус и филмова култура.

Много държим на тази програма на Дома на киното. Бяха необходими три години, за да се наложи. В момента тези прожекции са претъпкани, интересът е огромен. Възнамеряваме да продължим с още две програми – първата ще е посветена на документалното кино. Подготвяме я с международния фестивал Милениум, който нашите сънародници и приятели – режисьорката Златина Русева и продуцентът Любомир Георгиев – правят от няколко години в Брюксел. Фестивалът и филмите са посветени на Целите на ООН за хилядолетието. Ще представим за втора поредна година няколко избрани филми от техния фестивал на СФФ. След това ще направим документална програма в Дома на киното – вероятно във вторник – на принципа на СФФУ – отворена към младите, но не само. Отново с представяне и дискусия след филмите. Втората идея е свързана с История на киното – нещо подобно на Киноуниверситет, но с по-подробни спирки на определени школи и направления в киното.

В навечерието сме на 17-ия София Филм Фест, с какво ще ни изненада предстоящото издание?

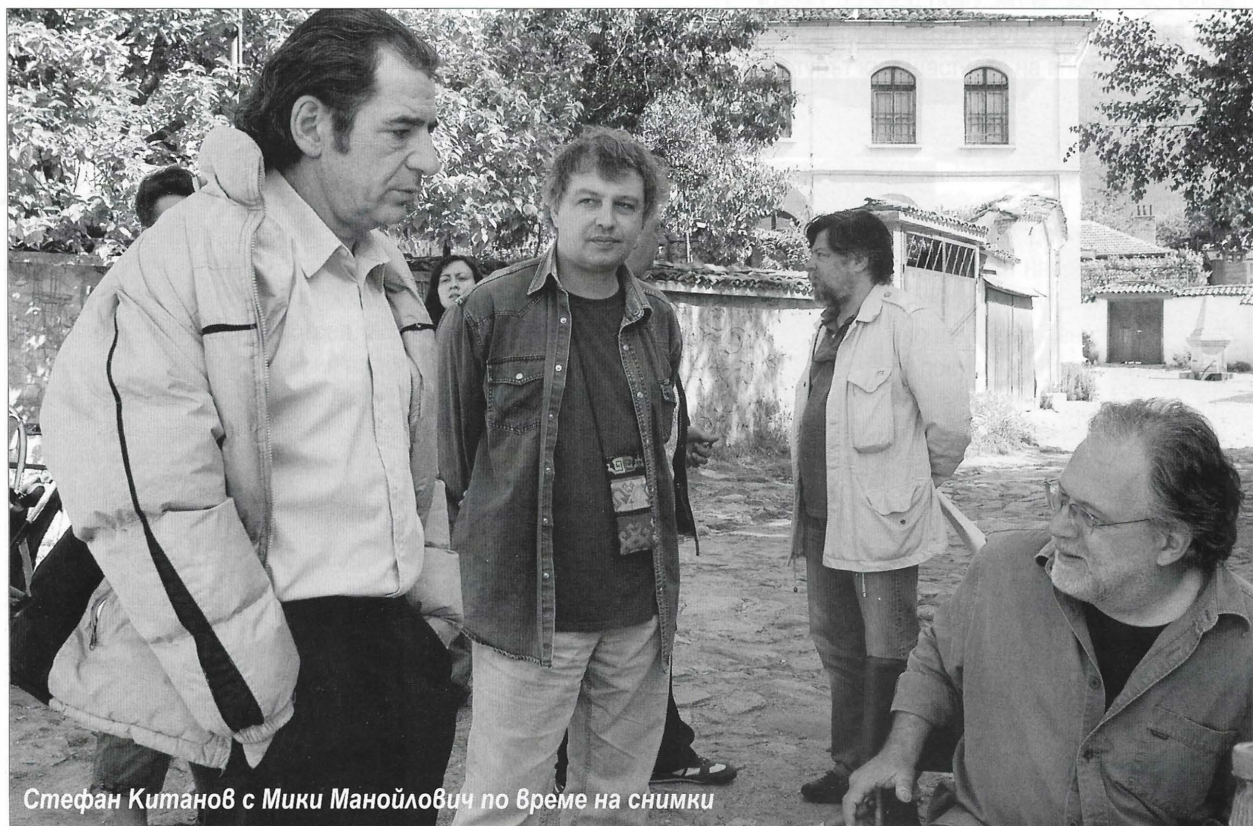
Целта на 17-ия СФФ не е да изненадва, а да затвърди очакванията на зрители, професионалисти и гости, че в рамките на месец март София се превръща в един от водещите световни филмови градове, където могат

да се гледат повечето от значимите филми, създадени през последната година, да се срещнат техните автори и много други професионалисти, идващи за София Мийтингс. Стараем се да съхраним постигнатото равнище от изминалите години, които ни поставиха сред водещите фестивали в Централна и Източна Европа. Но стремежът ни е и да убедим националните институции, че международно събитие на нивото на СФФ има нужда от партньорство на държавата, което да е съизмеримо с намесата на съответните институции във фестивалите в региона, с които СФФ се сравнява. Програмата е много силна и извънредно богата. Ще видим филмите, които спечелиха фестивали като Кан, Берлин, Венеция, Сан Себастиан, Торонто, Сараево. В програмата присъстват новите творби на майстори като Михаел Ханеке, Братя Тавиани, Ким Ки-Дук, Франсоа Озон, Маргарете фон Трота, Агнешка Холанд, Данис Танович, Кристиан Мунджиу. Паоло Тавиани и Йос Стелинг ще пристигнат специално, за да получат Наградата на София, която ще бъде връчена и на Ицко Финци. Очакваме потвърждение и от легендата Карлос Саура. Международният конкурс за първи и втори филми отново ще включи два български филма – „Цветът на Хамелеона“ на Емил Хри-

стов и „Джулай“ на Кирил Станков, с което за трета поредна година изразяваме съпричастността си във възхода на новото българско кино. Балканският конкурс включва едни от най-добрите филми, създадени в региона през последната година. Документалният конкурс обещава да бъде най-силният до момента. За първи път откриваме фестивала с документален филм – „Витоша“ на Любомир Младенов, с което заявяваме загрижеността си за приоритет номер едно на България – опазването на природата и околната среда. СФФ ще си припомни енергията на музиката в киното с програмата „20 години Рок Филм Фест“. Ще предложим ретроспективи на Братя Тавиани и Карлос Саура...

А какво ти предстои като филмов продуцент?

В момента развиваме сценария на дейния игрален филм на Надя Косева „Годината на Кукера“ в партньорство със сръбския сценарист и режисьор Боян Вулетич. Имаме две копродукции, с които ще кандидатстваме в НФЦ. Едната е белгийска, а другата – полска. И двете копродукции са много интересни, със снимки в България. Помагаме и на един късометражен филм. Твърде вероятно е да се включим и в един сръбски филм.



Стефан Китанов с Мики Манойлович по време на снимки

"Цветът на хамелеона" – филм хамелеон

Пенка Монова

Идецата знаят, че хамелеонът няма цвят. Той взима окраската на околната среда, за да се пази от врагове и намира плячка, без превес на едното над другото - и двете функции са от значение. Във филма „Цветът на хамелеона“ това е цветът на въздуха над града, където арестуват и следят хора заради романи. Но продължават да печатат книги, горят ги, четат ги на глас в леглото и най-лошото от всичко това – вярват им!

Жанрово може да бъде определен всякак – черна комедия, политически психотрилер и каквото се сетите още. Аз лично бих го третирила като черен любовен филм. Но както и да го определим, филмът се изплъзва. Формулиран веднъж по някакъв начин, той веднага те навежда на други асоциации и аналогии.

Това е един умен филм, умен дори до умозрителност. Умен, защото се престорва на няколко други филма, за

да достигне до нас и после да се отчетне, за да ни озадачи и заинтригува на друго ниво. Затова и при тълкуването му зрителят или критикът може да заеме подобна поза на мимикрия – на изчакване, превъплътяване, преобразяване, за да улови и следи метаморфозите на авторите и героите им. Филмът е така замислен и построен, че руши собствените си пясъчни кули, а най-вече тези на другите или построени от другите. Оставя те с усещането, че постоянно стъпваш на пясък, който се рони, свлича и отдолу излиза нещо друго. Но ти нямаш време да го видиш, защото са те повлекли уверено на някъде и както винаги бързат.

„Цветът на хамелеона“ започва така, както завършват повечето холивудски филми или латиносериалите. Младеж със статута на сираче е заведен от леля си в детска педагогическа стая с оплакване „закоравял она низъм“. Според библията наказанието е „смърт“, но по



Руши Виденлиев в "Цветът на хамелеона"

мнението на чиновника, седнал до портрета на вождата Георги Димитров, гушнал в скута си момиче (бъдеща кинорежисьорка, между впрочем) това не е наказуемо. Просто обектът на интерес трябва да се измести. Оттук нататък героят Батко Симеонов е вкарван методологично в един мелодраматичен сюжет, в който той не иска да бъде. Пеля му, отгледала го след смъртта на родителите, загинали трагично, се бори за статута на майка. Постепенно и тази версия се отрича, но при всяко положение я виждаме в болнично легло, сложена на системи и страдаща. Каквато и да е истината тук и в други случаи, героят силно се съпротивлява на сантименталната канава, в която животът или близките му хора се опитват да го вкарат. Затова съдбата му сервира една още по-сурова, но повече отговаряща на склонностите му опция. За която донякъде е по-подготвен и настроен покрай криминалните и шпионски загадки в списание „Космос“ и на наукоподобната информация там, на която Батко Симеонов е фен в самотните си юношески нощи. С една дума - предлагат му да стане агент на ДС.

Описвам съдържанието на филма без угризения, защото знам, че всеки ще намери своя друг филм във вътъканите в „Цветът на хамелеона“ сюжетни нишки. Но авторската идея е накрая всички трактовки и вариации да се съберат на едно място, независимо от пътя на мисълта и нивото на мислене на всеки от нас.

Във филма ДС е издигната в по-висок и метафоричен ранг - някакъв разумен и циничен ред, дисциплина и проект за обществото с предвиждане поне 50 години напред. Един вид метафора на някой, който се грижи за нас, но и ни следи. Нещо подобно на бог – всемогъщ, жесток, груб, суров, понякога дори грижовен. И героят без всякакви чувства за вина се заплита в мрежите ѝ. А когато е изгонен заради престараване („При нас няма „аз“ – му казва водещият офицер - при нас има „ние“ и „те“!), започва да използва методите ѝ и си организира свой собствен отдел. Идеята дори не е негова – има я в инкриминирания роман „Цинкограф“, за който Батко трябва да докладва. Героят единствено има смелостта, куража и въображението да приложи на практика сюжета на книгата, която явно никой от агентите не е чел.

В тази игра вече моралът, чувствата нямат никакво значение – преобладава удоволствието от шегата с другите. Все едно да се срамуваш да четеш някаква мръсна книга или книга с насилие, или дълнопробни шегички и не смееш да се засмееш. Работата му в цинкографски цех само го домотивира – прави копия на чужди послания, но може да се намесва в крайния резултат и да го изопачава или подобрява.

Трудно е да се предаде историята, разказана във

филма, без нейното постоянно дриблиране с чувството за хумор. Иронията, гротеската, вулгарните намеци и абсурда са заложили във всеки кадър, образ или епизод. Шлифова се с хумор дори най-дълнопробното. И тогава се появява Йовка. Това нежно създание е като че ли някакъв женски двойник на героя, негово непреработено издание. Момичето с очи на сърна пък е продукт и рожба на книги като „Мадам Бовари“. И най-вече на стари холивудски филми. Работи като прожекционистка и това е съдбоносно за нея. Чисто, плахо същество, единственото, което Батко е готов да защитава. И тя не е за грубия гимнастичен секс, защото робува на стари филмови образци, в които целувката на финала озаменява хепиенда или оргазма. Както става и на финала във филма „Хамелеон“ между впрочем, ако говорим само за целувката. Иронията е, че именно това отнесено момиче обвинява своя любим в книжност, измисленост. А нейно е желанието да избягат в Америка, подклаждано главно от филма „Казабланка“. Там двойката влюбени българи бягат в Америка, защото „Дяволът е хванал хората за гърлото“ в страната им.

Смехотворното тук е, че героят вече прави чудеса от рекет, шантаж с досиетата, създадени от него любителски, бута министри и тресе пагони, само за да вземе подходяща сума пари, която да направи възможна мечтата на прожекционистката. Почти като в „Казабланка“, където пък българското момиче е готово да спи с шефа на полицията, за да си осигури виза.

И всъщност турът към щастието на влюбения онанист Батко Симеонов по много смешен и катарзисен начин раздвижва политическия живот в страната. Суеят се служби и мъже с пагони, министри се нервят, падат авторитети, освен тела, покосени от куршуми. Пада и малко смях за чужда сметка - добиват публичност кадрите със стрийптиз, правен навремето от настоящата председателка на парламента.

На края на филма Батко ще пази равновесие на носа на кораба за Америка досущ Леонардо ди Каприо в „Титаник“. Манипулаторът, големият играч се оказва манипулиран от два от най-сладникавите холивудски филми и една жена, която обича да ги гледа. Всичко това може да бъде счетено като реверанс към най-големите киноилузии на човечеството, но и като присмех с горчив привкус за огромната вреда от тях. Или човешка жертва на олтар на любовта.

Хуморът във филма

Той е странно и рядко съчетание, може би пределно българско. Произтича от ситуациите – абсурдни, иронични, но и някак много верни житейски. И не е само ситуационен – има го и в диалога, и в начина на мислене на героите, и в стила на разказване на



"Цветът на хамелеона"

историята. Дотолкова е попил в структурата на филма, че внушава усещането за наличие в първоизточника, тоест в самия живот.

Лъха някакъв ароматен повей и от онази мирова ирония, съчетатаваща сложността с мъдростта при Томас Ман например.

Сякаш ни е демонстриран някакъв свръхестествен и таен ред. Той надраства филмите, книгите, списанията и дори политическите и шпионски матрици, които се опитват да обхванат живота ни. Но той именно лута хората по свои образ и подобие, ред и метод. И във всеки случай не е ДС, нито КГБ, нито пък друга някоя успешна тайна служба.

И без да изпада в морализаторство, без да сочи пряко каква е истината, избирайки си един антигерой за герой, нищо че е по-умен от останалите, филмът го прави на глупак. И то ефикасно. И ние покрай него.

Не за пръв път имаме подобна теза на кино. И в „Дзифт“, направен по роман на същия автор и сценарист Владислав Тодоров, човешкият живот се оказваше едно голямо и тъжно недоразумение. А тук даже вече е една несериозна шега.

Стилизация

Филмът изгражда френовно свой собствен свят и атмосфера. Това е възможно и поради всеизвестният маниер на Емил Христов като оператор – да налага обикновено собствения си стил дори на режисьорите, с които снима. Той винаги е естетизирал грозотата, но сега както режисьор това си идва на мястото.

На екрана се лутат и надлъгват хора, които не се

понасят, дразнят се един друг с най-дребните свои недостатъци. На всичкото отгоре са разположени в пространства, затлачени или съвсем изпразнени от вещи. Сумрачни коридори, стъклени лабиринти, злацини подземни помещения, където се стичат хлъзгави течности, вдигат се изпарения, става някаква взривоопасна алхимия между хора, вещи, пространства. Хем присъства нещо родно и познато – гоблени, радиоточки, килимчета и други пошлотийки, хем всичко прилича на декор, нарисован от мрачен луд. Затова и така неочаквано органично стоят в него откъсите от чернобели филми, които пресичат действието като някакви прозрения, проблясъци на героите или ремарки на скрития зад всичко разказвач. Но допълнително иронизират или корозират цялото.

Асоциации

„Цветът на хамелеона“ категорично задига темата за досиетата, информаторите и изобщо манипулациите на човека от човека и я препраща на друго ниво – теория и ирония на системата, която убива човека.

Но въпреки това някои аналогии с филми за ДС, тайните служби и техните методи са неизбежни. Все пак ми се струва, че без „Изпепеляване“ и „Зад кадър“, горният подвиг би бил по-труден и дори неуместен. И двата филма са достойни опити в рамките на жанровия мелодраматизъм да подгреят темата. „Цветът на хамелеона“ вече ползва мотива за разговор на друга фаза и с други тези.

Идеята за човек, който си разработва паралелна на ДС структура, е разработван в „О, Господи къде си“ (1991)

на Красимир Спасов по новела на Любен Петков. Там героят на Стефан Мавродиев организира цяла фиктивна група, за да въдворява справедливост. Но споменатият филм преминава неплavno от комедия в пълна трагедия, докато „Цветът на хамелеона“ сякаш държи един тон от началото до края. Това е добре и зле. В известен смисъл въпреки че има интрига, за мен не се обособява ясно изразен апогей или някаква кулминация, да не говорим за катарзис.

Но нашумелият с Оскара си немски филм „Животът на другите“, който потресе много хора, изглежда като детски в сравнение с начина, по който „Цветът на хамелеона“ поставя въпроса за човешката манипулация и изобщо строежа и замисъла на нашия свят.

Други отправки

Филмът носи и от аурата на „Дзифт“, също направен по роман на Владилав Тодоров. Мрачните краски и там бяха загърнати в целофана на иронията и наслаждането на злите шеги една върху друга. Но аз не бих се спирала повече върху „Дзифт“, въпреки че и там личи виртуозността в боравенето с думи, запращането им като оръжия срещу другите герои. А ехидното замеряне с обиди, афоризми прикриваше все едно и също – търсенето на смисъл, любов и собствено място.

Ако трябва да търся наистина някакъв аналог и подобие на „Цветът на хамелеона“ в нашето кино, това е „Преброяване на дивите зайци“. Заради оздравителния, силно мизантропски хумор, подплатен с дълбоко познаване на човешките пороци. Кое то кара главния герой, там чиновник- преброител, да си играе с хората, биейки ги по най-големите комплекси и страхове. В този наш класически филм също витаеше подобен род комична атмосфера дето не ти е до смях, защото се усещаш мишена на хумора.

Но филмът на Георги Мишев и Едуард Захариев си е някак много нашенски. Докато в „Хамелеона...“ вече се демонстрира виртуозно боравене с културни масиви, кореспондиращи с едно всеобщо световно достояние от мотиви, образци, ценности, утопии и антиутопии. Като посмива да оголи една изключителна безочовечност, стояща в основата на всичките ни познания, трупани сякаш напусто.

Фактите около филма

Всъщност „Цветът на хамелеона“ е режисьорски дебют на оператора Емил Христов, създал вече свое пано от филми в нашето кино. Повечето склонни към

визуални крайности, но с печата на един забележителен артистизъм. И още с дебюта си като режисьор взе голямата награда Златна роза на Варненския филмов фестивал.

В българското кино има само неколцина оператори, станали режисьори – Вълчо Радев, Борислав Пунчев, Радослав Спасов, Христо Ковачев в документалното кино. Но дори Вълчо Радев с първия си филм „Крадецът на праскови“ не успя да отнесе Голямата награда на националния фестивал, а само Специална награда на журито, награда за женска роля на Невена Коканова и награда за мъжка роля на Раде Маркович (Варна, 1964). Розата печели чак с втория си режисьорски опит – „Цар и генерал“.

Безспорните качества на филма са изрядна визуална страна и великолепен подбор на актьорите. За първи път може да чуе от екрана български реплики, казани с естествен и човешки тон, даже афористичните. Повечето от известните актьори са неузнаваеми (Руси Чанев, Деян Донков), а неизвестните, като Рушен Видинлиев (вече имаме певец с дебют в киното с главна роля и Златна роза!) и Ирина Милианкова (лице познато от сериал), ще запомним.

Рушен Видинлиев сякаш играе състоянията на героя си повече с поглед, отколкото с картения откос думи, които обикновено запраща наляво и надясно. Лицето му е като на Бъстър Кийтн – безизразно, но оставя усещането, че вътре някой се превива от смях.

С една дума „Цветът на хамелеона“ е високо ниво зрелище, което тепърва ще дири своите зрители у нас, както и по фестивали и кинозалони в чужбина. За много хора това няма да е техният тип кино, но той някак си сякаш не е направен, за да се харесва. Липсва онова слагаческо и нагаждаческо усилие, което повечето кинопроизведения внушават, съобразявайки се със зрителя или най-вече с неговата предполагаема тъпота и безсилие. Този филмов разказ по-скоро е сътворен, за да избие от главите ни някои порочни илюзии и да ни доведе поне до частично отрезвяване. Ала известна маниерност не му е чужда. Има я и в романа, и в готовия филм. Боя се, че „Цветът на хамелеона“ е най-вече великолепна демонстрация на сила, знания, виртуозни умения, потенциал. Но някак не ти разрешава да го харесаш и обичаш, а повече те респектира.

Също като Службите.

Сергей Айзенщайн: монтажът

Георги Каприв

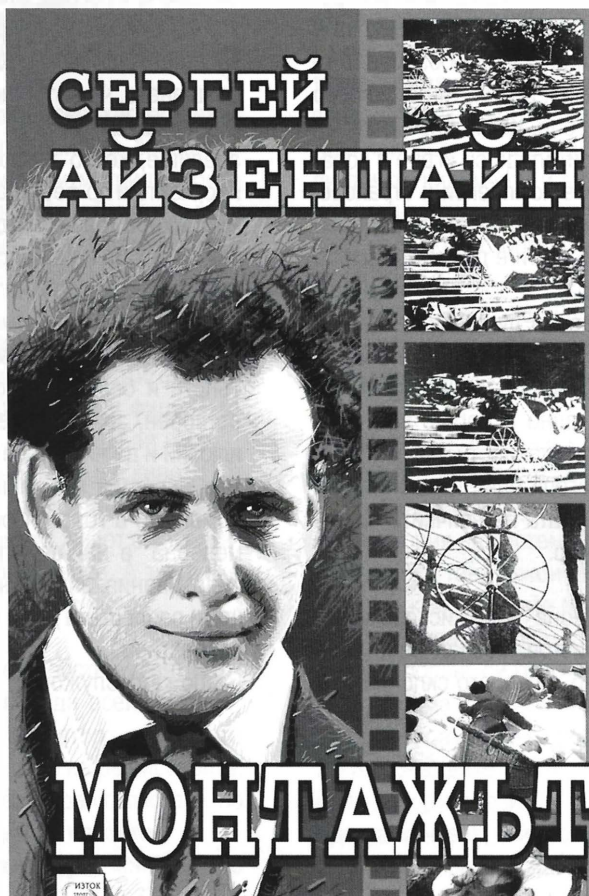
Монтажът на Сергей Айзенщайн също е сред текстовете, писани „с примка на шията“ или пък „с пистолет на челото“, както пише изследователят на творчеството му Наум Клейман в предговора към българското издание. Писан е трескаво, когато Айзенщайн (след унищожаването на филма му „Бежин луг“) чака отсъждане от политбюро за по-нататъшната си съдба. В неговия случай, и то тъкмо през 1937 година, става дума за живот или смърт, последното – буквално (това обяснява и няколкото политически пируета в ръкописа – Айзенщайн е предвиждал попадането му в цензорски ръце – монтирани обаче тъй, че да бъдат лесно игнорирани). Оттегля се от Москва, за да избегне очаквания арест, и за три месеца конструира 600-те страници на „интелектуалното си завещание“ – монтажът. В края на 2012 година българският читател получи като подарък превода на това завещание, осъществен от Владимир Игнатовски и публикуван от издателство „Изток-Запад“.

Айзенщайн е воден от визията, че просвещенската главна цел пред културното (в широк смисъл) творчество, а именно адекватното познаване и тълкуване на действителността, се оказва дефицитно в интелектуалната ситуация на XX век. Тогава сред основните проблеми за става и този за внушението. За „мислимото специфично въздействие“. За убедителното заявяване на резултата. Тази книга, казва Айзенщайн

в началните страници на ръкописа, не е за монтажа. Тя е за отношението между конкретното изображение и обобщаващия образ. Според него обаче основното и единствено средство, придаващо въздействена сила, полагайки структурата на образа, е монтажът. Той е главното средство за въздействие. Значи, както завършва цитираният абзац, тя е все пак за монтажа. Но за кой монтаж? Не монтажът schnitt, cutting, не рязането, нито даже filmschnitt, editing, механиката на рязането, а montage – конструиране, градеж на синтезираща структура. Избирайки понятието „монтаж“, той го мисли като принцип на изграждане на произве-

дението, като инженерен принцип: сглобяване и съразмеряване на разкъсаните части. Не сумарно цяло, а нещо много повече: цяло, по-голямо от сбора на частите си и произвеждащо ефекти, наследващи от структурата и действията на частите (както гласи и аристотеловата „синергийна“ формула). Монтажът довежда до образа и го въвежда. „Образът е в монтажа“.

Що е обаче „образ“ в устата на Айзенщайн? Една бърза серия от негови етимологически упражнения показва: той не е нищо друго освен формата, ейдосът, ейдетичната структура. Образът кореспондира с идеята в платоновия смисъл (и не е случайно, че Платон е първият прос-



транно цитиран авторитет в ръкописа). Затова образът е по-съответен от „простата реалност“, защото е „обобщаване и обхватност“. И все затова Айзенщайн заговаря за пластичността на образа.

Тук той е много близо до тълкуванията на само с три години по-възрастния Алексей Лосев. Мислейки автентичния, а не неоплатоническия Платон с фамозните „два свята“, Лосев отстоява като негов принцип пластичността: обемното наличие на действителното, в което във „функционално“ единство присъстват всичките му измерения, начело с ейдетичната структура. С извеждания чрез монтажа образ Айзенщайн цели синтез на сетивност, емоционалност, подсъзнателност, интелектуалност. При което централно място има въображението. То се схваща обаче не като измислица и не като „фантазия“. То е личното навлизане и пренасяне в образа на онова, което се изобразява. Въображението е „логическият оператор“, въвеждащ персоналното участие в идеята-образ. Ейдетичното съдействие на автора. Затова Айзенщайн заявява като ядро на монтажа процесуалната триада „дума“ – „метафора“ (мислена буквално, като пренос) – „образ“ (в който са концентрирани всичките метафори и могат да бъдат взривени). Ако „думата“ е предметното изображение, а „метафората“ е волевото авторово пренасяне на това изображение в сферата на ейдетичните представи, то „образът“ е вече самата форма-ейдос, която може да разруши тези представи или обаче да ги излъчи концентрирано като вече адекватни свои „ликове“.

Образът-структура не е конкретна предметност. Отпадането на образната (тоест ейдетичната) структура от произведението го превръща в куха поредица от факти. Предизвиканото отношение към изображението посредством отношението към образа е онова, което произвежда внушението.

В първата част на ръкописа монтажът се тълкува в парадигмата на непроменящата се гледна точка, тоест в класическата перспектива. Там, сочи Айзенщайн, обобщеният образ се полага чрез контура: той е в линията на контура. Става дума обаче за полагане на условни граници/контури, както е при Пол Сезан, задавани посредством „цветовите петна“ и съотношенията между тях: посредством модулиране, а не моделиране. Още на ниво „кадър“ внушението се постига със „следата на движението“, чрез представата за процеса на движението, при което централен мотив и цел е не самото движение, а образът на движението: първофеноменът на монтажа.

Наистина образът се задава чрез конкретното изображение (което е не единичен предмет, а компо-

зиция, относително затворена система). Пълнотата, тоталността на внушението се постига обаче посредством темпото, ритъма, различните честоти и амплитуди на времепространственото, правещи възможно и симултантното концентриране на минало, настояще и бъдеще. Монтажът се гради върху сблъсъка: върху конфликтите в конкретното изображение. Конфликтите на линиите, плановете, обемите, масите. Конфликтите между предмета и неговата пространственост; между събитието и протичането му във времето.

„Оконтуряването“ на тези конфликти става възможно не на последно място чрез залагането на повече от една потенциална гледна точка (както показва айзенщайновият анализ на портрета на актрисата Ермолова, рисуван от Серов). Естественото основание за този монтажен ход се задава според Айзенщайн от самото биокулярно зрение на човека. То по структурата си е монтаж на два откъса с един предмет: човекът постоянно има пред очи един предмет, видян от две гледни точки. Друг ход в тази посока е мултиплицирането на изображението (важни тук са анализите му на „балдахина“ с гербовете на Урбан VIII Барберини, изпълнен от Бернини в катедралата „Св. Петър“, както и тълкуването му на средновековните „сюжетни“ изображения, на средновековната *simultaneità*, намерила продължение при някои италиански художници, както и при работещия в Италия Иван Ненов, тъкмо през 30-те години на XX в.).

Резултатът от прилагането на монтажния метод е пластичната композиция. Тя е излизане извън пределите на изображението и „надграждащо тенденциозно композиционно съвместяване на отделните изобразителни единици“. Така мисленият монтаж е при всички положения много далеч от простата комбинаторика на изобразителни елементи, тяхното пренареждане в някаква покояща се в себе си статика. Методът на образа, противопоставян на метода на изображението, е метод на изграждането и на процеса. Образното възникване се противопоставя контрарно на изобразителното битие.

Айзенщайн, а и Наум Клейман (в предговора), правят неслучайни асоциации с кубизма (неразличавайки при това абстрактен и синтетичен кубизъм, което навярно обяснява и остро отрицателното отношение на Айзенщайн към сюрреализма). Съществено за тях тук е разлагането на обекта на възлови, „значещи“ елементи и тяхното редопологане, следвано от новото им синтезиране. То обединява в един „кадър“ множество „изгледи“ към тях, респективно към новия „предмет“. Така се извеждат „целта и смисълът“ на външна видимост на предмета: не цигулката, а ритмът и

звученето на музиката. Айзенщайн задава идеята за кубизма във времето като паралелен на кубизма в плоскостта.

Това са анализи все още в парадигмата на единната гледна точка, взривяваща обаче чрез тях самата себе си.

Проблемите, които Айзенщайн всъщност има да решава, са тъкмо в парадигмата на променящата се гледна точка – темата на втората част от ръкописа. Той работи в установяващата се епоха на т.нар. неklasическа рационалност, мотивирана както от социални, така и от научни феномени, случили се в началото на XX век. Под техният натиск рухват очевидностите, правещи допустима т.нар. класическа перспектива. Става дума за гледаната като осъществима възможност да се застане в някаква външна, абсолютно привилегирована, „божествена“ гледна точка, от която обектът („светът“) да се обхваща безвъпросно ясно и отчетливо и да бъде тълкуван с всеобща валидност.

Тогава става, тъкмо напротив, ясно, че наблюдателят е задължително потопен в наблюдаваното, че гледната му точка е не външна, а именно вътрешна, иманентна за обекта, схващан при това вече не като субстанциално покоящ се предмет, а като динамичен процес. Зрителният ъгъл на наблюдателя обхваща само сектор от обглежданото, поради което привилегироваността на гледната му точка става принципно проблематична. Потопеността в осмисляния процес предполага релативиране на границите между субективно и обективно и поставя едра въпросителна пред възможността за внушаване на постигнатите резултати и визии като валидни, в идеал – общовалидни.

Айзенщайн тълкува принципа на монтажа като метод за постигането на валидно внушение в епохата на неklasическата светоположеност. Целта на анализа е извеждането на механизми, приложими в генерално мислената ситуация. В хоризонта на принципното решение киното се оказва частен случай и в тази част от ръкописа неслучайно се подлага на тълкуване огромен материал от литературата, драмата, живописата, архитектурата.

Някак естествено на това място идва кореспондирането с Айнщайн. Основните допирни точки са релативирането на времето и пространството, въвеждането на времепространствения континуум, четири- и n-измерността, както и относителността на координатните системи, принципната невъзможност за съществуването на абсолютна централна точка. В същото време следва да се види, че при Айзенщайн е налице кореспондиране с теории, до последно неприемани от Айнщайн като окончателно решение на проблемите, стоящи пред физиката. Става дума за резултатите от

изследванията на учени от ранга на Нилс Бор, Макс Борн, Вернер Хайзенберг. Особено важни тук са принципа на допълнителността и отказът от ясно дефиниране на „субект“ и „обект“ – решаващият момент на активната включеност на субекта в изследваната ситуация и зависимостта на резултатите от тази включеност.

Айзенщайн обвързва „четвъртото измерение“ с усещането за движение, а „петото“ (смисъла, „образа“) – с „обертония монтаж“, който позволява да се опише на ниво сетивност и като преход на възприятието от мелодична емоционална оцветеност към непосредствено физиологична осезаемост. Възприемането на пряко неизобразимото е не в изобразителното, а в образния строеж.

Монтажното съчетаване, създавано от автора, е различният модул, който неговата творческа воля внедрява в явлението. Структурата на образа има субект-обектен резонансен характер. Произведението е наслагване на „аз“ и „действителност“. В новата културна ситуация това е не само битие, но и идеология на произведението. Монтажът става главното в системата на артистичното и интелектуално внушение.

Тук Айзенщайн се базира най-вече върху ейдетиката (удържане в паметта на миналия образ) и ритъма. Той е свързване на всичко с всичко в синтез с пределна разделителна способност. Монтажът е ведно разказът и ритмичното обобщение на разказа. Решаващ е тъкмо ритъмът, схващан като пределно обобщено изображение на процеса и мислен като образ на вътрешната динамика на съдържанието. Монтажният резултат е динамичното възникване на образа. Той създава мотивите на внушението.

Според Айзенщайн Хегел е придал на принципа на изграждането всеобщо философско значение и е приключил с метафизиката на даденото. След същия Хегел, с неговата върховна триада „изкуство, религия, философия“, концептът за *gesamtkunstwerk* е призован да се появи буквално с необходимост (той бива отстояван системно най-напред от Рихард Вагнер, неслучайно появяващ се в текста на Айзенщайн). Как да изглежда това в епохата на неklasическо светуосещане?

Отговорът на Айзенщайн гласи: чрез предлагането на единна цел и единен път в киното, което той тълкува като синтез на всички изкуства от древността до днес. „Образът на онова, което се случва в произведението, е обрисован най-ясно в киното“, пише той. Затова и последната част на ръкописа, визираща „третата фаза“, е озаглавена: монтажът на тонфилма.

Тук звукът въвежда ново измерение: звуковият кон-

тур снema напрежението между разказа и ритъма, между двете функции на монтажа. „Музиката“, тоест „словото, гласът, звукът“, е „ритъм, ритъм и преди всичко чист ритъм“. Същото се отнася за присъствието на човешкия глас и жест. Обобщението, образът е вече на по-висока фаза: в сферата на колебанията. Не „чистите тонове“, а именно обертоновите колебания са определящи за Айзенщайн още във фазата на непроменящата се гледна точка. Сега обаче иде реч за мобилизиране на звуко-образния резонанс на този тип колебания. Образът се въвежда чрез звуко-зрителния контрапункт и обертоновия монтаж. Налице е сливане на последователност и едновременност: хоризонтален-и-вертикален монтаж.

Забележително е, че при това ключ към решаването на въпроса за звуко-зрителния монтаж се оказва цветът в киното (Айзенщайн предвижда впрочем и стереоскопичното кино) – цветът се оказва елемент от строежа именно на звуковия филм. Защото едва с него става възможно установяване на единна художествена мяра; на същинската пластика на киното. Сливането на звука и цвета е при това възможно единствено посредством образа, настоява анализът, тоест посредством конкретно психологичното.

Айзенщайн аргументира в полза на синтеза на изкуствата. Според него той е радикално възможен именно в киното, където синтетичната партитура се реализира от монтажа: в динамичното изграждане на структурата-образ. Той е за синтетизма, но за „то-тален“ и „монистичен синтетизъм“, удържащ равнотата на елементите, но организирайки ги в монистична ейдетична програма. Симптоматично е, че като пример той дава тъкмо християнската литургия заедно с присъщата ѝ мистериалност и опит от трансцендентното, наличен в Евхаристията.

Апелирайки за отваряне на очите на цялостната душа, на цялостния светоглед, на цялостния човек, Айзенщайн тръгва към търсенето и намирането на още по-дълбоки смислови, психологични и интелектуални връзки. Следващата стъпка, въвличането на „интелектуалния монтаж“, е прицелване в страстния интелектуален процес. Тя е ход към конфликтно съчетаване на физиологични и интелектуални обертонове. Още през 1929 година Айзенщайн формулира изискването за синтез на изкуството и науката (в писаната на немски статия „драматургия на киноформата“). През 30-те години той се отдава на експериментиране с интегралното съдържание на съзнанието, навлизай-

ки поради това и в сферата на под- и безсъзнателното; на „пралогичното“ мислене. (Не са случайни неговите планове да създаде заедно с психолога Лев Виготски и лингвиста Николай Мар лаборатория за изучаване на способностите и закономерностите на научното мислене и възприятията. Те остават неосъществени поради ненавременната смърт на двамата му съмишленици: и двамата почиват през 1934 г.)

Всичко това е възходящо движение към постигането на все по-обемна и многоизмерна пластичност на образа: на ейдоса. Единството е в образа! – настоява Айзенщайн. „Монтажът“, както го тълкува той, превръща произведението, всяко произведение, в автопортрет на автора му и заедно с това цели да изведе образа-ейдос на структурираната система: един вечен философски, а защо не и общочовешки блян. Българският превод на „Монтажът“ е първият след публикуването на цялостния руски текст през 2000 г. „Няма идеален превод“ гласи основната аксиома на трезвия преводач. Тя се потвърждава и тук (най-лесно е да се установи чрез няколко „недобити“ русизми – „преимуществено“ вместо „предимно“, „чувствено“ вместо „сетивно“ и т.н.). Въпреки тези дреболии, преводът на Владимир Игнатовски заслужава да бъде определен като подвиг: заради успешното му провиране през тропите, обратите, цитатите и неологизмите на Айзенщайн. И то в хоризонта на всички сложности, характерни за превода от руски на български. На това отгоре става дума за превод на ръкопис: рошав, ферментиращ, издържан в Дионисиев, а не в Аполонов слог. Нека се каже още, че в текста си Айзенщайн пише в различни моменти на още поне седем езика. Трябва ли да оценя с една дума сърцевината на превода на Игнатовски, тя ще е „смирение“. Смирението му се вижда най-напред в екипната работа със специализирани в съответните езици колеги-преводачи, включително при превода на рускоезична поезия (грижливо упоменати и в бележките, и в края на текста). Особено силно то се вижда обаче в отказа на Игнатовски да включи собствен текст към тома. А става дума за изследовател, цял живот виращ се в делото на Айзенщайн, тълкуващ неговото творчество. Изследователят се въздържа да сложи своя „вердикт“, своя „подпис“ към съдържанието на ръкописа. Този жест на смирение оттегляне трябва да бъде оценен в цялото му достойнство. Преводът на Игнатовски е безостатъчен поклон пред Айзенщайн.

Дуализмът между художествено и комерсиално в европейското законодателство и българското му прилагане

Александър Донеv

В края на 2012 година списание "Кино" съвместно с вестник "Култура" организира дискусия на тема "Българският игрален филм и неговите социални проекции" - заключителен етап, реализиран с подкрепата на Национален фонд "Култура". В този брой предлагаме на читателите някои от изнесените експозета.

От създаването си до ден днешен законодателството в рамките на ЕС се опитва да съчетава две трудно примиряващи се особености на аудиовизуалните творби. Като не се премълчава дуалистичната (едновременно културна и индустриална) природа на сектора, целта е едновременно да се стимулират неговата конкурентноспособност и в същото време да се подкрепят културните му измерения. Смята се за неоспоримо, че аудиовизуалните творби в по-голямата си част не са просто стока, а интелектуални и духовни, художествени произведения. В същото време те изискват относително големи финансови инвестиции, за получаването на които се състезават както творци, така също търговски организации (всеки продуцент, кандидатстващ за финансиране, е търговско дружество).

Още в Маастрихтския договор (член 151) от 1992 година, с който е създаден Европейският съюз, е записана неговата отговорност да защитава и поощрява развитието на езиковото и културно разнообразие както в законодателството на отделните страни членки, така също на съюза като цяло. Наличието на подобен текст в принципите за създаване на един валутен, икономически и политически съюз не урежда директно проблемите, свързани със съжителството между художествено и комерсиално. В самото начало, в т. 2 от същия договор, е записано задължението на съюза и на всяка страна поотделно да създават условия и правила за гарантиране на конкуренцията.

Ситуацията се усложнява още повече с издигането на културното разнообразие до конституционна цел

на ЕС през 2004 година, без в същото време да се уточнява как трябва да се разглеждат културните ценности, когато те влизат в конфликт с други, много непосредствено валидни цели на ЕС като икономическия растеж или пазарната интеграция. Макар да не е приета и да не действа, принципите на Европейската конституция са принципи на Лисабонския договор, на който се основава актуалната европейска политика. Очевидно е, че включването на клаузи за културата в договора на ЕС не е в състояние от само себе си да елиминира напрежението между пазарния подход и подхода за поощряване на културното разнообразие по отношение на аудиовизуалния сектор в правната система на ЕС. Дълбоката философия на стремежа за икономическо стимулиране на художествената дейност е да се компенсират ограниченията на слабите пазари, разчитащи на малки езикови общности, и да се засили конкурентноспособността на продуцентите, работещи в тях, в съревнованието им за публика с големите мултинационални компании от развлекателната индустрия. В същото време тенденцията за засилено търговско присъствие на европейски филмов и аудиовизуален продукт има за цел подкрепа на националните и общоевропейски публикации, процес, който има значително социално измерение и е пряко стимулиране на национална идентичност и национално самочувствие.

В действителност много трудно може да се каже, че двете цели по презумпция се съчетават и допълват. Първата, реализацията на единен пазар, е класическа икономическа цел, постигана обикновено с мерки

като увеличаване на икономииите, стандартизиране и индустриално усредняване, често водещо до хомогенизиране на асортимента съобразно изискванията на пазара. От друга страна поощряването на културното разнообразие е цел, която притежава духовна природа, насочена към плурализъм и нестандартност на асортимента, към стимулиране на многообразие на изразяването, включително и на маргиналните гласове в обществото.

Без съмнение Комисията и европейското законодателство не искат да премахнат хоризонталното измерение на противоречията между комерсиалните и художествените аргументи вътре в сектора. Нито Маастрихтският, нито Лисабонският договор за ЕС не формулират по никакъв начин какъв е конституционният статус на член 2, който гарантира запазване на конкуренцията, спрямо член 151, който стимулира културното разнообразие, и дали съществува някаква йерархия между тези две, поне до някаква степен, противоречащи си цели. Очевидно европейското законодателство не иска да вземе страна и да даде приоритет на едната от двете концепции. То разчита всяка страна да намери собствен модел за хармонизиране на тези противоречащи си нагласи, като не нарушава баланса им.

Тази възможност дава поле за спекулации, особено разпространени у нас, които се изразяват в искането цялата субсидия за кино да се дава за „високохудожествени“ филми. В основата стои изопачаване на принципа за „културното изключение“, лансиран от Франция в началото на 90-те при обсъждането на правилата на Световната търговска организация по отношение на културните индустрии. Неговата истинска същност е в правото на държавите да субсидират не само „висока“ култура, а и производството въобще на филми, други културни стоки и услуги на основата на определени критерии. Философията на принципа на културното изключение се изразява от мисълта на Франсоа Митеран, че „общество, което предоставя на други средствата за своето изобразяване, скоро ще бъде поробено“. Бившият френски президент обаче говори за тези средства въобще, без да уточнява дали те са от арсенала на високата или на популярната култура.

Впоследствие „културното изключение“ постепенно беше изместено от много по-консенсусното понятие за културното разнообразие. На неговата основа е приета „Конвенцията на ЮНЕСКО за опазване и насърчаване на многообразието от форми на културно изразяване“. До момента тя е ратифицирана от над 180 държави, влиза в сила на 18 март 2007 година и

е основен принцип на българското законодателство в областта на културата и медиите.

Как е отразена тази проблематика в българския Закон за филмовата индустрия или, както се питаше в зората на демокрацията, „къде сме ние“? Наглед той е напълно хармонизиран. Макар някои все още да не знаят това и спорят, че в българския Закон нямамо културен тест за подбора на проекти, който да отговаря на европейските изисквания, и такъв бил въведен едва от тях с нотификацията на българската схема за държавна помощ в киното. Естествено че има и това е:

Чл. 27. (1) Проектите, които кандидатстват за държавна субсидия, се оценяват съобразно:

1. художествения им потенциал в контекста на европейското културно разнообразие;
2. търговския им потенциал и възможността за международно признание;
3. икономическата обоснованост на предлагания бюджет;
4. пълнотата на стратегическия план, представен от продуцента относно управлението и промоцията на проекта;
5. професионалния опит на продуцента и режисьора, признанието на техни предишни произведения от зрителите, на международни фестивали и номинации на професионални сдружения и организации.

Този културен тест е напълно хармоничен с европейското законодателство, но какво става на практика? Въпреки че като поле за действие на Закона е посочена „индустрията“, т.е. той приоритетно регулира и стимулира икономическото и пазарно развитие на сектора, вътре в неговите текстове той на практика дава категорично предимство на културните и художествените – според разбиранията на членовете на художествените комисии - измерения на филмовия процес. Още по-демонстративно този дисбаланс се проявява при реалното приложение на Закона, най-яркият пример за което е системата за подбор на проекти, които да получат държавно финансиране.

На практика посоченият по-горе културен тест се прилага ограничено в рамките на около 60 процента от критериите по чл. 27, защото според ЗФИ решенията кои филми да бъдат финансирани се вземат единствено въз основа на оценка по т. 1, 2 и 5. По т. 3 и 4 проектите се оценяват от Финансовата комисия, която се произнася обаче когато вече окончателно и юридически неоспоримо е решено кои филми ще получат финансово подпомагане.

Всъщност самият Закон за филмовата индустрия изисква кандидатстващите да се оценяват за „икономически обоснован бюджет“ и „стратегически план

за управление и промоция на проекта“, но в същия Закон се казва, че тези елементи няма да се вземат под внимание при определянето на проектите, които подлежат на финансиране. Така още вътре в нормативните текстове са заложени принципите за грубо нарушаване на закона и то в най-чувствителната област: избора кой да получи държавно финансиране. В два национални съвета съм подчертавал това противоречие и съм предлагал варианти за разрешаването му, без да се променя Закона, но нищо не е било приемано. Винаги обаче като изпълнителен директор на НФЦ съм информирал членовете на художествените комисии относно документите по т. 3 и 4 на кандидатстващите и в редица случаи това е оказвало влияние върху решенията.

Дълбокото изопачаване на европейския принцип за баланс между културните и индустриалните функции на държавното подпомагане намира продължение и в самите анкетни карти, по които с различен брой точки по различните критерии се оценяват отделните проекти. От тях се вижда, че чисто художествените компоненти могат да донесат близо $\frac{3}{4}$ от точките, докато тези, свързани с пазарния успех, само една четвърт. При това няма никакво значение дали проектът има вече осигурено международно или национално финансиране, дали има гаранции за разпространение и международни продажби. Изключително субективно се оценяват компонентите за професионален опит, зрителски успех, международно и национално признание. Няма система, каквато съществува в редица държави, където се знае на колко точки отговаря участието в определена секция на фестивала в Кан и на колко селекция в извънконкурсната програма на фестивала в Битоля. Как се оценява зрителски успех от 100, 200 или 300 хил. зрители и как – 5, 10 или 15 хиляди.

Какво може да се направи ли? Според мен на първо място е необходимо категорично разграничаване между стимулиране на културните и художествени цели, които преследват някои български кинематографи, и поощряването на конкурентноспособността на българския филмов продукт, който се бори за вниманието на националната публика и за място на българския филмов пазар с далеч по-добре финанси-

рани и рекламирани чуждестранни филми. Това може да стане чрез определянето на две различни „писти“ за състезание с гарантирани суми и на тях помежду си да се конкурират само проекти, които преследват сходни цели. А не както е сега – изпълнителният директор произволно решава да класира за финансиране 3 дебюта и един филм на недебютант или пък точно обратното.

Още едно грубо нарушение на закона е начинът на въвеждането на т. нар. лимити за финансиране на отделните видове кино. Такова понятие не съществува нито в Закона за филмовата индустрия, нито в устройствения правилник, нито в европейските правила от действащото „Съобщението за кино“ на ЕК (ОВ С43 от 16.02. 2002 г.), нито в неговата актуализация, публикувана за обсъждане през март 2012 година. То би могло и трябва да бъде въведено, но само като предварително условие при кандидатстването, обявено 6 месеца преди заседанието със заповед на изпълнителния директор в съответствие с чл.30, ал. 2, т.5 от ЗФИ. То ще има за цел да гарантира производството на различни типове филми: ниско, средно – и високобюджетни. Различни категории проекти могат да получават различен размер подпомагане и той да бъде обвързан и с различен процент от целия бюджет. В настоящия си вид тези лимити са грубо нарушение на конкуренцията между различните проекти, защото разрешават на Финансовата комисия и изпълнителния директор да определя един и същи размер на финансиране за филми с много различен характер.

Кинематографистите се страхуват, че поставянето под съмнение на Закона ще доведе до блокиране на процеса за финансиране и евентуална промяна на принципа за определяне на размера за държавно финансиране, който и без това не се спазва. В същото време именно беззаконието и несъответствието с европейските норми, в което съществува българското кино, води до непрекъснати скандали. Рано или късно те ще доведат до съдебни оспорвания на решения на НФЦ, а като следствие от нехармоничността на нашата правна уредба - и до вероятни санкции от Европейската комисия. Още по-жалкото е, че всичко това от години се отразява не само на морала на филмовата общност, но и на качеството на нашите филми.

Без консолидация сме обречени

Георги Чолаков

Аудиовизията днес е въпрос на културна политика не само в България, а в целия Европейски съюз, но такава политика в България няма.

За културната политика в страната говори и фактът на присъстващите в залата хора. Не виждам представител на Министерство на културата или на който и да е телевизионен канал. Независимо от факта, че са поканени. А ако наистина има културна политика, би трябвало някой да се интересува от тази дискусия. Но няма. Какво да направим?

Както отбеляза Сашо Донеv, има редица нормативни документи на Европейския съюз, които регламентират правилата на играта. Не бих искал да споря на кое акцентира Европейският съюз - на комерсиалното или културното. Само ще отбележа, че съгласно Член 107 от Договора за функционирането на Европейския съюз са разрешени държавни помощи за създаване на културни продукти. Културни продукти!

Друг основен документ, който регламентира политиката в аудиовизуалната сфера, е Директивата за аудиовизуалните медийни услуги, която е задължителна за страните-членки. Основен документ, който регламентира финансирането във филмопроизводството, е Съобщението на Европейската комисия от 26.09.2001 година в цитирания Официален вестник на ЕС от 2002 година. През 2013 година ще влезе в сила ново Съобщение на Комисията.

За съжаление, европейското законодателство е пренесено в българското, както дяволът чете Евангелието.

Първо - дали телевизията може да провежда културна политика или не?

Директивата за аудиовизуалните медийни услуги в българския Закон за радиото и телевизията няма императивен, а има пожелателен характер. А всички добре знаем, че когато става дума за даване на пари, естествено е, че този, който трябва да дава парите, когато не е задължен – няма да ги даде. В Директивата се изисква: „Не по-малко от 50 на сто от програмното време да е за европейски произведения“, а бъл-

гарският закон завършва с: „когато това практически е възможно.“ Освен това Член 19а, ал.2, гласи: „Най-малко 12 на сто от програмното време по ал. 1 трябва да бъде предназначено за европейски произведения, създадени от независими продуценти“, като това програмно време се достига, както пише в алинея 1: „когато това практически е възможно.“

Над 600000 часа е годишното време на излъчваните програми от телевизионните оператори в България. От тях 30 на сто от програмното време е за излъчваните филми и сериали. От тук нататък има две разделения на телевизиите: търговски и обществени. Обществената телевизия би трябвало да изпълнява функции, които търговските телевизии не биха желали да изпълняват. В тези задължения на обществената телевизия влиза задължението за пускане на сериали, филми и всичко останало. Какъв е делът на българските филми? Незначителен. Дори Българската национална телевизия, която е обществена телевизия, не показва голяма част от филмите, създадени от самата нея.

Израз на културната политика е и основният закон за годината на всяка една държава – Законът за републиканския бюджет. В момента масово се тръби, че през 2013 година ще се дадат 56 милиона лева повече за сфера „Култура“. Само ще отбележа, че утвърденият бюджет на Министерството на културата за 2012 година е с 3 милиона повече от проекта за 2013 година.

Ако разгледаме през годините какво е давано за функция „Култура“ като процент от консолидираните държавни разходи, ще видим, че те за последните години непрекъснато намаляват - от 1,87 до 1,36. Ако беше запазено равнището от 2008 година, през 2013 година за функция „Култура“ би трябвало да са заделени 576,6 милиона вместо планираните 418,8 милиона лева, тоест, вместо увеличение има намаление със 157,8 милиона лева. Това е за културната поли-

тика на държавата.

Тук много се говори как Финансовата комисия и изпълнителният директор на Националния филмов център могат да взимат своеволни решения. За периода 2009-2010 година има шест филма, пуснати с една и съща субсидия. Това означава да приемем, че едно кило краставици, килограм месо или кило домати имат една и съща цена. Как и защо са пуснати, аз не знам. Има изпълнителен директор. За същите две години субсидията за филмопроизводство е намалена с над 16 милиона лева от това, което се полага по Закона за филмовата индустрия. Същевременно са нарушени заповедите по Чл.30, ал.1 от Закона - с близо 5 милиона раздадени в повече пари, което доведе до дефицита от 21 милиона лева в края на 2010 година. Много е хубаво, като да се четат европейските закони. Но е хубаво да ги четем в европейския контекст, а не в Бай Ганьовски аспект.

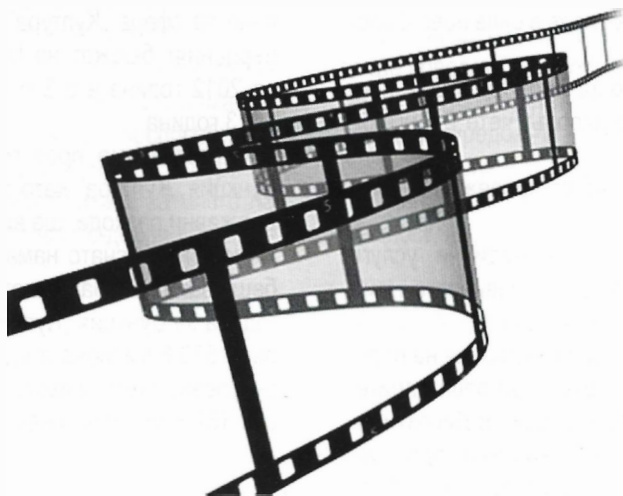
Лимити трябва да има, колкото и страшно да звучи това. И навсякъде ги има в европейската практика. Освен 50-те процента, има и тавани. Какво би станало, ако си представим, че един филм иска цялата годишна субсидия за кино? Един филм ли ще се произведе през тази година? В Закона е записано колко минимум филма трябва да се произведат. Като разделим парите, които ни се дават, се получават тези лимити. И не може да се твърди, че това е незаконно. Националният съвет е приел решения, които определят тези лимити. И тези лимити са определени на базата на един значително по-висок бюджет за Националния филмов център, който обаче, не е изпълнен. Същевременно Александър Донеv като директор на ИА НФЦ през периода 2009 - 2010 е нарушил и ли-

митите, определени в собствените си заповеди, които определя в рамките на една сесия. И това са 5 милиона лева. Освен това, относно прилагането на Закона за филмовата индустрия питам, как той би коментирал липсата на оценка за продуцентски опит на първи пълнометражен игрален филм като „Сбогом, мамо“? Как коментира раздаването на повече от 300 хиляди лева за промоция през 2010 година? Как коментира тези нарушения на Закона? Има Чл.18, ал.2 как се изразходват парите.

Но нека се върна към това, за което сме се събрали. Това, което се случи след юнската сесия 2012, при уж над средното за страната образователно ниво на кинообщността, просто е необяснимо. За тона и за мислите, които бяха споделяни в кореспонденцията ни. Ако ние продължаваме така, ще продължаваме да бъдем в това състояние, в което сме в момента. Няма излизане от това блато, ако ние не успеем по някакъв начин да се консолидираме. Без консолидация сме обречени. Всички скандали, вътрешни или външни, обслужват това да не се изпълнява Законът за филмовата индустрия в неговата част, която касае финансирането.

Не коментирам Закона - колко е добър или лош. Всички знаете, че аз съм противник на този Закон, защото той е хибрид от неща, които не могат да бъдат съвместени. В Закона има много противоречия, но хубав или лош, той помогна да се стабилизира производството. А това е най-важното.

За това дали да има нов Закон или промени? Да! Но когато има общност, защото, когато няма общност и когато ние си говорим със стената, нищо добро няма да се случи.



Прозря ли киното ни ценностната драма на тъй наречения преход?

Искра Димитрова

Колеги, позволете ми да споделя с вас някои общи и донякъде теоретични мои разсъждения за новото българско кино.

През годините на прехода то се оказа подложено на екстремни изпитания за самото му съществуване, което повече от естествено оставяше и продължава да оставя като че ли по-встрани осмислянето на филмовия процес, ако и доколкото го има при крайно малкия брой създавани филми.

Но макар и неоправдано малко, създаденото досега – с всички неоспорими творчески постижения или не дотам, все пак провокира у мен един фундаментален въпрос.

А именно: дали творческото съзнание в киното ни прозря точно ценностната драма на тъй наречения ни преход?

Нали комунистическото общество, в което живяхме почти половин век подмени изконната представа за морал и нравственост – за Добро и Зло - с Идеология. Направихме ли обаче опит да осмислим на екрана обществената ни неспособност вече над две десетилетия да си дадем сметка точно за тази подмяна, за да не сме все жертви на подобни подмени, макар и с различен знак, именно чрез дълбоко художествено вникване в категориите Добро и Зло?

Което, впрочем, е мисията на всяко изкуство откак свят светува.

Струва ми се, че засега това се постига само донякъде - и то главно на подсъзнателно ниво. Може би защото игралното ни кино, в известен смисъл и поколенчески, се изправи пред друга дилема, която простичко можем да формулираме като Арт или Пазар.

Само че и тези две страни на „медала“ ни кино се оказват малко проблемни. Тук оставям настрана буквално трагичната констатация за липсващите кино-салони в страната и за няколкото левчета, отделяни, забележете - в годишния семеен бюджет за гледане

на филми, според статистиката.

Притеснява ме обаче едно усещане, че онези, които днес се впускат точно в Арт-а, който лично аз много ценя, всъщност, често пренасят една мисловна матрица на киното ни отпреди промените, която в онези години беше призвана да изтръгва от реалиите същинския им, а не политически постулирания им тогава смисъл.

Докато днес проблем с очевадността на реалиите буквално няма и подходът към тях би следвало да е някак по-различен, по-адекватен на тази тяхна очевадност, а вписването им в изначалната ценностна система на Homo sapiens-а да е с някакво ново умение. Тоест, подчертавам - с нова, но и пак Арт матрица на мисленето.

Притеснява ме също и донякъде измамната творческа страст за пазарна реализация - тук пък оставям настрана липсващите десетки милиони за направата на един единствен български филм, който да може да влезе в адекватна конкуренция с холивудския entertainment поне на национално ниво, защото световният филмов пазар отдавна е в неговите, повече от „здрави лапи“.

А тя ме притеснява по простата причина, че у нас неизбежно нещата в този случай се оказват „сору“ – „paste“ на киното като бизнес, което е нещо различно от киното като изкуство, въпреки че и бизнес-киното предполага професионални умения, които не са за подценяване.

Още повече, че и от другата страна на барикадата, от страната на високия Арт, също би било добре баш такива добри занаятчийски умения да са налице. За да не остава той затворен в себе си и да съумява да проправя път към душата и съзнанието на колкото се може повече зрители.

Но пък си мисля, че би трябвало да имаме едно на ум и за още нещо изключително важно за общественото

ни живеене.

Дали не допринасяме с очертания се досега характер на пазарните ни амбиции - и то в пак болното ни и днес общество, но по друг начин - подрастващите поколения да възприемат именно екшън/крими елементите, саморазправата и убийствата, или пък свалянето на булото от човешката интимност като норма на житейско поведение, която не само Може, но е и Нормално да се следва?

Затова си позволявам да предложа на създателите на българското кино от всички поколения, даже и да не са съгласни с казаното от мен дотук, все пак малко да поразсъждават върху този род усещания, провокирани от техните творчески търсения и постижения.

Такива постижения, обаче, наистина има. Защото не би било справедливо да не погледна и по друг начин на процеса като цяло в днешното ни кино, след като нищо в този свят не е само еднозначно.

Нали сам по себе си Арт поривът, ще си позволя да го нарека даже Арт полетът в два-три от най-новите ни игрални филми, е повече от впечатляващ в толкова проблематичното днес битие на киното ни? И то като свидетелство именно за заявяваща се все по-категорично духовна и творческа потребност, от която като общество особено се нуждаем.

А пък през настоящата година най-младото ни кино поколение не направи ли буквално взривна заявка за собствен глас с пълнометражните си игрални дебюти и с множеството късометражни филми?

Нали почти без изключение във всички тях няма как да не видим проявен един много точен творчески усет за човешкото съществуване и човешката характерология именно тук и сега, което до вчера малко липсваше на киното ни. Да не видим, как явно по силата на природата на нещата съвсем наново започват да се оформят представите за Добро и Зло, макар и засега не извисени особено философично или не откривани в едни по-широки обществени, а в най-базисните им

очертания – при любовта между двама? Както и да не оценим във филмите на новото поколение кинематографисти и търсената, и постиганата чрез добре овладян филмов език комуникативност точно с днешните зрители? Благодарение, разбира се, и на творчески умелото използване на един или друг жанр. И на убедителното потапяне на филмовия разказ именно в днешните реалии. А и на толкова необходимия за постигането на такава комуникативност автентизъм в речевите и в поведенческите - и то именно днешни - особености в характеристиките на героите.

И едно изречение за документалното ни кино, също дело вече главно на млади творци. То е само едно изречение, защото това ни кино не само че не е изправено днес пред някаква дилема, но и е изненадващо много стойностно в културен план. Умно и талантливо проучва „българското“ от преди векове, с цел да го възкреси и за в бъдеще. С особена нравствена чувствителност и то през индивидуални съдби, и въз основа на съвсем лични свидетелства осмисля най-новата ни национална история – комунистическа и посткомунистическа. Улавя и разнищава търсенето на нови духовни ориентири днес. Единственият му проблем е къде да се гледа от повече зрители, който не е на самото документално кино, а е проблем на културната политика на държавата.

Накрая искам категорично да подчертая, че ако не се създаде възможност за един нормален филмов процес, тоест, ако не се произвеждат поне 15-20 игрални филми в годината, с тематично и жанрово разнообразие, с възможността тези филми да бъркат по-дълбоко именно в душата и съзнанието на днешния зрител, като диалогизират помежду си и върху житейската проблематика, и като художествен подход, българската филмова култура ще бъде обречена.

Едва ли е нужно да казвам как това ще се отрази на обществото, на духовното и на нравственото здраве на нацията ни тъкмо в епохата на аудиовизията...

Часът и мястото на срещата на българското кино със зрителя са неизвестни...

Иво Драганов

Българските филми са огледало на нашата действителност. Кинорежисьорите в съответствие със своите морал, съвест и талант представят много проблеми от нашия живот. Филмите им предупреждават, че се самоунищожаваме като нация и народ поради усещане за тотална несправедливост, затънала в корупция държава и непоклатима мафия. Ако зрителите не установят контакт с тези филми, които да ги провокират към общностно съчувствие и чисто човешка солидарност, ние няма да се осъществим като народ със споделени ценности, а ще останем безлика, без собствен културен профил сбирщина с някакви права.

Проблеми, независещи от нас...

Освен филмопроизводствените бази, в България бяха приватизирани и ликвидирани киносалоните. Налице излиза огромен дефицит в управлението на българската култура. Изкуство с високо качество, с гражданска ангажираност и позиция на авторите има, но срещата му с публиката е невъзможна. Тя чисто физически няма къде да се осъществи. За съжаление почти няма място, където зрителите да срещнат и съпреживеят родното кино. Процесът е прекъснат. Друга възможност за социокултурна реализация на българските филми са телевизиите, които дневно показват двеста чужди филма или епизоди от сериали. Ще напомня думите на Леон Гомон в началото на миналия век: "Печалбата от филма не са парите, а самият филм и това, което правим с него" – казва той. Засега ние произвеждаме филми, но те трудно намират екран. А ако го намерят, ще бъдат поставени в незавидното положение да се конкурират с американски зрелищни касови филми. Борба за печалба – няма как... Тези хора дори не знаят кой е Леон Гомон, не разбират много-много от кино и култура, но разби-

рат от това как се правят пари. На всяка цена. Но нея ще платим всички.

Тук искам да напомня на управляващите и на вездесъщите търговци, че формулата "Хляб и зрелища" не е спасила Римската империя.

При липсата на социална реализация чрез показ в киносалоните или по екраните на националните телевизии държавата подценява и маргинализира киноизкуството, но също така бавно и сигурно лумпенизира хората. Управлението на културата означава преди всичко талант да се създадат условия, в които произведенията на изкуството да срещат своята публика. Мисията на всеки министър на културата е да убеди своето правителство в това задължително правило.

Критерий за качеството на всяка телевизия е дали тя осигурява достъп на своята аудитория до най-добрите произведения на изкуството, науката и културата. Поне според европейските директиви. Когато няма такива условия, няма култура. Народ без култура се превръща в лумпенизирана популация, племе, което мисли единствено за физиологичните си потребности, а не за духовното си развитие. В условията на финансова стагнация телевизията става основна територия, на която широката публика може да срещне български филми, театрални и музикални спектакли.

Какъв тип гражданин възпитава държавата чрез различни управленски инструменти в областта на културата е цивилизационен, а не само политически и финансов въпрос, който се изразява в хипотезата: граждани с позиция и отношение към безпрецедентните процеси на трансформация в държавата и обществото - или безмозъчна популация, за която основният предмет на интерес е само територията на битово - телесната проблематика. За качеството на живот и нивото на развитие се съди главно по паметниците на

изкуството и културата. За България поколенията ще научат повече от документалните и игрални филми, от малкото сериозни вестници и списания.

Историята и познанието за човека са теми, които винаги ще вълнуват онези, които умеят да мислят. За съжаление в тези две огромни територии на науката и културата има огромни дефицити и варварски изкривявания. Официалната история е поднасяна винаги от гледна точка на победителите. Документалните филми попълват бели полета в тази територия и възкресяват истинската, неофициална история. "Документалното кино е особено изкуство. През време на народни потресения, катаклизми, когато страната и народът са подложени на тежки изпитания, документалното кино винаги излиза на първи план. Животът на народа в такива периоди е толкова трагичен и неповторим, че никакво игрално кино, никаква измислица, никаква белетристика не може да се сравни с истинските, автентични събития, запечатани на кинолента" – пише в своята автобиография прочутият в цял свят кинорежисьор Елдар Рязанов. А както се вижда, българите живеят в перманентен катаклизъм, в безкрайна политическа криза, икономическа стагнация и всеобщо потресение.

Проблеми, зависещи от нас...

Очакванията и претенциите към Министерството на културата са ясни. Държавата лекомислено продаде за жълти стотинки производствената база на киното и киносалоните. Сега тя трябва да създаде правила и условия за показ на българските филми по екраните на всички телевизии, които претендират да бъдат с национален обхват. Но и колегите трябва да направят нещо изключително важно. На филмовите пазари по света филмите за телевизия се продават в пакети – 100 часа, 200 часа и т.н. Вече десета година минава, откакто СБФД инициира конференция на тема продажба на български филми в пакети, но все още нищо не е направено. Тогава се появи и разпространител, който гарантира продажбата на пакети на най-малко сто кабелни телевизии. Сумарно парите от този по-

каз биха достигнали до средните европейски цени на минута за показ на кино. Българските продуценти и режисьори трябва да осъзнаят тази необходимост, за да получат филмите ни обществено одобрение и да създадат навици на аудиторията да ги очаква. Така, както се случва и с българските сериали.

За съжаление сложно стои и въпросът с показ на филми по Интернет – територията на младото поколение. Според мен законът с авторските и сродните му права трябва да се променя в духа на времето и съобразно с новите технологии. Ясно е, че чрез интернет пространството се печели повече популярност, влияние и по-малко пари. Ясно е, че филмите ще бъдат коментирани от озлобени хейтъри, но битката е за аудитория. Сайт за показ на българско кино трябва да се появи и той масово да предлага своя продукция. Възможно е това да се случи, дори да бъде под формата на IPTV, като тя се предлага и на доставчици на далекосъобщителни кабелни услуги.

Идеята за читалищата, които да се оборудват с видеосистеми за проекции, също е много добра. Те са неусвоена територия, която ще бъде повече сфера на влияние, отколкото на пазар. Въпросът е да се намери форма за кандидатстване по европейски програми за субсидии и това да се случи. Дотогава остават като възможност инициативи, подобни на тази на Андрей Слабаков, както и на БНТ, да показва българско кино. Но преди всичко обществената телевизия трябва репертоарно да определи ясна и постоянна програмна линия, посветена на българското кино, а не единствено на собствения си сериал. Сателитният канал на БНТ трябва да се превърне в най-мощния продуцент и разпространител на българска аудиовизулна култура. Но тази задача колегите от БНТ трябва да възприемат като мисия, а не като досадно задължение. Как ще стане това, не знам...

С две думи - трябва спешен професионален и обществен дебат за важния за всяко изкуство момент – срещата с аудиторията. И то при условие часът и мястото на срещата да бъдат известни.

Българско – датско или два модела на държавна подкрепа на кинематографията

Анна Шойлева

През последните години филмовата (ни) индустрия се радва на нарастващо артистично признание, изразено преди всичко с броя получени международни кинонагради. Въпреки това не можем да говорим за същата степен на икономически успехи и финансова възвръщаемост. Приносът на филмовата индустрия към националната икономика е твърде ограничен (по-малко от 1 процент от БВП), ... а износът на (родни) филми може да се каже, че има твърде слаб успех". Това не са думи от доклад за състоянието на българската кинематография през последните години, а извадка от изследване, посветено на тенденциите в развитието на датската филмова индустрия от 2005 година. И въпреки че датското кино има своите традиции и световна популярност още от периода на нямото кино та до средата на 90-те години с Догма, както и награди като „Златен глобус“ и поредния „Оскар“ за чуждоезичен филм през 2011 г., биха могли да бъдат направени известни паралели с българската кинематография. Такова сравнение е възможно поради относително близки показатели между двете страни като брой население, размер на вътрешния пазар, затвореност на езиковата общност и ограниченост на износа. Спирам се на тенденциите през последните две години с акцент основно върху датския модел, тъй като българският се счита за познат.

За да може един кинопродукт да има възможност за финансова възвращаемост се счита, че пазарът следва да има поне общ обем от 60 млн. потребители, докато в България населението е 7,3 млн., а в Дания – едва 5,6 млн. души. Така съгласно европейския модел, наложен от спецификата на произвеждания продукт и съдържащата се в неговата същност двойственост на стока и културна дейност, държавата се

явява основен, а често пъти и единствен източник на финансова подкрепа за развитието на националните кинематографии.

Публичният разход за култура в Дания възлиза на около 2.5 процента от общия държавен бюджет. Регионалният и общински разход е значително по-висок (61 процента), отколкото този на централно ниво. В България тези показатели сочат, че процентът към БВП за разходи за култура се стабилизира през последните години около 0.6 процента, като следва да се направи уточнението, че реално този процент е 0,4, ако се извадят средствата за БНР и БНТ. Делът от общия бюджет варира между 1,6 – 1,3 процента за периода 2000-2009г. Преобладаващата част от публичните разходи се извършват на централно ниво. Като основен статистически показател, по който биха могли да се сравняват двете страни, се явява БВП на глава от населението, съотнесен към бюджета за кино за съответната година. Интересното, което цифрите показват, е, че българската държавна субсидия, макар в реални числа да е в пъти по-малка от датската, съотнесена към покупателната способност на глава от населението, се явява по-висока стойност.

В датския модел прави впечатление високата степен на директно публично финансиране, която се осъществява на различни нива – национално, регионално и наднационално. Датският филмов институт към Министерство на културата разпределя 91 процента от общия държавен бюджет. За 2011 г. Институтът е изразходвал 64,8 млн. евро в следните направления: Подкрепа за продукция с високи художествени качества – т.нар. „система на Комисионера“, характерна за скандинавските страни, където се избират експерти, които да подбират най-добрите игрални, документални и късометражни проекти. В своята работа те

са подкрепени от делегиран продуцент от Филмовия институт, оценяващ от своя страна финансовите и технически качества на предложенията.

Пазарна схема, предназначена за mainstream продукция, подsigурявайки разнообразие на филмовия пазар посредством поддържането на висок процент филми за масово потребление;

Нов датски екран: схемата е разработена съвместно с датските обществени телевизии, подкрепяйки млади таланти в областта на игралното, документалното и късометражното кино. Съгласно Споразумението за филмова политика за четиригодишния период 2011-2014 г. следва да се отпуснат около 15 млн. евро за това перо;

Развитие на компютърни игри;

Обществен телевизионен фонд, насочен към създаване на качествена датска телевизионна документална и игрална продукция, както и на филми за деца и на радио предавания;

Подкрепа за маркетинг, кина, фестивали, разпространение и промоция.

От общия бюджет на Филмовия институт 41,5 млн. евро се дават за продукция и развитие на проекти, от които пък голяма част се разпределят за производството на mainstream филми. Тенденцията през последните години е броят на произведените датски игрални филми слабо да намалява (докато през 2009 са били 21, то през 2011 г. те са 19.) . Наблюдава се и спад в посещаемостта спрямо предходни години . Това обаче не се отразява на все по-високия дял за датските филми от националния пазар с ръст от 10 процента за периода 2009-2011 г .

Както в Дания, така и у нас бюджетните средства се явяват основен финансов източник за създаването на родни филми. ИА „Национален филмов център“ разпределя годишно 5,2 млн. евро (по данни за 2011 г.), като от тях 80 процента са за филмопроизводство, а останалите – за показ, разпространение и промоция. Забелязва се тенденция към стабилизиране на броя на произведени български пълнометражни филми годишно (21 за 2010 и 2011 г.). Делът на общо произведените филми за кинорежата през 2011 съставлява 17.6 процента от общо произведените филми и в сравнение с 2010 този дял се увеличава със 7.9 процентни пункта. Увеличава се броят на зрителите, посещаващи българско кино (през 2011 те са повече от 660 хил., докато през 2010 са били около 400 хил.). Не по-малко интересна е и появата на независими и нискобюджетни заглавия, които достигат високи нива на посещаемост от страна на публиката. Основният въпрос е дали през следващите години ще може да

бъде достигната критична маса от такъв тип филми, която от своя страна да успее да компенсира недостига на бюджетни субсидии.

Независимо от очевидните разлики в обема на заделените бюджетни средства за подкрепа на кинематографията, в двете разглеждани държави се наблюдават следните общи тенденции:

Филмовата индустрия е силно зависима от публичното финансиране. Повече от половината от всички финансови средства в сектора идват от обществени източници, което прави „играчите“ в полето изключително зависими от настъпващите политически промени;

Филмопроизводството се базира основно на това, което често се определя като „култура от проект“ , което от своя страна води до увеличаване на инвестиционния риск и невъзможност за намиране на потенциални инвеститори;

Фрагментация на националния пазар, която не би могла да бъде компенсирана нито от увеличаващия се брой филми, продуцирани от копродукции, нито от осъществяваната обществена финансова подкрепа; Индустрията не може да създаде критична маса по отношение на младите таланти, които да се задържат в страната;

Наличие на висок процент на безработица в сектора. Сравнявайки правната регламентация, структурите и финансовите механизми за разпределение на публични средства в областта на киноиндустрията на Дания и България, ясно се очертават следните разлики, които биха могли да послужат за отправна точка за последващ анализ:

Датската нормативната рамка в областта на киноиндустрията ясно подчертава необходимостта от разработването на програмни документи с потвърден политически ангажимент за основни приоритети, цели и задачи за развитието на кинематографията.

От изключителна важност е периодично приеманото от датския Парламент Споразумение за филмовата политика за четиригодишен период. Така например в последното такова споразумение за периода 2011-2014 година се правят редица промени по предложение на датската киноголдия като въвеждането на пазарно-ориентирана система за производството на масова продукция, поставянето на акцент върху документалното кино, дигитализацията на кината, заделянето на средства за създаването на компютърни игри и филми на различни съвременни носители, насочени към младежката аудитория.

В България такива стратегически програми за развитието на киноиндустрията с ясно изразено политиче-

ско одобрение и поставени прагматични цели не са създадени.

Държавната политика на Дания в сферата на кинематографията е насочена към: от една страна силна подкрепа за детското и младежко кино (25 процента) от общия годишен държавен бюджет за кино, което се явява предпоставка за възпитание и създаване на публики; от друга страна се заделя висок процент от държавната финансова помощ за продукция за масово потребление, което прави възможно „набирането“ на критична маса и поддържането на висок дял за датските филми на местния пазар. Същевременно се подпомагат по-малко на брой проекти с висока артистична стойност, които допринасят за международния престиж на националната кинематография. За сравнение в България може да се каже, че малко се мисли по въпроса за подкрепа на mainstream направлението.

В Дания са обособени различни видове източници и на различни нива за държавно финансиране на кинопродукцията, докато българската кинематография разчита основно на средствата, заделени от НФЦ.

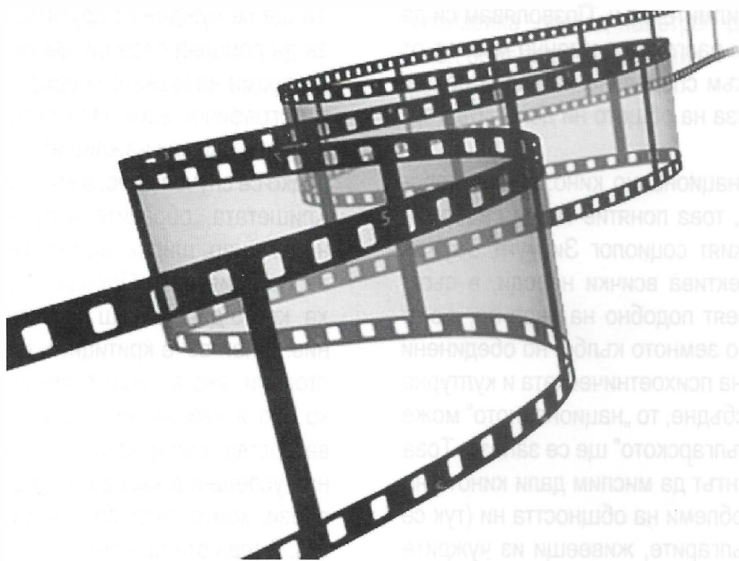
От всичко казано дотук можем да изведем няколко важни елемента при провежданите държавни културни политики в сферата на киноиндустрията:

Разработването на стратегически документи и пра-

гматични програми за развитие на индустрията с конкретни приоритети и цели, които да бъдат политически подкрепени;

Възпитание на аудиторията; създаване на критична маса от млади таланти и масово кино; малко, но качествени високохудожествени филми;

Диверсификацията на източниците, от които се получават публични субсидии, и техния произход (национален, общински, наднационален) са от значение за поддържане на високо ниво на конкуренция и за отварянето на различни ниши от бюджетната „торта“. В заключение може да се каже, че датската държава на първо място ясно осъзнава важността на това да подкрепя културата като цяло, задейвайки висок процент от годишния държавен бюджет за това. От своя страна техният филмов институт полага грижи за провеждането на гъвкава, съобразена с нуждите на гилдията и същевременно насочена към нуждите на публиката политика, отпусайки публични средства както за високо художествени филми, така и за кино за масово потребление. Не на последно място се отделя сериозно внимание на развитието на млади таланти и на лансирането на продукция на различни технологични носители, която да достигне до широк кръг потребители. Накратко - важното е не само да има пари, а и как ще бъдат изразходвани те!



Споделено мислене

Вера Найденова

Имах честта, със статията „Ефектът на бумеранга“, сп. „Кино“, бр. 1, 2012 г., да започна разговор, към приключването на който сме се насочили. Там се опитах да систематизирам елементите, от чието сцепление се ражда обобщаващият израз „социални проекции на българския игрален филм“. Сега обаче ще призная, че си давах сметка колко относителен резултат може да се постигне с такова усилие. Става дума за предмет с висока степен на интегралност, за чието опознаване и най-прецизната система не би била достатъчна. Всеки знае, че изкуството има социални функции, социално въздействие и пр., но те не подлежат нито на цифрово, нито на материално измерване. Тогава? Може ли да се мисли за тяхното планиране и предвиждане? Иначе казано – можем ли да говорим за формулиране на стратегия при дейността на киното ни? Можем, ако не си я представяме като куп от схеми и постулати, а като всекидневно, целенасочено „споделено мислене“. Изразът е на големия театрален режисьор Питър Брук. Той е плодотворен при творчеството, но също така при организацията на производствения процес, при критическата оценка за филмите и т.н. Позволявам си да мисля, че днешният ни разговор е именно момент от такава насоченост – към споделяне на впечатления, мнения и изводи в полза на общото ни дело - българското кино...

Някога говорехме за национално кино. Днес, в процеса на глобализация, това понятие търпи съдържателни промени. Полският социолог Зигмунт Бауман предрича, че в перспектива всички народи, в съответна степен, ще живеят подобно на евреите, т.е. в диаспора - разсеяно по земното кълбо, но обединени от невидимите нишки на психоетническата и културна общност. Ако това се сбъдне, то „националното“ може и да се разгради, но „българското“ ще се запази. Това ще рече, че ангажиментът да мислим дали киното ни отразява реалните проблеми на общността ни (тук се включват и тези на българите, живеещи из чуждите

земи), дали изразява специфичната ни душевност, изконно своето, остава. И в продукцията от последно време има сценаристи, режисьори и оператори българи, живеещи извън България (Владислав Тодоров, Михаил Пандурски, Илиан Метев, Константин Божанов, Стефан Иванов и др.). Направеното от тях вече ни кара да осмисляме по новому диалектиката между назоващите някога от Михаил Бахтин „чуждо“ – „свое“ (респективно външна - вътрешна гледна точка) в изкуството.

Уникалността на българските филми е с няколко степени по-трудна за формулиране от „социалните проекции“, но тя безпогрешно се усеща както от талантливите творци, които я създават, така и от талантливия зрител. Тя си остава най-същностният критерий при оценката на филмовото ни творчество, сумиращ всичко – автентичните проблеми на живота ни, националния вкус, художествената традиция, социалните функции, обновлението.

Естествено е, че при глобализационния процес киното все повече ще прониква и отвъд преградите на националното, ще завладява и чужди културни светове. То ще се нуждае от другите, но не за да ги копира, а за да допълва себе си. За да се развива, ще трябва да поема изразните средства на универсалния кинематографичен език. Но ще постига победи не като ги пренася във вид на клишета, което, за съжаление, рядко се случва днес, а като ги оцветява с уникалност. Клишетата, „образите, уморени от употреба“, са удобни за т.нар. широк зрител, те с нищо не затрудняват възприятията му. Поради това лесно симулират успеха, който днес сякаш ни е най-необходим. Но всички ние, а най-вече критиците, ще се проявим като лоши стопани, ако в същото време не откриваме със зорко око и най-малките прояви на оригиналност и новаторство, съдържащи се в по-скромните и често не най-успешни в касово отношение филми. Най-вече в онези, които създават начинаещите кинематографисти. В това отношение, мисля, все още сме твърде не-

брежни, а често и високомерни – и при входа, когато ги одобряваме за субсидиране, и при изхода, когато, често произведени с частни средства, те излизат на екрана. Някак по-близо на душата ни е средноаритметичното, общодостъпното...

Потребността на българския екран от наши касово успешни филми е несъмнена. Но винаги е добре да си припомним цитираното и друг път от мен, завещано ни от прозорливи кинематографисти още през 20-те години на XX век, разграничаване между „комерсиалния филм“, който е филм с високи качества, но е предназначен за широк кръг от зрители, и „меркантилният филм“, който с цената на отстъпки пред лошия вкус търси касовия успех на всяка цена. А последните в условията на пазарна икономика и у нас навярно все по-често ще се появяват... Едно-две заглавия от втория род имаше и в продукцията от 2012 година, видяна на фестивала „Златна роза“, във Варна. Но тук бих искала да изтъкна други моменти от картината. „Цветът на хамелеона“ е победоносен резултат от метаморфозата на талантливия оператор Емил Христов като режисьор. Това според мен е най-значителният филм за нашия т.нар. преход (със заслугата на сценариста Владислав Тодоров). В една сложна и майсторски изградена жанрова конструкция той представя мистерията на този преход. „Аз съм ти“ на режисьора Петър Попзлатев (по литературна основа от Димитър и Теодора Димови) е плод от зряло режисьорско умение, проявяващо се и при моделирането на разпространяната във времето романна форма, и при ръководенето на актьорите, изграждащи характерите. Филмът ни припомня силата и магията на уникалните Димови образи на жени-хетери. „Инкогнита“ на режисьора Михаил Пандурски е различен от предишната екранизация на повестта на Павел Вежинов „Бариерата“. Тук психоаналитичното начало е задълбочено и обогатено. Но най-важното, което според мен обединява

трите филма, са качествата им на мащабни киносpektакли, които защитават правата на „големия екран“, този, който е в основата на киноизкуството и си остава незаменим по въздействие върху възприятието. Битката за съхраняването и обновлението на този екран се води от момента на появата на телевизията (първ я започна и спечели Холивуд през 70-те години на XX век), но днес тя се усложнява от разслояването на екранните формати; филми се гледат вече и по GSM...

Удивителното в случая е, че създателите на тези филми осъществяват мощна кинематографична пластика въпреки нашата не само финансова стагнация, но и при мизерната ни технико-технологична база. Всеки се е спасявал както може, но в случая трябва специално да се подчертаят усилията на продуцентите – съответно Владимир Андреев, Петър Попзлатев, Димитър Гочев. И, разбира се, най-вече талантът на режисьорите и операторите – Емил Христов и Крум Родригес, Петър Попзлатев и Емил Христов, Михаил Пандурски и Ивайло Пенчев.

И в другите видени във Варна филми имаше интересни, съдържателни и модерни в кинематографично отношение моменти, но специално искам да подчертая, че за разлика от други мои колеги, аз открих такива и в дебютните творби: в „Пъзел“ на Иво Стайков (добре проведена стилизация на жанра мелодрама), и в „Пистолет, куфар и три смърдящи варела“ на Георги Костов (опит в жанра пародия, така ценен от постмодернистичното кино днес).

Да се измерят социалните проекции на филмите не е възможно, но според мен разговорът, предизвикан от списание „Кино“ и финализиран с участието на вестник „Култра“, в добра степен постигна задачата си да предизвика „поглед навътре“, да ни подбуди към пореден опит за самопознание.

В сблъсък с времето, със себе си, с другия...

Калинка Стойновска

Изобилието от разнообразни филмови заглавия, които предлагат селекционерите и организаторите на Киномания в края на всяка година, успява да ангажира не само вниманието, но и личната преценка на много любители на киното. Днес всички разбират от кино. Става въпрос не само за страстните киномани. В социалните мрежи всеки може да изкаже задоволството или разочарованието си от даден филм, да предложи свое тълкуване на харесалите му екранни творби. Времената са такива. Понякога всичко това изглежда прекалено. Но пък е истина, че зрителският „контингент“ се разширява, по различни жични и безжични пътища получава информация, ориентира се безпогрешно за най-нашумелите - не само касови, но и качествени - филми, включени в

програмата на фестивала. Прави си труда не просто да тегли пиратски копия от интернет мрежата, но и да си купи билет за точно избран филм. Така беше и на Киномания 2012 – залите се напълниха. Духовете се раздвижиха.

Е, в този вече затихващ хор от впечатления ще се опитам да предложа свой поглед към отминалото, но важно културно събитие.

Има една тема, която според мен винаги е била от значение за стойностното кино, независимо от това в какъв жанр или стил е решен конкретния филм и как въздейства върху зрителя. За каквото и да разказвах филмите, какъвто и период от историята да коментирах, както и да подхождах към темата – аналитично, психологически-драматично, гротесктно-

"Реноар", режисьор Жил Бурго, Франция





"Хемингуей & Гелхорн", режисьор Филип Кауфман

пародийно, в камерен или епичен план, в центъра им беше сблъсъкът на героя (или героите) с времето, с живота и илюзиите за него, със самия себе си, с другия. Какво друго са филмите „Милош Форман: каквото не те убива...“ (документален), „Желязната лейди“, „Хемингуей&Гелхорн“, „Високи: благодаря, че съм жив“, „Ордата“, „По пътя“, „Реноар“, „На Рим с любов“, „Риалити“, „Аз и Ти“, че дори и най-неподдаващият се на еднозначно тълкуване „Седемте психопата“, освен среща-сблъсък на минало и настояще, на човека с другия срещу него или с широкия свят на мирозданието.

От изброените заглавия няколко се отличават с необичайна изтънченост и дълбочина. Най-изискано и поетично според мен боравят със средствата на киното „Изобретението на Хюго“ на Мартин Скорсезе и „Реноар“ на французина Жил Бурдо. И двата всъщност са елегантно и много искрено обяснение в любов – към големите личности в изкуството („Реноар“) и към великия създател на илюзии в киното Жорж Мелиес („Изобретението на Хюго“). Толкова много прекрасни (а и не най-добри) филми за художници са създадени от съществуването на киното, но всеки път грабват магията на творчеството, процесът на сътворяването, сложността на изразяването, вътрешният

сблъсък между реалността и въображението на твореца. Реконструира се един екранен свят, който не може да бъде обяснен с думи. Така е и при филма „Реноар“, разказващ за драматичен период от живота на великия френски живописец Огюст Реноар, когато неимоверното физическо страдание от болестта на ръцете се сблъсква с божественото въображение на твореца, с докосването до непостижимата красота на природата, до ослепителните форми на голото женско тяло. Невъзможно се оказва да се устои на привлекателната сила на стоящия насреща модел, едновременно и неповторимо прекрасен и изтъкан от безбройни човешки капризи. Големият френски актьор Мишел Буке сякаш е влязъл в кожата на Реноар, усетил е движението на емоциите, мъдростта на годините, съблазните и изкушението на живия живот. Но във филма има още един Реноар – синът на художника, завърнал се от страшната касапница на Първата световна война, бъдещият кинематографист Жан Реноар. Своеобразният сблъсък на възгледите за изкуството и за живота между баща и син придава философски мащаб на филма. Тъкмо филмовото творчество на сина ще завладее екраните на бързо променящия се свят през 30-те години – отначало филмите му са повлияни от импресионистичните гами, от искрящия

от хармония и красота художествен свят на баща му, а след това все повече ще се приближават до жестоката реалност от края на 30-те години на двадесети век. Не случайно филмът му „Великата илюзия“ ще се превърне в най-голямото свидетелство за убитите във войната илюзии и прегазените човешки мечти, останали някъде в далечния XIX и започналият XX век. А наближава и следващата епохална битка.

Всъщност по съвсем директен начин епохата на 30-те и 40-те години на миналия век е пропила и филма на американеца Филип Кауфман „Хемингуей&Гелхорн“. И тук героите – хора, свързани с духовните пориви на епохата – ще се окажат в здравите клещи на времето. Но и ще попаднат в унищожителните примки на междуличностния сблъсък. Не всеки знае за една от многобройните любовни истории на великия американски писател Ърнест Хемингуей – тази с талантливата журналистка Марта Гелхорн. Тя става военен кореспондент в Гражданската война в Испания тъкмо заради предизвикателството да застане на барикадата заедно с младия огнен писател, откъдето и започва тяхната страстна авантюра. Зрителят проследява на един дъх потресаващата връзка между две силни личности - привличането, желанието, отдаването един на друг се превръща в страшна драма на съжителството. И всичко се случва благодарение на актьорската интерпретация на двойката Клиф Оуен – Никол Кидман. Режисьорът разчита на тяхното невероятно потъване

в образите, в същността и сблъсъка на характерите, от което жестоко, но някак закономерно прекъсва дълбоката връзка между две създадени един за друг същества. Не съм сигурна обаче, че същото се отнася и за знаците на времето във филма, свързани с Гражданската война в Испания. Особено това си личи в схематичното и еднолинейно изграждане на образите на другите автентични участници в сражението на републиканска с франкистка Испания, като този на големия поет и журналист Михаил Колцов например, което в някаква степен внася във филма привкус на примитивно политизиране. А политиката, очевидно е, не е любов...

Затова пък с каква любов и преклонение пред пионерите на киното създава своя филм „Изобретението на Хюго“ американският филмов майстор Мартин Скорсезе! Клишетата, с които обикновено си служат някои киноисторици, коментирайки ролята и мястото на Жорж Мелиес в нямото кино, тук рухvat като картонена кутия. От небитието изплува образът на един вдъхновен, изобретателен автор, отдаден на идеята за зрелищната същност на новопоявилата се панаирджийска атракция, който пренася прохождащото екранно чудо в сферата на мечтите, илюзиите, измисления свят. Братя Люмиер приближават новото откритие към действителността, а Мелиес го откъсва от нея, давайки простор и полет на фантазията. Може ли само един от тях да бъде лицето на киното?!



„На Рим с любов“, режисьор Уди Алън

Не е възможно, доказва го големият чех Милош Форман в документалния филм „Милош Форман: което не ни убива...“ на режисьора Милослав Шмидмайер, киното е еднакво предано и на действителността, и на фантазията. И ни въвлеча в своя изкусително прост, мъдър, тъжно-весел разказ за себе си, за детството, за младостта, за майката, за децата си, за жените на живота си, за приятелите, за филмовото обучение, за първите си филми и заминаването си за Америка, за нелеката си работа в Холивуд, за завръщането си отново в родината. А ние си припомняме вдъхновените му филми от периода на чешкото чудо „Черен Петър“, „Любовта на русокосата“, „Пожар, момичето ми“. А след това от американския му период - „Излитане“, „Полет над кукувичето гнездо“, „Коса“, „Моцарт“... И за пореден път откриваме мащаба на голямата творческа личност, силата на духа в сблъсъка с обществената система, верността на себе си и собствените идеи за изкуството и живота.

На същите територии се намират и големият режисьор на съвременното кино Уди Алън с новия си филм „На Рим с любов“, и един от най-нашумелите следовници на постмодерното кино и театър Мартин Макдона със „Седемте психопата“. И при двамата впечатлява високият артистизъм, лекотата на боравенето с изразните средства на киното, както и невероятният прилив на вдъхновение и изобретателност, а в крайна сметка - дълбочината на мисленето. Истина е, че само при избрани автори се усеща огромното удоволствие от това да правиш кино. Защото зад блякавия абсурдно-фарсов стил на Макдона, който като своите предшественици Тарантино, Родригес и братя Коен пародира до пълно разпадане традиционните матрици на криминално - гангстерския филм, се крият всъщност неговите ясни характеристики - окървавени герои, трупове и красиви жени, доктори и шерифи - и в крайна сметка, тържествуването на закона. Там в сблъсъка между доброто и злото винаги побеждава доброто. „Седемте психопата“ не пренебрегва тази формула, но я подлага на изпитание, в хода на действието талантливият режисьор преобръща няколко пъти знаците плюс и минус в характеристиката на героите, които са и жертви, и злодеи. Реални или нереални са тези герои, е въпрос на зрителско възприемане, защото авторът ги вкарва в сюжет, който непрекъснато изненадва - средна ръка холивудски сценарист от ирландски произход е получил задачата да напише сценарий на модерната тема за вманиачени психопати - убийци, но работата му върви трудно и неинтересно, докато не се намесва негово величество Случаят, а самият сценарист става един от героите

в бъдещия сценарий. Това невероятно преплитане на двете реалности постепенно ражда и философско-екзистенциалния пласт на филма: убиеш ли, или се натоварваш с чувство за вина за цял живот, или превръщаш убийството в занаят. Убит ли близък човек, или незабавно тръгваш да отмъщаваш, или цял живот се опитваш да намериш отговора на въпроса „защо?“, стигайки до божествения промисъл. Смирението и съпротивата встъпват в неразрешим сблъсък и е въпрос на случайност кое ще надделее в тази истинска битка между доброто и злото. Майсторството на режисьора и на екипа от знаменити актьори - Колин Фарел, Уди Харелсън, Кристофър Уокън, Сам Рокуел - е толкова висока проба, че и да не си почитател на кървави филми, стоиш прикован пред екрана и не можеш да не се възхитиш на виртуозното пародиране на елементите на гангстерските кримки. И след масата убийства и престъпления на финала, точно по логиката на абсурда, в душата на зрителя настъпва някакво просветление, може би - катарзис. Макар че за какъв катарзис може да става дума, когато реалността предлага ежедневно точно обратното - омерзение, деформация на сетивата, затъпяване.

Виж, истинско просветление се ражда след последните кадри на „На Рим с любов“ на Уди Алън. Там преживяването и настроението са други. Дали пък Уди Алън, стъпвайки на италианска територия, не е избрал тъкмо новелистичната драматургична структура, за да отдаде почит на италианското кино от 60-те и 70-те години, предложило на световния филмов екран едни от най-свежите, тъжно-смешни, виртуозни игрални миниатюри? Големият автор не просто се обяснява в любов на Вечния град. Чрез тях той се опиянява от възможността да ни направи съчувстващи, забавляващи се, съпричастни към истинския патос на филма, включвайки ни непринудено, ей така на шега, както само той умее да го прави. В екипа му са любимите негови актьори - Пенелопе Круз, Алек Болдуин, Роберто Бенини, Джуди Дейвис, Орнела Мути, Джулиано Джема - някои от които се появяват само два - три кадъра. Че кой актьор не би искал да се снима при Уди Алън, па макар и в съвсем мъничка роля? Американци и италианци, а заедно с тях и зрителите, се оказват оплетени в комедийни ситуации, граничещи с абсурда и сияещи от правдоподобност - всеки може да открие себе си, собствената си нелепост, комплексите си, маниите си, натрапчивите си идеи, сблъсъка си с враждебни обществени институции или с кошмарно безотговорни медии. А това вече е повод и за забава, и за размисъл.

Редом с „На Рим с любов“ филмът на големия ита-

лиански режисьор Бернардо Бертолучи „Аз и Ти“ (съвсем наскоро Бертолучи получи наградата за цялостното творчество на Европейската Филмова Академия) изглежда драматично-трагичен и някак много, много личен. Осемдесетгодишният маестро разказва една камерна, интимна история, в която много деликатно, внимателно, сякаш се страхува да не изплаши героите си, проследява перипетиите в движението един към друг на две млади същества, опитващи се да преодолеят себе си, да променят посоката за бъдещото си съществуване. Момчето е във възраст, в която не е вече момче, но още не е и мъж, а тя е със зловещия багаж на наркомана и нейната лична битка е да преодолее себе си, собствената си нагласа, за да продължи напред или да се срина в пропастта на неживеенето. В крайна сметка двамата взаимно си помагат, но не съм сигурна, че на финала Бертолучи предлага голяма надежда. Никак не е за вярване, че историята ще има щастлив край. Както, впрочем, са

повечето житейски истории.

Много мои колеги фаворизираха 15-часовия филм „История на филма: Одисеята“ на английския киновед и историк на киното Марк Казънс. Може и да имат право. Малцина го изгледаха до края. Плакатът му безспорно е изразителен - в кадър е могъщата фигура на един от най-великите мъже в историята на киното – режисьорът Орсън Уелс, авторът на емблематичния филм „Гражданинът Кейн“. И този прекалено дълъг филм е обяснение в любов към киното и неговата история, амбициозен опит да се надникне в не особено изследвани страници от нея – азиатско, африканско кино.

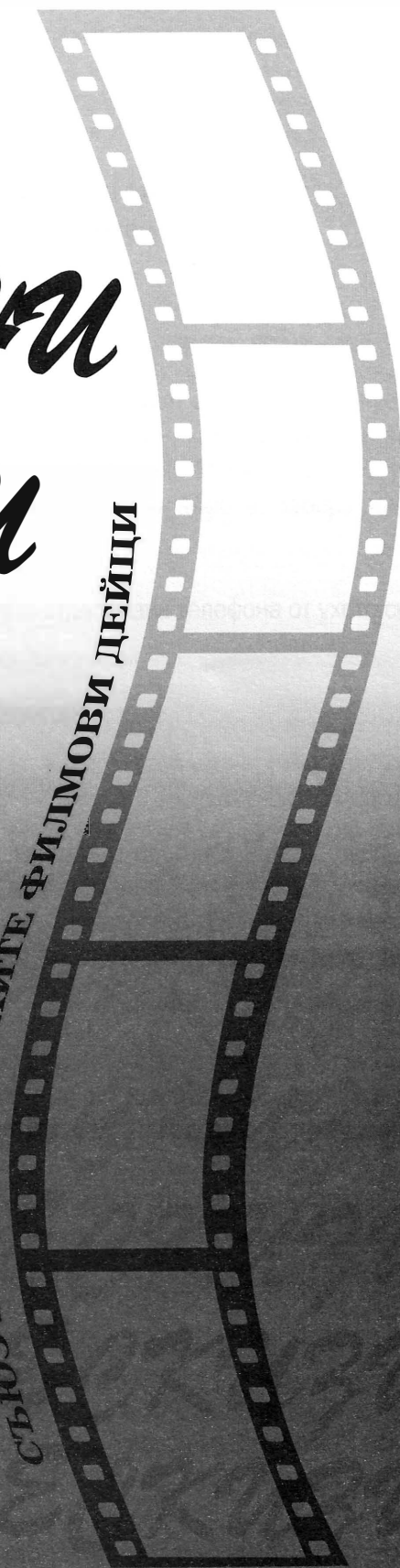
Но ми се струва, че в желанието си да обхване необхватното авторът не е намерил точния формат. Естествена среда за него би бил телевизионният екран, като сериал, в който някои от епизодите са много добри, а други – не чак толкова. Но какво да се прави – любов...

„Сегемте психопата“, режисьор Мартин Макдона



СЪЗНАДЪН ЕСКИЗЪН

СТЪЛЪЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ



49 172

(сценарий за пълнометражен документален филм)

Атанас Колев, Владимир Игнатовски, Пламен Петков

ЕКСТЕРИОР. СЛЕДОБЕД

НЮ ЙОРК, ТАЙМС СКУЕЪР

Обичайната суматоха. Млади хора разпалено обсъждат нещо. Градският шум пречи да чуем за какво говорят. Звъни телефонът на един от младежите (добре облечен, каквито срещаш всеки ден в Ню Йорк, Берлин, София...). Съобщението очевидно е тревожно. Момчето се сбогува с компанията и тръгва забързано по Broadway. Търси нещо в интернет на айфона. Набира номер:

МОМЧЕТО:

Кога е първият влак за...

Премаващ автомобил заглушава името на града. Момчето отдалечава телефона от ухото си, за да види колко е часът.

МОМЧЕТО:

Един билет, моля. Еднопосочен... Да, благодаря... Яков Щернголд.

После спелва:

Я-к-о-в Щ-е-р-н-г-о-л-д... Благодаря, получих потвърждението...

Поема дълбоко въздух и продължава забързан.

ВИДЕО: Момчето върви забързано по Broadway и 7-мо. Улицата е цветна и богата с всякакви реклами в навечерието на Коледа и Ханука. Ще вградим образи от по 1-2 секунди, които минават през главата му: болница, изпитна зала, усмихнато момиче, кадри от ТВ филм, атентат. Те проблясват върху витрина на магазин, реклама, на стъклото на такси и т.н... Ще го наричаме Яков-младши.

ЯКОВ МЛАДШИ (V.O.):

Казвам се Яков Щернголд. Като дядо ми. Той ме отгледа. На 24 съм. Живея в Манхатън и работя на две места, за да си плащам наема. Пак за тия проклетни пари мисля. А трябва за дядо. Страх ме е, че скоро ще умре. На 92 е. Откриха му някакъв тумор. Не се уплаши. Записа курс по програмиране и се учи как се прави уебсайт. Преди време ми изпрати два тежки файла. Не съм ги отварял. Нямам време. Работя над дипломния си филм. Дядо ме запали по киното още като малък. Тогава вярвах, че дядо е безсмъртен. Преживял е нацистите и комунистите, има цяло чекмедже с медали от войната и белези по тялото.

ЕКСТЕРИОР. СЛЕДОБЕД.

ПЕНСИЛВАНИЯ СТЕЙШЪН

Яков младши влиза в Пен Стейшън. Поглежда големия часовник

ЯКОВ МЛАДШИ (V.O.):

Пен Стейшън. Съкратено от гара Пенсилвания. Ако сте гледали "Часовникът" – този е. Но не е сниман тук. Построили са декор – копие на гарата, но в Лос Анжелис.

ИНТЕРИОР. ПРИВЕЧЕР.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

Яков влиза и намира купето, усмихва се на спътниците, настанява се. Влакът потегля.

ЯКОВ МЛАДШИ (V.O.):

Докато се намества и отваря iPad-a.

Обичам да пътувам с влак. А дядо ненавижда влаковете.

ИНТЕРИОР. ЗАЛЕЗ.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

Яков младши слайдва върху iPad-a. Има два файла. Отваря видеото, изплува надпис:

49 172

Видеото тръгва със стряскащ звук и кадри на влак, лица на хора, затворени зад решетките на вагона (архив Българска национална филмотека).

ИНТЕРИОР. ЗАЛЕЗ.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

Яков младши бързо изключва видеото, казва „Съжалявам“, слага слушалки, отваря съседния файл - писмо от дядото. Преливане текст, видео, архив, чува се гласът на дядото, той ще съпровожда зад кадър архивните снимки и материали.

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

1943-та. Тогава видях влак, охраняван от нацисти. Товарни вагони, пълни с уплашени хора. Деца, старци, мъже, бременни жени. Молеха за помощ. Имаше само един нормален пътнически вагон – в средата на влака - за немските войници. Най-страшен беше последният - празен. За труповите. Германците бяха пресметнали всичко. Знаеха, че без тоалетна, вода и храна не всички ще оцелеят в това „пътуване“ от Солун до Полша... Можех да съм в един от тези вагони. И тогава никога нямаше да се срещнем. Всъщност и теб нямаше да те има, моето момче. Не ми е лесно да се връщам в миналото, но аз трябва да разкажа какво се случи с мен, с НАС, защото това е моята история, историята на твоето семейство.

ИНТЕРИОР. ЗАЛЕЗ.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

Яков младши спира да чете. Премества iPad-a. Пълна тишина. Пие вода и се връща към iPad-a. Ще използваме най-силните архивни кадри от нацистка пропаганда, които можем да намерим – зрелищни, мистични, въздействащи подсъзнателно (архив – БНФ).

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

Има книги, които убиват, моето момче. Тази е най-страшната - „Моята борба“ на Адолф Хитлер. Писал я с омраза. В затвора. Хитлер мразеше евреите. Обвиняваше ги за всички злини, които Германия е преживяла, че кроят заговори да завладеят света. Разрухата на духа върви ръка за ръка с икономическата криза. Германия загуби войната и бе разорена. Накрая Уолстрийт я довърши.

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

Младши прави недоверчива физиономия. След второто му изречение сплитваме екрана, в лявата половина е той, в дясната кадри от Осуру Wall Street и опашките безработни американци от 20-те години. В края на абзаца Младши в кадър (кадри – актуален TV обмен, архив - БНФ).

ЯКОВ МЛАДШИ (V.O.):

Хайде сега Уолстрийт. Какво общо имат Уолстрийт и Хитлер? Цяла седмица спяхме с приятели на палатка в парка. Окупирай Уолстрийт! Беше весело. Да спиш на палатка, докато плащаш 4,000 долара наем. Дали и на времето младите са протестирали?

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

Младши се връща към писмото на дядото. Кадри от Америка и Германия през 20-те години на миналия век (архив – Вашингтон, БНФ).

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

Германия банкрутира. Тогава нямаше евро, немските пари бяха марки. През 1914-а един долар струваше 4 германски марки, а десет години по-късно 1 долар се разменяше за 4 трилиона марки. (На екрана се изписва 1914, \$1 = 4.2 DM / 1923, \$1 = 4 200 000 000 000 DM)

През 29-та борсата на Уолстрийт банкрутира, 4000 банки фалираха, милиони останаха без работа. А през 33-та немците дадоха властта на Хитлер, надяваха се да ги изведе от кризата. Случи се друго...

(Черно-бял архив опера, абсурдни кадри и от тях минаваме към архив Хитлер в парламента – немски архив).

Случи се в операта, дето някой дебелак го убиват, а той вместо да умре, дълго пее. Друг път би било смешно, но не и тогава. Германският парламент се събра в операта в Берлин. Там Хитлер поиска временно да му преотстъпят цялата власт, за да се справи с кризата. Дадоха му я. И той стана пълновластен диктатор. След месец започна разправа с политическите опоненти. В същата опера пълномощията му бяха подновени през 37-ма и трети път през 41-ва. По-късно английска бомба я взриви (ефект-взривяване). Но това беше само началото.

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

Лицето на Младши, който гледа през прозореца (Покритие карта – анимация).

ЯКОВ МЛАДШИ (V.O.):

Този Хитлер започва войната. Но дядо е роден в България - на Балканите – далеч от Германия, от нацисти и фашисти. Знам ли?

Приближаване към картата на света, към България (архив – София, 30-те - БНФ).

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

България имаше цар, виждал съм го – помагах да се монтира киномашина в двореца. Той ме попита: „На колко години сте, юнак?“ Бях на 18. „Отлично се справяте, вие сте еврейин, нали?“ И се усмихна.

(серия снимки Борис III)

Царят беше интелигентен, хитър, с всекиго намираше общ език. Баща му немец, майка му – францужойка, жена му италианка, английският крал – братовчед. Знаеше 5-6 езика, бе у дома си в столиците на Европа.

(На фона на гласа на американския радиокоментатор кадри с царя – на парад, на мотоциклет, с кола, във влак - БНФ).

„Цар Борис Трети е млад и енергичен, обича да кара мотоциклет по тесните прашни пътища на царството си, управлява автомобил и кара влак. Народът го харесва...”

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

И американците го харесваха, но знаеха, че ще вземе страната на германците. През 34-а в България имаше преврат. Военните отмениха конституцията, искаха да създадат Балканска федерация, със сръбския крал Александър. Не стана, защото кралят бе разстрелян във Франция от терорист – Владо Черноземски. Това е първият атентат, заснет с камера.

(Кадри от хрониката – атентатът в Марсилия)

ЯКОВ МЛАДШИ:

Като убийството на Кенеди...

СУЩАРА И ЕСКИЗИ

(Архивни кадри – атентатът срещу Кенеди в Тексас)

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

Атентаторът прилича на гангстер, но е българин, член на ВМРО – „Вътрешна македонска революционна организация“. Тази тайна организация воюва за освобождаването на малката балканска провинция Македония, първо от Турция, а после от Сърбия и Гърция. Големите държави си затваряха очите за страданията на Македония и ВМРО реши да привлече вниманието им чрез атентати.

(Екранът се разделя на три, като всеки път на преден план излиза снимката на онзи, за когото говори Яков Старши: Куртев, Пешев, Паница.)

Фалшивият паспорт, с който атентаторът Черноземски напусна България, бе осигурен от един учител по история - Владимир Куртев от Кюстендил – град в Западна България, в който имаше 900 евреи. Беше приятел с някои от тях. В един момент се оказа, че животът им зависи от него. Владо беше от лидерите на ВМРО. По времето, за което ти разказвам, бе арестуван и осъден на смърт за убийство. После го хвърлиха в затвора да чака екзекуцията.

(Стоян Бояджиев ще разкаже спомен за В. Куртев. Интервюто с Бояджиев - един от лидерите на ВМРО през 40-те - е от архива „Фрийд“.)

Още двама са важни за нашата история: Димитър Пешев от Кюстендил. Умерен, спокоен човек, обича да ходи по планините и да спортува. Не е обвързан с партия, но е ценен като юрист. Първо беше съдия. После прокурор, адвокат, а през 1935-та и министър на правосъдието. Влиятелен човек.

(Давид Коен ще разкаже спомен за Димитър Пешев)

И едно младо момиче - Лиляна Паница. По това време милосърдна сестра, както се казваше тогава, в една болница във Варна – най-голямото пристанище на България. Запомни ги. По това време живеехме в София, зад Синагогата. Започнах работа в „Театър Роял“ на Яков Асеов. Беше много богат: продаваше тютюн на немците и печелеше милиони. Имаше заведения, издаваше вестник, беше представител на „Дженерал Мотърс“, правеше дарения за култура и наука. С негови пари бе построена метеорологичната станция на връх Мусала – най-високия планински връх в тази част на Европа. Имаше две кина – „Славянска беседа“ за масова публика и „Роял“ за елита, за премиери. По-късно откри и салони в провинцията и стана най-големият разпространител на филми в България. Там сега играят театър, казва се „Българска Армия“.

(архивни кадри от живота в София, преливане към стара снимка на Кино Роял, към сегашната сграда на Театър Българска Армия - БНФ.)

Въртяха филми от Холивуд, а също френски и немски. По-късно дойдоха и руски, и японски.

(Динамичен монтаж на кадри от филми от онова време)

Аз бях на 16, но бързо влязох в занаята. Помагах по киномашините, лепях филми. Всяка вечер бях в салона, знаех филмите наизуст.

Неестествено голям пръст изпълва долната част на екрана, почуква веднъж, втори път, видеото спира.

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

Проверка на билетите, не виждаме кондуктора. Яков-младши продължава да чете.

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

Никой не е предполагал какво ще се случи. През август 36-та в Берлин имаше олимпийски игри. Разправяха, че са перфектно организирани, че в Германия цари ред и сигурност. Не знаехме, че за олимпиадата антисемитските символи са махнати, а циганите изселени. После дойде филмът

„Олимпия“ на Лени Рифенщал. Шедьовър, но ме болеше като гледах как французи и канадци вдигат ръка за нацистки поздрав и как спортистите свеждат знамена като минават пред Хитлер. В България бързо се намериха подражатели, въведоха го при спортни състезания, викаха му „олимпийски“, но за нас си беше нацистки.

Можеш ли да си представиш Майкъл Фелпс или Юсеин Болт да поздравяват така? Аз мога, защото съм го виждал...

(Кадри от спортни прояви в София, парад в Скопие, в който спортистите поздравяват с „олимпийски поздрав“, потвърждава го дикторският текст. След това покритие олимпийския огън, Круп, Берлин 36-та - БНФ)

Сега е голяма чест да бягаш с олимпийския огън. Тази щафета я измислиха хитлеристите, в древността я е нямало. Факлите, които носеха спортистите, бяха произведени от специална стомана в заводите на „Круп“. От същата стомана са оръжията, с които щяха да избият милиони хора през войната. Петте кръга ги е измислил Пиер дьо Кубертен, но един нацист нареди символът да бъде изсечен върху камък до храма в Делфи в Гърция. Оттам тръгва щафетата с огъня. След войната го видели двама американски журналисти и обявили, че още в античността това е бил символът на Олимпиадата. Много от това, което ни заобикаля днес, е лъжа и заблуда.

(Кадри от състезанията, Хитлер открива Олимпиадата в Берлин - БНФ.)

Телевизията от първия ден служи за пропаганда. Един немски инженер измисли как да се предава картина на разстояние заедно със звука, а трима други, единият от които евреин, сглобиха телевизионна камера. Първият сигнал, който тя излъчи, бе речта, с която Хитлер откри олимпиадата. След това телевизията бе дадена на военните.

Ракетата Фау е първият построен от човека апарат, който достигна космоса, а след това тръгна обратно към земята и се взриви в предградията Чизуик в Лондон. Чърчил бе толкова ужасен, че нареди да се обяви, че е имало взрив на газ. Някои от първите ракети се взривяваха още при излитането и нацистите решиха да монтират телевизионни камери на полигона, а те да наблюдават от бункери.

(Кадри от изпитанията на ракетите Фау 1 и Фау 2 и разрушенията в Англия)

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

Докато въври V.O., на екрана се появява Хитлер, произнасящ реч, кадърът се сплитва, Хитлер остава от ляво, в десния прозорец - изстрелване на Фау 2.

ЯКОВ МЛАДШИ (V.O.):

Един професор разказваше, че ако в космоса има разумни същества, първият телевизионен сигнал, който са видели от нас, е била речта на Хитлер. А сега знам кой е вторият – изстрелването на ракети срещу Лондон. Не се учудвам, че още не са се обадили.

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

Младши се усмихва на тази мисъл, поглежда спътниците - те дремят, и се връща към таблета. Целият следващ пасаж може да се покрие от ръкописния текст и кадри от купето, докато Младши чете.

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

През 37-ма Яков Асеов каза: „Момче, имаш талант, а аз имам нужда от инженери. Ще те пратя да учиш в Америка“. Казах, че предпочитам по-наблизо. „Наблизо е Виена, но с това еврейско име няма да те приемат. Ако искаш Австрия, ще го смениш“. Нашите скочиха – това е името на дядо ти, той е бил равин... Накрая се съгласиха, нали Асеов щеше да ми плати образованието. „Виж, -

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

каза на баща ми – построих синагога, но давам пари и за църква. И аз съм учил във Виена - там не бях Яков, а Жак. Момчето като се върне, може пак да си вземе името". Бях млад, религията не ме интересуваше, в кино „Роял“ така или иначе всички ми викаха Янко. И Янко Щерев замина за Виена.

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР

КУПЕТО НА ВЛАКА.

ЯКОВ МЛАДШИ (усмихва се)(V.O.):

Не знаех, че си е сменял името. Дядо ми е гений. Казваха, че може да построи радио от ютия. Тогава още нямаше GPS-и, но беше направил радиомаяк, а на колелото ми имаше приемник, който винаги показваше пътя към дома. С приятели нарочно се губехме, за да видим дали работи. Винаги работеше.

(Кадри от 11 септември, самолетът се връзва в Близнаците, хаосът, паралел с кадри от Втората световна война – TV и БНФ.)

След 11 септември дядо ми каза: по време на войната нацистки шпиони монтирали радиомаяк върху Empire State Building, а камикадзе с нацистка ракета трябвало да се блъсне в сградата, но ги хванали и планът се провалил. И преди това знаех, че нацистите са гадове, но те били и терористи. 11 септември промени всичко. Също и мен.

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР

КУПЕТО НА ВЛАКА.

Връщаме се към купето, таблета и разказа. (Покритието в началото е карта-анимация, а след това архив: снимки и видео).

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

През 1938 Германия присъедини Австрия. Погромът срещу евреите започна в сряда – девети ноември. Хиляди домове, магазини, училища, болници бяха унищожени, стотици хора избити. Само във Виена изгоряха 95 синагоги. Нареккоха го „Кристална нощ“. Тогава за пръв път чух за Адолф Айхман и Теодор Данекер. Айхман бе ръководителят, а Данекер - дясната му ръка. Разграбваха еврейско имущество. Айхман превърна в нацистка централа големия палат на най-богатото семейство в Австрия Ротшилд. Нацистите арестуваха един от семейството и ги изнудиха да „дарят“ безценната си колекция: картини, статуи, книги, после изпратили картините лично на Хитлер и на Гьоринг. Част от съкровището изчезна и досега не е намерена. Нацистите още не бяха решили да избият евреите, а само да ги разорят и прогонят. През зимата повече от 100 000 души напуснаха страната. Трябваше да си тръгна и аз. После започна войната!

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР

КУПЕТО НА ВЛАКА.

(Виртуално пренасяме младежа сред кадрите от войната - БНФ)

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

Нацистите изглеждаха непобедими, за няколко месеца покориха почти цяла Европа. (Атмосфера от войната).

Войната ни доближаваше. Царят правеше компромиси, отлагаше до последно.

(Архив – видео, фото: София, Борис, Филов, Габровски, Белев - БНФ)

Назначи начело на правителството Богдан Филов – известен учен, археолог, един от най-добрите в Европа. Умът, мойто момче, не винаги върви ръка за ръка с морала. Вътрешен министър стана Петър Габровски – тези хора внесоха в парламента Закона за защита на нацията, който копираше нацистките расови закони. Това се случваше със съгласието на царя. Преди време видях дневника на един от съветниците му – Лулчев, близък с Петър Дънов, създателя на влиятелно религиозно

учение. Гений като Алберт Айнщайн бе казал за него: „Целият свят се прекланя пред мен, а аз се прекланям пред учителя Петър Дънов“. Дънов казал на Лулчев да предупреди царя колко опасен е този закон, но той отговорил: „Много отлагах и не исках да го правим и ние, но сега вече, след като го имат в Румъния, Унгария и даже във Франция, реших, че е по-добре да се направи и от нас, отколкото да ни го наложат. Но нека бъде справедлив и да затваря вратата за произволи“.

(Архивни кадри от Народното събрание – приемането на ЗЗН - БНФ.)

Не знам дали е бил искрен, но според този закон, моето момче, да си евреин е престъпление. Бяхме „лица от еврейски произход“. Законът забраняваше да сме български поданици – само това изречение уби 11 000 души. Евреите нямаха право да бъдат избирани, да се занимават с бизнес, да се женят за българи, да имат банки, хотели, издателства, кина, да правят и продават филми, грамофонни плочи... Е, имаше и изключения – за доброволци във войните, за наградените с орден за храброст и такива като мен, приели християнството преди да бъде гласуван законът.

(Кадри от Народното събрание, Елин Пелин, свещеници - БНФ)

Протестираха адвокатите, индустриалците, търговците, Лекарският съюз, Съюзът на пострадалите от войните, на писателите, протестираха учители, общари, шивачи, тютюноработници. Светият Синод води няколко меморандума до властите. Софийският митрополит Стефан нареди на поповете да покръстват всички евреи, които желаят, и да им дават български имена.

(Ще използваме кадри и протоколите от заседанията на Народното събрание – БНФ, ДА „Архиви“).

И знаеш ли, моето момче, какво последва от тези протести? Нищо. Мнозинството гласува закона и през януари 41-ва той влезе в сила. Дори заместник-председателят на парламента Димитър Пешев гласува „за“ и после се оправдаваше, че повярвал, че „еврейският въпрос“ ще се решава „разумно, човешки и с морал“.

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

ЯКОВ МЛАДШИ (V.O.):

Политици и „морал“. Нали ги виждам - днешните са същите като предишните. Едните са против Обама, другите за него, но ги вълнуват съвсем други неща. Не че има нещо общо с историята на дядо.

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

Връщаме се към купето, таблета и разказа. (Покритие - Филов подписва спогодбите, германски войски преминават през България - БНФ).

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

Законът влезе в сила, но сякаш никой не бързаше да го прилага. Случваха се по-важни неща. България влезе във войната! Царят няколко пъти отказваше да се присъедини към тристранния пакт между Германия, Япония и Италия. През февруари 41-ва България вече нямаше избор. Половинмилионна германска армия беше на брега на Дунава. Имаше два плана за преминаване през България: като съюзници – за 24 часа, като врагове - за 48 часа. Преминаха реката в нощта на 28-ми февруари – беше петък, в събота следобяд България се присъедини към Тристранния пакт.

(Горното се покрива с видео и анимирани карти на Европа и Балканите, а следващия текст с архивно видео - БНФ).

Българите посрещнаха германците с цветя. Така посрещаха по-късно и руснаците, така биха посрещнали и американците, ако бяха дошли.

(Атмосфера, бомбардировки, кадри с преминаващите германци – БНФ).

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

Хора се събрали в Кюстендил да гледат минаващите немски камиони и танкове. Появяват се самолети, хората ги сочат с пръст, а те пускат бомби. Същия ден бомбардираха и София. Там загинаха 18 души, но истинската трагедия беше в Кюстендил. Убити 58 и още 59 ранени, много от тях деца; нямало българи, нямало евреи, всички се втурнали да помагат. Владо Куртев – учителят, тайният деец на ВМРО знаел как се помага на ранени. Сам раняван, участник в три войни, награждаван с орден за храброст; през 41-ва, след 6 години в затвора, царят отмени смъртната му присъда и го освободи. Не зная как е реагирал другият наш герой – Димитър Пешев, като е научил за трагедията в родния му Кюстендил. Пешев беше само на 46, а вече втори мандат заместник-председател на Народното събрание. Но семейство нямаше, не се беше женил, беше се посветил на обществения живот.

Лиляна Паница по това време беше напуснала болницата във Варна и беше започнала работа в Министерството на вътрешните работи в София. Никога няма да разбере защо едни хора избиват други хора.

(Отново ще напомним за нашите герои с портретите им).

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

Младши спира да чете. (Кадри от атентата в Бургас).

ЯКОВ МЛАДШИ (V.O.):

Защо наистина? Едни тряскат самолети в небостъргачите, други ръсят бомби, трети се взривяват сред невинни хора. Шибана политика...

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

(Карти от региона и текст на спогодбата Клаудиус-Попов – ДА “Архиви”)

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

Немците окупираха Гърция и Сърбия, а на България дадоха за временно управление населени предимно с българи територии в Беломорска Тракия, Македония и Западните покрайнини. Договор за това нямаше, а само някаква спогодба, подписана от чиновник в хитлеристкото външно министерство. Думата „временно“ никой не я забеляза и българите ликуваха, че царят най-после е обединил всички български земи „без нито един изстрел“.

(Навлизането на българските войски в Беломорието и Македония - БНФ).

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

Връщаме се в купето.

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

Аз нямах повод да ликувам. Конфискуваха ни радиоапаратите и телефоните. Вестниците лъжеха, че немците печелят войната и ние тайно слушахме радио Лондон.

(Архивни фотокадри със събраните от евреите радиоапарати, а след това на документите за продажбата на „Роял“ и киносалон – ДА „Архиви“).

Забраниха ни да ходим на кино. Представляваш ли си? Работех в киното, пусках филмите, но не можех да вляза в салона... Тогава нямаше телевизия, видео, компютри. Имаше Радио и Кино. Взеха ни и двете. Асеов можеше да остане собственик само на салона с мебелите, но трябваше да продаде филмите, киномашините, озвучителната техника, всичко, което прави от киното кино. Нямаше избор: продаде ги, а салонът даде под наем на „Сердика филм“ – компания на един пенсиониран генерал и двама руски търговци, после замина за Америка. Той можеше – беше богат.

(В кадър ръцете на дядото, който отваря малка кутия, изважда „маген“ – жълтата еврейска звезда).

ЯКОВ СТАРШИ (продължава) (V.O.):

„Да си роден под щастлива звезда“ – нали така казват. Тази звезда обаче не беше щастлива. Всеки еврей трябваше да я носи постоянно. Но не това беше най-страшното, беше се случило нещо, за което не знаехме: конференцията във Ванзее...

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР. КУПЕТО НА ВЛАКА . ЯКОВ МЛАДШИ V.O.:

Чувал съм – Ванзее. „Окончателното решение на еврейския въпрос“. Не знам какво точно означава. (Докато върви горният текст, в купето се появяват лицата на Кадафи, Саддам Хюсеин, Иди Амин Дада, Влад Цепеш дракула, Сталин, Хитлер, документът от Ванзее, Яд Вашем, снимките в купола, архивни документи и кадри депортация).

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

Този лист хартия, моето момче, е решение за убийство на 11 000 000 души. Можеш ли да си го представиш? 11 милиона, зачеркнати отведнъж с един лист хартия. Обречени на изстребление. И защо? Не зная и не ми е писано да го разбера. Дано твоето поколение успее.

(Картата от Ванзее с цифрите на евреите в различните страни на Европа)

Тук нацистите са включили и 48 000 евреи от България. Един от тези 48 000 съм аз – Яков Щернголд, а зад мен баща ти, ти и твоите бъдещи деца. Тук е и баба ти. Още не знаехме - милиони са били депортирани от Русия, Франция, Холандия, Словакия в лагерите на смъртта. Пропагандата ги описваше като трудови лагери. Дори в американски вестници от 43-та година можеш да прочетеш за планове български евреи да бъдат депортирани да работят в земеделието и военните заводи в Германия. Мнозина вярваха. И сега си спомням един от оцелелите евреи от Солун, който разказваше как преди да ги качат на влаковете, дядо му го успокоявал: „Не се притеснявай, моето момче, продадох магазина, смених гръцките драхми за полски злоти, ще имаме достатъчно пари да се оправим в Полша“.

(И отново на таблета, а после на целия екран тръгват зловеците ешелони - БНФ)

ЯКОВ СТАРШИ (продължава) (V.O.):

И у нас създадох Комисарство по еврейските въпроси. Начело сложиха антисемита Александър Белев. Хората в „новите“ земи получиха българско гражданство – всички пожелаха, освен „лицата от еврейски произход“. Но и гражданството не даваше гаранция. Поканиха „специалист“ - Теодор Данекер. Същият, който заедно с Айхман организира изселването на евреите от Виена, а после депортирането във Франция. С комисаря Белев уточнили къде и как да съберат евреите „за извозване“ в Полша. Трябвало само да се уточни бройката.

(Показваме оригинала на спогодбата Белев – Данекер – ДА „Архиви“).

През февруари 43-а Белев и Данекер подписват: „Споразумение за изселването на 20 000 евреи от новите български земи Тракия и Македония в германските Източни области“. Но те са 12 000, а нацистите искат 20 000. Белев, със същата писалка, с която подписал документа, задрасква „от Тракия и Македония“ и обрича на смърт евреите от цяла България. Първо 8000, после всичките 48 000. Хората на Белев почват подготовка, вършат го с местните власти под надзора на германците. В Ксанти, Кавала, Скопие, Битоля всичко е готово...

(Кадри от хрониката – идилични пейзажи от тези градове, къщи, площади, хора, които работят...).

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР. КУПЕТО НА ВЛАКА.

(Възстановка: Лиляна Паница, виждат се само ръцете върху клавишите на пишещата машина, снимки на хората, за които разказваме).

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

Онова момиче, Лиляна Паница, беше лична секретарка на Белев. Именно на нея дал да препише

на чисто споразумението, като я предупредил: „Ако това се разчуе, ще загубите не само работата си“. Видяла списъците с евреи, които е трябвало да бъдат арестувани. Как се е решила - не знам. Сред имената е било и семейството на Буко Леви. Беше се грижила за болното им дете във Варна. Там се сприятелили. На него Лиляна предаде информацията какво се готви. А той я даде на Комитета за спасяване на евреите. На втори март всичките 900 евреи в Кюстендил бяха поставени под домашен арест. А също и евреите в Дупница, Пловдив и другаде. Единствено деца под десет години можеха да излизат да купуват храна. Приятели българи идваха при еврейските семейства и им казваха „дайте да скрием децата, ако стане нещо, поне те да оцелеят“. Беше суматоха и отчаяние. Над 4000 души от Беломорска Тракия са били „вдигнати“ още в нощта на 3-ти март и оттам с влакове през Горна Джумая и Дупница откарани до пристанището на Лом, с кораби до Виена и оттам концлагера „Треблинка“ в Полша. Такава бе съдбата и на 7000 евреи от Македония. Но не и на хората от този кораб. Този потъна и пасажерите му стигнаха само до дъното на Дунав. (Покритие - дядо Стефан, влакове, евреи се товарят на влакове и шлепове - БНФ).

Софийският митрополит Стефан се връщал от Рилския манастир и видял влак с евреи от Беломорието, „натъпкани като сардели във вагони за добитък, прави и изнемощели, надават отчаян вик за помощ, за водича, за въздух, за най-малка доза човечност“. Покъртен, изпраща телеграма до царя „да нареди прогонените от Беломорието евреи да пътуват през България като човеци, а не като животни, с пожелание да не се изпращат в Полша“. Последвал лаконичен отговор от Двореца: „Ще се направи възможното и законното“.

(Кадри с митрополит Стефан, факсимиле от спомените му и видео от Дупница).

В Дупница владиката намерил града празен. Казали му: в знак на солидарност българите също стоят по домовете си и не излизат.

(Покритие, телефон с ръчка, документите от музея в Кюстендил, влакове).

От Лиляна Паница разбрахме и точната дата за „вдигането“ на евреите в България – 9-ти срещу 10-ти март вечерта. Успяхме по телефона на приятели българи да предупредим Кюстендил. 30 – 40 души, предимно българи, искали да тръгнат за София, но в крайна сметка изпращат делегация от петима. Инициатор бил войводата Владо Куртев. Дни преди това той се върнал от Македония, където видял какво се случва с евреите в окупираните земи и разбрал, че същата съдба очаква неговите съграждани в Кюстендил. Един от „кюстендилската делегация“ не успял да тръгне, местни активисти на крайната организация „Ратник“ отишли пред къщата му и започнали да я замерят с камъни, а семейството му било вътре. Не посмели да отидат пред къщата на Куртев, защото войводата щял да ги гърми. Куртев и другите трима – депутатът Петър Михалев, адвокатът Иван Момчилов и търговеца Асен Суичмезов на 8 март вечерта тръгват за София. Спрели ги в Дупница, но в 5 сутринта на 9-ти успяват да се качат във влака и преди разсъмване пристигат в столицата. (Интервюта за Куртев и останалите, разказът на Буко Леви за това как „влиятелен македонистац се върнал от Скопие и разказвал какво се случва“, копие от доклада на полицейския агент, следял Куртев – ДА „Архиви“).

Полицията ги следи, Владо Куртев отвлеча агентите след себе си, а останалите отиват в дома на своя съгражданин Димитър Пешев – зам-председателят на Народното събрание. Следобед той вкарва четиримата в Парламента, където по това време е правителството. Премиерът Филев отказва да ги приеме, но вътрешният министър Габровски не може да откаже. „Това не е вярно, няма такова нещо“ - лъже Габровски. Пешев го заплашва: „Ако веднага не се разпоредите да спре депортацията на евреите от старите български земи, ще предизвикам интерпелация в Парламента и за всичко ще отговаряте, г-н министре“. Не зная дали министърът се е притеснил, но не е бил достатъчно висока инстанция, за да спре депортацията, а и едва ли е искал. Габровски излиза.

Остават да чакат. Влаковете от Гърция и Македония вече пътуват за Полша, а композициите в България са готови в очакване на своя жив товар. В Пловдив евреите са затворени в двора на едно училище. Архиепископ отец Кирил прескача оградата на училището и казва на хората: „Не се тревожете, чада мои, където отивате вие, там и аз“. (Интервю с Давид Коен). Малко преди това владиката е пуснал телеграма: „Ваше Величество, в името Божие, усърдно моля за милост към евреите!“. Митрополит Стефан звъни в двореца, казват му – „Царят е на лов“. По това време цар Борис III е в планинска хижа над Боровец. Уж е отишъл на лов, но е заповядал на спътниците си – „Никой да не е гръмнал, да не разберат, че сме тук“. Задържаните евреи са вече в пунктовете за концентрация, влаковете чакат и полицията е готова да започне товаренето на хората. Предадат ли ги на германците, качат ли ги на влаковете, връщане за тях няма. Пътят е еднопосочен - към Треблинка.

(Отражението на Яков младши изплува в черния екран на угасналия таблет. Няколко секунди докато осъзнае какво се е случило и бързо сваля раницата, търси зарядното. Включва го и нервно чака устройството да се активира).

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР. КУПЕТО НА ВЛАКА. (Възстановка, не виждаме ясно лицата на участниците, но чуваме репликите им.).

Часовникът в кабинета на Пешев показва 7 часа. Михалев удря по масата: „Загубихе ги“. В този момент звъни телефонът, Пешев вдига слушалката: в Кюстендил ще почнат да товарят хората. Влиза Габровски, Пешев още държи слушалката. Габровски: „Заповедта не може да бъде отменена, но се отлага“. Пешев: „От Кюстендил току що казаха, че почват да товарят хората...“ Габровски: „Белев още не знае, Скоро ще получи разпореждането...“ Пешев върти ръчката на телефона: „Централа, Кюстендил... Милтенев, кажете на хората... да си ходят по къщите. Агентите скоро ще получат заповедите...“

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

Как се случи? Толкова години минаха, толкова усилия положихме да разберем и не знаем. По-късно Бекерле признава по време на разпит: „По указание на Химлер, което получих по телеграфа, аз съвместно с пълномощника на германското правителство по еврейските въпроси Данекер, чрез министър Габровски постигнах изселването от Македония и Тракия на евреите, които съгласно моето искане са откарани в Полша. Понататъшната им съдба ми е неизвестна“. По-нататъшната им съдба е: избити в Треблинка. Само няколкостотин души от 11 343 се завръщат. За тези зверове това е успех. Но защо се провалиха в България? Защо не успяха да изпратят в лагерите нито един български евреин? Защо влаковете останаха празни? Как така, въпреки мощта на нацистите, никой не бе качен в тях? Агентът на Гестапо в германското посолство Карл Хофман пише, че причина за провала е кюстендилската акция и намесата на Пешев и добавя: „Може да се приеме, че вътрешният министър е получил от най-високо място знак да бъде прекратено планираното депортиране на евреите от Стара България“. Това „най-високо място“ е царят. Той изпраща евреите в концлагерите и той може да спре депортацията. Но няма нито един документ, няма нищо подписано от Борис III.

(Синхрони за Борис III от интервютата).

Но аз знам, и нацистите го признават: ако ги нямаше хората от Кюстендил, ако не беше Лиляна Паница, ако Пешев не беше притиснал вътрешния министър, ако не беше църквата, онази нощ или в някоя следваща и аз щях да бъда натоварен във вагон за добитък и това щеше да е краят за мен и за останалите 48 000 български евреи.

(Синхрон за Куртев, Пешев и Паница – Давид Коен, Бети Алфаса, Самуел Ардити).

Бяхме спасени. Засега. Белев и Данекер подготвиха нов план: изселват софийските евреи в

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

провинцията, а царят да вземе решение – лагерите или провинцията. И ще ти кажа, моето момче, но онова същото момиче – Лиляна Паница, ни спаси втори път. Тя изнесе новия план на Белев от комисарството и ни го предаде.

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР. КУПЕТО НА ВЛАКА.

ЯКОВ МЛАДШИ (V.O.): Това е нещо като Уикилийкс - 43-а. Лиляна изнася секретна информация от лошите и я предава на добрите. Само дето днес е трудно да разбереш кои са лошите и кои добрите. (Документ от среща Рузвелт – Идън, петицията на 42-мата, вестници от 43-а, синагогата в София, честване на 24 май от архива - БНФ).

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

Великите сили знаят какво става в България, но отказват да помогнат. Президентът на САЩ Франклин Рузвелт и британският външен министър Антъни Идън обсъждат ситуацията в България, виж какво казва британският министър: „Целият проблем с евреите в Европа е много труден и ще бъде много сложно да се изведат всички евреи от страна като България. Ако го направим, евреите по света ще очакват да направим същото предложение за Полша и Германия. Хитлер може и да го приеме и тогава ще се окаже, че в света няма достатъчно кораби и транспортни средства. Англия е съгласна да приеме около 60 000 евреи в Палестина, но проблем е транспортът, който дори от България е изключително сложен. Освен това подобно масивно придвижване би било много опасно от гледна точка на сигурността, защото германците със сигурност ще опитат да промъкнат свои агенти в групата. Те имат успехи с тази техника в Северна и Южна Америка”.

(Факсимиле на протокола от преговорите, кадри с историческите лица).

Цинично, нали. След това САЩ и Великобритания организират конференция, за да обсъдят заплахата над евреите в Европа и решават, че на евреите трябва да се помогне, но първо трябва да се спечели войната. По това време Димитър Пешев беше убедил 42-ма депутати да се подпишат под протестна декларация срещу депортацията на българските евреи.

(Текстът на декларацията – ДА „Архиви”).

Пешев бе отстранен като заместник-председател на парламента, а немците не се отказаха. В писмо до германския външен министър на 17 май Айхман заявява: „51 000 евреи в старите граници на България продължават да са голяма заплаха в гърба на немската отбранителна линия Юг - Изток. В изпълнение на заповедта на СС райхсфюрер Хайнрих Химлер за незабавно и окончателно решаване на еврейския въпрос трябва да се разговаря с българите“.

(Кадри от новооткритата изложба „Операция последна“ в Бейт Хатфусот, Йерусалим, с документа по залавянето и процеса на Адолф Айхман, ще направим опит да разговаряме с дъщерята на Гедеон Аузнер, прокурорът, осъдил Айхман на смърт).

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

(Покритие кадри и снимки от София след бомбардировките - БНФ).

В началото на юни започна изселване на евреите от София в провинцията. Нашето семейство бе изпратено в Кюстендил. Мен ме мобилизираха да строя пътища в Македония.

(Архивни кадри от евреи, които работят по строителство на пътища - БНФ).

Имуществото ни беше разграбено и в домовете ни настаниха други хора. Хубавото беше все пак, че когато американските и британските бомбардировачи сринаха половината град и убиха хиляди, ние не бяхме там. На 10 януари бомба взриви кино „Роялз”. И до там беше. Същият прах, който се носеше по улиците на Манхатън на 11 септември, се стелеше по улиците на София на 10 януари 44-та.

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

(Срещата Борис-Хитлер и погребението на Борис - БНФ).

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

През август Хитлер извика цар Борис в Германия. Имали са две дълги срещи на четири очи – без свидетели. Казват, че Хитлер е натискал Борис да прати български войници срещу руснаците и да депортира българските евреи, но Борис отказал. Каква е истината едва ли ще узнаем. Царят се върна с личния самолет на Хитлер, няколко дни по-късно се разболя и умря. Официално от „ангина пекторис“, но всъщност никой не разбра от какво – нито българските му лекари, нито професорите, които спешно долетяха от Германия, за да го спасят. В секретна телеграма, изпратена от Бекерле веднага след смъртта на царя се казва, че според немските лекари цар Борис III е умрял от „насилствена смърт“. Имаше слухове кой го е отровил: немците, руснаците, комунистите или англичаните, защото се опасявали, че царят може да посредничи за мир между Москва и Берлин...

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

ЯКОВ МЛАДШИ (V.O.):

Леле, ако е вярно, какъв скандал. Британците и сега, като заговорят за България, първо се сещат за „българския чадър“. Убиха в Лондон писателя Георги Марков със сачма, пълна с отрова, изстреляна от чадър. Западът тогава скочи срещу България, но убиецът така и не бе разкрит. Ако се окаже, че британците са отровили българския цар, за да предотвратят примирие между Германия и Русия, това ще е грандиозен скандал. Но ми звучи повече като теория на конспираците.

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

ЯКОВ СТАРШИ V.O.:

(Кадри - 9 септември Народен съд, Червената армия в България - БНФ).

6 месеца, моето момче. Толкова продължи всичко. 6 месеца, но на нас ни се сториха години. Толкова време мина откакто качиха на влаковете евреите от Тракия и Македония и ни изселиха от София до момента, в който Белев и Габровски ги уволниха и никой не се опита повече да ни депортира. После стана абсурдно. В България се смениха две правителства и отмениха всички антисемитски закони. Всички права на евреите бяха възстановени. В първите дни на септември руската армия стигна до Дунава, там, където бяха немците три години по-рано. Посрещнаха руснаците с цветя, а те докараха на власт комунистите. Мен ме мобилизираха, дадох ми офицерски чин и ме натовариха да отговарям за радиостанциите. Така се оказах на фронта срещу немците.

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

ЯКОВ МЛАДШИ (V.O.):

За фронта знам, после дядо се преселва в Израел и после в Америка.

ИНТЕРИОР. ВЕЧЕР.

КУПЕТО НА ВЛАКА.

ЯКОВ СТАРШИ (V.O.):

(Покритие снимки на героите и кадри от Народния съд - БНФ).

Имаше ли справедливост накрая? Нямаше. Най-злостният антисемит, комисарят Александър Белев, се опита да избяга, но по ирония на съдбата именно в Кюстендил, откъдето започна всичко, един млад еврейски партизанин го разпозна и го застреля. След това комунистите под надзора на

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

победителите във войната - руснаци, американци и британци, направиха в София Народен съд и заведеха първите дела за антисемитизъм – това беше още преди края на войната, много преди съда в Нюрнберг. Премиерът Богдан Филов, вътрешния министър Петър Габровски, братът на царя – княз Кирил и много бивши министри и депутати бяха разстреляни в нощта на първи срещу втори февруари 45-та година. Гестаповецът Данекер бе пленен от американците и се самоуби. Айхман избяга в Аржентина, но Мосад го откри, отвлече го в Израел и там бе съден и екзекутиран. Руснаците плениха Бекерле, но през 55-та го освободиха. Десет години по-късно в Германия го арестуваха и го съдиха за депортирането на евреите от Тракия и Македония, но пак го освободиха, защото бил болен. Почина по-късно от естествена смърт във Франкфурт на Майн. Само като си помисля, че този човек беше поет - пишеше стихове, а прати на смърт 11 343 души.

Няма справедливост на тоя свят, момчето ми.

Знаеш ли какво стана със спасителите на българските евреи?

Димитър Пешев го осъдиха на 15 години затвор за антисемитизъм. Евреите се намесиха и бе освободен, но без работа и без приходи. Умря в мизерия през 73-та, разчитайки само на помощ от Израел, за да не гладува. Минаха десетилетия преди делото му да бъде признато и сега е сочен за пример и му издигат паметници, почитат го за високия морал. А той си отиде забравен и изоставен. Лиляна Паница я арестуваха комунистите още през 44-та, защото била секретарка на Белев. Били са я зверски в полицията. Буко Леви се застъпи за нея на процеса и я оправдаха, освободиха я през пролетта на 45-та. Почина много скоро след това от травмите си, от боя в затвора. Беше едва на 30 години. (Синхрон със сина на Буко Леви – Йоханан Пахав).

Владо Куртев, без който кюстендилската делегация може би нямаше да я има и евреите нямаше да бъдат спасени, имаше сходна съдба. Хората, които се борят за свобода, моето момче, са врагове на всяка диктатура. Куртев известно време се укриваше при приятели евреи и комити в София и Кюстендил. Успяха да го заловят през 46-та. Оттогава никой не е чувал за него. Има слухове, че е бил застрелян в затвора или че е бил предаден на югославските тайни служби, които са го убили. Не е оцелял. Оставиха децата му сираци, а Пешев и Лиляна така и не доживяха да имат свои деца. А българите – прекрасните толерантни и човеколюбиви българи – целият народ бе поставен в един концлагер и цялата държава бе обградена с телена мрежа в продължение на 50 години. Едва сега България се връща в демократичния свят.

Това много ми тежи, моето момче, ние, българските евреи, бяхме изтормозени и ограбени, но оцеляхме. България е единствената страна в Европа, в която евреите по време на войната не са намаляли, а са се увеличили. От 48 000 на 49 172. 49 172 спасени. А нашите спасители не получиха справедливост. И няма как да получат вече. Няма ненаказано добро на тоя свят, моето момче. Няма ненаказано добро и няма справедливост за праведниците.

На екрана се виждат 49 172 и Спасени с уголемен шрифт. Върху текста се появява прозорецът на Skype и името Яков Щернголд. После изплува звукът. Младши бавно натиска „видео“ и произнася: „Дядо ...?“ Няма отговор. Очите му се насълзават. Zoom out от прозореца на влака, който се отдалечава в тъмнината.

КРАЙ

Текстът и редът на визуалното покритие не са окончателни. Крайният вид и подреждане те ще добият в зависимост от това, което ще споделят в интервютата съвременниците, преживели тези събития, с които ще се срещнем и разговаряме в Лос Анжелис, Тел Авив, София, Кюстендил и Пловдив. Знаем, че не е възможно да се създаде прецизен предварителен „сценарий за документален филм“. Искахме да създадем представа за облика на бъдещия филм, за неговата атмосфера и за нагласата на екипа на „49172“.

Киномания 2012

Критиката посочи за най-добър филм „История на киното. Филмовата Одисея”

Георги Ангелов

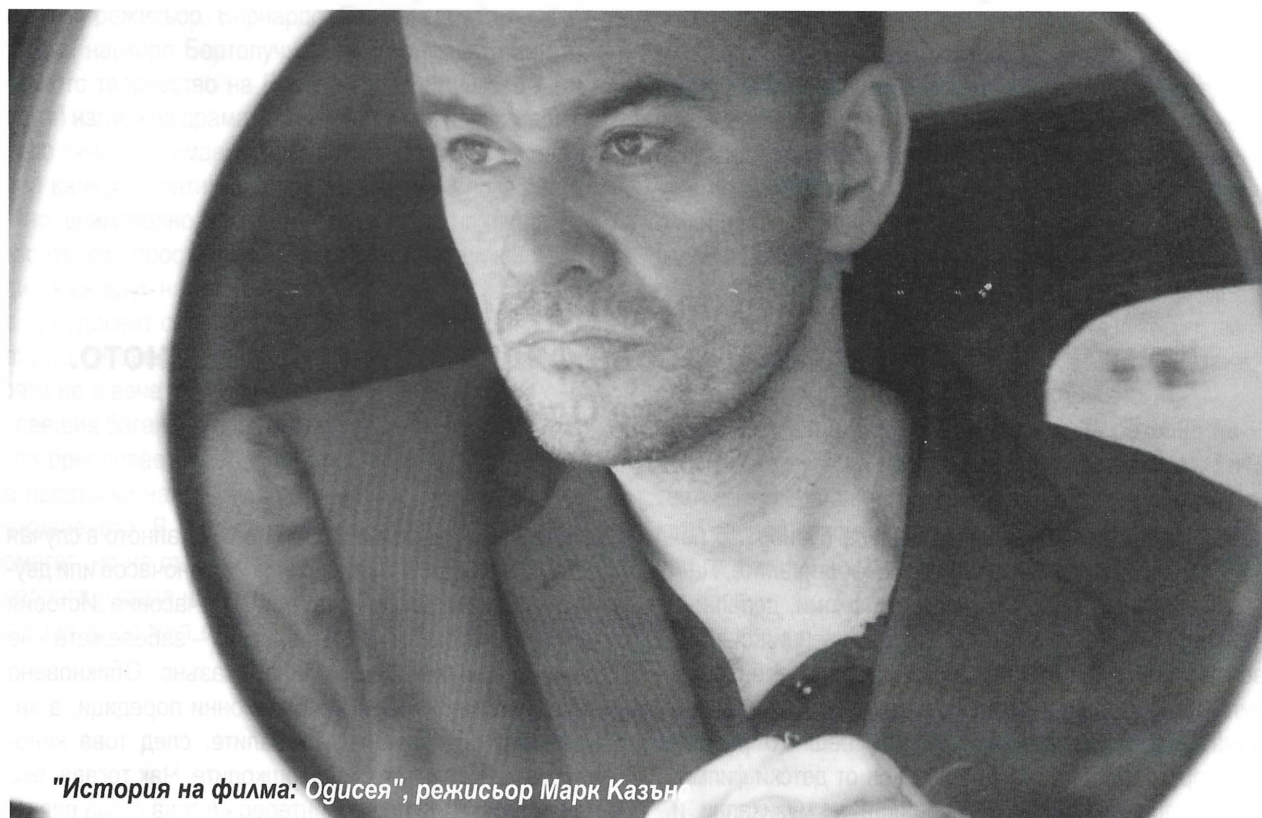
След като смени няколко модела (Панорама на световното кино, Фестивал на фестивалите, Парад на разпространителските фирми, допълнение към София Филм Фест или в конкуренция с него), вече трета година Киномания налага определени правила. Дали поради кризата броят на филмите понамаля, няма го каталога, заместен този път успешно от разширена програма. Пъстър калейдоскоп от детски филми, екранизации, класически удоволствия, музикални и кулинарни филми, документални портрети, френско, българско, италианско или друго кино и, разбира се, това, което зрителят чака с най-голямо нетърпение – фестивалните хитове. Като цяло програмата бе насочена към най-широка зрителска аудитория. А и зрителите щедро се отплатиха. Може би това бе най-посетената Киномания от началото на века.

Вероятно в името на зрителя се променят и някои заглавия, за да изглеждат по-привлекателно. След 44 години дочакахме „Айсидора”, който събра почитателите на Ванеса Редгрейв и на прочутата балерина. По същия начин „Хюго” едва ли би привлякъл по-малко зрители, обичащи Скорсезе, от „Изобретението на Хюго”. По-комплициран е случаят с „Леки момичета” – на френски е „Elles”. На „Любовта е лудост” беше преведен буквално „Те”. А може би най-точно е „Жените от списание „Ел”.

Проблем, който далеч не е само на Киномания, е качеството на изображението. С малки изключения си припомним не най-качествената лента ORWO и Совколор от преди четвърт век.

Иначе гледахме 63 филма от 17 страни (Франция и САЩ по 16; Англия – 9; Италия – 4; България и Русия по 3; Чехия и Испания – 2 и с по един филм Швейцария, Германия, Норвегия, Естония, Канада, Хонконг, Унгария, Япония и Китай). 25 критици посочиха 63 заглавия – над половината. За пореден път имаше

силно документално присъствие. Уникалното в случая е, че тазгодишният победител е не едночасов или двучасов филм, а цял киномаратон – 15-часовия „История на филма: Одисея” на шотландския – забележете – не режисьор, а кинокритик Марк Казънс. Обикновено киномаратоните са не телевизионни поредици, а кинофилми, обикалящи фестивалите, след това киноklubовете, арткината и киношколите. Чак тогава, ако някоя телевизия прояви интерес – а това става рядко, се показват и на малкия екран. У нас Киномаратон от този тип се провежда за втори път. Последните дни на 1993 година в кино „Одеон” Тодор Андрейков и Гьо̀те институт представиха забележителния немски 26-часов черно-бял игрален филм на Едгар Райц „Втората родина” – филм за младостта на Клуге, Шльондорф, Фасбиндер и цялото талантиливо поколение от кинаджии, художници, музиканти на Федералната република от 60-те и 70-те години. Филмът бе прожектиран в четири следобеда, докато в Кан и на други места е бил прожектиран без прекъсване. По същия начин „История на филма: Одисея” бе показан в два поредни дни. И се оказа празникът и събитието на Киномания. В почивките се споглеждахме съучастнически с колеги като след среща с нещо изключително. Бях се настроил – и не само аз, за педантично екранно проследяване на всичко в световното кино от Люмиер до наши дни. Изживях шок от отсъствието на куп любими заглавия и цели направления. Отсъстваха полската школа, чехословашкото филмово чудо, дори сърдитите млади англичани. Въпреки това магията беше огромна. Респектът към титаничния труд, емоционалният дикторски коментар, находчивите препратки от Тарантино до черния филм на 50-те години и от Скорсезе до непознатите ни образци от Египет, Япония, Индия, Африка и Латинска Америка, каращи ни да се запитаем: дали всъщност познаваме доста-



"История на филма: Одисея", режисьор Марк Казан

тъчно световното кино?

И така, филмът е пръв с 47 точки. На второ място с 43 точки е „Седемте психопата“, а трети с 36 точки е „На Рим с любов“. На престижното четвърто място с 26 точки е документалният на Илиян Метев „Последната линейка на София“. Пето място си поделят три филма с по 18 точки: „Висоцки: Благодаря, че съм жив“, „Като влюбени“ и „Изобретението на Хюго“. Следват: „Уди Алън: документален филм“ – шести със 17 точки, „Милош Форман: Каквото не те убива ...“ – седми с 16 точки, „Хемингуей и Гелхорн“ – осми с 14 точки, „По пътя“ – девети с 13 точки, „Айседора Дънкан“ – десети с 12 точки, „Аз и ти“ и „Желязната лейди“ – единайсти с по 10 точки. Дванайсти са „Риалити“ и „Марли“ с по 9 точки, с 8 точки – „Питър Брук: опънато въже“ е тринайсти. Четиринайсто място си поделят „Реноар“ и „Зад вратата“ с по 7 точки. „Руби Спаркс: мечтаното момиче“ е петнайсти с пет точки, а „Балканска мелодия“ – шестнайсти с четири. С по 3 точки седемнайсти са: „След май 68-а“, „Кориолан“, „Обикновен живот“, „Войната е обявена“, „Спомени за моите тъжни проститутки“ и „Спаркъл: Соул дива“. По две точки за осемнайстото място събират „Детектив Ди и загатката на призрачния пламък“ и „Моят татко Баришников“. И накрая деветнайсти с по 1 точка са: „Любовна терапия“, „Инкогнита“ и „Котката на равина“.

Преди самата класация нека си припомним победите-

лите през последните пет години:

2011 г. – „Полунощ в Париж“ на Уди Алън, 2010 – „Границите на контрола“ на Джим Джармуш, 2009 – „Атихрист“ на Ларс фон Триер, 2008 – „Дихание“ на Ким Ки Дук и 2007 – документалният филм на Адела Пеева „Развод по албански“.

И така:

Александър Донеv: 1. История на филма: Одисея; 2. Желязната лейди; 3. Марли; 4. Милош Форман: каквото не те убива ...; 5. Уди Алън: документален филм

Антония Ковачева: 1. Седемте психопата; 2. Последната линейка на София; 3. Уди Алън: документален филм

Божидар Манов: 1. Хемингуей и Гелхорн; 2. Марли; 3. Милош Форман: каквото не те убива ...; 4. Висоцки. Благодаря, че съм жив; 5. Последната линейка на София

Боряна Матеева: 1. История на филма: Одисея; 2. Последната линейка на София; 3. Риалити; 4. Като влюбени; 5. Реноар

Геновева Димитрова: 1. Седемте психопата; 2. Уди Алън: документален филм; 3. На Рим с любов; 4. Аз и ти; 5. Риалити

Георги Ангелов: 1. История на филма: Одисея; 2. Последната линейка на София; 3. Войната е обявена; 4. Като влюбени; 5. На Рим с любов

Григор Чернев: 1. По пътя; 2. Висоцки. Благодаря, че

съм жив; 3. Спомени за моите тъжни проститутки; 4. Аз и ти; 5. Инкогнита

Деян Статулов: 1. Риалити; 2. Седемте психопата; 3. На Рим с любов; 4. Изобретението на Хюго; 5. Като влюбени

Димитър Бърдарски: 1. Уди Алън: документален филм; 2. Балканска мелодия; 3. Айседора Дънкан; 4. Висоцки. Благодаря, че съм жив; 5. На Рим с любов

Димитър Кабаиванов: 1. Руби Спаркс: Мечтаното момиче; 2. На Рим с любов; 3. Висоцки. Благодаря, че съм жив; 4. Марли; 5. Любовна терапия

Иван Иванов: 1. Айсидора Дънкан; 2. История на филма: Одисея; 3. Висоцки. Благодаря, че съм жив; 4. Реноар; 5. Като влюбени

Ингеборг Братоева: 1. История на филма: Одисея; 2. Последната линейка на София; 3. Милош Форман: каквото не те убива...; 4. На Рим с любов; 5. След май 68-ма

Калинка Стойновска: 1. Седемте психопата; 2. На Рим с любов; 3. Милош Форман: каквото не те убива...; 4. Реноар; 5. Изобретението на Хюго

Красимир Кастелов: 1. Седемте психопата; 2. История на филма : Одисея; 3. Изобретението на Хюго; 4. След май 68-ма; 5. Хемингуей и Гелхорн

Людмила Дякова: 1. Седемте психопата; 2. Милош Форман: каквото не те убива...; 3. Питър Брук. Опънатото въже; 4. Аз и ти; 5. На Рим с любов

Митко Новков: 1. Последната линейка на София; 2.

История на филма: Одисея; 3. Питър Брук: Опънатото въже; 4. Зад вратата; 5. Желязната лейди

Неда Станимирова: 1. История на филма: Одисея; 2. Айсидора Дънкан; 3. Хемингуей и Гелхорн; 4. Зад вратата; 5. Желязната лейди

Олга Маркова: 1. История на филма: Одисея; 2. Седемте психопата; 3. Като влюбени; 4. Питър Брук: Опънатото въже; 5. Милош Форман: каквото не те убива...

Павлина Желева: 1. Като влюбени; 2. Уди Алън: документален филм;

3. Последната линейка на София; 4. Обикновен живот; 5. Реноар

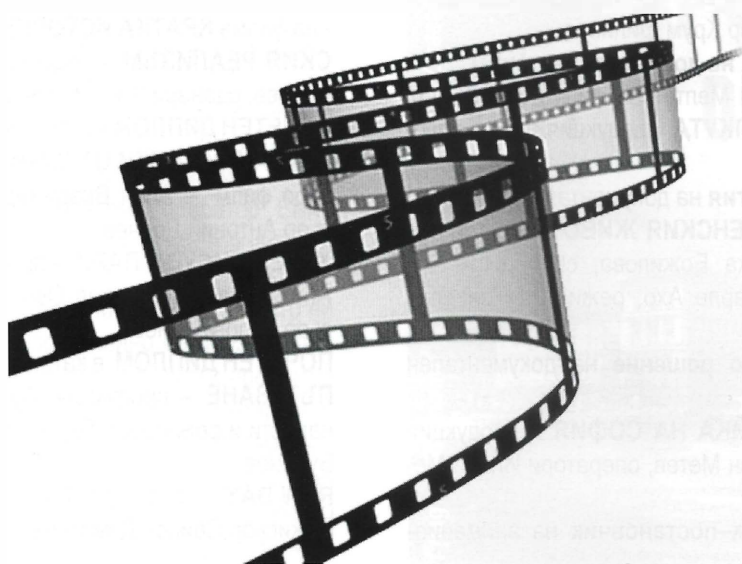
Пенка Монова: 1. Хемингуей и Гелхорн; 2. Желязната лейди; 3. Спаркъл: Соул дива; 4. Моят татко Баришников; 5. Котката на равина

Петя Александрова: 1. История на филма: Одисея; 2. Аз и ти; 3. Кориолан; 4. По пътя; 5. Обикновен живот

Петя Славова: 1. На Рим с любов; 2. Като влюбени; 3. Зад вратата; 4. Изобретението на Хюго; 5. Седемте психопата

Светла Дамянова: 1. Изобретението на Хюго; 2. На Рим с любов; 3. Седемте психопата; 4. Детектив Ди и загадката на призрачния пламък; 5. По пътя

Янко Терзиев: 1. Изобретението на Хюго; 2. Седемте психопата; 3. На Рим с любов; 4. По пътя; 5. Последната линейка на София



ЗЛАТЕН РИТОН 2012

Голямата награда ЗЛАТЕН РИТОН за най-добър документален филм

МОМЧЕТО, КОЕТО БЕШЕ ЦАР – продукция “Агит-проп” – Мартичка Божилова, сценарист и режисьор Андрей Паунов, оператори Борис Мисирков и Георги Богданов.

Голямата награда ЗЛАТЕН РИТОН за най-добър анимационен филм

БАЩА – продукция „Компот Колектив България” – Мария Станишева, Весела Данчева, сценаристи Иван Богданов и Фил Мълой, режисьор Иван Богданов.

Специалната награда на журито за документален филм

КОЙТО ТРЪГНАЛ Е САМ – продукция „Б+ Филм” – Пламен Герасимов, сценаристи Мария Ландова и Ралица Димитрова, режисьор Ралица Димитрова, оператор Пламен Герасимов.

Специалната награда на журито за анимационен филм

КОШМАРЪТ – продукция „Николай Тодоров Клуб Но”, сценарист Иван Кулеков, режисьор Николай Тодоров.

Наградата на община Пловдив

ИЗПОВЕД – Продукция БНТ 2 – Пловдив, сценарист Стоян Цанов, режисьор Крум Филипов.

Награда за режисура на документален филм

на режисьора Михаил Мелтев за филма **ВЛЯВО ОТ ПЪТЯ ЛОНДОН – КАЛКУТА**, продукция “Две и половина” - Пенко Русев.

Награда за драматургия на документален филм

ПРАВИЛАТА НА ЕРГЕНСКИЯ ЖИВОТ – продукция “Агитпроп” – Мартичка Божилова, сценаристи Тонислав Христов и Каарле Ахо, режисьор Тонислав Христов.

Награда за визуално решение на документален филм

ПОСЛЕДНАТА ЛИНЕЙКА НА СОФИЯ – продукция “СИА”, режисьор Илиан Метев, оператори Илиан Метев и Методи Метев.

Награда за художник-постановчик на анимационен филм

на режисьорите Ася Кованова и Андрей Кулев за филма **ПИАНИСТЪТ** – продукция “Кулев филм продукция” – Анри Кулев.

Награда за дебют в документалното кино

СТОИЧКОВ – сценарист и режисьор Борислав Колев, продукция “Камера” - Димитър Гочев.

Награда за дебют в анимационното кино

КРЪВТА – сценарист и режисьор Велислава Господинова, продукция “Геополи” – Павлина Желева и Георги Чолаков.

Награда на Съюза на българските филмови дейци ЗАГАДКАТА “ВЕДА СЛОВЕНА”, режисьор Анри Кулев, продукция “Кулев филм продукция” – Анри Кулев.

Награда на Гилдия «Критика» към СБФД

ПИАНИСТЪТ, режисьори Ася Кованова и Андрей Кулев, продукция “Кулев филм продукция” – Анри Кулев.

Награда на Българска национална филмотека

МОМЧЕТО, КОЕТО БЕШЕ ЦАР – продукция “Агит-проп” – Мартичка Божилова, сценарист и режисьор Андрей Паунов, оператори Борис Мисирков и Георги Богданов.

Награда на Асоциация на хабилитираните преподаватели по екранни изкуства АКАДЕМИКА 21

- на филма **КРАТКА ИСТОРИЯ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ** – продукция “Синемак” – Ивайло Пенчев, сценарист и режисьор Иван Георгиев-Гец.

ПОЧЕТЕН ДИПЛОМ в категорията документално кино **СЛУЧАЙНИ ГОСТИ ОТ СЛУЧАЕН ВЛАК** – продукция „Про филм” – Асен Владимиров, сценарист и режисьор Антоний Дончев.

ХУБЕН РИСУВА ПАРИ – продукция „Омега Филм” – Ани Йотова, Светослав Овчаров, сценарист и режисьор Георги Тенев.

ПОЧЕТЕН ДИПЛОМ в категорията анимационно кино **ПЪТУВАНЕ** – продукция „Аудиовидео Орфей”, сценаристи и режисьори Радостина Нейкова, Владислав Будинов.

REW DAY – продукция „Мирамар Филм”, сценарист и режисьор Свилен Димитров.

Анализ на фактите и надникване в личното пространство

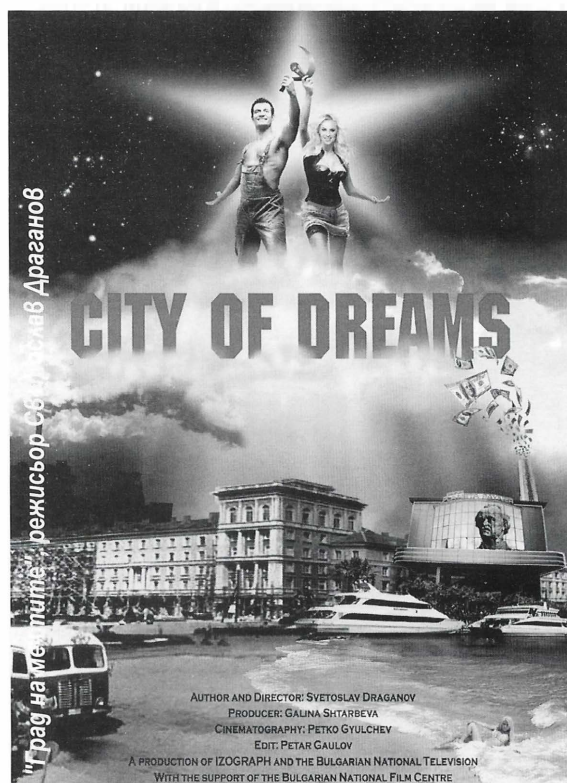
Димитър Кабаиванов

Деветнайстият Фестивал на Българското документално и анимационно кино (Пловдив 2012) събра отново българските документалисти на едно от малкото места, където могат да видят творбите си, да обменят мнения, да споделят мисли и идеи за евентуални бъдещи проекти. Това кино все повече се ориентира към един амбивалентен модел на изказ, като вече свободно се нарушават „класическите“ съотношения на количество изследван материал и формите му на изобразяване. Авторите на повечето от конкурсните филми се стремят да създават кино едновременно на директния публицистичен изказ и на метафоричното размишление. Успоредно с това има и акцент в смисловите внушения на повечето документални филми, които от различни гледни точки се опитват да огледат днешното ни ежедневие през погледа на отделния индивид.

А проблематиката им, независимо дали оглежда различни сфери на човешкото битие, или е клаустрофобично затворена около едно единствено човешко преживяване, все по-често е тази на оцеляването.

Когато се опитва да представи днешната ситуация в страната, документалното ни кино предпочита да се обръща към по-малки общности в провинциални градове. Най-показателен пример сред тях е филмът „В ляво от пътя Лондон-Калкута“ (сценарист Влади Киров, режисьор Михаил Мелтев, оператор Емил Пенев) – носталгично пътуване към настоящето на Тополовград (родно място на режисьора). Този град, създаден от бежанци и преселници в недалечното ни минало, сега вегетира и постепенно се обезлюдява. Виждаме социална, но и екзистенциална и предимно носталгична драма, която сама по себе си събира във фокус днешното състояние на страната. Операторската работа на Емил Пенев блестящо ни показва прекрасната природата на този край, а същевременно е и странен поглед към града и интериорите в него.

Портретира застиналите съдби на героите, жертви на съвременната глобализация, които са емблематични за основната маса от народа ни. Това будно и устремено към Европа в миналото градче днес е останало извън магистралата Лондон-Калкута. Там – в миналото, е останала митологичната камила (символ на града преди), останали са връзките с Египет, за които днес напомня новооткритото „Крилато слънце на Амон“, показващо ни древната история на този край. Ненаправно младежите от интернационалното „Племя на дъгата“ избират това място за своите летни сборове. Те и техните идеи, както и идеите за глобализация, остават встрани от живота на хората от гра-



да, подтиснати от ежедневна борба за оцеляване. Филм, който много показателно и болезнено фиксира прехода, е този за Димитровград – „Град на мечти“ (сценарист и режисьор Светослав Драганов, оператор Петко Полчев). В него промяната се чувства най-осезаемо, защото градът – емблема на социалистическото строителство, днес се е превърнал в емблема на съвременната ни култура – чалгата. Режисьорът умело сблъсква гледните точки и стереотипи на поколенията. Фиксира вижданията им за ситуацията в момента, противопоставя ги и извежда отношението на героите към днешната действителност. Интересно е, че съдбите и на едните, и на другите са трагични. Репликата „Никой, който е излязъл от този град, не се връща!“ е станала девиз за младите хора в страната ни. Силиконовият блясък на чалгата, привличащ девойки от цяла България и превърнал се в отдушник за местните аутсайдери и малцинства, не е достатъчен да задържи младежта в този град, който е без поминък и бъдеще.

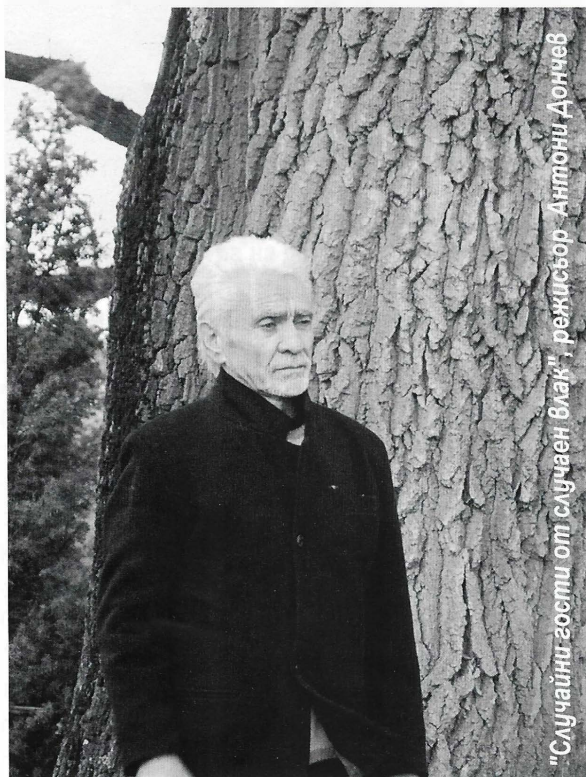
Към групата на тези „филми за прехода“ е и „Преходни истории“ (сценарист Асен Владимиров, режисьор Елдора Трайкова, оператор Емил Христов). Тук нещата се представят в най-изчистен вид. Целият този период се вербализира от думите и спомените на посетителите на малък квартален гаражен фризьорски салон. В него клиентите идват не само за да се подстрижат, а и за да изплачат неволите си. Виждаме възможно

най-широк спектър от човешки съдби – и аутсайдери, и успели в живота, и просто съществуващи. По този начин филмът брилянтно постига целта си – моментна снимка на преход, започнал през 1989 година, точещ се и до днес.

Историческото документално кино се стреми да разглежда историята от различни ъгли и като резултат от всички нейни плюсове и минуси, да види движението ѝ, да предусети зараждането на тенденции в обществото и да изследва взаимовръзките с миналото. Трябва да се отбележи и опитът да се социологизира историческият филм. Филмите успяват да създадат нови връзки между фактите и човешките съдби, да представят свой поглед към историята и днешната реалност. Историческият документален филм се стреми да ги изследва и да създава свой модел и едновременно държи сметка за контекста, в който съществуват в съвременността дадени исторически факти, какви поуки и опит могат да се извлекат от тях. Затова често историческата личност или събитие става фокус, в който се концентрират всички днешни отношения и проблеми. Моделира се и се документира и съвременното ни мислене, съизмерено с безспорните (или спорни) ценности на миналото.

На фестивалния екран бяха представени и амбициозни творби, които са с претенцията за цялостна картина на проблематиката, която представят. Такъв е „Кратка история на социалистическия реализъм“ (сценарист и режисьор Иван Георгиев-Гец, оператор Ивайло Пенчев). Като прочетох заглавието на филма, без да съм го гледал, се настроих малко скептично. Сметнах, че на практика авторите си поставят прекалено амбициозна задача. Гледайки го, осъзнах, че представеното от тях с много хумор и с чувство към детайл и история изгражда цялостна картина на този натрапван в миналото ни термин. В калейдоскопа от истории, човешки съдби и художествени творби се акцентира върху непрекъсваемостта на времето – въпреки различното ни отношение към него.

Като резултат на историческото си развитие българското общество и до днес е обвързано с един патриархален модел и е склонно да идеализира и да придава голямо значение на патерналистичните фигури. „Човека и народа“ (сценарист и режисьор Светослав Овчаров, оператор Веселин Христов) е поредният опит на режисьора да изгради портрет на възлова фигура от националната история. Заглавието е пряка закачка с прочутия филм „Човек от народа“ на Христо Ковачев – най-тиражираният документален филм в българската киноистория. Това корелира с актуалната тенденция за изследване личността на Тодор



„Случайни гости от случан влак“ – режисьор Антони Дончев

Живков и неговата епоха днес.

„Загадката „Веда Словена“ (сценарист Борис Христов, режисьор Анри Кулев, оператор Светла Ганева) е експериментална по форма творба за нашето документално кино. Лично аз не съм любител на историческите възстановки, които разбиват документалната тъкан, налагани вече десетилетия от популярната стилистика „Дискавъри“. Именно поради оскъдния визуален материал около тази най-грандиозна литературна мистификация в историята ни тук „разиграването“ на историята е напълно оправдано. И всичко това е блестящо и стилно реализирано от авторите на филма.

Документалистите се интересуват не само от националната история. „Случайни гости от случаен влак“ (сценарист и режисьор Антоний Дончев, оператор Иван Тонев) изследва общността на руските емигранти, намерили втората си родина у нас. Ангажирани сме с исторически паралели за различните вълни от руската емиграция. Детайли от повествованието ни препращат от хипотетичната история за пребиваването на Анастасия (последната пряка наследница на Романови) в България до катарзиса на наследника на следовател от Ипатиевския дом (разстреля на династия Романови), участващ в кръстно шествие по последния им път.

Българско момиче от Карнобат се превръща в звезда на нямото кино - „Ива Ваня“ (сценарист и режисьор Владимир Илиев, оператор Николай Василев). Чрез този филм достойно е продължена традицията в документалистиката ни за откриване на неизвестни за съвременното поколение имена. Героинята, реална личност с невероятна съдба, успешен и проспериращ бизнесмен, след много житейски предизвикателства успява да запази страстта си към приключенията, живота и насладата от него дори и на преклонна възраст. Традиционно на фестивала бяха представени и доста филми за творци и художници. Сред тях своеобразни антиподи (като житейска позиция) бяха „Хубен рисувал пари“ (сценарист и режисьор Георги Тенев, оператори Калин Иванов и Калоян Божилов) и „Който тръгнал е сам“ (сценаристи Мария Ландова и Ралица Димитрова, режисьор Ралица Димитрова, оператор – Пламен Герасимов). И двата филма дават израз на житейската и творческа позиция на героите си. Достойнството им е в представянето на различните варианти на житейски избор – в единия филм е поставен акцент върху интегрирането на героя със средата и върху просперитета, изграден на базата на модното, във втория - градацията в алиенирането на героя е

проследена от детските му години на многообещаващ вундеркинд до превръщането му в социопатичен маргинал. Посоката на движение се дава не само от обстоятелствата, защото не винаги собственото решение е определящо за героите, а и средата детерминира тяхната изява. Това е най-спорният като проблематика филм на фестивала, който поляризира мненията и предизвика най-много дискусии.

Още един филм на екипа Ралица Димитрова и Пламен Герасимов „Нашата стока е най-голямата реклама“, доставя визуално удоволствие. Вкусът на времето е пресъздаден в детайли не само чрез исторически хроники и документи, а и с блестящи актьорски възстановки.

Друга група филми са свързани с хора, които се определят с българско самосъзнание. Един от тези филми е „Шишевецко поле“ (сценарист и режисьор Владислав Савов, оператор Борислав Василев). Това е филм-наблюдение – „пасторална“ картина на бит и хора, за които България е все още някакъв идеал, пълна противоположност на настроенията у нас.

„Правилата на ергенския живот“ (сценарист и режисьор Тонислав Христов, оператор Петер Флинкенберг) е в същата тенденция, но с по-експериментален дух. Какво имаме пред себе си – документален филм, романтична комедия или своеобразно риалити? В същността си той е игрално-документален и изследва проблемите на българите, емигрирали и живеещи в чужбина. Четирима реализирани в професиите си мъже на Христова възраст се опитват да намерят любовта и бъдещите половинки на живота си. Дали са си срок от година и се впускат в едно „road trip movie“ из Финландия. Вероятно това е смисълът на самия живот – самото пътуване към нещо желано.

Определено мога да кажа, че документалните филми напоследък анализират не само поведение и факти, а успяват да надникнат и в най-неуловимите лични пространства – като психоаналитичен сеанс, където героите „преживяват“ проблемите си пред нас. Виждаме документално кино, призвано да открива личността едновременно в нейното равновесие и дисбаланс между вътрешните си нагласи и изискванията, които ѝ налагат обществото и средата. Режисьорите търсят и откриват различни гледни точки към действителността и персонажите на филмите си. Това прави тези филми не само документ, а и психологическо наблюдение за времето. Което ги превръща в многоизмерен възглед за Света.

Драматургия на изложението – досаден каприз или необходимост на разказа?

Иво Драганов

Прекалени дължини и бърливост – това е най-краткото впечатление от филмите, показани на 19-ия фестивал на българското документално и анимационно кино „Златният ритон“ в Пловдив. Стегнатата драматургия на филмите от осемдесетте години, лаконизмът на изказа са отстъпили пред линейния разказ и можеха да се открият единствено в „Малки истории“ на Николай Василев и „Някой като теб“ на Темелко Темелков. И изобретателността на визуалните решения тази година рядко се срещаше. Телевизионната логорея, която често изпада в словесна ентропия, е заразила кинодейците. Вместо целият ресурс от изразни средства на документалното кино да бъде възприет от телевизионните режисьори и оператори, става точно обратното. Визуалните и линейно-разказвателни форми на т.нар. риалити формати нахлуват като хуни в територията на документалния филм, наречен художествен от Джон Гирсън. Явно

Гирсън вече не го четат. Но това е дефицит и черта не само на интернет поколението, което има самочувствието, че знае и може всичко, но и на по-зрели критично настроени творци. Редактори-драматурзи вече няма – продуцентите пестят всеки лев, но тази липса се усеща в често срещаната /а/логичност на филмовия разказ и в архитектурата на изложението. Дори ми бе странно да видя как пестеливо написани сценарии прерастват в дълги саги. За съжаление един сценарий с много заряд като този на Боян Папазов (по необясним начин сведен до идея) се е развил в двучасова форма във филма „Иван Радоев – аз съм ножа и раната“. Отчетлив дефицит в него е липсата на развитие на контекста. Именно в сблъсъка с него се крие драматизмът и трагиката на Иван Радоев, който се стреми да съхрани личността си. От кого и какво? Именно този контекст на организирания ентусиазъм бе прекрасно развит от Иван Георгиев-Гец в

„Дългият път на крокодила“, режисьор Панчо Цанков





"Момчето, което беше цар", режисьор Андрей Паунов

неговия филм „Кратка история на социалистическия реализъм“. Той показва флагрантни примери на нормативната естетика, взети от киното, театъра, литературата, изобразителните изкуства по времето на тоталитаризма. Иван Георгиев се е обърнал именно към младите, които не помнят това време, и обяснява достъпно и много забавно симбиозата между политическите норми и естетическите принципи. Резултатът е т.нар. от Сталин социалистически реализъм – смес от пропаганда с елементи на изкуство или понякога изкуство, гарнирано с пропаганда. Стил, жанр, метод или груба доктрина? Режисьорът показва с архивни кадри манията по организирания ентузиазъм, бликащ от всякакви чествания на празници, юбилеи, нелепичите, които видни творци са били принудени да изговарят на нечии годишнини, защото такова е било времето. А това време напомня на парарелигиозен култ. Истерията по партийните водачи и декларираната жертвоготовност от раболепни поети напомня тягостно на ритуалните жертвоприношения при примитивните народи. Без да я извежда като линия, в подтекста на филмовия разказ се разчита и личната неприязън на Иван Георгиев към конформизма, който подхранва кресчендните амбиции на организираната посредственост и е хранителна среда на некадърниците. Соматниците като Иван Радоев, Валери Петров и други, които отказват да се подчинят на поредната партийна недомислица и следователно доброволно да се обезличат, остават встрани от всеобщата истерия, съответно и от полагаемите се за това блага. Точно

тази линия като контрапункт на позицията и поведението на Иван Радоев липсваше като драматургия на разказа във филма на Анна Горанова. За два часа все е имало десетина минути време този контрапункт да се покаже, за да се ориентират по-младите в драматизма на избора на Иван Радоев.

Историята и познанието за това как сме живели са теми, които вълнуват хората, които разсъждават. За съжаление в тези две огромни територии на науката и културата има огромни дефицити. Главно документалните филми попълват белите полета в официалната ни история и възкресяват истинската, неофициална история.

Въпросът какво става с нас, как се променяме, какви са представите ни за добро и зло, какви нагласи имаме и накъде вървим, цената на нашия избор и този път ангажираха вниманието на много творци. В „Горяни“ Атанас Киряков извършва нещо важно за филмовото ни изкуство от историческа гледна точка. Филмът е за народното, главно земеделско съпротивително движение срещу насилственото коопериране и национализиране на селскостопанските земи. В периода от 1944 година до 1960 година над 50000 души с оръжие се борят срещу този болшевишки колхозен модел на стопанисване. Това се случва преди Берлинското въстание през 1953, унгарската революция през 1956 г., чешката пролет през 1968 г., полските бунтове в Гданск през 1971 г. Обидният етикет, че българите са най-верния, овчедушен и безропотен сателит на СССР, е разбит. С този филм дълго укри-

върща в публичен факт, а разказите на участниците и обобщенията на интелектуалците в края на филма преобръщат представата ни за самите нас като дух, манталитет и национален характер. Българинът е реабилитиран в най-важния аспект от съществуването на човека – правото да направи и отстоява своя избор. Дали е правилен или не, е предмет на друго изследване. Както казва средновековния теософ Пико Мирандола: Бог е поставил човека в центъра на Вселената, за да има съзнанието къде се намира и следователно избора на коя страна да се обърне. Филмът е дълъг, но това го отдавам на желанието на режисьора да съхрани като свидетелства на времето и визуална памет на нацията интервютата с малцината останали живи горяни, отколкото на драматургичен недостатък. В този ред на възкресяване на неофициалната история и оценката на трагическия избор е филмът на Явор Бобев „Спасеният град“. По време на войната капитанът и част от неговия екипаж, жертвайки живота си, извеждат от пристанището на Пирея подпаления от гръцки партизани кораб „Княгиня Мария Луиза“ – секвестриран от германците и натоварен с гориво и взривове. Той се врязва в морето, смелият капитан и почти целият екипаж загиват на 30 май 1941 г., а Пирея е спасена от нечувана катастрофа. Това е невиджан подвиг, останал в забвение, както бе забравен и подвигът на капитан Списаревски. От гледната точка на изопачаваната история мога да твърдя, че българските кинодокументалисти, за разлика от продажни историци, се опитват да превърнат българите от тълпа в нация. „Който има очи, да гледа, който има уши, да слуша.“

В „Човека и народа“ Светослав Овчаров прави извода, че народ като нас заслужава управник като Тодор Живков. В сянка остава обаче важното обстоятелство, че България от 1941 година насам е имала стеснен избор. На 28 февруари 1941 генерал Лист стои при Калафат с едномилionenна армия. На 5 септември 1944 на Дунава при Силистра стои маршал Толбухин с Трети украински фронт – също приблизително един милион войници. Пред тези армии място за избор не остава. Резултатът е известен и анализиран блестящо от проф. Тони Джуд в книгата „След войната. Европа между 1945 и 1989 г.“ От такава гледна точка внушението, че си заслужаваме управниците, ми се струва не съвсем убедително.

Известно е, че сред европейските дипломатически кръгове цар Борис III е наричан „Лисицата“. Дали това се е пренесло и върху неговият син? Андрей Паунов показва и разкрива във филма „Момчето, което беше цар“ с много елегантна ирония личността на неговия

син, екстрадиран от България през 1946 година като цар Симеон II и върнал се триумфално през 2001 година в странното битие на поредния министър-председател (вече като Симеон Сакскобургготски). Сложните коалиции го водят до политически крах и наваяват спомени за неуспешните дипломатически акробатики на покойния му баща, а интервюта с него не разкриват политическа далновидност, дългосрочна стратегия и визия за развитието на държавата и обществото, а една светска, салонна персونا. Операторската работа е постижение в областта на визията, особено едрите планове на отделни персонажи и на котката, която извежда в огромна степен иронията към главния герой на филма.

В по-далечен план е разположен филмът „Случайни гости от случаен влак“ на Антони Дончев. Филмът тръгва на сценарно ниво като разследване на хипотезата за спасяването на княгиня Анастасия и нейния брат Алексей в България. Ситуацията налага промени и филмът представя руските белогвардейци, намерили убежище в България след революцията. Забележителни хора, чийто възможен избор се е свеждал до това да бъдат избити в Русия или да спасят поне живота си на друго място. В центъра е разказът на един от героите, чийто баща е охранявал царското семейство и синът подозира, че е участвал в неговото избиване. През целия си живот той се стреми да изкупи предполагаемата вина... Всичките герои са забележителни с това, че освен своя живот съхраняват и достойнството си. Филмът попълва празнина в нашата история и е познание за тези клетници, потърпевши от превратностите на историческата съдба на една шеста част от света.

Проблем на нашето познание е филмът на Анри Кулев „Веда Словена“. Оригиначните записки на Стефан Веркович са подложени на остракизъм. Те са приети от едни, отречени от други и обявени за негови съчинения, но така или иначе представляват особен принос в литературната ни история. Ако той ги е писал, значи е гений, ако не е, ние на научно ниво не сме ги оценили по достойнство. Филмът е изграден като сблъсъци на идеи, позиции и мнения по невероятно изискан и привлекателен начин. Би било чудесно, ако авторите го пресъздадат с възможностите на игралното кино.

Темата за избора и неговото отстояване присъства и в много любопитния филм „Дългият път на Крокодила“ на режисьора Панчо Цанков. Той представя един уникален случай на т.нар. невъзвращенец. Любо е спортна надежда на България, но бяга при драматични обстоятелства от социалистическия рай. Защо?

Уникалното е, че той не търси реализация в среднобуржоазното благополучие в големите градове на западната цивилизация и демокрация. Той търси свободата в нейния чист екзистенциален вид – така, както я разказва Джек Лондон. Той е чиста проба авантюрист, смел човек, разчитащ на своята воля и сила и се реализира в джунглите, реките и блатата на Австралия и Папуа - Нова Гвинея – далеч от всякаква урбанизация. Такива като него са откривали континенти, завладявали са империи, откривали са непознати морски пътища и земи. Негово обкръжение не са авенютата и молове, а пустош, змии и крокодили. В този филм е показан невероятният копнеж по свободата от най-чиста проба – да правиш каквото искаш, където искаш и както искаш. Без лицемерни норми, тъпи правила и тесногръди ограничения. Често на ръба на закона, Любо живее живота си на високи обороти и всяка спечелена унция злато е получена с невероятен риск. Смъртта влиза в ценоразписа, но не го плаши. Това бе среща с герой, който е много различен от типичния български конформист – еснаф, който се свива в черупката си и повтаря като мантра „Преклонена глава си сабя не я сече“.

В най-чист вид темата за избора бе интерпретирана в един от най-дискутираните филми „Който тръгнал е сам“ на Ралица Димитрова. Бягайки от една матрица на обществено поведение като протест срещу конформизма, еснафщината и лицемерието, главният герой поставя себе си и семейството извън него. Но като бяга от една матрица, той сътворява друга, в която съзнателно затваря децата си като социални аутсайдери. Големите въпроси са: те дали са имали право на избор, или той им е бил наложен? Докъде стига свободата на индивида и доколко той е отговорен за изграждането на своите деца? Този филм бе с най-впечатляваща операторска работа на оператора Пламен Димитров.

„Вляво от пътя Лондон-Калкута“ на Влади Киров и Михаил Мелтев е интригуващ разказ за това какво сме спечелили и какво сме загубили по нашия дълъг път на преход. Действието се развива край Тополовград, който се оказва средище на различни древни култури. Постхипарски компании се събират там от цял свят, има следи от присъствие на древните египтяни, тракийски светилища опасват това изключително ин-

тригуващо място. За зрителите обаче е по-интересен разказът за заселниците от всички откъснати краища на България в началото на века. Невероятна бедност, преодолявана с висок морал и ясна ценностна система. Хората са купували на вересия, но с волни пожертвования са изградили прекрасна църква. „По-лесно ще построиш град във въздуха, отколкото държава без религия“ - казва Плутарх. Старите тополовградчани са построили своя град по свой образ и подобие и това е прекрасно. На фона на тези личности режисьорът иронично е противопоставил мърлявото лице на съвременния постмодернизъм. Някакви хорица лазят под някаква маса в църквата, кръстят се, сякаш гонят мухи от лицето си, без да влагат нещо сакрално в тези действия, практикуват някакви ритуали и традиции, чието съдържание вече никой не помни. Фолклорни песни пеят само старите, младите се друсат в ориенталския ритъм на чалгата. Равнодушието на хората, заети с битовото си оцеляване, обрича града на бавно, но сигурно линейно развитие. Тези наши съвременници не са били по-бедни от своите родители и пра-родители, но нямат техните дух и морал. При едните се строят църкви, при другите се рушат бавно... Няма ценности, само интереси – всеки млад вижда бъдещето си извън този град. Каквото е взел от него, взел е - и сега дим да го няма. Духът на неговите създатели сякаш се е изчерпал. Тополовград е по-привлекателен за чужденци-заселници и за хипитата. Те повече ценят този край. Така изглеждаме вляво от главния път. Къде и кога загубихме важните цели в живота си и тръгнахме по криви пътеки край него? Вляво или вдясно – все едно... Този въпрос задава режисьорът с филма си.

Фестивалът засега се провежда на две години и това се усети по многото на брой филми. Не може всичките да бъдат отбелязани в една статия, защото тя ще прилича на инвентаризационен отчет, а и място за дълги рецензии вече няма. Възможностите за публикация са две-три. Няма за съжаление и нагласа те да се четат. Като добавим, че и филмите няма къде да бъдат показвани пред зрителите, става безпощадно ясно, че културата като процес не се е състояла. А иначе най-приятното нещо във фестивала бяха пълните зали.

Възстановката – начин на употреба

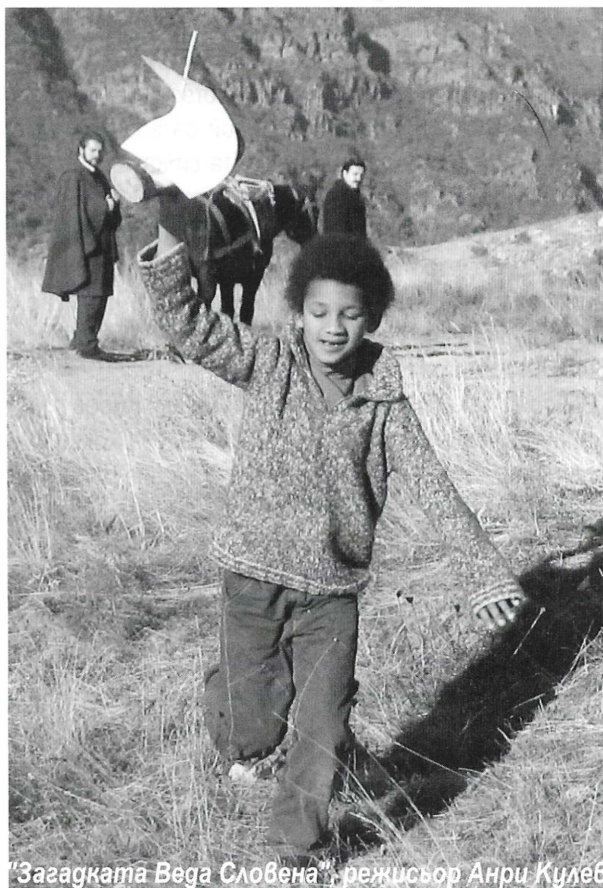
Боряна Матеева

Вселекцията на „Златен ритон“ 2012 прави впечатление използването на един структурно-стилистичен похват, който не е нов за българското документално кино, но на този фестивал, (включващ двугодишната продукция), се открии с разнообразно и интересно творческо приложение. Дали това е мода, или желание да сме в крак с развитието на документалната форма в най-съвременните ѝ проявления (специализираните телевизионни канали Discovery, National Geographic, History и др.) – е тема за теоретична конференция. Тук ще се спра на нейни конкретни и любопитни проявления, без претенции за изчерпателност.

Възстановката е начин да се визуализира миналото (а защо не и бъдещето), близко или далечно, за което има оскъдни документи. Чрез нея могат да се възстановят елементи от времето и пространството – исторически личности, важни събития и места, като се изграждат/надграждат със средства на игралното кино. Ако разширим това не строго научно определение, към т.нар. възстановка можем да добавим и анимацията. Какво е съотношението между различните видове кино, каква е избраната стилистика е въпрос на художествен вкус, талант, артистизъм. Доколко във възстановката ще има експлицитно авторско отношение също е въпрос на избор. Във всеки случай този подход подспажда „сухоежбината“ (любим израз на Юли Стоянов) на документалното кино, прави го по-комуникативно и несравнимо по-богато като визия. Не случайно в последния си филм „Срещи с Иречек“ класикът Юли Стоянов и неговият сърежисьор Асен Владимиров се обърнаха към сложна възстановка на епохата на Иречек, за да я съпоставят със съвременността и да покажат, че, уви, нищо съществено не се е променило в менталитета на българина.

Но да се върнем на филмите от „Ритона“. Най-впечатляващ с възстановките си за мен бе „Загадката Веда Словена“ на сценариста Борис Христов и режисьора Анри Кулев. В нашето документално кино досе-

га нямаме така мащабно замислена и осъществена възстановка, която да е същевременно и елегантно-артистична, и прецизна в детайлите, включваща не само документални, но и анимационни епизоди с поразителна красота. Научните спорове около достоверността на Веда Словена са експонирани през техните конкретни застъпници – най-изтъкнати български и чужди интелектуалци, писатели, общественици. Основни герои са Стефан Веркович (Камен Донеv) и Иван Гологанов (Емил Калев), но те са представени на фона на 21 исторически персонажи, изиграни от 13 актьори. Задължително е да ги споменем поименно, защото повечето от тях са водещи български актьори



„Загадката Веда Словена“, режисьор Анри Кулев

и „ролите“, които изпълняват, са достойни да влязат в творческите им биографии: Стоян Алексиев, Камен Донев, Емил Калев, Любомир Петкашев, Асен Кукушев, Пламен Димитров, Мариян Бозуков, Петя Силянова, Валентин Ганев, Йоана Йорданова и момчето Мартин Христов. Някои, като Любомир Петкашев, изпълняват две роли – на Иван Вазов и Константин Иречек (тук би била любопитна съпоставката с изпълнението на Ицко Финци като Иречек в „Срещи с Иречек“). Други, като Валентин Ганев, се възплъщават успешно в цели три личности: Александър Ходзко, Петко Славейков, Леонид Гайтлер. Тази откровена условност, това оголване на метода изключва емоционално вживяване и набляга на концептуалната страна на споровете между изследователите на тайнствената книга. Но тя провокира също и една изтънчена интелектуална игра на съпоставки у зрителя, на вътрешни съгласия-несъгласия, на постоянно отгатване „кой кой е“, доколко е този от нашите представи, с какво е по-различен... Възкресяването на патриарси като дядо Вазов и Славейков е рисковано занимание, но от него режисура и актьори са излезли с чест, защото на всички нива се ръководят от висок художествен вкус. Респект и преклонение пред духовния авторитет, финес и изящество в портретирането, дори да не си съгласен с него. Колко различни са тук плеядата български интелектуалци от фарсовите им чучела в някои вулгарни шоу-програми! Важно е, много е важно в културната памет да има и такива величествени проекции – създадени с артистизъм и мярка. Тази мярка се усеща във всички компоненти на игралните епизоди. Операторската работа на Светла Ганева е изчистена, класически стабилна, в повечето случаи монохромна, с дискретно виражиране на места, ползвани са само спокойни средни и общи планове, няма резки движения или изненадващи ракурси. Интериорите са богато и стилно разработени като бит, костюмите безупречно подбрани. Атмосферата на екстериорите носи знаците на едно фолклорно извънвреме, което най-точно подхожда на полифоничния дебат, най-важния във филма. Трябва специално да се отбележи работата на художниците по костюмите Марта Миронска и Сашка Балева, както и виртуозният грим на Снежина Мерджанова и Сашка Балева, който буквално може да преобрази един актьор в няколко герои и това да не стои бутафорно. А кратките анимационни епизоди (реализирани от петима изтъкнати аниматори-режисьори), където има такова учудващо разнообразие на техники (от изящна рисувана анимация през компютърна „изрезка“ до красиви 3D ефекти) извеждат филма в измерение, кореспондиращо с духа на Веда

Словена. Сложният артистичен маниер на Анри Кулев кулминира във финалния епизод, комбиниращ игрално и анимационно изображение в необикновен синтез. Мощната визия и текстът на Борис Христов се наслаждат на финала на този колкото образователен, толкова и високо поетичен филм в хармония, стояща отвъд думите. Ето все пак опит за словесен преразказ: красиво момче пуска отвисоко две малки самоделни лодки, на чиито мачти като платна са прикрепени портретите на Веркович и Гологанов. И тези лодки литват, потъват в морето от облаци и се зарейват към вечността. Задкадровият глас призовава: „Но имайте милост към душите на тези двама мъже, мъченици на словото, които още се мятат в капана на вашите догадки... и пуснете ги да литнат свободни, да отидат най-сетне...“.

Коренно различен, подигравателно-унищожителен, е подходът на Иван Георгиев-Гец в „Кратка история на социалистическия реализъм“. Той е избрал да осъществи възстановки, които саркастично илюстрират метода на соцреализма отвътре и се интегрират като равностоен елемент в богатата мозайка от хроники, бодряшки лозунги, знакови цитати от игрални филми и др. Един пример - емблематичната „Ода за СССР“ на Орлин Орлинов е решена, ако използваме модната терминология, като перфектна социнсталация с елементи на соцперформънс... Скромен подиум, напомнящ провинциална читалищна сцена. Камерата е статична, разположена фронтално. Централно място заема лозунгът „25 години свободен труд“. От двете му страни са аранжирани знамена - червено със сърп и чук и българското. Между знамената стои портрет на важен партиен функционер. Под лозунга и портрета е закачена богата червена драперия, която завършва композицията по всички правила на тържествения протокол. Актриса в строга тъмносиня рокля с къс ръкав излиза на сцената. Карамфил на левия ревер е единственото ѝ украшение. Изражението ѝ е тържествено-страховито, като на някогашните проверки-заря. Тя рецитира патетично, екстатично. Гримаснички с огнен поглед като в немите филми. Мимиката и широките ѝ жестове изглеждат шаржирани, но ефикасно работят за постигане на идеологическото внушение. Докато в унес произнася: „И нека ни хулят, нека се пенят, (такъв е законът на нашите дни) който на теб, СССР, измени той на великата правда изменя!“, тя почти се просълзява. Младежката публика избухва в смях. Ползвайки лошите театрални клишета от 60-те, авторът прави забавно-ироничен коментар на времето. И понеже актьорите са по-скоро неизвестни лица - Веселин Мезеклив, Милена Илиева и Атанас Най-

денов (да отдадем дължимото на страстното им превъплъщение в пламенни рецитатори), младият зрител като нищо може да вземе задъханите изпълнения за извадка от тържествен партиен концерт – толкова органично се вписват те в цялостната тъкан на филма. За тази удивителна псевдо „автентичност“ трябва да благодарим и на художника Мирослав Маринов и на Адрияна Найденова, избрала костюмите.

Свършено друг тип възстановка е използвана в „Небесният покровител на България“ – да я наречем алегорично-поетична. Режисьорът Иван Трайков е бил изправен пред изключително тежка художествена задача – да визуализира иконографската интерпретация и чрез нея – живота и заветите на Иван Рилски. Слава Богу, той не е тръгнал да „възкресява“ българския светец (както това с лекота, с друг бюджет в друга традиция правят специализираните телевизионни канали с Дева Мария или Исус Христос). Във филма му дискретно и само в общ план се мярка фигура на дългокос мъж с благородна осанка, облечен в дълга роба, който странства нанякъде, по планини и друмища. Мъжът не участва в действието, а е само негов свидетел. Дали това видение, изградено по общоприетата представа за светеца, символизира неговото присъствие сред нас, или пък е събирателен образ на изследователите му през столетията, остава загадка. Във всеки случай неопределеността и многозначността му работят емоционално за филма (и не на последно място заради точно намерения типаж), като му придават земно и човешко измерение. Алегоричната фигура става мост, свързващ високия духовен ранг на светията, зографисването му върху икони и стенописи и съвременните светски нагласи.

На другия полюс – в детайлния психологизъм, отива Явор Бобев във филма си „Спасеният град“ (сценарист Матей Тодоров). Тема на филма е малко известно героично събитие от Втората световна война – потапянето на българския кораб „Княгиня Мария-Луиза“ на 30 май 1941 с цел да се спаси от гибел пристанището на Пирея, където е могъл да предизвика чудовищен взрив заради боеприпасите на него. За да оживи документалната материя и да предаде напрежението на ситуацията, режисьорът е прибегнал до игрално-постановъчни сцени. За жалост в тях прозира неумение и художествена неовладяност на няколко нива – при водене на актьорите и при създаването на „епоха“. Бобев, възпитаник на театралния институт в Санкт-Петербург и безспорно опитен телевизионер, е поканил за ролята на Капитана нашумелия Симеон Лютаков, който естествено препраща към телевизионния си персонаж от „Седем часа разлика“. Няма

лошо, но красивият и снажен в белия си кител актьор е оставен на самотек и героично се вживява в ролята си на спасител на Пирея. Една неутралност на поведението му би била много по-адекватна – именно тя активира въображението на зрителя. Желанието да се провокира емоционално съпричастие със стилистиката на екшъна (ефектни ракурси, бърз монтаж, остро осветление, експресивен психологизъм) се „бие“ със строгия тон на документите. И още – в интериора на каютите и морските екстериори няма изпипване на детайла. Затова и зрителят остава с впечатлението за претрупаност и небрежност в игралната част.

Към подчертано стилизирана възстановка прибегва Ралица Димитрова в своя непретенциозен филм „Нашата стока е най-голямата реклама!“ по сценарий на Иван Илчев. Духът на едно отминало време, условно обозначено като началото на 20-ти век, е илюстриран със закачливо-добродушна ирония. Материалната среда е подбрана условно, маркирана с най-знакови елементи. Сияйното и леко ретро-излъчване на Стефка Янорова е точно попадение, което одухотворява забавните театрални атракциони, коментиращи текстовете на първите реклами. С намигащо отстранение тя изиграва леката кокетливост, забавната „светскост“ и наивитет на градските госпожи, които за първи път чуват писъка на модата и възторжено пробват чуждоземни тоалети, шапки, бельо, аксесоари, помади и т.н. Без да е новаторски, защото темата и подхода са ни познати от филмите „Копнеж по нови неща“ (2009) и „Как Европа влезе в България“ (2009) на режисьора Любомир Халачев и сценариста Влади Киров, филмът на Ралица Димитрова прави „продуктово позициониране“ на стоки от модерната в постмодерната епоха с акцент на забавното при едновременно „брандове“, „слогани“, „копирайтъри“ и т.н. Така младите се запознават с „потребителските“ нагласи от зората на рекламата, когато тя е само любопитна и леко скандална вестникарска винетка, а не жесток и циничен бизнес. И през смях отчитат колко далеч е стигнало всичко...

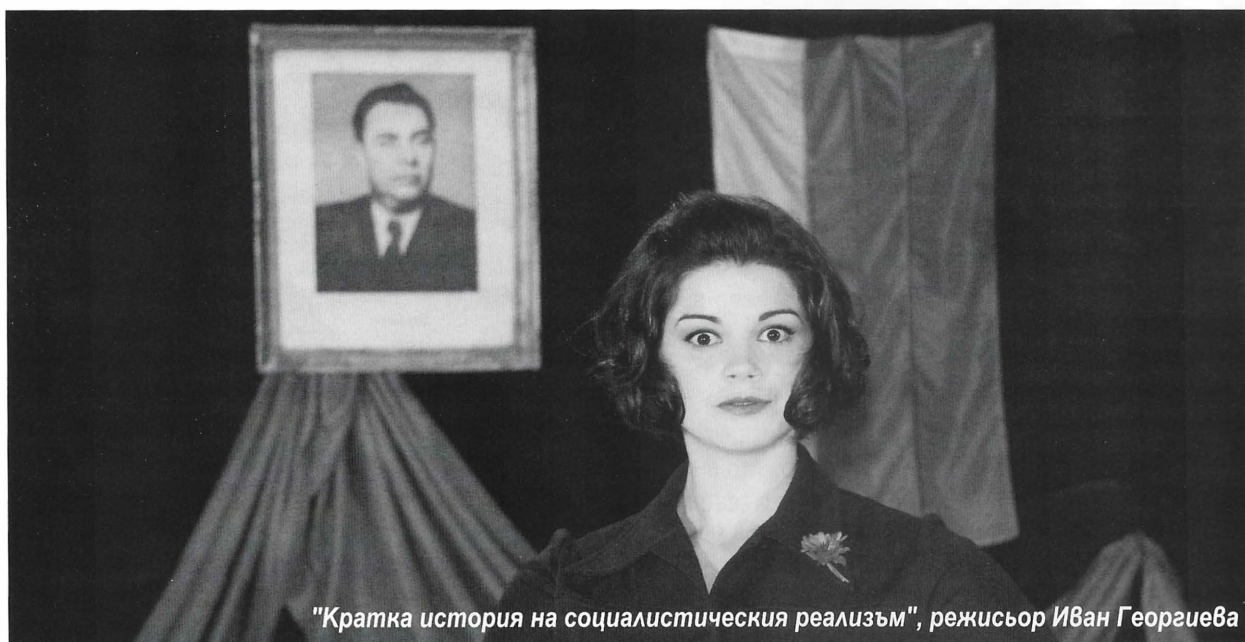
„За драматургична основа на игралните епизоди са използвани малко известни или непубликувани спомени, съхранявани в Централния държавен архив“ – това разкрива в анотацията на „Човека и народа“ режисьорът-сценарист Светослав Овчаров. Възстановките в този сложен филм, събрал балансирано и антологично всичко по „темата Тодор Живков“, се базират следователно на неофициалната гледна точка, която отсъства в известните до втръсване хроники, снимки, документи. Този ракурс търси митологично-легендарното и разкрива скрити черти от психологи-

ята на вожда, управлявал повече от 30 години България. Режисурата следва хронологията на живота на Т.Ж., но никъде не го показва директно, а само го загатва с части от тялото или като показва фигурата му за кратко, в движение, в общ план и контражур. Живков „на живо“ би било твърде лош вкус, какъвто не можем да допуснем за Светльо Овчаров, майсторът на едни от най-дълбоките документално-игрални разследвания в нашето кино. А и портретирането на Първия се случува с героизираща мащабност в игралното кино (както се видя и в „Кратка история на социализма“ - с „Те надделяха“, „Ешелоните“, „Ударът“, „Войници на свободата“, „Бой последен“). „Човека и народа“ започва с алегорично-идилична сцена - поле и козарчета, сред които някъде е и малкият Живков. Децата откриват смок в един храст, но само Тодор не се уплашва и запалва трънката. Така и змията, и трънката изгорели, а с тях и 50-60 декара нивя наоколо. Случката е знакова и предопределя непреклонния характер на бъдещия ръководител. На финала се повтаря пак история със змия, от друг спомен, с други смислови конотации. Те придават философски смисъл и на филма, и на житие-битието на героя. Разказът е на Живков другар от партизанското време. Виждаме само два чифта мъжки крака, обути в груби и прокъсани гети-чорапи. Стъмнило се и мъжете задрямали. Змия пропълзляла под спящия Живков. Приятелят му я видял и я изхвърлил надалече. Когато се събудил Живков, мъжът му описал премеждията и се зачудил какво ли значи тази змия. Живков го попитал да не е суеверен, а човекът рекъл: „Не съм, ама всички сме хора, всички сме чели евангелието“. Във филма има и

друг тип, битови възстановки на зловещи или колоритни случки, които запълват празнините, зейващи между официозните факти. Точно премислените игрални действия не са илюстрация, а носители на информация. Реализирани в стила на хрониките от времето, те не се натрапват. За атмосферата се е погрижил безспорният майстор и в документалната възстановка Георги Тодоров-Жози, а художничката по костюмите Елена Стоянова точно е следвала напътствията му. В надписите се четат още имената на реквизитор, пиротехник, дресьор на животни. В различните епизоди участват 16 статисти...

Като звучене възстановката може да бъде помощно-илюстративна или развлекателна, алегорична или иронично-подигравателна, монументално-възвеличаваща или реалистична, с роля на идеологическо-психологически конструкт.

Мода или диалог със световните процеси? Възстановката в българското документално кино, която има своя история и постижения, е важен структурен елемент, компонент, похват, обхват, даващ необозрима територия за експерименти, за хибридность, за промокаемост на видовете кино. В ерата на компютърните изображения дебат за чистотата на видове и жанрове е нелепост. Взаимната свързаност на живота налага нови модели и киното ни ги ползва все по-еманципирано. Остава надеждата да виждаме още по-смели артистични прекосявания на границите в киното. Синоним на възстановката е реконструкция. Във време на тотални деконструкции всяка реконструкцията е позитивна. И градивна.



"Кратка история на социалистическия реализъм", режисьор Иван Георгиева

Мислещи, артистични – абе аниматори

Людмила Дякова

Определено мога да кажа, че българската анимация преодоля унеса си, държал я в плен последните двацет години. Не че нямаше добри филми през този период, напротив - доказват го множеството награди от наши и чужди фестивали, но това все пак бяха единични явления. Докато на „Златен ритон“ 2012 стана ясно, че в анимационното ни кино вече се очертава стабилен процес – и като количество (двацет и два филма за две години) и най-вече като артистичност и значимост. Творци от всички поколения заявиха категоричното си присъствие с филми в различни жанрове, стилове, техники, търсения и внушения.

Не обичам възрастовото деление и съпоставяне, или още по-лошо, протовопоставяне на поколенията, но когато говорим за процес, това е неминуемо, защото предполага приемственост, творчески провокации, взаимно инспириране и задоволство от успехите на другите. Мисля че заслуга за този „спояващ“ ефект

имат и двата фестивала за анимационно кино: „Златен кукер“ в София и Световният анимационен фестивал във Варна. Тези фестивали заедно със „Златен ритон“ осигуряват среда за българското анимационно кино – колегиална и зрителска. Защото колкото и да са добри филмите ни, проблемът със зрителите остава. Тези филми няма къде да бъдат видяни. Телевизиите категорично не се интересуват от българска анимация, нито за деца, нито за възрастни, а да се мисли за специализирано кино за анимация при толкова оскъден брой екрани в страната, си е направо утопия. Въпреки че, ако говорим сериозно, и двете възможности са напълно резонни и изпълними, а програматорите на телевизии и кина биха се изненадали и колко печеливши могат да бъдат, стига да не се робува само на посредствения вкус.

Но все едно, най-важни са филмите и обнадяващо и окуражаващо е, че половината от представените на „Златен Ритон“ са дело на млади хора – диплом-



"Пианистът", режисьори Ася Кованова и Андрей Кулев

"Баща", режисьор Иван Богданов



ни, дебютни, втори-трети филми. Най-младите автори изненадаха със своите дипломни работи и като творчески инвенции, и като задълбоченост на мисленето. „Скъпо“ – режисьор Ина Николова (НБУ) следва традицията на карикатурата и условната рисунка, за да представи своето виждане за света и за мястото на човека в него. „Тъмната страна“ – режисьор Лилияна Стоянова (НАТФИЗ) с графичен изказ разказва притчовата история за тигъра – едно от най-силните животни – подвластен на своята сянка. Тя му пречи да ловува, тя го издава пред потенциалните жертви, а когато успява да се освободи и да се разправи с нея, той самият загива. Лаконичен и смислен филм. Пеню Кирацов във филма си „Сиринга“ (НАТФИЗ) също е запленил от графиката, за да пресъздаде митът за Пан и любовта му към нимфата Сиринга. В причудливи метаморфози – цветя, птици, животни - са проследени поривите на привличане и отблъскване между двете митични същества и невъзможната им любов, докато накрая тя, за да избяга, се превръща в тръстика, а той от един неин стрък си измайсторява окарина и във вълшебството на музиката пресъздава отново образ на своята любима. Проблемът за твореца и неговата творба е в основата на „Незавършена картина“ – режисьор Росица Вангелова (НБУ). Амбициозен филм, в който страданията и неудовлетворението на твореца в търсене на съвършенството на своята творба е пресъздадено в сюрреалистичен стил и с участието на жив актьор, реверанс на авторката към творчеството на де Кирико. В „Последна есен“, боравейки със специфична техника – пясъчна анимация, ако не греша, използвана за първи път в България, София Илиева

разказва тъжната история за идването на смъртта в едно семейство. Мъжът трябва да си отиде, а за жената остава болката, непреодолимата загуба, но и мъдрото прозрение, че и смъртта е част от живота. Печален, изящен филм с адекватно намерена форма. Всъщност няма нищо изненадващо в зрелостта на дипломните филми. Нали преподаватели на тези млади хора и в Нов български университет, и в НАТФИЗ са едни от най-талантливите български аниматори. Два са дебютните филми: „Пътуване“ на Радостина Нейкова в съавторство с утвърдения аниматор Владислав Будинов и „Кръвта“ на Велислава Господинова. Първият - оригинален като замисъл и технологично решение – анимирана фотоизрезка - проследява пътя на един мъж и една жена един към друг. Влакът на тяхното пътуване е условен модел на света, където героите се сблъскват и разминават с различни персонажи в различни житейски ситуации в стремежа си да се намерят. И когато след множество перипетии и разочарования се срещат, следва парадоксален обрат. Те наистина пътуват един към друг, но в два разминаващи се влака. Печално и уви, реално. Във втория авторката Велислава Господинова остава вярна на задъхания си графичен штрих с акцент червеното, познат ни от дипломния ѝ филм „Фарът“. В случая рисунката е прорязана и постепенно завладяна от всеобемащата експресия на червеното. Това е кръв, кръвта, която човечеството в своето безумие безсмислено пролива до пълното си унищожение, докато само една капка от тази кръв е достатъчна, за да се спаси живот. Изчистен до лаконизъм филм, чиято прецизна визия тушира привкуса на дидактика.

Живописно–приказен като изображение и адекватен на драматургията си е филмът „Рибарката“ по едноименното стихотворение на Кирил Христов. Радостно е, а това може да се каже и за повечето изброени филми, че младите автори разчитат на стабилна драматургична основа, многопланова и многопластова и така успяват да се изразят много по-задълбочено от линеарното гегово заиграване.

„Rew day“ е много различен от „Въздушният ас“, филмът, с който Свилен Димитров устремно се наложи преди години в българската анимация. Новата му творба е не по-малко впечатляваща. В нея в обратен ред се проследява един ден от живота на героя. Неговата гибел е предизвестена, но слънчевта ведра утрин, когато всичко започва толкова оптимистично, съвсем не предполага трагичната развръзка. Толкова нелепо и жестоко е! Но кой може да знае какви магии и страхове вилнеят из душите ни и кога ще им се предадем?

В тази мрачна гама са решени и двата най-силни филма от конкурсната програма „Баща“ и „Пианистът“. „Баща“ на Иван Богданов е копродукция, съставена от пет миниатюри, всяка с различен автор. Авторите ни поднасят болезнени откровения за връзката баща – дете или по-скоро за нейното неслучване. И ако предишният филм на артистичното семейство Весела Данчева–Иван Богданов „Анна Blume“ се рееше из необятното еротично, то „Баща“ е проникновение в дълбинната самотност. Неистова самота лъха и от „Пианистът“ на Ася Кованова и Андрей Кулев, но той някак е стоплен от копнението по другия, от крехката надежда, макар и скована в лед, че срещата предстои в неизвестното бъдеще. Филигранно изваян, пленителен филм. И „Баща“, и „Пианистът“ поразяват с изобразителната си култура – в единия с бликове от хладно синьо, а в другия с пулсациите на стоплящо червено. Невероятно въздействащи филми, които звучат и се възприемат като игрални, само че много арт.

Но да се говори със суперлативи за тези филми е възможно само когато в основата на филмовия процес има стабилна база, а това са творбите на авторите от зрялата генерация. Те именно са гръбнака на процеса, който, много се надявам, ще възвърне световния имидж на българската анимация. Някои от тях – като

„Аквариум“ на Борис Клисурски, „Промяната“ на Иван Цонов, „Грубо“ на Венелин Велчев са решени в духа на парадокса, карикатурата, забавния гег и освен че са приятни за гледане, са пряки и директни в посланията си. Докато „Мерси“ на Господин Неделчев – Дидо и „Кошмарът“ на Николай Тодоров са сложни и постановъчно, и като повествование. „Мерси“ е размисъл на героя на фона на музика от акордеон за света, за собственния му живот в този свят и за всичко онова, което е пропуснал. Тъжен, носталгичен, лиричен филм. Най-силен в тази група на зрелите майстори е „Кошмарът“ на Николай Тодоров, който стъпва с пищната си и мощна визия – запазена марка на своя автор. Но още повече филмът стъпва с мрачното си прозрение, че дори най-страшният кошмар е изплашен и сразен от ужаса в света, в който живеем. Мрачен, песимистичен до безнадеждност филм.

В друга много важна посока – 3D анимацията – са насочили усилията си Сотир Гелев и Александър Филипов. На предишния фестивал техният филм „Дорога“ бе удостоен със „Златен ритон“. Тази година постоянството им ни изненада с три филма: „Керата“ за Нимфата, продала любовта на Фавна – в случая рогата му – за шепа монети на хитър ловец. Много по-условен като изображение е „Орбис“, разказващ за причудливо същество, преследвано от зловещи, странни създания в един още по-причудлив и зловещ свят. И третият филм „Пилета“ – забавно автонамигване–римейк на миниатюрата на Сотир Гелев „Пилето“ от 1982, влязла в Златния фонд на българската анимация.

Не бива да пропуснем, разбира се, и доайенът на анимационното ни кино Стоян Дуков. Неговият „Жомео и Рулиета“ включва пет миниатюри, които остроумно, елегантно и забавно преобръщат историята за Ромео и Жулиета. Духовит, ироничен, очарователен филм, какъвто всъщност е и самият Стоян Дуков – неуморен и витален творец.

Всичко това ми дава основание да мисля за българската анимация като за динамичен и възходящ процес. И като че ли не съм сама в тези разсъждения – и други критици споделят това усещане за пълнота и успешно разгръщане на един силен художествен потенциал.

Липсва ни остра кинопублицистика

Олга Маркова

След непроведения миналата година фестивал на българското документално и анимационно кино „Златен Ритон“, сега филмите се бяха събрали - над 80 творби, създадени през последните две години, някои от които показани в Пловдив за първи път. С тях 19-ият фестивал категорично защити своето реноме на единствения у нас значим форум за неигрално екранно изкуство.

Още в началото бързам да отбележа един твърде значим за съществуването на подобен форум фактор - публиката в този град бе предана на документалното кино по дълголетна традиция, а след това почти двадесет години напълно „изпусната“. И ето че на този фестивал публиката всекидневно пълнеше залите в изискания „Новотел“ и не само създаваше креативно настроение, но бе доказателство и за отново възврънатия интерес към този вид кино. Мнозина оставаха след прожекциите, продължавайки да коментират разгорещено филмите, дори посещаваха сутрешните

дискусии, на които се обсъждаше продукцията, показана предишния ден. Този интерес, който, разбира се, не може да се постигне с магическа пръчка, ме връща към спомена, когато пред някогашното легендарно кино „Балкан“, където десетилетия се провеждаше фестивалът, осъмвахме в плодотворни спорове с автори от ранга на Оскар Кристанов, Юлий Стоянов, Юри Жиров, Илко Дундаков (уви, всички - покойници!). Наистина плодотворни, тъй като от тях се пораждаха нови идеи, провокираха към нови още по-добри филми...

Някои от състезаващите се на този фестивал 61 документални и анимационни филма, от които 15 дебютни, бяха завоювали вече международно признание и очакваха да станат фаворити и у нас (което не с всички се случи). На този факт би трябвало да обърнат внимание ръководствата на телевизиите у нас, за да предвидят своевременно ефир за излъчване на повечето действително качествени, а не комерсиални или конюн-



"Който тръгнал е сам", режисьор Ралица Димитрова

"Вляво от пътя Лондон - Калкута", режисьор Михаил Мелтев



турни творби.

Съвременната ни документалистика отново доказва, при това в значително по-голяма степен от нашето игрално кино, уменията си да откликва своевременно и отговорно на най-наболели обществени проблеми, вълнуващи всички ни: цената на човешкия живот и грижата за него ("Последната линейка на София" на Илиян Метев), апатията спрямо хищното унищожаване на природата с нейното бетониране и осребряване ("Заличаване" на (Малина Петрова), неприемането на окопния свят, довело едно семейство до пълната му изолация и маргинализиране ("Който тръгнал е сам" на Ралица Димитрова и Пламен Герасимов), нелепия „преход“ у нас, който няма край ("Преходни истории" - сценарист Асен Владимиров, режисьор Елдора Трайкова)... Може би тъкмо затова изискванията ни към този вид остра съвременна публицистика са най-високи. На сценарно ниво и първият, и вторият филм даваха заявка за по-аналитична, по-емоционално въздействаща кинореализация, такава, каквато ни завеща Юри Жиров с цялото си безапелационно творчество.

Ще се опитам да набележа основните тенденции, които се очертах в конкурсната документална програма тази година. Докато на предишния фестивал като главна, водеща тема се наложи проблемът за цивилизационният избор на българина, все още обитаваш родина, която очевидно е мащеха за него, сега тематично-художническите търсения бяха доста по-пъстри. Ще започна с най-близкия до моето мислене подход, който назовах условно на една

пресконференция кино-белетристичен, познат от редица филми на Иван Младенов, от няколко творби на Костадин Бонев, от „Изгубени в затворената линия“ на Константин Занков. За мен той е много важен за бъдещото развитие на документалното ни кино с неговата изследователска мисия за проникване в дълбинни пластове на нашата народопсихология. В тази посока сериозен размисъл предизвика „Вляво от пътя Лондон-Калкута“. Това своеобразно носталгично пътуване към настоящето доказва отново колко успешен е художественият резултат, когато сценарист (Влади Киров), режисьор (Михаил Мелтев) и оператор (Емил Пенев) са работили в синхрон, стараяйки се да открият своеобразния профил на общността в едно обикновено българско селище, намиращо се встрани от магистралата... от съвременната глобализация. Деликатно, ненаатрапчиво камерата потъва в колоритна, почти забравена от Бога минивселена, която едва тлее, въпреки богатата си история. Същият подход е налице и в почти едночасовия увлекателен емоционален разказ „Манчестър Юнайтед от Свищов“, с който актьорът Стефан Вълдобрев успешно дебютира в документалното кино, подпомогнат от оператора Крум Родригес. Непринудено и ненаатрапчиво филмът ни убеждава в смисъла на една странна, дори нелепа човешка мечта – да се преименуваш на Манчестър Юнайтед, приобщавайки ни към света на обикновен строителен работник с цялото му колоритно обкръжение. Постепенно на екрана оживява своеобразен колективен портрет на днешна България с нейните лутащи се в различни крайности обитатели.

Разочаровани от нескончаемия безмозъчен преход, осребрен от търгаши и политици, те духом живеят в мечтите си. Същата атмосфера на разочарование, покруса и апатия ни предлага „Преходни истории“ на Елдора Трайкова, избрала любопитно място на действие: гараж, превърнат във фризьорски салон. В него клиенти изливат натрупаната в душата им горчивина от всичко онова, което разби надеждите и очакванията ни след 1989 година. На тази творба, за жалост, ѝ бе необходим по-голям режисьорски размах, за да не бъде само констативна, а да предложи по-задълбочен размисъл за причините, довели до катастрофалния ни преход.

Втората тенденция е свързана с един нов ироничен, някак дистанциран и в общи линии светъл поглед към заобикалящата ни действителност, изразяващ мирогледа на по-младото поколение към съдбоносни за нацията ни личности, събития и ситуации, какъвто видяхме в „Момчето, което беше цар“. По мое мнение с този приз бе отличен не толкова цялостният художествен резултат, колкото самата тенденция. С познатата ни още от дебюта на режисьора Андрей Паунов „Георги и пеперудите“ (спечелил 13 международни отличия) и от „Проблемът с комарите и други истории“ (с 19 награди) своеобразна, остроумна и много изобретателна стилистика, изпъстрена с точни, интригуващи детайли, сме въввлечени в забавно филмово приключение, разкриващо как миналото преследва настоящето, фактът се изправя срещу фикцията, а митът влиза в единоборство с реалността. Въпреки мудното, на места някак лениво действие, авторската позиция е защитена убедително: чрез съпоставки, паралели, аналогии... се оформя групов портрет на привърженици и отрицатели на Симеон Сакскобурготски, както и на него самия. Подобен ведър подход към героите и действията им долавяме и в „Правилата на ергенския живот“ - на Тонислав Христов (завършил режисура в Хелзинки). Драматургията предлага модерна амалгама от игрално, документално кино и

риалити, в която режисьорът снима себе си и трима свои приятели, регистрирайки опитите им да срещнат истинската любов във Финландия, където живеят от години. Интригуващото повествование за съдбата на младежите-емигранти на прага на тридесетте, преживели вече любовно разочарование, е излято във формата на романтична „драмедия“, както я наричат самите автори. Този по-рядък тип кинодраматургия, отличена на фестивала със „Златен ритон“, се хареса и на публиката, която явно идентифицира своя опит с преживяванията на героите.

Тревожен, трескав (бих казала - дори невротичен) поглед, отправен към всеобщата в страната ни ситуация на разпад на обществото и крушение на ценностите, е характерен за третата, много съществена тенденция в съвременното ни документално кино. Тя се изяви красноречиво в най-провокативния и най-дискутирания по време на форума филм - „Който тръгнал е сам“. По изключително кинематографичен начин, без авторска намеса, режисьорката Ралица Димитрова и операторът Пламен Герасимов проследяват всекидневието на едно четиричленно семейство, заложило единствено на развитието на Духа, самоналожило се с изгнание и държащо на различността, шокираща консервативното българско общество, на което то не желае да се хареса. Става дума за избор на живот извън матрицата с всичките му драматични последиствия; за различна екзистенциална философия; за многопластова реалност, далеч от нашата. През целия филм несъвместимите знаци и културни модели привличат и отблъскват зрителя, стъписан от извода, че децата винаги изкупват „новаторството“ и грешките на родителите си. Патология или екзотика? Или просто необикновена човешка история, встрани от Голямата история и някак срещу нея, която звучи твърде нестандартно, авангардно, на границата с клиничното. За мен това е кино за пораснали хора, които на екрана не търсят само себе си...

(Не)обикновеният човек зад граница. Коя граница?

Росен Спасов

Започвам с информационния бюлетин на „Златен ритон“ 2012. Възродена бе традицията на национален кинофестивал да се издава ежедневник. Студенти от различни специалности на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, ръководени от Александър Янакиев и с подкрепата на НФЦ, издадоха шест броя фестивални бюлетина, в които можеше да се прочете допълнителна информация за събитията, филмите и авторите. Въпреки че не беше съвършен и имаше редица пропуски, мисля, че на всеки следващ фестивал ще става все по-добър, заедно с трупацията опит екип.

Количеството филми, включени в програмите в Пловдив, е впечатляващо. За две години натрупаната продукция е значителна и е трудно да се проследят внимателно всички интересни заглавия от двете програми. Фестивалът определено има потенциал за ежегодно

събитие. До този извод стигам и заради срещата-дискусия, организирана от списание „Кино“ и вестник „Култура“ десетина дни преди „Златен ритон“. Там освен общите проблеми на българското кино беше обсъдена и темата за художествената изразност на филмите. За мен особено интересни бяха мненията относно това как филмите ни разказват истории през нашата, българска чувствителност и чуждата, може би космополитна.

Голяма част от документалните филми в Пловдив също се докосват или директно третират тази тема. Автори и персонажи зад граница. Някои режисьори са учили и работят там, връщат се и с филмите си търсят възможност за външна и вътрешна интерпретация на своите идеи. Други боравят с теми и персонажи, които отдавна са надраснали националните граници. В повечето от тези филми като че ли границите в то-

„Стоичков“, режисьор Борислав Колев



пографски аспект се развиват и изчезват, но чувствителността на героите, тяхната национална принадлежност остава. Това в най-голяма степен се усеща във филма „Стоичков“ на Борислав Колев – реверанс към най-популярния българин по света Христо Стоичков и е абсолютно доказателство за това, че граници не съществуват. Филмът показва героя в най-добрите му моменти, тези, от които всеки настръхва: трансферът в Барселона, спечелването на Шампионска лига, българското лято на 1994 година. Това го прави едностранчив, защото на всеки българин са добре известни проблемите и гаfoвете на Стоичков, особено след кариерата му на футболист. Според автора, извисяването на персонажа е главната цел на филма. „Стоичков“ е привлекателен и за онези, които не се интересуват от футбол. При това го прави по много изкусителен за всеки кинаджия начин – чрез среща разговор на идола с друг идол – с актьора Иван Иванов. Разкрива се същността на детето-мечтател. То приема за свой житейски модел бунтаря Радо от филма „Всичко е любов“. Още тогава Христо от Пловдив осъзнава, че граници не съществуват, стига онова, с което си се заел, да го правиш на повече от сто процента.

Друга икона за много българи – насила изгоненият навремето зад граница Симеон Саксбургготски, е основна тема (не и персонаж) в „Момчето, което беше цар“. Историята на детето-цар-изгнаник-плейбой-милионер-премиер е разказана с минимум архивни кадри, пресечени от разказите на нелепа колекция от налудничави и маргинални персонажи. Сред тях има отрицатели, почитатели, монархисти, царисти, царедворци... И докато в „Проблемът с комарите...“ героите бяха някак симпатични, тук Андрей Паунов, нарочно или не, акцентира върху абсурдността на персонажите с ракурси, близки планове, фонограма, така че публиката да се забавлява почти първосигнално. От друга страна филмът често забравя и се отдалечава от личността, изведена в заглавието.

На другия полюс е Йордан Тодоров с „Татко прави мръсни филми“. Той разказва историята на не толкова популярния у нас, но необикновен като дух и предприемчивост Стефан Апостолов, който също е подгонен от системата и бяга зад граница. В Холивуд осъществява американската мечта, превръщайки се в продуцента и режисьора Стивън Апостолоф. Разказът се води традиционно – с интервюта и архивни кадри, но Тодоров целенасочено издига в култ своя герой, за да подчертае колко значима фигура е Стивън Апостолоф за времето, в което е творил в жанр, издигнал го на върха на славата. Филмът има и позна-

вателен характер, защото българският зритель научава за непознатото кино на *sexploitation* и *nudie-cuties* жанровете, които предшестват порното и главоломно са пометени от него.

Според мен участниците в „Последната линейка на София“ са не по-малко необикновени от тези от споменатите филми. Режисьорът Илиян Метев се завръща от Лондон, за да наблюдава в продължение на три години работата на един екип на Спешна помощ. Драматизмът и силата на въздействие се подсилва от начина, по който са заснети героите. Камерите са на табло, непосредствено пред лицата на шофьора, доктора и медицинската сестра. Те безпристрастно регистрират умората, рутината, отчаянието и безпомощността пред натрупващите се трагедии. Пациенти не влизат в кадър – ужасите на професията са оставени на въображението на зрителя. Фокусът е върху екипа на линейката. Техните лични житейски проблеми се експонират, вплитат, сблъскват с проблемите на хората, с които имат досег – полицаи, колеги, пациенти, таксиметрови шофьори. От този сблъсък, от това натрупване филмът прераства в алегория за социума, политиката, държавата, парите.

В доста по-ведра тоналност Георги Тошев създава телевизионен портрет на Емир Кустурица – гражданин на света и любимец на Кан, който е показан и като строител на модерни дървени и каменни градове, литератор, актьор, музикант и философ. Така зрителят добива доста по-различна представа за балканския гений. Докато френският гражданин на света Марсел Селие посвещава живота си в търсене на именно тази гениалност. Меломанът се влюбва в балканската музика, представя я на останалия свят и измисля понятието „уърлд мюзик“. За него е филмът „Балканска мелодия“ на швейцарския режисьор Шефан Швитерт, копродукция с „Агитпроп“ – България.

Манчестър Юнайтед, героят на „Манчестър Юнайтед от Свищов“ (режисьор Стефан Вълдобрев) отлита към Англия, за да се срещне със своя футболен идол Димитър Бербатов. Персонажът на Вълдобрев се родее с тези на Паунов, но се радва на искрената симпатия на своя автор. В „Правилата на ергенския живот“ на режисьора Тонислав Христов четири момчета обикалят Европа в търсене на любовта, за да я намерят... на плажа в Лозенец. По свой начин всеки от споменатите филми показва и доказва, че граници наистина няма – нито за лудите, нито за смелите, нито за обикновените или необикновените. Но личната чувствителност си личи навсякъде. Тъкмо тя според мен е между най-важните характеристики от видяното на Пловдивския фестивал.

Дузина филми - кандидати за Златен Ритон

Георги Ангелов

Вличните си класации на големите чуждестранни и български фестивали винаги се радвам, когато моят фаворит съвпада с този на журито и съм разочарован, да не кажа отчаян и смутен, когато това не е така. Бях истински щастлив, когато на Златен ритон през 1999 година филмът на Юлий Стоянов „Като на кино“ получи най-голямата награда. И какво по-хубаво от това - приятелят Юлий Стоянов прави филм за големия ми приятел Стефан Власков, и то какъв! Оттогава моят фаворит редовно се разминава с предпочитанията на журито. Но решенията на журито и фестивалните награди не са нищо друго освен моментното мнение на няколко души за няколко филма. Нещо подобно каза и председателят на журито на последния Златен ритон, видният кинорежисьор Костадин Бонев. Но тъй като моите фаворити са други, това означава само, че имаме силни документални филми. Няма да е пресилено да изброя 7-8, дори

10 кандидати за Големата награда. Та нима „Вляво от пътя Лондон – Клакута“ не заявява все по-увереното навлизане на Михаил Мелтев в документалното кино в tandem с може би най-стабилния документален сценарист Влади Киров? Факт е, че „Който тръгнал е сам“ е най-доброто, правено от Ралица Димитрова и Пламен Герасимов. След Христо Мутафов, Тодор Андрейков, Люба Кулезич, Пенка Монова и Александър Донов, Борето е поредният кинокритик, преминал към режисурата. Плюс това „Стоичков“ е респектиращ дебют. Да закриеш София Филм Фест е чест. Не само критиката го прие, но филмът продължава да се върти в кинорежата, включително в Моловете. Независимо от клубната ни принадлежност и от някои от изявите и изказванията от „цивилния“ му живот, никой не отрича, че като футболист Ицо е гений. В новата ни история едва ли е имало друг българин, който само с името си работи за имиджа на България, а връзката с

„Последната линейка на София“, режисьор Илиян Метев



"Татко прави мръсни филми", режисьор Йордан Тодоров

Иван Иванов е чудесно попадение. Да се прави филм за прочут съвременник не е проста работа. Колкото и да е обективен филмът, едни ще те вземат за апологет, други за хулител. Подобна опасност е стояла и пред създателите на „Момчето, което беше цар“ на Андрей Паунов и „Човека и народа“ на Светослав Овчаров. Царят в типичния си стил, за разлика от врагове и приятели, се е отнесъл философски, че всеки има право на собствена трактовка ... Ако беше жив Тодор Живков, особено преди 10-ти ноември, подобен филм би бил невъзможен. Живковист или антиживковист, Светльо Овчаров продължава търсенията си, започнали с изясняване на личностите на Коста Паница, Стефан Стамболов и Фердинанд.

Интересен феномен е, че напоследък все повече пълнометражни документални филми попадат на търговски екран. На времето в кината „Култура“ въртяха продължително филми на Христо Ковачев за Тодор Живков и дъщеря му Людмила - не само за зрители, а най-вече за ученици под строй, докато сега човек си купува билет и от това зависи екранният живот на филма. От програмата на фестивала, освен споменатите „Стоичков“ и „Човека и народа“, успешно се въртят „Град на мечти“ на Светослав Драганов, „Последната линейка на София“ на Илиян Метев, „Правилата на ергенския живот“ на Тонислав Христов. Няколко търговски прожекции имаше и „Горяни“ на Атанас Киряков. Един от майсторите документалисти явно е в плодотворен зрял творчески период с герои, теми, майсторство и гражданска позиция. И „Горяни“

е потвърждение за това. Всички знаят за унгарските, чехословашки и полски събития, а това, че ние сме били първите, опълчили се на тоталитаризма, почти не се знае и в самата България. Само за това филмът заслужава admiration.

Още много са заглавията, на които бих се спрял при един подробен обзор, но сега само ще ги маркирам. Сам по себе си вълнуващ е фактът, че във „Филмова орис“ един от малкото останали ветерани на българското кино Никола Корабов прави равностойна на нелекия път на творчеството си, като поздравление заслужава не само той, но и продуцента Иван Тонев, дал му тази възможност. Обикновено ме дразнят всякакви възстановки с актьори, компютърни и анимационни трикове. Но в случая със „Загадката „Веда Словена“ на Анри Кулев може би точно това е нужно за разплитането на мистериите около първата българска книга с международно значение, при това писана от босненец. Друг любим филм ми е „Кратка история на социалистическия реализъм“ на Иван Георгиев-Гец. Тук думата „кратка“ е подвеждаща. Става въпрос за задълбочено, направено с болка и хумор изследване върху процесите около единствено правилния според БКП творчески метод. Знаят ли младите, драскащи по стените петолъчки и пролетарски лозунги, за стотиците съдби, пречупени от неспазването му, за анатемосването на голяма част от най-талантливите ни творци? Дискретност, руска класика, докосване до нежната руска душа лъха от „Случайни гости от случаен влак“ на Антоний Дончев, разказващ за белогвардейците

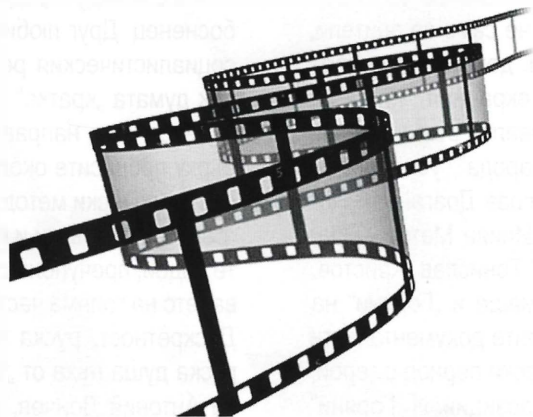
в България. Да не забравяме още куп биографични, познавателни, чешитски и научни филми като: „Манчестър Юнайтед от Свищов“ на Стефан Вълдобрев, „Небесният покровител на България“ на Иван Трайков, „Татко снима мръсни филми“ на Йордан Тодоров, „Спасеният град“ на Явор Бобев, „Шишевецко поле“ на Владислав Севов, филмът за Марин Големинов „Една отсечка време“ на Петър Одаджиев.

Извън конкурса и този път имаше творби, заслужаващи внимание. Бих открил „Албания – земя на светлосенки“ на Владислав Севов, „Ива Ваня“ на русенския дългогодишен кинолюбител Владимир Илиев и „Кустирица. Балканския хулиган“ на Георги Тошев. Откриването на миналия Ритон бе с програма алтернативни, наричани доскоро любителски филми. Макар и извън конкурса, те засенчиха и не малко от заглавията в конкурса. Сега да се открие фестивалът с „Коми, хората“ на Петър Попзлатев е наистина добро хрумване. Имам особен сантимент към този филм. Ще си позволя да го споделя. Година след появяването му, през 1986, бях в Коми с Тодор Колев и Иван Ничев. По същите места, на които е бил екипът. Срещнах се с някои от героите, които бяха възмутени, че филмът е спрял. Действителността била още по-страшна, макар, че ние като гости не усетихме това. По това време бях редактор към Киновидеоklubовете. И по повод на партийния конгрес направих 20 програми с творчески портрети и филми за трудовите хора. Доколкото успях, набутах всички спрени филми, част от които се спасиха по този начин. Обикалях страната - кога сам, кога с хора от екипите. Едно от любимите ми заглавия за срещи с публика беше именно „Коми, хората“.

И така, моята тройка от 19-я Златен ритон е следната: Първи – „Последната линейка на София“, втори – „Го-

ряни“, трети – „Стоичков“. Бих могъл да ги подреда до 15-то място.

На 13-я София Филм Фест беше показан невероятният английски филм „Английският хирург“ на Джефри Смит. Става дума за брилянтния мозъчен хирург Хенри Марш, който спасява хиляди животи в най-сложни операции. Но в мисията си в Украйна се проваля. В болницата на КГБ в Киев умират хора с най-леки тумори. Той кани талантлив млад хирург да го обучи на своя метод в Англия, но поради човешката завист и злоба неговият последовател изпада в немилост, а хората продължават да умират. На пресконференцията по повод на филма стана ясно, че следващият проект на Смит е свързан с българската спешна помощ. Идеята е на Илиян Метев, който живее в Англия и се познава с режисьора. Помним възторжения прием на дебюта му „Голешово“. Режисьорът чака английски пари, които не пристигат. Лашкането из дупките и трафика на столицата се оказва в полза на Илиян. Сами виждаме резултата. За мен това е кино от ново измерение. Това е българският достоен отговор на шедьовъра на Кристи Пую „Смъртта на господин Лазареску“. Румънският филм е игрален, а звучи документално и е сниман като със скрита камера. Докато документалният филм на Метев е същински екшън. Следих го, а и много от колегите, със свито сърце, вкопчен здравата в стола. В румънския филм се вижда, че въпреки много по-напредналата медицина и хуманно отношение към пациента, той е обречен. А в нашия случай картината е ясна. Не на последно място и двата филма поставят на властите и компетентните органи болезнени порблеми, които чакат разрешаване. Последна линейка, но добре, че я има, защото без нея ...



По повод на Ханеке. Любовната смърт

Антоан Асенов

Михаел Ханеке обича дисонанса, предизвикан от връзващи се един в друг кадри; обича синхронна писъка с безмълвието. Нищо не се случва и нещо се случва внезапно. Цветовата диаграма на филмите му – сиво, сиво, сиво, всички нюанси на сивото – и изведнъж – червена локва („Хронология на случайността в 71 фрагмента“), червено петно („Пианистката“), рисунка в червено по тялото („Видеото на Бени“), стена, изцапана с червено („Скрито“, „Funny games“). Разбира се, кървавочервено.

Темите във филмите на Ханеке: от една страна отчужденият ни живот на атоми в големия град, аноимията, ако използваме термина на Емил Дюркем – чувството за разкъсани социални връзки, за непринадлежност, за аноимност, празна функционалност, отвъд която нямаме лична стойност. Животът ни на регулируеми обществени единици, чиято единствена изява е консуматорският жест. Живот, подхранван от симулакури, който протича сред „не-места“ (non-lieux), за да си

послужим с прекрасния израз на Марк Оже – сред места, които не обитаваме, а аноимно преминаваме – летища, магистрали, търговски центрове, метростанции – места, които без да поемат нищо от нас, ни изпълват все пак с характера си на аноимност. Пейзажът в голяма част от филмите на Ханеке е съставен от подобни non-lieux, през които персонажите му всекидневно преминават и по силата на повторението населяват едновременно чрез присъствие и отсъствие. Остава домът. Какво е домът? – Мястото, в което се разполагат хладилникът – склад за консумация на стоки, и телевизорът – резервоар за консумация на образи. Какво изобилие от примери, в които в рамките на филмовия кадър е вписан кадърът на телевизионния екран. В „Хронология на случайността в 71 фрагмента“ самият филм – историята за 19-годишен студент, който убива трима минавачи и се застрелва – свършва като телевизионен репортаж, парченце от нескончаемата и вечно фрагментарна мозайка на об-

„Любов“, режисьор Михаел Ханеке



разите.

Такава е едната страна от мотивите на Ханеке – сивата, тази на живота сред анонимност, симулакруми, консумация. Другата е червена – това е кървящата точка на този живот, раната, белегът. Защото сивото при Ханеке кърви и дали ще бъде фонтан от кръв – както в „Скрито“, или кървава локва – както в „71 фрагмента“, или дискретно петно – както в „Пианистката“ – кръвта е цветът на разголената сивота.

Първият кадър от филма „Любов“ е план-епизод: апартамент, взлом, суматоха, полиция, пожарна, отворени врати, отворени прозорци, върху леглото – разлагащо се тяло на възрастна дама, покрита с цветчета, в ръцете ѝ – букет. Камерата фиксира трупа; върху лицето на жената виждаме белезите на започващо разложение. Край на фразата. Тъмен екран – и заглавието: *Amour*.

От самото начало проникваме в тематичното ядро на творбата. Виждаме смъртта в нейното най-материално проявление – физическото разложение – и думата „Любов“, която освен заглавие става епитафия, изписана над мъртвото тяло. Невъзможна е по-голяма лаконичност; филмът започва *in media res*, директно, разкривайки контраста на основните си мотиви – смъртта, любовта. Дисонансът от този контраст ще бъде матиран в хода на филма така, че началният шок от гниенето на това, което е било живот, шокът, стъписващ ни в този въвеждащ кадър, ще отстъпва място на едно усещане, бих казал, мистично: че мъртвият живот е може би не нещо друго, а видимата страна на някакво интимно и потайно единство – това на лю-

бовта и смъртта. Филмът започва с разлагането на мъртво тяло и свършва с прегръдка - отпътуване на обичащите се в смъртта. Но за края му ще стане дума в края на тези разсъждения. Засега ще кажа, че „Любов“ е първата лирична творба на Михаел Ханеке и най-дълбоката му конфронтация с темата за смъртта. Нека съчетанието не ни учудва. Филмът е любовен дует, а както в красивата си книга „Любовта и Западът“ го забелязва Дени дьо Ружмон – мелодията на всеки истински любовен дует е същевременно мелодията на смъртта. Преминаваме от антиномията любов-тлеене към единството смърт-любов. „Великите образи, - казва Гастон Башлар - тези, надигащи глас от дълбините, които човек усеща в себе си, в нещата, във всемира, са велики, защото са космоморфни, защото един на друг се оказват метафори“. Любовта и смъртта във филма на Ханеке са амбивалентни метафори една на друга, огледала, в отражението на които погълнатата от смъртта любов е същевременно победена от любовта смърт.

Изглежда в „Любов“ Ханеке се е отказал от арсенала на повтарящи се в други негови филми мотиви: тук няма кървави петна, телевизионни екрани, не-места, няма я студената фрагментарност на анонимното ни съществуване – както в „Седмият континент“, „Код неизвестен“ или „71 фрагмента“. Режисьорът е запазил стила си, освобождавайки се от тези мотиви, които изглежда натрапчиво често са започнали да се асоциират с името му. Направил е филм за приближаващата смърт, за агонията на остарелия живот с цялата мъчителна баналност на последните дни, филм за напълно



„Любов“, режисьор Михаел Ханеке

физическата природа на умирането и за метафизиката на смъртта. И за любовта в смъртта - и отвъд нея. В това е изключителната му новост. В европейската литературна традиция любов и смърт вървят ръка за ръка. Liebestod, смъртта на любовниците, смъртта, която е прегръдка, осъществяване на любовното тайнство – тази любовна смърт е най-интимният извор на вдъхновение за поетите на Запада. Това е темата на капиталното изследване на Ружмон. Филмът на Ханеке е парадоксално във и извън тази традиция. Тристан и Изолда, Ромео и Жулиета умират в любовта си и по този начин устояват на изпитанието на смъртта. Така Ерос остава увековечен и недокоснат от превратностите на живота. Но може би той именно, животът, а не смъртта, е основното изпитание пред любовта? Смъртта е съхранила любовта им, избавяйки я от бремето на всекидневието. Трудно си представяме Изолда да си служи с прахосмукачка, докато съпругът ѝ Тристан е принуден да работи като банков служител, за да осигурява прехрана за челядта си. Любовта на Ан и Жорж – героите на филма – не е опазена от далеч по-горчиви изпитания. Ромео и Жулиета умират млади, красиво капсулирани за вечността от поетата отрова и страстта им. Завесата се спуска, оставяйки на сцената две влюбени, вечно красиви мумии. Любовта във филма на Ханеке е изправена пред изпитание, по-тежко от смъртта – пред нейното постепенно и неумолимо приближаване. Защото, нека перифразираме мисълта на Монтен, страшна е не смъртта, а животът, докоснат от нея; трудността е в умирането. Ханеке не пести мъчителни детайли: от онези, за които хората обикновено говорят с евфемизми. Промените, до които води доближаващата се смърт; сигурното ѝ загнезване в тялото, което съвсем инертно продължава борбата си на губещ; обръщането на часовниковите стрелки; физическото и умствено вдетиняване и всичко свързано с него – памперси, биберони, лигавници, детски песнички. И финалното „мамо!“, което толкова често произнасят устните на умиращите. Нищо не е спестено от болезнената конкретност на свършека. И все пак този филм, с толкова натуралистичното си показване на агонията, е не просто филм за умирането, а за Liebestod – за смъртта-любов и любовта в смъртта. Сцената е незабравима: Ан, съвсем немощна, парализирана от болестта, губеща съзнание, стене „боли, боли, боли“; Жорж, застанал до леглото, в желанието да я успокои, ѝ разказва история – от давнашна, тъжна история от детството – разказ, в

който кристализират думите „цветя“, „звезди“. Погалва ръката ѝ; Ан постепенно се успокоява, замлъква. Тишина. Разказът му е приключил. Ан е спокойна. Жорж взема възглавница, поставя я върху лицето на Ан и я прегръща, докато издъхне. Това е! – любовна евтаназия, прегръдка в смъртта, Liebestod. Смъртта влиза във филма с прегръдка, „цветя и звезди“. И действителността, докоснала се до нови поетически потенци, навлиза в съня.

Всичко оттук нататък е едновременно конкретно и мистично. Сънят на Ханеке няма собствена тоналност; при него не действителността е от материята на сънищата, а обратното – сънят е белязан от материалността на всекидневието. След смъртта на Ан Жорж дочува шум в кухнята. Ан мие чиниите. „Хайде, време е, обуй се, сложи палтото и тръгваме“. Те отварят вратата и излизат.

В този момент се сещам за стихотворението „По залез“ на Айхендорф, същото, по което Рихард Щраус композира последната си песен. „През тъга и радост минахме ръка в ръка, – се казва там – а сега, след дълго странстване, идва време да отдъхнем“. И двойката от стихотворението отдъхва, докато нощта наближава с песента на две далечни чучулиги. Немощ, залез, умора от дълго бродене в живота – нощта се спуска над двамата. Последният стих: „Ist dies etwa der Tod?“ А може би това е смъртта? Така свършва филмът на Ханеке – с онова „може би“ на смъртта.

В една секвенция от кадри виждаме картините в дома. Пейзажи, чиято последователност не е случайна. В предния план на първия от тях виждаме двойка фигури; във втория пейзаж – отново подобна двойка – но отдалечена; все по-далече, все по-размита е двойката в третия пейзаж – и напълно изчезва в четвъртия. Постепенното отдалечаване и пълното поглъщане на фигурите от пейзажа – „а може би това е смъртта?“

Друг детайл: картината над леглото в последната сцена – залез. Когато Жорж се надига от леглото, той буквално застава пред залеза. После двамата с Ан отварят вратата на дома и излизат – напускат пейзажа, подобно на фигурите от картините. „А може би това е смъртта?“ – нещо толкова банално като да измиеш чиниите, да се obuеш, да наметнеш палто и докато залязва слънцето, да си отидеш. Не знаем. В края на филма отеква и друг въпрос: „а може би не само смъртта, може би това е любовта?“ Може би...

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. 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 62** E-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com

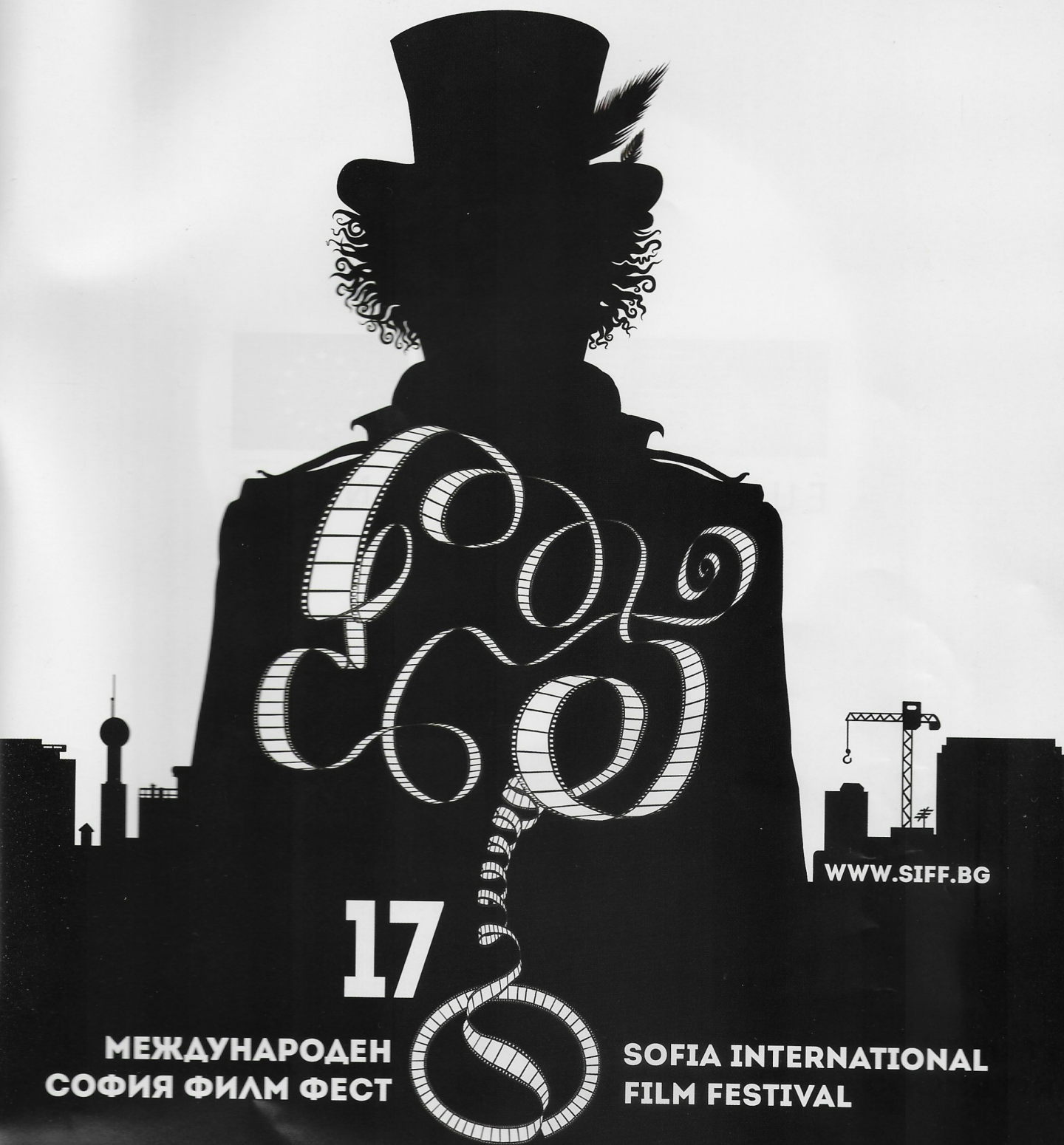
СБФД интернет сайт: <http://www.filmmakersbg.org/index.html>

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 - 4,50 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



WWW.SIFF.BG

17

МЕЖДУНАРОДЕН
СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ

SOFIA INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

7-17-24 МАРТ/MARCH 2013

ОЧАКВАЙТЕ!





EUROPE LOVES CINEMA

MEDIA is the EU support program for the European audiovisual industry. It co-finances training initiatives for audiovisual industry professionals, the development of production projects, as well as the distribution and promotion of European audiovisual works.

MEDIA desk Bulgaria
www.mediadeskbg.eu

МЕДИА е програмата на Европейския съюз в подкрепа на аудиовизуалната индустрия. Тя съфинансира тренингови инициативи, насочени към професионалистите от аудиовизуалния сектор, развитието на продуцентски проекти, разпространението и промоцията на европейски филми.

Бюро МЕДИА – България
www.mediadeskbg.eu