

КИНО 3 2013
СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ 4,50 лв.

ПАРАСКЕВА ДЖУКЕЛОВА
КАСИЕЛ НОА АШЕР
ЯНА ТИТОВА

във филма на
КИРИЛ СТАНКОВ

ДЖУЛАЙ



оператор РАЛИ РАЛЧЕВ а.б.о.
художник РОСИЦА БАКЕВА
музика ВАСКО КРЪПКАТА
монтаж КОСТАДИН КОСТАДИНОВ "ФОЗИ"
продуценти ГАЛИНА ТОНЕВА и КИРИЛ КИРИЛОВ

2012 © ГАЛА ФИЛМ



БЪЛГАРСКА ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ 2013



ГОДИШНИ НАГРАДИ ЗА 2012

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Юбилей

Владислав Икономов: Един монолог на 75

Искра Божинова _____ 2

Галерия

Михаил Билалов: Аз съм актьор-аматьор и обичам работата си

Ирина Иванова _____ 6

Филмовата копродукция – универсални послания и национална специфика

Състояние на аудиовизуалната индустрия в страните

от европейското икономическо пространство и страните

кандидат-членки на европейския съюз

Георги Чолаков _____ 13

Във фокуса на критика

Джулай /Антония Ковачева _____ 26

Нови книги

Има неща по-важни от щастието...

нова книга за Тарковски /Владимир Игнатовски _____ 29

Киносъбития

Златен кукер 2013

Анимацията – Между болезнената психотерапия и колебливия хумор

Надежда Маринчевска _____ 34

Да ти преподава Кешловски

с полската документалистка Мария Змарз – Кочанович

разговаря Петя Славова _____ 40

Ракурси

Хана Арент – и филмова героиня...

Елена Михайловска _____ 44

Вихърът Балабанов

Геновева Димитрова _____ 48

СВЕТОВЕН ЕКРАН

Фестивали

Краков 2013

„Дайте път!“ на независимото кино

Александър Янакиев _____ 51

Истанбул 2013

Изненади в турското кино

Олга Маркова _____ 55

Отзвук

Ромео и Жулиета като топчета за флипер из Европа

ди Цайт за „TILT“ _____ 59

Теоретични етюди

Актуални въпроси на обучението по филмова режисура

Дочо Боджаков _____ 61



Владислав Икономов: един монолог на 75

С режисьора Владислав Икономов
разговарят Искра Божинова и Василена Павлова

Владислав Икономов е от онези филмови режисьори от края на XX век, чиято висока ерудиция и интелектуално ниво налагат отпечатък както върху личността му, така и върху неговото творчество. При него няма главоломно творческо пропадане или сензационни артистични изблици. От дебюта му („Призованият не се яви” - 1966) до последните му телевизионни филми, всички те са майсторски уравновесени, рационални и последователни, разказани на достъпен филмов език. Сюжетите, които е разработвал, са в много широк диапазон – исторически, камерно-психологически, вдъхновени от българската литература, криминални, политически и винаги облечени в съответстващата форма и стил – строг, понякога аскетичен, но никога разточителен декоративен. Повече от сигурно е, че като възпитаник на Полската филмова школа и работата му с майстори като Мунк, Вайда, Куц, Кавалерович, режисьорът Икономов е пренесъл в родното кино интереса си към човека, разположен в историческото му време. „Мълчаливите пътеки” (1967), „Гибелта на Александър Велики” (1968), „Среща на силите” (1982), „Денят на владетелите” (1986), „Пет жени на фона на морето” (1987), „24 часа дъжд” (1982) са сериозно и задълбочено осмисляне на индивидуалната човешка съдба в противостоянието ѝ или подчинението ѝ на непреодолими обстоятелства на епохата.

Владислав Икономов е проникновен и деликатен тълкувател на прозата на Йордан Йовков в своя забележителен филм „24 часа дъжд”. Филм удивително нежен и едновременно жесток, възкресяващ света на писателя без поклонническа идеализация, с един модерен възглед за героите и



с невероятна екзистенциална тъга, предопределяща битието и характерите им. Даваме си сметка, че това са малка част от достойнствата на творчеството на Владислав Икономов, но достатъчни, за да заеме своето индивидуално място в нашето кино. Разговорът ни с него може да бъде определен и като монолог, в който можете да откриете откъде идва и накъде е вървял режисьорът през всичките тези години.

Откъде започна интересът ти към киното?

В киносалона на „Славянска беседа“ около 1946-1947 година имаше всяка седмица прожекции на документални, научно-популярни и анимационни филми с Мики Маус. Прожектираха се и съветски филми от преди Втората световна война като „Гаврош“ и „Деца на капитан Грант“.

Кой е първият ти филмов спомен?

Един от първите филми, които съм гледал, е немски игрален филм по „Котаракът в чизми“, който не ме впечатли. Помня кадри от немския филм „Титаник“ – например радистът, който пуска канарче на свобода с надеждата да остане жив.

Кои са твоите учители в киното?

И аз като всички съм допускал грешката, като съм се възхищавал от филмите на такива гении като Бергман и Висконти, които съм приемал за идеални. Техните филми наистина са доказателство, че киното е изкуство. Но може да се учиш и от представителите на чисто професионалното кино като Джон Форд и Алфред Хичкок. Моят приятел и учител Анджей Мунк, при когото бях асистент, беше голям режисьор, но по-важното е, че учителите ми в Академията бяха преди всичко забележителни педагози. Важно е да следиш творчеството на по-големите от теб, да четеш книги извън задължителния списък. Всяка година гледам филми на Вайда, Курасава, Серджо Леоне. Това е много полезно – да гледаш филми, просто за душата, които обичаш. А филмите на Годар, които уж бяха последната революция, защото той наистина промени и разви езика на киното през 60-те години, сега, пък и тогава, да си призная, повечето от тях са негледаеми.

Киното поколенческо изкуство ли е?

Въпросът не е съвсем точен. Всяка епоха, всеки исторически момент има свои предизвикателства. Естествено, че изкуството реагира именно на тях, но по свой начин. В днешния медиален свят основната продукция на киното отива до публиката чрез телевизионния екран. Това са нови връзки, нови контакти между киното и публиката. И ето, идва ново поколение, което реагира на околния свят по свой начин. Индивидуалностите може и да са различни, но оформят една генерация. В съветското кино например Хуциев и Тарковски не са връстници, но са едно поколение в киното. Възрастта подвежда.

Това въпрос на светоусещане ли е?

В средата на 80-те години в нашето кино се появила група дебютанти, повечето от които ученици на Георги Дюлгерев. Българската критика и кинообщност ги прие с възторг, а публиката – не. Българското кино тогава триумфираше – с големите кинопродукции и със

социално-критични филми с езоповски език. Техните филми се отличаваха със своята свежест, трогателна професионална несигурност, с неясни емоции. Те мислеха, че техният свят трябва да вълнува всички. Но уви, това не се случи. Не може да решиш, че само твоето кино е важно, защото е авторско кино. Не може тази грешка да се повтаря методично. От най-новите филми на млади хора само няколко намериха своята публика: „Мисия Лондон“, „Love.net“, „Лов на дребни хищници“. Не може от една страна да има само телевизионни сериали, а от друга – филми, които никога не гледа. Българското кино ще бъде в дупка, докато има фалшиви богове.

Достатъчно ли е да направи един режисьор два-три ярки филма, за да остане в историята?

Да, но зависи, разбира се, от филмите. Когато преди 20 години един американски продуцент отказва да даде пари за филм на Антониони, на въпрос на журналисти защо постъпва така, той отговаря, че Антониони е оставил много филми в историята на киното, но не е нужно да се дават пари за филми, които няма да имат публика. В този смисъл у нас трябва да се създаде система на филмопроизводство на принципа на баланс между зрителско и, хайде да кажем, авторско кино. Би трябвало да се върнем отново към старата редакторска институция, където редакторът в голяма степен отговаряше за филма, който пускаше. Възможно е да е упражнявал и някои цензурни функции, но това беше неизбежно тогава. Ако се възстанови този метод на работа, ще се правят филми, в които ще има перспектива и ще се знае какъв е адресът на всеки от тях.

Кое е по-непреодолимо – идеологическата цензура или цензурата на парите?

Идеологическата цензура. Защото, ако има финансови бариери и ти си творец и искаш да изразиш себе си, би трябвало да ги преодолееш. Джон Хюстън и неговият продуцент са имали показателен разговор с ръководителя на „Метро Голдуин Майер“ Луи Б. Майер, който е спрял филма им, защото е имало преразход в бюджета. Те го попитали защо спира филма на творци като тях. Той им отговорил, че не могат да бъдат и творци, и високоплатени служители.

Днес проблемите на изкуството в България не са само финансови – изчезна престижността и необходимостта от изкуство. Тоталитарната власт тровеше живота на хората, които правеха кино, но им даваше и самочувствие, като ги превръщаше в обект на повишено внимание – за добро или лошо, разбира се.

А ти как мислиш – диктатът на цензурата или диктатът на парите е по-страшен за кинотвореца?

Цензурата, доколкото разбирам, може да бъде избягната.

Избягната не може да бъде, тези прехитрения, надхитрения, заобикаляния не водят до никъде. Диктатът на ларите в България е много особен, крадат като за световно. И тук трябва да се замислят някои колко пари се дават в България за кино, колко лично те получават и какви филми правят с тях...

Имаме осем милиона бюджет. Бюджетът на един игрален филм е над милион. Реално отпускат около милион. Някои филми се правят за шестстотин – седемстотин хиляди и двеста хиляди се присвояват... Не искам да цитирам имена или заглавия. Казвал съм го сто пъти.

Какви качества трябва да има кинотворецът?

Човек трябва да е трудолюбив, да има дарба, късмет и помощ от някого. Иначе липсва контекст, подтекст, надтекст. Не може киното да бъде по-безинтересно от актуалните новини. Българските телевизии произвеждат това, което се търси. Мотивите на днешното авторското кино са объркани и сложни. Авторът обикновено иска да сподели нещо съкровено и важно за човека. Ето, Орсън Уелс прави „Гражданинът Кейн“, а крайният резултат е, че поне за мен няма филм, който да ме е потресъл, както навремето „Гражданинът Кейн“. Например мотив за „24 часа дъжд“ беше да преодолее идеализираната версия на писателя за човека. Йовков наистина има идеализирана версия за човека.

Напоследък е много модерно да се твърди, че творецът трябва да прави компромиси, че всичко зависи от обстоятелствата. А ти си един от тези, който във филмите си си запазил своята независимост. Как това се случи?

Благодаря за комплимента. Никой в онези времена не можеше да запази напълно своята самостоятелност. Много хора, които си мислеха, че правят изкуство, ставаха и лягаха с тази мисъл, че са направили филми, които са изкуство, но те бяха такива само в техните очи.

Историята ще каже.

Каквото и да каже, техните филми са мъртви, а днес се опитват да ги реанимат. И тогава не се гледаха, не се гледат и днес. Идеологическите филми бяха буферът между нас и върхушката на апарата. Техните автори бяха слабо образовани хора, дълбоко убедени, че като покажат измислици за силните на деня, това е историята. Поне аз мисля така.

Те правеха новата митология.

А аз се стараех да правя филми. Имам филми, които обичам и ценя, като „Гибелта на Александър Ве-

лики“, „Петимата от РМС“, „Среща на силите“, „Денят на владетелите“, „Филмо и Макензен“. С Иван Радов, прекрасен, голям поет и дисидент, направихме телевизионния сериал „Петимата от РМС“, за да кажем: „Онези загинаха, за да живеят тези сега“. Той не беше посрещнат с акламации от народната власт. Какви ли не филми се хвалеха. Много умни колеги, основно режисьори, бяха покровителствани от Политбюро. Никога не съм бил сред тях, никога.

Кои са тези български режисьори, към които изпитваш респект и уважение?

Те не са един и двама. Захари Жандов и Антон Маринович - това българско кино не е забравено. През 1957 година Рангел Вълчанов направи „На малкия остров“. Дълги години това беше най-добрият български филм. Режисьори като Вълко Радев. Разбира се, някой ще каже – щом са ти приятели... Ние се уважавахме като професионалисти, разберете. Методи Андонов направи четири филма, от които един е велик: „Козият рог“. Колко души в България са направили три такива?

Не е ли историята, която ще каже?

Щастлив съм, че ме спират хората след толкова години за „24 часа дъжд“.

Какво в младото българско кино те вдъхновява и обезкуражава? Част от неговите автори са твои ученици.

Няма никакво значение дали са мои и чии ученици са, не ги деля, гледам как българското кино се развива и общо взето не съм във възторг.

Защо?

Така се стекоха нещата, че няколко български филма събраха много зрители - като за нашата географска ширина, разбира се.

И веднага скочиха тези, богоизбраните, които започнаха да викат... Разбира се, че „Мисия Лондон“ не е израз на високото киноизкуство, но е добре направен филм. А всъщност не познавам авторите му.

Такъв добре гледан и приет филм беше на моя ученик Цветодар Марков с Христиан Ночев - „Лов на дребни хищници“. Тези филми се гледаха от хората, върнаха - така да се каже - симпатията на зрителя, който е петимен да гледа българско кино. Някои стари български филми, подчертавам някои, не всички, се гледаха с огромно удоволствие и сега се гледат от млади хора, което е много важно. Добре се възприемат от телевизионната публика и някои български сериали, които не са нищо повече от това, което се прави по света. Просто добре направени. Значи в България има публика за българско кино. Но не се правят достатъчно такива филми. Има кръгове, които налагат правила

във филмопроизводството, някаква система, която дава възможност за присвояване на част от скромните пари, които дава държавата. Така се произвеждат и филми, които се гледат само от техните автори и от приятелите им. Това са антифилми. Знам, че тази дума дразни, но трябва да се казва истината. Нека тези, които написаха правилниците, да кажат защо те са точно такива. Това е безотговорно и е убийствено за българското кино. Талантливи момчета и момичета дал Господ. Има талантливи хора в българското кино сега и недейте да ги делите на мои и твои ученици. Обаче в тази система те не могат да пробият.

А малките филми?

Добре, гледайте си малките филми!

Светът има нужда от изкуство, което да разтърсва хората. Да кара хората да плачат, да кара хората да се смеят, да кара хората да се замислят. А да се замислят могат само след като се насмеят и наплачат. Тези филми, извинявай, малките филми - няма да ме разплачат. И не само мен. Те няма да разплачат милионите. Киното не е изкуство за шепа кинокритици. Не е за една шепа професионалисти.

Ти сам каза в един разговор, че животът е толкова силен и агресивен, че писателите и драматурзите не могат да се конкурират с него?

Шекспир е могъл, Достоевски е могъл, киното до вче-

ра можеше. Филмите на Рене Клеман, сецям се за Джон Форд, Алфред Хичкок. Тези филми бяха велики, остават си велики. Имаха милиони зрители. А ние си правим филми на телефона.

Виждаш ли някакъв шанс за толкова малко пари да се прави голямо кино. Имаш ли идея?

Да, има пътеки за българското кино. Преди години предлагаме с колеги да се прехвърли производството на цифров носител – да, обаче не пожелаха, защото... всички знаем защо!

Ако няма други въпроси, аз ще си задам един.

Задай си.

Участвах в една анкета с много въпроси. И на финала се попитах: „Бях ли щастлив?“ Това е между другото въпрос, който много хора, ако не се страхуват, не е лошо да си го задават по-рано. А не на финала. Той е много сложен въпрос и отговорът трябва да бъде много честен. Значи мога да отговоря – опитвал съм се да помагам на хора в техния професионален път. Не знам дали съм успял, би трябвало те да кажат. Исках да направя някои хора щастливи. Доколко съм успял пак не знам – няма ги, за да кажат. Дали аз съм бил щастлив – щастието не е процес, то е момент. Това са златни мигове. Да, знам за мисълта на Шопенхауер и мнозина го повтарят - отсъствието на нещастие вече е щастие. Това, разбира се, е парадокс. Но е истина...



Аз съм актьор-аматьор и обичам работата си

С актьора Михаил Билалов разговаря Ирина Иванова

2009 година е преломна (или поне една от преломните) в живота на Михаил Билалов. Тогава, след 20 години отсъствие от българския театър и кино, той се завръща у нас заради спектакъла на Явор Гърдев „Козата или коя е Силвия“ по пиесата на Едуард Олби. След това получава предложение за роля в телевизионния сериал „Под прикритие“. Първо му предлагат да изиграе доброто ченге, но в крайна сметка го избират за ролята на жестокия харизматичен гангстерски бос Джаро. И цяла България се влюбва в него. Следват още спектакли с Явор Гърдев (за тях – в интервюто), роля в игралния филм на Петър Попзлатев „Аз съм ти“ (оказва се, че самият актьор все още не е гледал филма) и най-новата – в сериала „Четвърта власт“, който предстои да се излъчи по БНТ. В момента Михаил Билалов със сигурност е един от култовите български актьори. За това до

голяма степен принос има и извънтворческата му биография – 20 години живот във Франция, собствена фирма за проектиране на паркове и градини. Работил е всевъзможни неща – продавач, готвач, а както става ясно от интервюто по-долу – и регулировчик. В Япония. Защото освен всичко друго Билалов е женен за японка и двамата имат две дъщери. Все още живее в Париж, но често пътува до България. За да играе и да се снима.

Лично мен Билалов ме плени с едно интервю, в което на въпроса вярно ли е, че не пие, отговаря: „Това е гнусна лъжа. За мен е обидно да не пия“ - или нещо подобно. Забавен човек, казах си аз.

А сега виждам един сериозен и дори малко мрачен мъж. Вярно, галантен и любезен, но все пак леко студен, мъничко надменен. Държи те нащрек и дори за миг не те оставя да си помислиш, че просто си разговаряте. Не. Той дава интервю, ти



Със семейството



В „Под прикритие“

взимаш интервю. Това е работа.
Странен човек, казвам си аз.

Наскоро прочетох книгата на Рангел Вълчанов „Хем съм сам, хем няма никой“ и се сетих, че вие играете в „А сега накъде“.

Да, и в двете версии – и в „А сега накъде“, и в „А днес накъде“.

Играете Софийското копеле...

Да, макар че не разбрах защо точно аз, тъй като съм бургазлия. Но Рангел така реши.

Какво си спомняте от този период?

Спомням си как пих перхидрол една нощ, мислейки, че е вода. За малко не опънах кърките тогава. Другият ми спомен от този филм бе, че с хонорара купих телевизор на чичо ми Стойчо Попов, който беше много щастлив.

Доколкото съм чувала, снимачният процес на първия филм е бил изключително забавен.

Забавно бе наистина, но аз тогава не знаех на кой свят съм. За първи път се снимах, бях притеснен и не си спомням много детайли. Големите приятелства в живота ми обаче останаха от тогава – Ники Ишков, Чочо Попйорданов, лека му пръст, Жоро Стайков, с когото в момента играем заедно в „Почти представление“ в Младежкия театър. Ани Вълчанова, Албена Ставрева...

Дарина Павлова...

И така Дара, разбира се. Рангел ни взе почти целия

клас тогава.

Живеете във Франция и не мога да не ви попитам какво мислите за протестите срещу легализирането на гей браковете, които се вихрят там в момента.

Подкрепям протестите, защото имам ясна позиция относно моралната страна на този въпрос. Позицията ми се корени в това, че съм вярващ човек и че неестествените неща, които не водят до раждане на дете, са противобожии в някакъв смисъл. Да се легализират тези бракове означава да се върви против божия закон. Затова ще си понесем наказанието. Случвало се е вече в човешката история – например в Содом и Гомор.

Вярвате в наказанието, така ли?

Разбира се, не виждате ли какво се случва? Само че наказанието ще го понесем всички - и тези, които го позволяват/позволяваме, ще бъдат също толкова виновни, колкото тези, които го практикуват.

Докато гледах новата постановка на Явор Гърдев в Младежкия „Почти представление“, където вие играете единия Бог, си мислех да ви попитам дали сте религиозен?

Не играя Бог, защото Бог не може да се играе. Играя актьор, който пресъздава Бог, но като персонаж. Аз съм вярващ, но не и религиозен в смисъл на често черкуващ се. Все пак понякога се черкувам. Искам обаче да се върна на темата за гей браковете. Безкрайно съм толерантен към хомосексуалистите, имам

такива приятели. Само че бракът не е просто сватба, това е едно от свещените тайнства на църковната институция. Да се върви към узаконяване на такива бракове според мен е престъпление.

Когато заминавате за Франция в средата на 90-те, в България вече имате „Аскеер“ за постановката „Мадам Бътерфлай“. Следва един дълъг период от около 20 години, в който почти не играете. Какво е за един актьор да не играе?

Истината е, че за тези 20 години участвах в няколко френски филма, но тези филми ги наричам „оцеленчески“, защото ги направих за пари. Не казвам, че съжалявам за тях, защото благодарение на тях хранех семейството си. За актьор, който има талант, да не играе е престъпление и тежба. Защото талантът е дар от Бога, който, ако не го използваш и развиваш, просто изчезва. Познавам актьори, които се самоубиха, защото не играят. Моят случай не е този, тъй като аз много късно се върнах към професията. Бях на около 43, когато започнах репетиции за „Козата или коя е Силвия“ - спектакъла на Явор Гърдев по пиесата на Едуард Олби, който ме върна в България и ме върна към професията ми. Сега се запалих отново по актьорството. Спомних си колко е красива тази професия. Поглеждайки назад, определено мисля, че в някои моменти от живота си съм си губил времето. Но може би е било за добро.

Това не е ли трупане на житейски опит? Изпадали

сте в житейски ситуации, които не са се случвали на всеки. Не е ли полезно за един актьор?

Житейския опит човек го трупа така или иначе. Трупах го въпреки себе си, просто като живееш, нали така? Но не можеш, ако имаш талант, да спреш да играеш, за да натрупах житейски опит. Когато имаш талант, ти трябва да играеш. Но аз пък съм правил други неща, които са ме научили на други неща и не съжалявам въобще. В момента за мен когато играя, когато съм на сцената или снимам – това ми е почивката. Чисто удоволствие! Аматьор съм в класическия смисъл на думата. „Амо“ на латински е „обичам“. Тоест аз съм актьор-аматьор, който обича работата си. Не съм професионален актьор. За мен да играя е лукс. За някои лукс е Кадилак и четиризвезден хотел на Бахамите. За мен луксът е да мога да си позволя да играя. Ако се върна на онова, което казах по-горе – тъй като съм опитал от много неща, мога да разбера, че е лукс да правиш онова, което обичаш и някой да ти плаща за това. Това се случва изключително рядко в цял свят, вярвайте ми. Например аз много обичам да практикувам и айкидо, но за това не ми се плаща – аз плащам.

Когато сте в България, практикувате ли айкидо?

Има клубове тук, но аз съм свикнал с моя учител във Франция. Това е нещо, без което физически не мога. С театъра е същото. За мен това е страотно хоби, за което също по някакъв начин си плащам, тъй



С Жанет Спасова в „Аз съм ти“

С Георги Стайков в „Почти представление” - фотограф Калин Николов



като губя пари в професионалната си дейност. Аз съм ландшафтен архитект и в Париж имам фирма за озеленяване.

Може ли, трябва ли изкуството да бъде бизнес?

Изкуството си е изкуство. Бизнесът си е бизнес. Нека да не смесваме нещата. Когато изкуството е хубаво, то непременно е продаваемо. Ако има свестни мениджъри в България, те могат да направят и бизнес.

Има ли свестни мениджъри в България?

Тепърва започват да се появяват. Това, което правим с „Почти представление” (по текст на Итън Коен, постановката е на Явор Гърдев), според мен е доста смел опит от страна на Brigh Light Entertainment да продуцират театър в такъв формат, разбира се, със съдействието на Младежкия театър. Това е един от опитите да се комерсиализира един добър продукт, което можеше и да не се наложи, ако този проект беше просто част от репертоарната политика. Но ето сега се включва бизнесът и се опитва да спечели от това или поне да не изгуби. Това е добрият мениджмънт. В България билетите за театър са по 18-20 лева най-скъпите. По света има билети за по 100 или 200 долара и дори повече.

Е, в България такива цени са невъзможни.

Не бива да се разсъждава така. За изкуство трябва да се плаща както за всичко друго. Това, че в България хората били бедни... Ние априори ги правим бедни в

главите си. Това е голяма грешка. В София обаче има средна класа, която може да си плати да гледа добри неща на добри места. Не бива да разсъждаваме като бедноги. Тези, които ходят на театър, винаги ще намерят пари за театър. По-добре да е скъп билетът – защото играят големи артисти, защото постановката е на голям режисьор. В света тези неща са скъпи. Ние сме част от света. Дай сега билетчето да е по 8 лв., да влезем и хорицата да гледат. Не е така. Билетите трябва да са скъпи.

Но доходите са ниски.

Тези, които обичат театъра, винаги ще намерят пари. Нима 18-20 лв. е много? Толкова са билетите и за кината в Моловете. В театъра трябва да станат по 50-60 лв. Идете където и да е, идете в Москва, макар там да не живеят най-богатите хора на света. Има билети по 200 долара. В момента, в който мислим за България като за бедна, тя се превръща в бедна.

Във Франция как стоят нещата с държавното субсидиране на киното? Тук знаете вероятно какви битки са.

След плана Маршал, след Втората световна война, Америка като победител във войната купи световното кинопроизводство. И до ден днешен основният дял на кинопроизводството се пада на холивудските компании и като цяло – на американците. Залите като собственост са американски, холивудски и съответно

филмите, които се прожектират – също. И в България е така. След като няма вътрешно киноразпространение, както беше през социализма, държавата е длъжна да се занимае с оцеляването на българското кино. Тя трябва да го субсидира, както Франция субсидира своето. Във Франция и в Полша от всеки билет, продаден за американски филм, десет процента отиват за националното кинопроизводство. И така френското кино трупа пари, за да произвежда собствена продукция. Защото всички знаят, че икономически Европа не може да се противопостави на американското киноразпространение по никакъв начин. Това е англосаксонско лоби, което владее кинопазара. Това е примерът, който според мен трябва да следваме – така парите за кино няма да излизат от бюджета на страната. Въпрос на закон е всичко и въпрос на визия за това какво иска да прави държавата с киното.

Какво ще кажете за лобитата в комисиите за раздаване на държавни субсидии?

Не знам как може да бъде разрешен този проблем. Естествено, аз съм в комисията и подкрепям моя учител или моя приятел. Тези неща навсякъде ги има. Не се поддава на регламентация. София е малка, всички се познават и прочие. Важното е когато има добър проект, той да не бъде подминаван заради друг лош просто

защото Пешо, авторът на лошия проект, ми е приятел. Това съсипва всичко. Гледам филми, напълно авторски чекии, без никакъв сценарии. Другият абсурд е, че никой не контролира какво се случва с тези пари, които се дават за даден филм – как се разпределят и прочие. Някои филми въобще не стигат до екран. Аз лобирам за някого, вземам 1 процент от субсидията и така по веригата... И накрая остават някакви пари, които ще стигнат за едно немошно филмче.

Събрахте ли някакво негодувание през годините? Негодувание не. Иначе щях да изляза на улицата като другите с червени плакати в ръце. Разбира се, събрах разочарование, но това е естествено. Разочарованието идва с разбирането на някои неща.

Какво ви събра с Явор Гърдев? В „Почти представление“ за трети път работите заедно, а предишните ви две съвместни постановки „Козата или коя е Силвия“ и „Нощна пеперуда“ са едни от най-гледаните в момента.

Събра ни пиесата „Козата или коя е Силвия“ на Едуард Олби. Не се познавахме преди това. Той ми изпрати текста във Франция. Прочетох я, дадох си цената... Той я одобри. Ако не беше Явор, нямаше да снимам Джаро в „Под прикритие“.

Имате ли някакви притеснения, когато трябва да



В „Нощна пеперуда“ - фотограф Симон Варсанов

В „Козата, или коя е Силвия” - фотограф Калин Николов



говорите за пари?

Никакви. На Запад нещата са така. Двадесет години вече живея там. Нещата са ясни: аз струвам толкова.

А творчески какво ви събра?

Когато се върнах в София, изгледах всичко, което беше правил: „Крал Лир”, филмът „Дзифт”, „Калигула”... Разбрах, че това е един от световните режисьори, надбългарски. Излиза с лекота от частния български контекст, който никой не интересува. Явор е световен режисьор – като избор, като творческа позиция, като визия, като всичко. Никой по света не се интересува от неща, свързани с Господин Балкански. Нямам предвид конкретно пиесата, която не е лоша.

Не ви интересува Господин Балкански?

Бай Ганьо ли да ме интересува? Аз съм го чел в училище.

Убедена съм, че сте го чели.

Все едно да ме попитате Вазов дали ме интересува? Вече не ме интересува Вазов, но в училище съм го учил. Според мен в началото на 21 век се четат други неща.

Вазов е патриархът, би трябвало винаги да ни интересува.

Дайте нататък. Да не говорим за патриарси... Как баба Илийца измъкнала кола от реката... Разкази по потури отдавна не са ми интересни. Ако има някой, който надскача това брутално битово ниво, това е Йовков

според мен. И Смирненски. Това са големи автори. За Вазов какво да ви кажа... Дядо Вазов. Добре. И дъщерите ми се опитват да четат „Под игото”, мъчат се да разберат какви са тези пози, тези...

И аз не дочетох „Под игото”, признавам си, но...

Като патриарх на българската култура, у дома, се опитвам да им пробутвам това-онова. Чета им приказките на Ангел Каралийчев, но не се получава. Има Андерсен, има Шарл Перо, това са приказките. Има литература, от която да ти падне шапката. В България интересна е светоотческата литература, на светците. Плюс някои съвременни автори като Ивайло Петров например. Всичко онова, което учехме в училище – пиши го бегало.

Кога поехте най-големият риск?

Всяка роля за мен е риск. Рискът е в това каквато и роля да работиш, да тръгнеш в неочаквана посока. Не е в самата роля. Мисля си, че вече няма да играя гангстери, след като направих Джаро. Но пък от друга страна има различни гангстери.

В живота налагало ли ви се е да бъдете шут?

Да, когато бях 15-16 годишен, пред момичетата се правех на интересен. Така се забавлявахме тогава. Нямахме компютри. С банди и с момичета се забавлявахме.

Кой е най-дългият период, в който не сте се връщали в България?

Всяка година се връщам. Грижех се за майка ми, за леля ми, за близки хора. Франция е близо, не е Америка.

Какво мислите за София?

Град много приятен за живеене, много бавен. Мъничък и провинциален, в който всички се познават. Имам резерви по отношение на грозното строителство, но не мога да виня никого, защото не е имало цялостен градоустройствен план. Вече започват да се появяват хубави сгради, къщи. Онзи ден се върнах от Рим, който е много зелен и е любимият ми град. И си помислих, че трябва да запазим зеленината на София, тъй като вече я имаме, но трябва да започнем да добавяме и красива архитектура. Много пъти съм имал възможност да прехвърля бизнеса си в България, но освен че ме е спирала тежката и корумпирана административна система, все си мисля: с какво озеленяване ще се занимавам тук, с какви градини... Представата на българина за градина са няколко домата и пет краставици.

Искали ли сте да живеете много, много далеч от тук?

Няколко години живях в Япония, защото се ожених за японка. Практикувах айкидо. Бях си намерил и много приятна работа – като регулировчик. Спирах колите и пусках кадилаците от големите предприятия. Много хубаво беше. Бях много добре платен. Имах пари и да издържам семейството си, и вечер да си ходя на айкидо.

Но не издържахте много там.

Все пак съм европейец и нямаше какво да правя професионално в Япония. Беше временно – просто да мога да си позволя да практикувам айкидо.

Кое оценявате като грешка?

Постоянно допускам грешки. Но за мен истинските, големите грешки са греховете. Нарушаването на божии заповеди.

А прощавате ли си ги?

Аз ли? Кой съм аз, че да си ги прощавам? Шефът трябва да ги прости и потърпевшият от твоята грешка. Аз си понасям наказанията. Наказанията са моите, нашите учебници.

Добър ученик ли сте?

Не. Упорствам в глупостта си.

Имате ли страх от сцената, сценична треска?

Да, сцената определено е по-притеснителната, отколкото камерата. Няма актьор, който да не изпитва тази тръпка преди да излезе пред публика. Тя е работна тръпка, така влизаш в образа, от реалния в имажинер-

ния свят. За мен това е много важна тръпка.

Кой персонаж ви е бил най-щекотлив?

Всички са ми интересни. Не ми предлагат какви да е. Не съм актьор, който участва в разпределение просото, за да си изкара заплатата.

Гледах ви в едно издание на телевизионното токшоу „Денис и приятели“, където гостувахте заедно с младата актриса Весела Бабинова. Пожелайте ѝ да остане винаги спонтанна. А вие съхранихте ли тази спонтанност?

Не мога да кажа. Вие кажете.

Не знам. Не ви познавам достатъчно добре.

След като все още се забавлявам и радвам – значи да. Наблюдавам дъщерите си и се уча от тях. Уча се и от младите актьори. Младостта е много по-спонтанна, защото първичната енергия е още жива и силна.

Коя роля играете на един дъх?

Всичките.

И никога не се съмнявате в себе си?

Не.

Търпите ли критика?

Зависи, ако е обоснована. И търпя, и не. Защото сме суетни същества и понякога боли.

Кой е най-големият ви критик?

Явор Гърдев. Той е много фин критик. Не вярвам на критика без аргументация. На „обичам“ – „не обичам“ не вярвам.

А в живота?

Кой мислите?

Жена ви?

Майка ми. И жена ми понякога. А понякога някой друг.

Но жени основно.

И мъже.

Според вас как е най-добре да постъпи един млад, току що завършил театралната академия актьор – да приема всяко предложение, независимо дали му харесва или не, или да се заяви още в самото начало като имащ претенции актьор?

Младите актьори трябва да приемат всичко. Аз поне така правех.

А кога започнахте да отказвате?

Сега. Защото сега знам, че ако не ми е интересно, ще се проваля.

Възможно ли е отново да се изгубите от полезното ни и да „откажете актьорството“ за известно време?

Абсолютно всичко е възможно. Не знам утре какво ще стане. Пък и кой знае?! А?! Кажете ми.

Състояние на аудиовизуалната индустрия в страните от европейското икономическо пространство и страните кандидат-членки на европейския съюз

Георги Чолаков

1. Независимо от световната икономическа криза, 31 европейски страни, програма MEDIA и фонд Eurimages са отделили за финансиране производството, разпространението, показата, промоцията и съхранението на аудиовизуални произведения през 2009 година 2 097 608 767 EUR, докато през 2005 година сумата е била 1 231 646 055 EUR или ръст от 170,31 процента за пет години.

2. За България е важна практиката на малките страни (с население под 10 милиона – виж таблица 1), където средната помощ за аудиовизуалната индустрия на човек от населението за периода 2005 – 2009 е нарастнала от 3,14€ на 5,47€ (виж таблица 2) или със 174,07 процента като ръста в малките страни (виж табл.1) надхвърля общия ръст за всички 31 страни с 3,76 процента. Вземайки под внимание практиката в отделните страни с население под 10 милиона, е важно да се отбележи, независимо от разнообразието на приходоизточници на финансиращите органи, че основен източник е държавния (федералния) бюджет - 68,26 процента (виж табл.3 и фиг.1). Спецификата (брой финансиращи органи – табл.4; видове приходоизточници – табл. 5) на всяка страна отразява степента на икономическо развитие и

Таблица 1

страна / година		подпомагане на аудиови- зуалната индустрия ^{2*}		население ⁴		БВП в ППС /жител ⁵	
		2005	2009	2005	2009	2005	2009
1	Австрия	40 533 556 €	60 898 413 €	8 254 298	8 375 290	28 100 €	29 300 €
2	Албания	820 152 €	1 005 131 €	3 149 143	3 195 000		
3	България	3 167 467 €	6 247 482 €	7 718 750	7 563 710	8 200 €	10 300 €
4	Дания	52 546 570 €	58 517 470 €	5 427 459	5 534 738	27 800 €	28 900 €
5	Естония	1 064 843 €	5 126 992 €	1 344 684	1 340 127	13 800 €	14 900 €
6	Ирландия	19 750 801 €	28 414 692 €	4 208 156	4 467 854	32 500 €	30 000 €
7	Исландия	4 773 635 €	3 826 866 €	299 891	317 630	29 300 €	27 700 €
8	Латвия	11 995 217 €	8 592 446 €	2 294 590	2 248 374	10 800 €	12 000 €
9	Литва	231 696 €	628 947 €	3 403 284	3 329 039	11 900 €	12 800 €
10	Люксембург	4 500 000 €	17 740 095 €	469 086	502 066	57 200 €	62 500 €
11	Македония	n/a	2 086 884 €	2 038 514	2 052 722	6 600 €	8 500 €
12	Норвегия	12 607 871 €	72 631 587 €	4 640 219	4 858 199	39 900 €	41 200 €
13	Словакия	n/a	7 463 000 €	5 389 180	5 424 925	13 500 €	17 000 €
14	Словения	3 795 304 €	4 395 246 €	2 003 358	2 046 976	19 600 €	20 500 €
15	Финландия	15 840 906 €	28 948 977 €	5 255 580	5 351 427	25 700 €	27 000 €
16	Хърватска	4 442 884 €	6 041 650 €	4 442 884	4 425 747	12 800 €	14 900 €
17	Швейцария	7 282 390 €	42 119 669 €	7 459 128	7 785 806	29 700 €	33 700 €
18	Швеция	58 121 137 €	72 841 942 €	9 047 752	9 340 682	27 400 €	28 000 €
	общо:	241 474 429 €	427 527 489 €	76 845 956	78 160 312		

правната ѝ култура. Визия за развитие на отрасъла ни дават видовете помощи, за които е изразходвана акумулираната помощ за аудиовизуалната индустрия в осемнадесетте страни (виж фиг.2 и табл. 6).

Таблица 2

страна ⁷ / година		подпомагане на аудиовизуалната индустрия ⁸ [€ на човек от населението]		население [милиони]		БВП в ППС /жител [x 10 000 €]	
		2005	2009	2005	2009	2005	2009
1	Люксембург	9,59 €	35,33 €	0,469	0,502	5,72 €	6,25 €
2	Норвегия	2,72 €	14,95 €	4,640	4,858	3,99 €	4,12 €
3	Исландия	15,92 €	12,05 €	0,300	0,318	2,93 €	2,77 €
4	Дания	9,68 €	10,57 €	5,427	5,535	2,78 €	2,89 €
5	Швеция	6,42 €	7,80 €	9,048	9,341	2,74 €	2,80 €
6	Австрия	4,91 €	7,27 €	8,254	8,375	2,81 €	2,93 €
7	Ирландия	4,69 €	6,36 €	4,208	4,468	3,25 €	3,00 €
	средна стойност	3,14 €	5,47 €	4,803	4,342	2,20 €	2,35 €
8	Финландия	3,01 €	5,41 €	5,256	5,351	2,57 €	2,70 €
9	Швейцария	0,98 €	5,41 €	7,459	7,786	2,97 €	3,37 €
10	Естония	0,79 €	3,83 €	1,345	1,340	1,38 €	1,49 €
11	Латвия	5,23 €	3,82 €	2,295	2,248	1,08 €	1,20 €
12	Словения	1,89 €	2,15 €	2,003	2,047	1,96 €	2,05 €
13	Словакия	n/a	1,38 €	5,389	5,425	1,35 €	1,70 €
14	Хърватска	1,00 €	1,37 €	4,443	4,426	1,28 €	1,49 €
15	Македония	n/a €	1,02 €	2,039	2,053	0,66 €	0,85 €
16	България	0,41 €	0,83 €	7,719	7,564	0,82 €	1,03 €
17	Албания	0,26 €	0,31 €	3,149	3,195	n.a.	n.a.
18	Литва	0,07 €	0,19 €	3,403	3,329	1,19 €	1,28 €

Таблица 3

приходиизточници през 2009 г.	отн. дял	сума
държавен бюджет	68,26%	291 828 861 €
регионални власти	7,16%	30 596 982 €
телевизионни оператори	6,78%	28 988 620 €
такси от билети за кино, продажби и отдаване под наем на видео и DVD	6,26%	26 778 618 €
постъпления от национална лотария	5,74%	24 528 000 €
финансови приходи, собствени приходи, отстъпени права, частни инвестиции	5,03%	21 505 666 €
от бюджета на Европейската комисия	0,42%	1 785 038 €
възстановени помощи (кредити)	0,35%	1 515 704 €
ОБЩО :	100,00%	427 527 489 €

фигура 1



Таблица 4

страна	финансиращ орган	бюджет
Австрия	Federal Ministry for Education, Arts and Culture	21 828 413 €
	Austrian Television Fund (Austrian Regulatory Authority)	13 500 000 €
	Austrian Film Institute	15 570 000 €
	Vienna Film Fund	10 000 000 €
	общо:	60 898 413 €
Албания	Albanian National Center of Cinematography (ANCC)	1 005 131 €
България	Bulgarian National Film Centre	6 247 482 €
Дания	Danish Film Institute 2010	56 082 037 €
	Den Vestdanske Filmpulje (DVF) / The West Danish Film Fund	1 092 598 €
	Filmfyn	1 342 835 €
	общо:	58 517 470 €
Естония	Eesti Filmi Sihtasutus (EFS) Estonian Film Foundation	3 758 452 €
	Eesti Kultuurkapitali: Audiovisuaalske kunsti sihtkapital - Estonian Cultural Endowment - Endowment for Audio-Visual Arts	1 368 540 €
	общо:	5 126 992 €
Исландия	Kvikmyndamiðstöðvar Íslands / Icelandic Film Centre	3 826 866 €
Ирландия	An Chomhairle Ealaíon - Arts Council of Ireland	3 555 364 €
	Bord Scannán na héireann / The Irish Film Board	16 345 378 €
	Údarás Craolacháin na héireann / Broadcasting Authority of Ireland	8 513 950 €
	общо:	28 414 692 €

Таблица 4 (продължение)

страна	финансиращ орган	бюджет
Латвия	Nacionālais Kino centrs / National Film Centre	2 788 602 €
	Valsts Kultūrkapitāla fonds (KKF) / State Culture Capital Foundation	5 803 844 €
	общо :	8 592 446 €
Литва	Kultūros ministerijos: Kultūros rėmimo fondas	
	Ministry of Culture: Culture & Sport Support Foundation	628 947 €
Люксембург	Audiovisual Investment Certificate Program (CIAV) - Audiovisual Investment Certificate Program	11 240 095 €
	Fonds national de soutien à la production audiovisuelle / Film Fund Luxembourg	6 500 000 €
	общо :	17 740 095 €
Македония	Македонскиот Филмски Фонд / Macedonian Film Fund	2 086 884 €
Норвегия	Film & Kino / Film & Kino	12 061 126 €
	Fond for lyd og bilde / Fund for Sound & Image	1 021 649 €
	Norsk Filminstitutt (NFI) / Norwegian Film Institute	55 049 077 €
	Film3 AS (Film3) / Film3 AS	571 552 €
	FilmCamp / FilmCamp	1 633 745 €
	Filmfondet FUZZ A/S (FUZZ) / Film Fund FUZZ	1 051 312 €
	Filmkraft Rogaland / Filmkraft Rogaland	1 243 126 €
	общо :	72 631 587 €
Словения	Slovenski filmski center / Slovenian Film Centre	4 395 246 €
Словакия	Audiovizuálny fond (AVF) / Slovak Audiovisual Fund 2010	7 463 000 €
Финландия	Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus (AVEK) / The promotion centre for audiovisual culture	3 732 481 €
	Suomen elokuvasektori (SES) Finnish Film Foundation	24 528 000 €
	POEM-Säätiö (POEM) POEM Foundation	688 496 €
	общо :	28 948 977 €
Хърватска	Hrvatski Audiovizualni Centar (HAVC) /Croatian Audiovisual Centre	6 041 650 €
Швейцария	Bundesamt für Kultur (BAK) / Federal Office of Culture	29 784 916 €
	Swiss Films / Swiss Films	2 548 023 €
	Teleproduktions-Fonds / Fonds de production télévisuelle / Teleproduktions-Fonds / Fonds de production télévisuelle	1 456 741 €
	Berner Filmförderung / Pro cinéma Berne / Berner Filmförderung / Pro cinéma Berne	1 116 455 €
	Kanton Aargau: Aargauer Kuratorium / Kanton Aargau: Aargauer Kuratorium	509 264 €
	Zürcher Filmstiftung (ZFS) / Zurich Film Foundation	6 704 270 €
	общо :	42 119 669 €
Швеция	Svenska Filminstitutet (SFI) / Swedish Film Institute	56 119 831 €
	Film i Skåne AB (FISK) / Film i Skåne	3 758 922 €
	Film i Väst (FiV) / Film i Väst	9 742 804 €
	Filmpool Nord AB / Filmpool Nord	3 220 385 €
	общо :	72 841 942 €

Таблица 5

страна	приходаизточници	сума	отн. дял
Австрия	държавен бюджет	37 398 413 €	61,41%
	такси за ползване на телевизия	13 500 000 €	22,17%
	местни власти	10 000 000 €	16,42%
	общо :	60 898 413 €	100,00%
Албания	държавен бюджет	989 098 €	98,40%
	отстъпени права	12 424 €	1,24%
	членски внос	2 482 €	0,25%
	такса върху билетите за кино	819 €	0,08%
	собствени приходи	308 €	0,03%
	общо :	1 005 131 €	100,00%
България	държавен бюджет	6 247 482 €	100,00%
Дания	държавен бюджет	56 082 037 €	95,84%
	местни власти	1 844 585 €	3,15%
	други приходи	590 848 €	1,01%
	общо :	58 517 470 €	100,00%
Естония	държавен бюджет	3 758 452 €	73,31%
	такси върху хазарта	749 934 €	14,63%
	други такси	579 956 €	11,31%
	собствени приходи	36 741 €	0,72%
	други приходи	1 909 €	0,04%
	общо :	5 126 992 €	100,00%
Ирландия	държавен бюджет	16 686 387 €	58,72%
	такси за ползване на телевизия	8 513 950 €	29,96%
	възстановени помощи (кредити)	2 538 358 €	8,93%
	други приходи	675 997 €	2,38%
	общо :	28 414 692 €	100,00%
Исландия	държавен бюджет	3 826 866 €	100,00%
Латвия	държавен бюджет	8 279 567 €	96,36%
	други приходи	184 118 €	2,14%
	собствени приходи	90 668 €	1,06%
	бюджет на Европейската комисия	38 093 €	0,44%
	общо :	8 592 446 €	100,00%
Литва	държавен бюджет	628 947 €	100,00%
Люксембург	държавен бюджет	17 740 095 €	100,00%
Македония	държавен бюджет	2 086 884 €	100,00%
Норвегия	държавен бюджет	50 696 036 €	69,80%
	такса върху билетите за кино, отдаването под наем и продажбата на видео и DVD	10 273 346 €	14,14%
	собствени и финансови приходи	6 708 455 €	9,24%
	вноски на телевизионните оператори	3 309 972 €	4,56%
	местни власти	974 840 €	1,34%
	часни инвестиции	604 244 €	0,83%
	възстановени помощи (кредити)	64 694 €	0,09%
	общо :	72 631 587 €	100,00%
Словакия	държавен бюджет	7 463 000 €	100,00%

Фиг.2

относителен дял на видовете помощи за аудиовизуалната индустрия през 2009 г. [%]

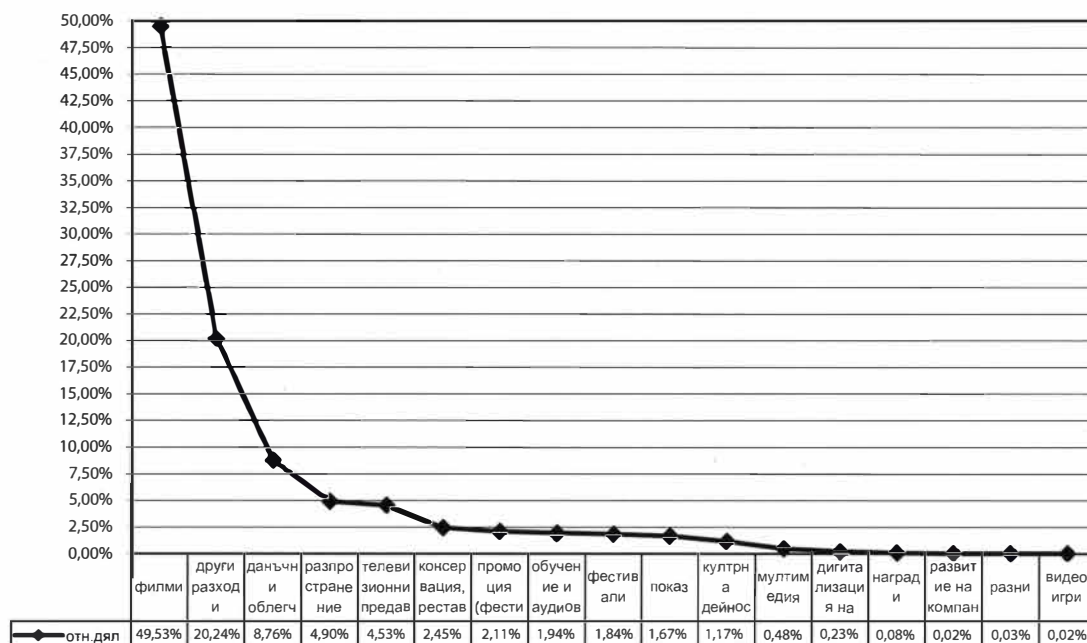


Таблица 6

страни	вид помощи	сума	отн. дял
осемнадесетте страни	създаване на филми	211 755 253 €	49,53%
осемнадесетте страни	други разходи	86 516 293 €	20,24%
Люксембург - Audiovisual Investment Certificate Program	данъчни облекчения	37 466 983 €	8,76%
осемнадесетте страни	разпространение	20 958 002 €	4,90%
Австрия, Дания, Ирландия, Исландия, Люксембург, Словакия, Финландия, Швейцария, Швеция	телевизионни предавания	19 371 951 €	4,53%
Австрия, Дания, Естония, Литва, Хърватска, Швейцария, Швеция	консервация, реставрация, архив	10 473 977 €	2,45%
осемнадесетте страни	промоция (фестивали, пазари и продажби)	9 006 549 €	2,11%
Австрия, Дания, Естония, Ирландия, Исландия, Латвия, Литва, Люксембург, Норвегия, Словакия, Словения, Финландия, Хърватска, Швейцария, Швеция	обучение и аудиовизуална грамотност	8 310 875 €	1,94%
осемнадесетте страни	фестивали	7 847 965 €	1,84%
Австрия, Дания, Естония, Ирландия, Литва, Норвегия, Финландия, Хърватска, Швейцария, Швеция	показ	7 126 686 €	1,67%

Таблица 6 (продължение)

страни	вид помощи	сума	отн. дял
Австрия, Дания, Ирландия, Литва, Норвегия, Словения, Словакия, Швейцария, Швеция, Финландия, Норвегия	културна дейност	5 005 939 €	1,17%
Дания, Ирландия, Словакия, Швеция	мултимедия	2 050 393 €	0,48%
Австрия, Швейцария	дигитализация на кината	1 001 843 €	0,23%
Дания, Швеция	награди	334 416 €	0,08%
Дания - Danish Film Institute 2010	развитие на компании	101 916 €	0,02%
Норвегия - Film Fund FUZZ	разни	107 000 €	0,03%
	видео игри	91 448 €	0,02%
общо :		427 527 489 €	100,00%

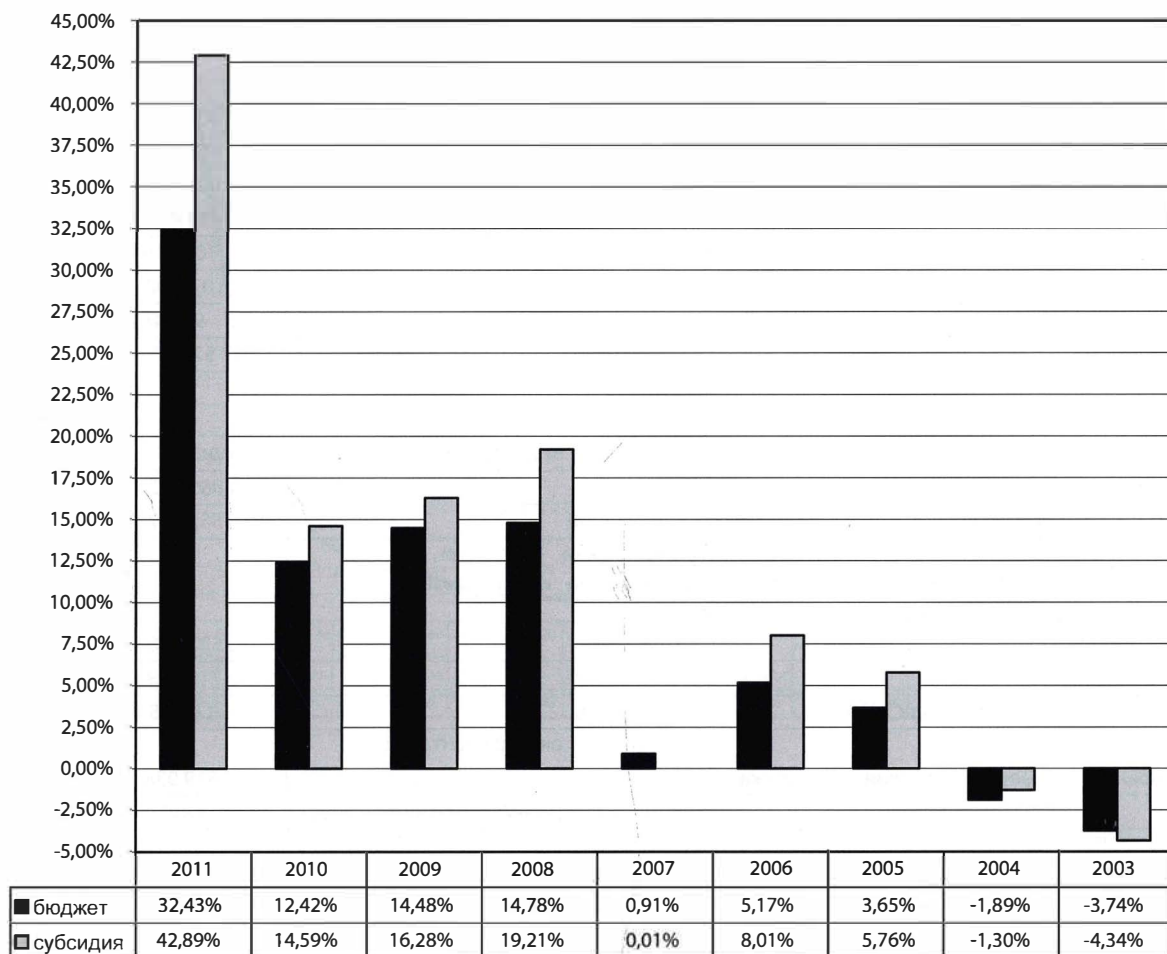
Таблица 7

страни	вид филми	средства	отн. дял
осемнадесетте страни	игрални	174 805 292 €	82,55%
осемнадесетте страни	документални	16 553 297 €	7,82%
Албания, Дания, Ирландия, Исландия, Латвия, Литва, Люксембург, Македония, Норвегия, Словения, Финландия, Хърватска, Швейцария, Швеция	късометражни - игрални, документални и анимационни	15 527 808 €	7,33%
осемнадесетте страни	анимационни	2 715 173 €	1,28%
Норвегия - FilmCamp / FilmCamp	ко-продукции	1 633 745 €	0,77%
Албания, Норвегия, Словакия, Хърватска	артистични и експериментални	519 938 €	0,25%
за създаване на филми общо :		211 755 253 €	100,00%

Таблица 8

страни	вид филми	средства	отн. дял
Швейцария, Ирландия, Литва, Норвегия, Словакия	единични TV филми - документални	6 986 360 €	36,06%
Австрия, Швейцария, Ирландия, Исландия, Люксембург, Швеция, Словакия, Финландия	TV серии - игрални	4 601 143 €	23,75%
Австрия, Швейцария, Ирландия	единични TV филми - игрални	2 850 614 €	14,72%
Дания - Danish Film Institute 2010	телевизионен фонд	2 781 000 €	14,36%
Австрия	TV серии - документални	683 834 €	3,53%
Люксембург, Словакия	TV серии - анимационни	555 000 €	2,86%
Ирландия - Broadcasting Authority of Ireland	TV магазинни предавания	514 000 €	2,65%
Ирландия - Broadcasting Authority of Ireland	единични TV филми - анимационни	400 000 €	2,06%
Австрия, Дания, Ирландия, Исландия, Люксембург, Словакия, Финландия, Швейцария, Швеция	телевизионни предавания общо:	19 371 951 €	100,00%

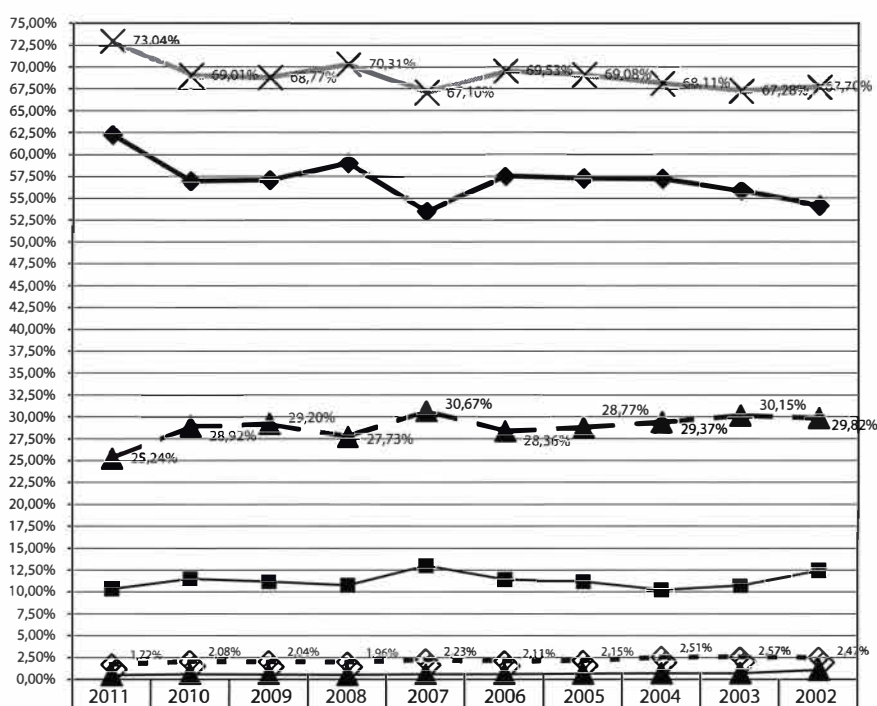
фигура 3



3. Последователна политика в подпомагане на аудиовизуалния сектор в страните от европейското икономическо пространство. Показателен пример в това отношение е политиката, провеждана от Датското правителство и парламент през последните десет години (2002-2011), изразена чрез бюджета на Датския филмов институт като общ размер (виж фигура 3) и като разпределение на разходите (виж фигури 4, 5 и 6 на база на табл.9). Изменение на абсолютния размер на бюджета и субсидията на Датския филмов институт при база 100 процента за 2002 година.

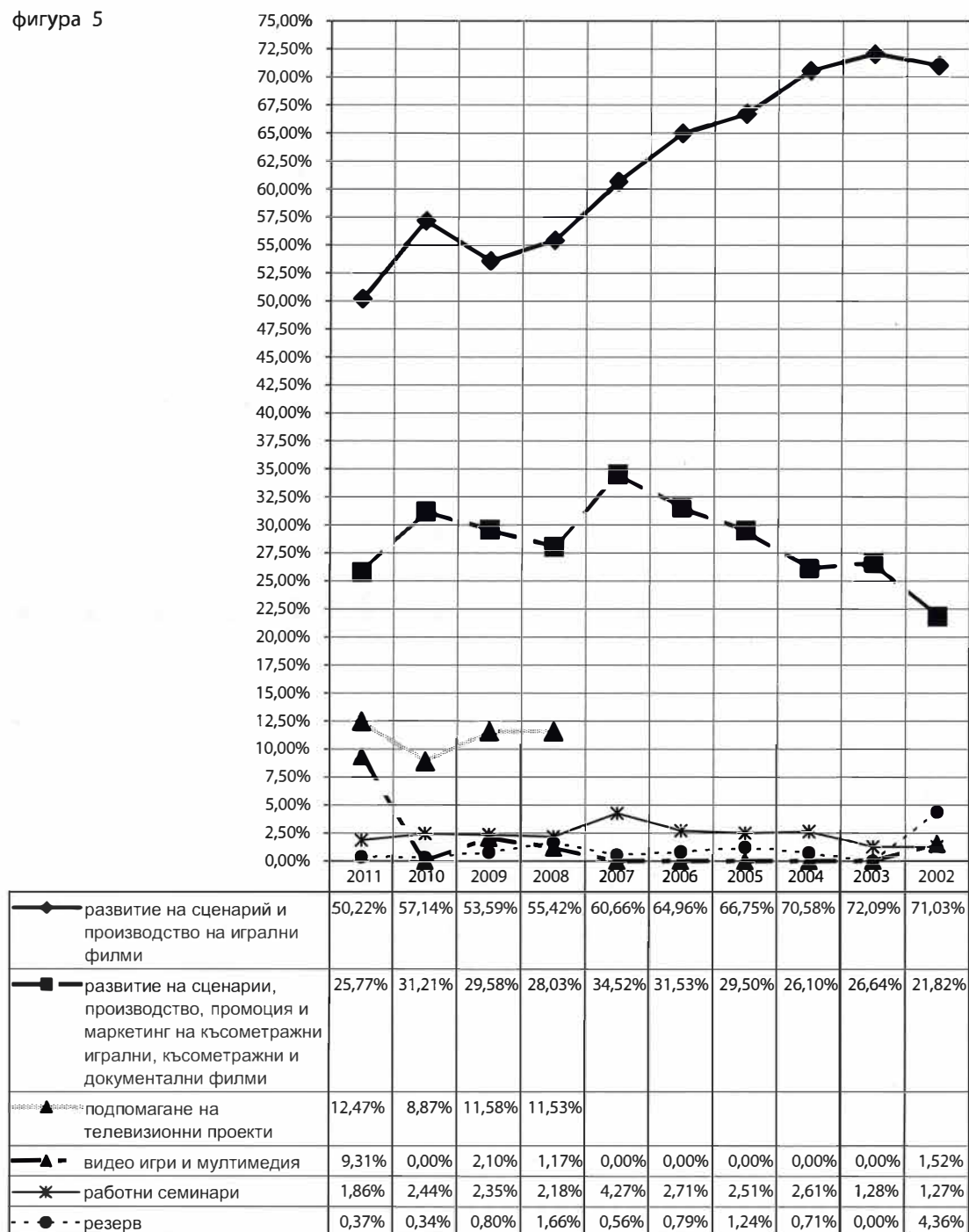
Разпределение на бюджета на Датския филмов институт по основни показатели

Фигура 4



◆ развитие на сценарии и производство на филми	62,21%	56,95%	57,06%	59,04%	53,52%	57,54%	57,24%	57,18%	55,85%	54,18%
■ Подпомагане на разпространението, показва и промоцията	10,34%	11,47%	11,16%	10,75%	12,98%	11,40%	11,17%	10,23%	10,71%	12,45%
▲ Публикации, обучение, пътувания, организации и пр.	0,50%	0,59%	0,55%	0,52%	0,60%	0,59%	0,67%	0,70%	0,71%	1,08%
✕ СУБСИДИИ ОБЩО:	73,04%	69,01%	68,77%	70,31%	67,10%	69,53%	69,08%	68,11%	67,28%	67,70%
◈ Членски внос в Eurimages & Nordisk Film & TV Found	1,72%	2,08%	2,04%	1,96%	2,23%	2,11%	2,15%	2,51%	2,57%	2,47%
▲ Филмотека, музей, MEDIA бюро и администрация	25,24%	28,92%	29,20%	27,73%	30,67%	28,36%	28,77%	29,37%	30,15%	29,82%

фигура 5



Разпределение на субсидията за развитие на сценарии и производство на филми от Датския филмов институт

фигура 6

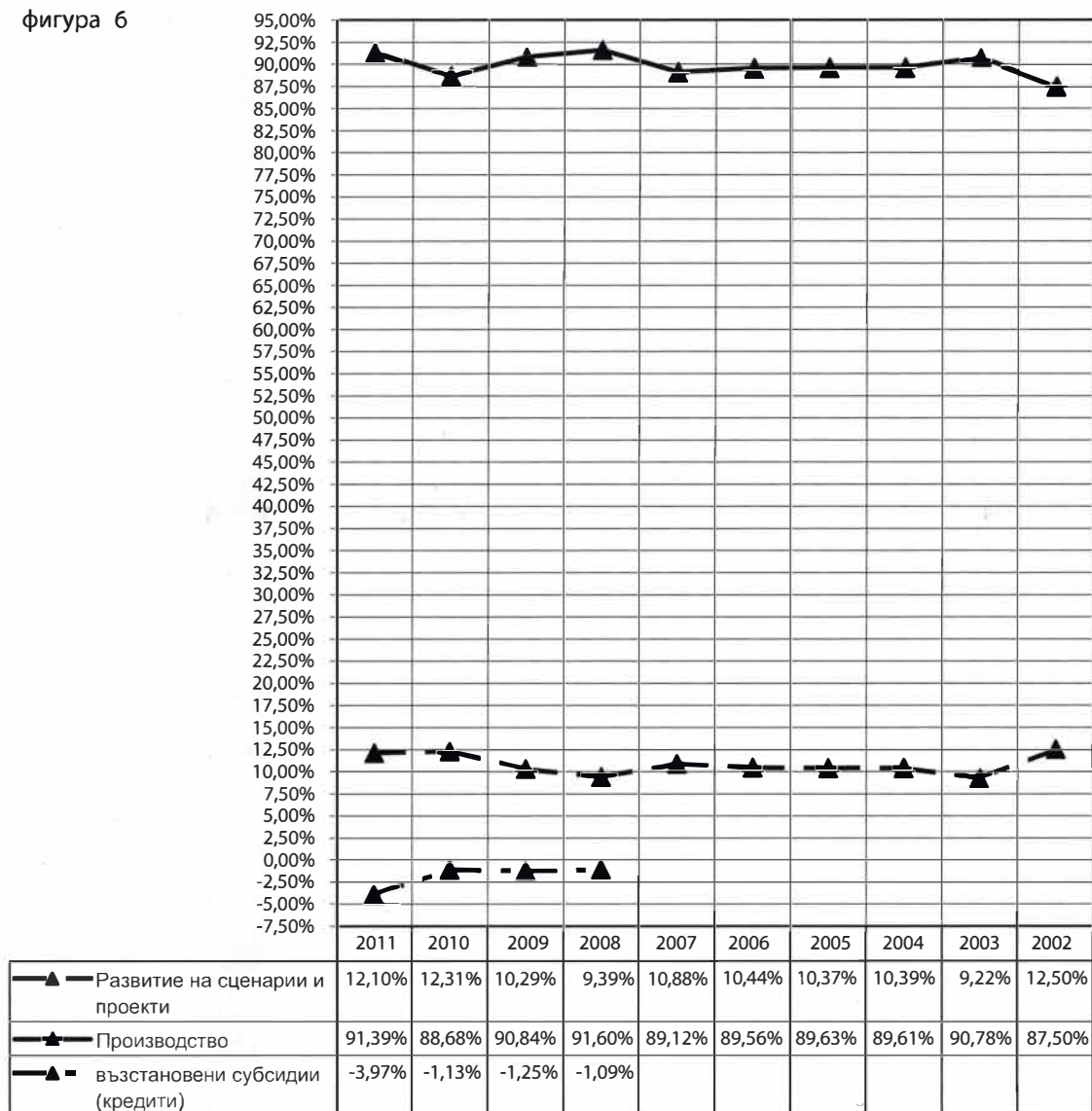


Таблица 9 [хиляди евро]

БЮДЖЕТ ПО ОСНОВНИ ПОКАЗАТЕЛИ	2011	2010	2009	2008	2007	2006	2005	2004	2003	2002
ПАДПОМАГАНЕ РАЗВИТИЕТО НА СЦЕНАРИИ И ПРОИЗВОДСТВОТО НА ФИЛМИ										
игрални филми										
развитие на сценарий	2 549	2 230	1 785	1 745	1 745	2 010	2 010	2 014	1 750	2 356
производство	18 511	15 883	15 569	16 845	14 295	17 239	17 380	17 373	17 228	16 487
възстановени субсидии (кредити)	-805	-202	-215	-201						
развитие на сценарий и производство на игрални филми	20 256	17 911	17 140	18 389	16 040	19 249	19 390	19 387	18 978	18 843
ОБЩО :										
късометражни и документални филми										
развитие на сценарий	671	605	483	470	470	670	670	671	471	808
производство	8 988	8 371	7 972	8 282	8 389	8 672	7 900	6 498	6 541	4 980
промоция и маркетинг	402	403	403	282						
резерв	335	403	604	268	268					
развитие на сценарии, производство, промоция и маркетинг на късометражни игрални, късометражни и документални филми										
ОБЩО :	10 396	9 782	9 462	9 302	9 127	9 343	8 570	7 169	7 012	5 788
подпомагане на телевизионни проекти	5 030	2 781	3 704	3 826						
видео игри и мултимедия	3 756		671	389						404
други субсидии										
работни семинари	751	766	752	725	1 128	804	730	718	336	336
резерв	148	107	255	550	148	235	360	195		1 157
други субсидии	899	873	1 007	1 275	1 276	1 039	1 090	913	336	1 493
развитие на сценарии и производство на филми										
ОБЩО :	40 337	31 348	31 984	33 181	26 443	29 631	29 050	27 468	26 326	26 528
ПОДПОМАГАНЕ НА РАЗПРОСТРАНЕНИЕТО, ПОКАЗА И ПРОМОЦИЯТА										
игрални филми										
промоция и маркетинг	1 502	2 083	2 080	2 013	1 987	1 635	1 610	1 343	1 279	1 615
тиражиране на копия	778	900	899	872	872	804	810	671	606	740

Таблица 9 [хиляди евро] (продължение)

БЮДЖЕТ ПО ОСНОВНИ ПОКАЗАТЕЛИ	2011	2010	2009	2008	2007	2006	2005	2004	2003	2002
фестивали в Дания и чужбина	939	927	899	872	872	710	710	604	673	727
субсидия за износ на филми	228	228	215	201	268	375	390	235	303	296
преводи, пътувания и пр.	416	470	362	362	389	456	90	235	34	202
игрални филми ОБЩО :	3 863	4 609	4 456	4 320	4 389	3 981	3 610	3 088	2 894	3 580
късометражни и документални филми										
фестивали в Дания и чужбина	550	551	550	523	470	362	400	302	202	202
промоция и маркетинг					282	214	200	201	202	269
тиражиране на копия					174	134	80		135	202
придобиване на късометражни и документални филми								40	67	269
подновяване на лицензи								34	67	74
възнаграждения на носителите на права								175	202	202
тиражиране за училища и библиотеки	40	175	268	255	40	40	240		269	202
късометражни и документални филми ОБЩО :	590	726	819	779	966	751	920	752	1 144	1 420
киносалони										
Арт кина	496	564	564	537	685	737	740	403	336	619
реновиране и обзавеждане на киносалони								269	269	135
дигитализация на киносалони	1 341									
за киносалоните ОБЩО :	1 838	564	564	537	685	737	740	672	606	754
детска и юношеска дейност	416	417	416	403	376	402	400	403	404	340
Подпомагане на разпространението, покази и промоцията ОБЩО :	6 707	6 315	6 255	6 040	6 416	5 871	5 670	4 915	5 048	6 094
Публикации, обучение, пътувания, организации и пр.	322	322	309	295	295	302	340	336	336	527
СУБСИДИИ ОБЩО :	47 366	37 985	38 547	39 516	33 154	35 804	35 060	32 719	31 710	33 149
Членски внос в Eurimages & Nordisk Film & TV Found	1 113	1 142	1 141	1 101	1 101	1 086	1 090	1 208	1 211	1 211
Филмотека, музей, MEDIA бюро и администрация	16 366	15 919	16 366	15 584	15 154	14 603	14 600	14 111	14 212	14 603
ДАТСКИ ФИЛМОВ ИНСТИТУТ ВСИЧКО :	64 845	55 047	56 054	56 201	49 409	51 493	50 750	48 038	47 133	48 964

таблица 14 – разпределение на бюджета на Датския филмов институт за периода 2002 – 2011 година

В заключение: фактите са си факти и има смисъл, ако успеем да ги използваме в нашата обща кауза за по-добрата съдба на българското кино. За мен най-важно е да има последователна политика в нарастването на средствата за финансиране на българското кино. Политика на прилагане на ясни правила и продуценти. Политика на премахване на изключенията облагодетелстващи някои от нас. И това, в което съм сигурен, е че пътят на нашата борба минава през осъзнаване на нашите общи интереси и постигане на обединение на гилдията.

Джулай

Антония Ковачева

Пиша този текст, докато температурата на въздуха отвън е 30 градуса на сянка, а протестите срещу правителството на Орешарски и парламента, който го гласува преди 20 дни, доближават точката на кипене. И изобщо не ми е до рецензии в момента. Не мога ред да родя от февруари, когато сметките за ток скочиха внезапно и тройно, хората излязоха на улицата, а социолози, политици и медии безропотно припознаха за техни представители шепи нискочели и слабообразовани субекти. Нещо изведнъж се изкриви, логиката закуца, смисълът потъна. Едно зловещо дежа вю буквално ме смрази – имах чувството, че са ме върнали в края на 80-те. Помня същото смразяващо усещане по време на шествието на Клуба за гласност и преустройство до паметника на Левски през февруари 89-а и при първото разрешено от властта събрание на Екогласност в кино „Петър Берон“ по-късно през октомври. Невидимият студ идваше от околните преки и къшета. Накъдето и да погледнехме, стояха по един - по двама млади, здрави и старателно разсеяни мъже, спортно облечени, с енигматични лица. Силовците на ДС. Просто си стояха. Никога преди не бях усещала съгъстения въздух на заплахата – мълчалива, готова, незаобиколима. Не беше страх, а по-лошо. Беше мраз. Той ме обледява и днес, защото сред карнавала на площадния протест стават все повече младите, здрави и старателно разсеяни мъже, спортно облечени, по един, по двама, с енигматични лица. Те просто стоят. Силовците на някакви нови ДС-та.

Помня и друго от целия си 33-годишен живот до падането на Берлинската стена. Арогантността, конспиративното високомерие, откровената наглост и императивния тон на комунистическите властимащи - от най-обикновения милиционер до черешката на тоталитарната торта Живков. Към всички останали. След февруари 2013 някой щракна някакво копче и тази същата наглост, арогантност и контролирана параноя

отново се стовариха отгоре ни. А след майските избори старите тоталитарни велможи и техните наследници с един замах смъкнаха маските и престанаха да си играят на демокрация...

На всичко отгоре мина Джулая, този текст е за едноименния авторски дебют на Кирил Станков и... сякаш времето е спряло, и... всичко се случва отново, по почти същия начин, с почти същите хора. Просто децата са в същата ситуация, в която бяха техните родители преди 23 години. Децата на комунистическата номенклатура и децата на крепостния ѝ народ. Първите пак във всичката власт, другите – пак по площадите...

Не, това не е лирично въведение към същинския критически анализ. Редовете дотук са част от анализа. Защото точно сега, в началото на лято 2013, действителността отмива всички заблуди и недоразумения относно гражданската и творческа мотивация за създаването на филми като „Кецове“ и „Джулай“. Първият през 2011, вторият – през 2012. (Важно в случая е времето на създаване, а не официалната премиера, която по търговски причини често закъснява дори с година).

Широко разпространено (и сред мои колеги) е мнението, че двата филма твърде много приличат както един на друг, така и на „Любовното лято на един лъхман“, заснет от Людмил Тодоров през 1989. Да, така е. И не, не е така. Патосът е същият, трагедията на екранните герои – аналогична, търсенето на изход – там, където сушата свършва и започва морето (там където свършва животът и започва сънят). Но това не е нито признак на епигонство или вторичност, нито липса на творческа фантазия. В реалния живот проглеждаме с болезнена яснота, че играем все същата пиеса и сменяме само декорите. И филмите отразяват усещането за това.

Кардиналната разлика между дуета „Кецове“/„Джулай“ и „Любовното лято...“ е в посоката на бунта, в причината за невъзможното бягство. В „Любовното

лято..." едно поколение отхвърля конформизма на своите родители, който се е превърнал в конформизъм на целия обществен менталитет. Всъщност мисли си, че го отхвърля, защото му се ще. Най-неприспособимият от групата филмови герои умира, но вирусът на лъжата, срещу която младите застават (или по-точно, от която бягат), вече е в останалите. Те също са болни и може би обречени.

В „Кецове“ и „Джулай“ конфликтът не е поколенчески. Той вече е вътре в самото поколение. Тези два филма не са повторение, а продължение на „Любовното лято...“. Разпадът продължава, прикрит от илюзията, че нещо е еволюирало. Заразата не е премахната. Била е в лъжлива ремисия. Единственият изход е летален. Конфликтът не е между лъжата и нормалността, защото лъжата отдавна е станала нормалност и вече е откровена престъпност. Престъпност, прераствана от дефект всъщност на системата. Маските са паднали. Няма място за бягство, то става все по-илюзорно...

... и драматургически някак неубедително, за да се върнем на критическата конкретика.

Финалът на „Джулай“ е най-оспорваната част от работата на Кирил Станков като сценарист (за разлика от финала на „Кецове“, който просто е постмодернистично двоен). Станков максимално се е постарал да придаде на своя житейска правдоподобност. А не беше нужно. Един джойнт, завъртян между компанията в „експроприация“ джип след погрома в мутренското

имение стигаше, за да освободи спирачките и финалът да литне такъв, какъвто е.

Докато още следваме сюжета отзад напред, да спомена, че основните и май единствени слабости на целия филм са именно в драматургията. И те са в тромавите обрати на действието, в пропуснатите възможности изобретателен сюжетен детайл да предопредели убедителното му развитие. Случайността на началната среща между Джу (Параскева Джукелова) и Дана (Касиел Ноа Ашер) минава метър – стават и така понякога нещата от живота. Втората случайност на срещата ѝ с Лили (Яна Титова) трябваше да се избегне, но все още можеше да бъде компенсирана с ударно развитие към финала. Развитие има, но то не е ударно, въпреки добрия екшън с атаката срещу мутрите. Скоростта пада в момента, когато Лили качва ранената руския в буса на Джу, за да я закара на лекар в Шабла. Сякаш мутрите не кръстосват педята земя около Крапец в търсене на бегълката. Сякаш „пратката“ не е бегълка, а весела летовница с изкълчен глезен. Просто защото някак трябва да стигнем до засичането на буса от джипа на дебеловратите. Това прескачане на житейската логика в развитието на действието и психологическата логика в постъпките на персонажите категорично не трябваше да се допуска. Защото точно тук зрителят вижда конците, с които сюжетът е заплетен. А види ли ги, внушението олеква.

За разлика от драматурга Станков, режисьорът Стан-



Касиел Ноа Ашер, Параскева Джукелова и Яна Титова във филма

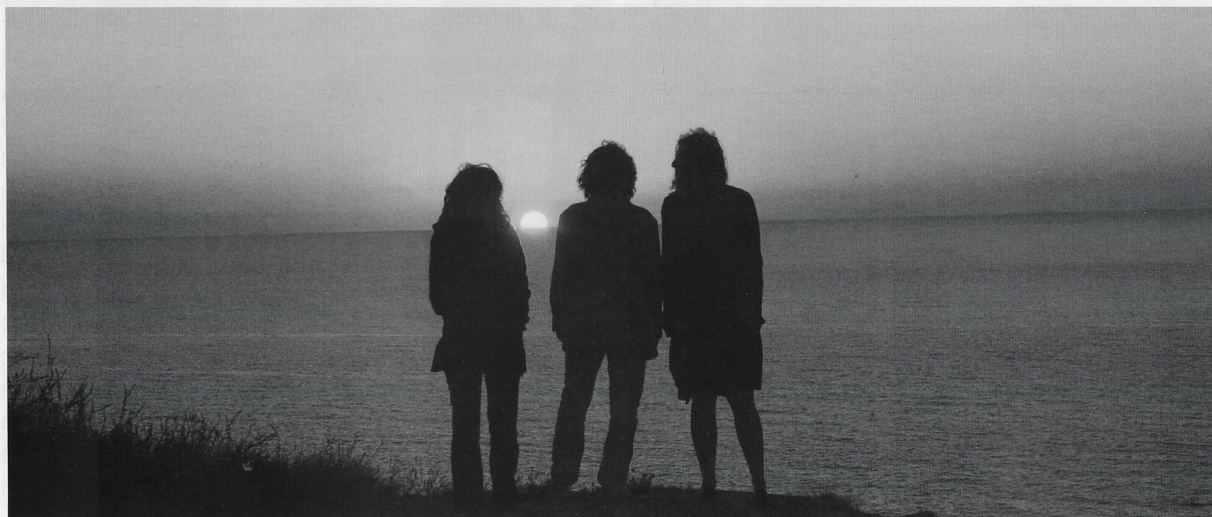
ков се е справил блестящо, противно на правилото, че режисурата не може да прикрива драматуржни дупки. Да, не може, но може да ги компенсира така, че да не повлияят фатално на зрителското възприятие. „Джулай“ е невероятно въздействащ със своите герои и с начина, по който е заснет.

Рали Ралчев е оператор и на „Кецове“, и на „Джулай“. А каква огромна разлика във фактурата на двата филма. Мястото на действие е еднакво, макар и не едно и също. Сезонът е същият. Пътуването е същото, отрицателните герои – и те. А колко различен „на пипане“ свят. Имаш чувството, че „Кецове“ е изгревът, а „Джулай“ – залезът. В „Джулай“ Рали снима героите на прага на документалното – осветлението е нарочно обрано, често от лицата се вижда само отделна част. Цветността е в нюансите на сивото с отделни цветни петна. В „Кецове“ тоналността е цветовете на пясъка във всичките часове на денонощието. В „Джулай“ тоналността е полумракът на пещерата, сивеещата мъглявина на смрачаването. Единственият чист и ярък цвят е синьото на морето и за малко – червената рокля на Касиел. Докато „Кецове“ е с ярка и естетизирана визия (спонтанността е оставена на любителските кадри на единия от героите), „Джулай“ е приглушен. Почти през цялото време зрението полага усилие да разпознае фигурите, да улови чертите на лицата в полумрака на пещерата, където трите жени къмпингуват, да проследи движенията им в пелената на свечеряването или почти непробиваемия мрак на нощта. Адски трудно за снимане така, че да не стане

бой на негри в тъмна нощ. Изобразителният подход не е просто оригинална операторска визия. Той е част от драматургията на персонажите, защитена перфектно и от актьорските изпълнения.

Бръчките, сенките, невчесаните коси, развлечените деколтета на Касиел, чиято еротика е някак отмаляла и запусната. Подпухналите очи и глезени, пьянските изцепки на Параскева, полупритворените винаги сведени надолу очи на Яна, забулена от дългите си дрехи и коси като в бурка. Три хубави в живота актриси са приели риска да съблекат цялата физическа женственост на своите персонажи, за да я потърсят навътре, в чувствата и мислите им. Това са три жени отвъд собствената си суета. Три жени след похитената им от живота суета.

И трите са жертви на зависимости, Джу от алкохола, Лили от дрогата, Дана от мъжете. Всъщност всички герои са в някакво неравностойно положение или зависимост – кръчмарят Милко (Филип Аврамов) от безволието си, баща му (Ицко Финци) от шаха, местният светъл идиот Кирчо (Ованес Торосян) от умствената изостаналост, полицаят Иван (Стефан Щерев) от страха и нерешителността си. Но филмът за щастие не закотвя персонажите си в това, а просто ги разполага като в ехо от отминали лични драми с всичките рани, белези и загуби, останали от тях. Конкретната зависимост е просто част от всеобщата зависимост. Няма незасегнати. Всеки живее поразен от нещо, което дреме вътре в него завинаги.



Има неща по-важни от щастието...

Владимир Игнатовски

Ако беше жив, Андрей Тарковски щеше да е на 81 години. За съжаление той си отиде твърде по-млад от този свят. Но въпреки краткия си жизнен път, въпреки всички трудности от най-различен характер, съпровождали го през годините, режисьорът успя да ни остави творчество, не изгубило своята актуалност, филми, които и днес тревожат съвестта и предизвикват към размисъл за основните проблеми на човешкото съществуване. Екранни създания, които поразяват с визуалното си съвършенство, с дълбоката символика, с новите пътища, които прокараха за киното. Пътища толкова трудни и сложни, че малцина имаха смелостта и способността да поемат по тях и да се опитат да продължат захванатото от него.

Миналата година почитателите на творчеството на Тарковски по света отбелязаха неговия 80-и рожден ден. В различни краища имаше ретроспективи, телевизионни предавания, публикуваха се спомени, в Русия дори се проведе филмов фестивал „Огледало“...

В България, както винаги, отбелязването на този юбилей бе затъмнено от други, далеч по-повърхностни, но по-кресливи събития. Все пак не сме изгубили надеждата да видим превод на неговата книга, която все още не е публикувана в родината му и на чието заглавие е толкова трудно да се намери адекватен превод: „Запечатаното време“ или „Заловеното време“. На немски го предадоха буквално, на английски използваша един афоризъм на големия режисьор: „да правиш кино е като да ваеш скулптура от време“ и направиха заглавието „Да изваеш времето“. През това време едно немско издателство - „Ширмер & Мозел“ – направи истински подарък на почитателите на големия режисьор. То публикува един великолепен том, плод на продължителна и прецизна работа, посветен на живота и творчеството на Андрей Тарковски - дело на сина на режисьора, на теоретика Ханс-Йоахим Шлегел и издателя Лотар Ширмер. Удоволствие е дори само да държиш в ръце тази книга – тя е смайваща като вкус, като подбор на матери-

алите, като демонстрация на все по-залиняващото в съвременния дигитализиран свят високо изкуство на полиграфията. Имаш чувството, че такива книги вече не се правят и че това е някакъв полък на истинска носталгия по друго време, в което истинската книга бе ценност и в която се оглежда духът на големия режисьор.

„Андрей Тарковски. Текстове, филми, фотоси и полароиди“ създава на своите 320 страници необикновено богат портрет на твореца, за когото един изследовател с пълно основание бе казал, че „през последните 40-50 години няма друг руски кинорежисьор, признат неоспоримо от всички за гений“. Есето на Ханс Шлегел „Между тук и там“ въвежда в света на Андрей Тарковски, на неговата и на филмите му сложна съдба, на неговите търсения и драматични решения. Следват мнения за творчеството му от творци като Жан-Пол Сартър, Свен Нюквист, Ингмар Бергман и Александър Сокуров, глави от теоретичното му наследство и нещо наистина уникално: през 1984 година Тарковски, когато поставя в „Ковънт гардън“ „Борис Годунов“, е поканен да участва във фестивала „Сейнт Джеймс“. В катедралата Сейнт Джеймс той има две срещи със свои почитатели и изнася една изключителна лекция на тема Апокалипсиса. В изданието е включен оригиналният текст на тази прочувствена реч, в която той споделя онези централни, водещи морални нагласи, които бележат неговия житейски и творчески път.

Основен дял в изданието заема представянето на филмите на големия режисьор. Съставителите не търсят елементарни решения, избягнали са традиционните в такива случаи отзиви и рецензии, те предпочитат да оставят да говорят визуалните свидетелства: всеки филм на големия режисьор присъства на страниците на тази книга с впечатляващи сцени от най-характерните епизоди, с портретни кадри на героите и с кратко, но много убедително експозе от Ханс Шлегел. Тази внушителна поредица от нагледни свидетелства за изобразителната мощ на таланта на режисьора е



ANDREJ TARKOVSKIJ

LEBEN UND WERK: *Filme, Schriften, Stills & Polaroids*



SCHIRMER/MOSEL

последвана от един финален акорд – един цял раздел, посветен на любителски снимки и полароиди, които ни пренасят в интимния свят на режисьора и неговите близки.

Едно от първите изречения в книгата е тъжно признание от дневника на режисьора. През 1983 година по време на снимките на „Носталгия“ в Италия той споделя: „Сам съм... страх ме е... не бих могъл да живея в Русия, но и тук не мога...“ Това драматично

раздвоение, това страдание и тази безизходица намират израз и в писмото, което той изпраща до баща си, известния поет Арсений Тарковски, в което обяснява, че не е „невъзвръщенец, имигрант“ предал родината си, обвинения, които му отправя официалната власт. Защото е очевидно, че преди всичко натрупаното през годините - съпротивата на бюрократичната машина, пречките, които създава пред работата му ръководството на тогавашното Госкино правят не-

възможно завръщането му в Русия. Както писа един изследовател - наистина Тарковски няма трагичната или драматична съдба на редица свои съвременници и предшественици – не е разстрелян като Манделщам, не е забраняван като Ахматова, не е доведен до самоубийство като Цветаева, не е буквално изгонен от страната като Солженицин, не е съден и пратен на лагер като Шаламов, Синявски и Даниел, но това не означава, че и неговата съдба в изкуството е била лека и безоблачна.

За 20 години в Русия Тарковски успява да заснеме едва пет филма, принуден да преодолява огромни трудности: съпротивата на чиновниците от културата, на голямото партийно началство, което няма представа от изкуство, но е убедено, че властта му позволява да се разпорежда в него. Достатъчно е да се прочетат протоколите от заседанията, „препоръките“ за съкращения и изменения във филмите му, за да стане кристално очевидна грубата намеса в света на художника, в градената от него на екрана естетическа вселена. Особено красноречива е съдбата на „Андрей Рубльов“. След феноменалния успех на „Иваново детство“ и в родината на режисьора, и в чужбина талантът на младия режисьор не подлежи на съмнение. Въпреки това между заявката за създаването на филма и решението за начало на снимките минават цели три години! Одисеята на замисъла и на литературния сценарий продължава и след края на снимките – отново безкрайни заседания, обсъждания, списъци със задължителни поправки... Някои от изискванията звучат заплашително, други са по-скоро комични недоразумения. Обвиняват Тарковски, че представя „руския народ в невярна светлина“, питат защо във филма „отсъства Куликовската битка“? Тарковски се бори, обяснява, настоява. В писмо до тогавашния ръководител на Госкино Романов пита по повод на настояванията да се премахнат от филма „прекалено натуралистични сцени“: „Защо в „Броненосец Потомкин“ може да го има бебето в количката, простреляното око на възрастната жена, защо в „Земя“ на Довженко я има голата жена, защо в „Зоя“ на Арнщам героинята лежи разсъблечена на снега с примка на шията?... Защо за всички тях може, а за мен не?“ Режисьорът не се предава и работи: съкращава стотици метри епизоди, преозвучава целия филм, принуден е да подаде молба за отпуск, тъй като поради преумора е застрашено здравето му. Благодарение на усилията на известни режисьори като Григорий Козинцев „Андрей Рубльов“ получава най-после благословия, за да тръгне по екраните. Но нов скандал, породен от липсата на координация между различните бюро-

кратични организации, преобръща съдбата на филма. Външнотърговската „Совекспортфилм“ избързала и продала във Франция филма на Тарковски, очевидно разчитайки на приходи във валута. Копието на филма е показано извън конкурса на фестивала в Кан и получава наградата на ФИПРЕСИ. Подобно признание, несанкционирано от висшите партийни инстанции, се приема като грандиозна провокация. Стига се до безумното настояване секцията на съветските кинокритици да се откаже от членството си и да напусне световната организация на филмовата критика.

Не полесна е съдбата на дълбоко изповедния филм „Оледалото“. Когато четеш бележките на художествения съвет и изискванията за „подобрения“, може само да се хванеш за главата. Началниците изискват: да се премахне началният епизод, в който заекващото момче бива излекувано с хипноза, епизод, който въвежда като камертон в атмосферата на екранното произведение; да се отстрани сцената с летящата във въздуха жена; да се промени епизодът с кадрите от хрониката, заснели пристигането на деца, подгонени от гражданската война в родната им Испания – „необходимо е – пише в бележките – да се представи радостта на деца от срещата със съветската страна“; и накрая върхът на бюрократичното безумие: „да се премахне мистиката във филма“! Посредственият началник в културата, който смята, че постът му позволява да разбира и от изкуство, като не е в състояние да долови, да почувства и да разбере особената интимна атмосфера на филма, я възприема като „мистика“ и използва единственото, което знае - забраната...

Огромният международен авторитет, който е извоювал Тарковски, води до поканата да снима в Италия. „Носталгия“ е своеобразна тревожна кардиограма, регистрация не само на душевното състояние на десетки и стотици руски (и не само руски) емигранти, но и на собственото вътрешно душевно раздвоение на неговия създател. По това време Тарковски наистина е раздвоен „между тук и там“, той чувства много добре, че неговият гений не е добре приет нито „тук“, нито „там“. След време той ще сподели в интервю, че у дома му е било по-лесно да снима филмите си (независимо от всички несгоди и неприятности), отколкото в Европа. Вероятната причина не е само споменът за случилото се със „Сталкер“: след като копието на филма е безнадеждно повредено в лабораторията, на режисьора са предоставени средства, за да заснеме отново буквално целия филм. Както сподели веднъж Отар Йоселиани, който от години живее и работи във Франция: „С чиновника от Госкино все пак бе възможно да се разбереш - и той човек като теб,

докато с продуцента на Запад, който е вложил парите си и иска на всяка цена да ги върне с печалба, това е невъзможно." Тази горчива истина бе установил и Андрей Тарковски. В беседа със зрители в Лондон той споделя, че в годините, прекарани в Европа, по-често чува думата „пари“, отколкото „добър ден“ или „извинете"... А в интервю за списание „Шпиگل“ през 1983 г. заявява: „На Запад парите са абсолютен господар. Това застрашава креативността и е опасно за филмовото изкуство.... Не съм имал такива проблеми в Съветския съюз". Тези горчиви думи са казани по времето, когато вече се сблъскал с трудностите, съпровождали финансирането на последния му филм „Жертвоприношение“.

Последната капка, която предопределя окончателното му оставане на Запад и това става пределно ясно от текстовете в тази книга, е решението на ръководството на Госкино да изпрати за член на журито на фестивала в Кан не друг, а Сергей Бондарчук, чието негативно отношение към творчеството на Тарковски не е тайна за никого, с основна задача – да попречи „Носталгия“ да получи награда на този фестивал. Усилията му нямат успех – „Носталгия“ си тръгва с три награди - потвърждение на несъмнените качества на тази изключителна творба. Непосредствено след това, през 1984 година, на специална пресконференция режисьорът обявява решението си да не се завръща в родината. А личната му кореспонденция и дневникът му сочат главната причина за това решение: отношението на Госкино и лично на неговия ръководител Филип Ермаш. За съжаление Тарковски почина само един ден преди вятърът на перестройката да помете от креслото му дългогодишния ръководител на съветската кинематография. Той не доживя и до големите промени, настъпили в Русия, а и не само там, през последното десетилетие на миналия век, но успя да заснеме филм, който без съмнение може да бъде определен като неговото творческо завещание: „Жертвоприношение". Както писа един изследовател: „Тарковски засне в Русия онези филми, които бе възможно да направи. А в Европа направи филми, които бе невъзможно да осъществи в Русия..."

Независимо от това къде са създавани филмите на Тарковски, в какви условия, какви трудности е бил принуден да преодолява, те представляват един общ организъм и би следвало да бъдат разглеждани само в тяхното единство: „от „Иваново детство“ до „Жертвоприношение". Не само заради неповторимия индивидуален стил на режисьора, който оставя своя отпечатък върху визуалното оформление на всяко от тези произведения. Дори неизкушеното око лесно ще от-

крие тези толкова впечатляващи, постоянно присъстващи във филмите на Тарковски елементи: огънят, водата (най-вече водата като символ на течението на времето), дъждът, който вали дори вътре в стаите, конете, мъглата, ябълките, зелената трева, мечтата за собствен дом някъде в спокойно, чисто ъгълче по света и т.н., и т.н. Бихме сбъркали, ако ги приемем за елементарни символи. Режисьорът категорично не приема подобно прочитане на визуалната текстура на филмите му. „Непрекъснато ме питат какво символизира Зоната (в „Сталкер“). Това ме обърква и ме вбесява. Тя нищо не символизира. Тя е просто Зоната..." – настоява той. И дори това да е полемично изказване, той е прав, когато се противопоставя на всеки подобен суховат математически подход към изкуството въобще и към собствените му филми. За него естетическото чувство се доближава до религиозното: „защото то не мисли логично, не формулира логиката на поведението, то сякаш изразява постулата на вярата. То постулира вярата. Художественият образ – настоява той - следва да се възприема с вяра, за разлика от всяко логично съждение". Когато един от зрителите в Англия смутен му казва, че не е разбрал докрай един от епизодите в неговия филм, че е оставил у него чувството за някаква тайна, Тарковски възкликва, че за него това е истински комплимент – всяко истинско произведение на изкуството следва да съдържа някаква тайна, да не може да бъде разбрано отведнъж и докрай, да бъде като творбите на Леонардо или като музиката на Бах...

Тъкмо затова Тарковски се стреми да открие невидимото зад онова, което е на повърхността, зад видимостта на нещата. Неговите филми са концентрирани около една основна тема: отговорността на човека. Отговорност за реда на нещата, за преодоляване на хаоса, за собствения му живот и постъпки, неговите герои се устремени навътре, към собствената си същност, към духовността (дума, която Тарковски използва толкова често и която според него трагично е изгубила своето значение в съвременния прагматично ориентиран свят). Но това вглеждане в собствената същност, настойчивото търсене на отговори не е самоцелно. Трансформацията на света е възможна единствено по пътя на собственото извисяване, на саможертвата. Всички герои във филмите на Тарковски се лутат, търсят отговорите на изключително драматични и съществени въпроси, за да стигнат в последна сметка до осъзнаването на личната, индивидуална отговорност за случващото се в света, за необходимостта от жертване на собственото его.

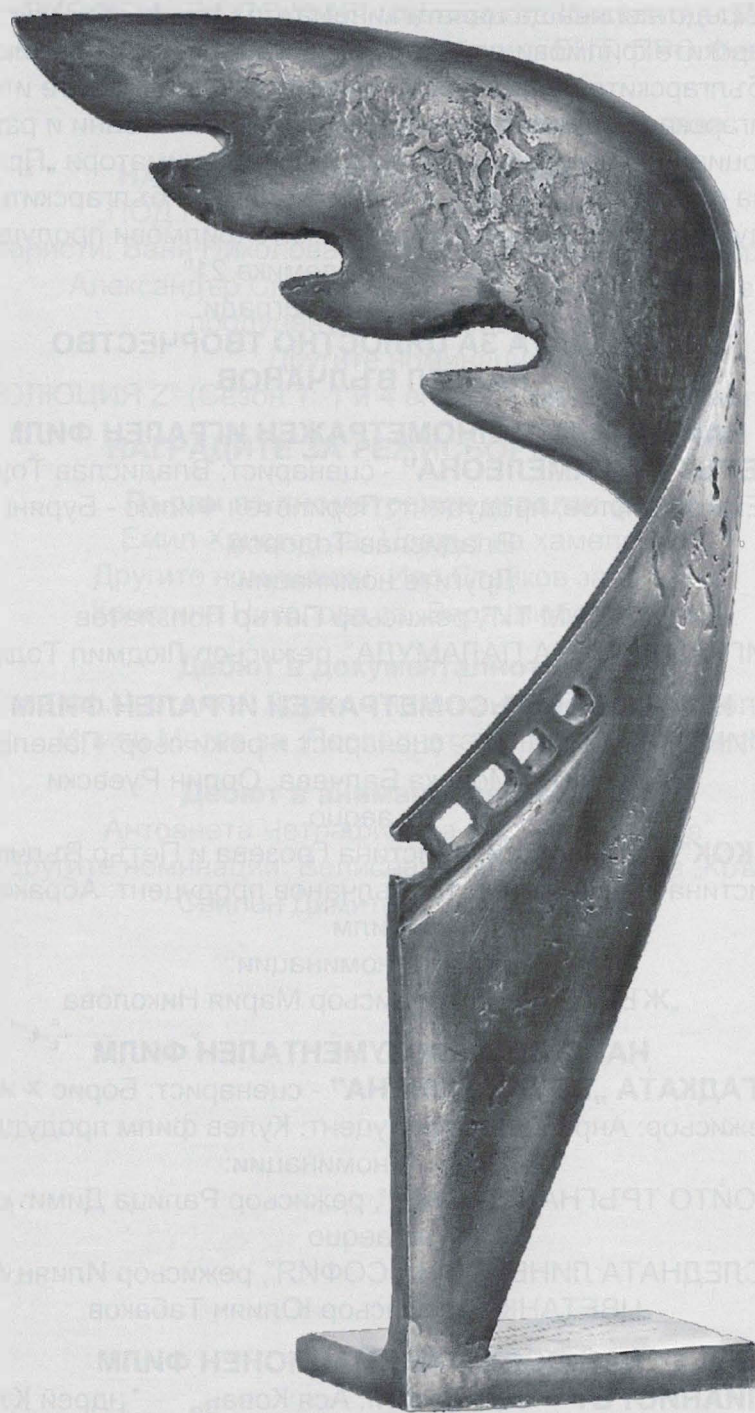
Тази толкова красива и богато направена книга за

гениалния режисьор завършва с един грандиозен акорд: неговата беседа на тема Апокалипсиса, произнесена през 1984 година в лондонската катедрала Сейнт Джеймс. В нея са формулирани и изказани основните характеристики на художественото и човешко верую на твореца. Той е очарован от гигантската картина, която описва края на всичко съществуващо и неговото преобразяване в нещо друго, непознато и неизвестно, описанието на този грандиозен завършек, без да е уточнено дали това ще се случи утре и в някаква безкрайно отдалечена точка от съществуването, без да са фиксирани нито броят на жертвите, нито на помилваните. С безкрайния усет на кинематографист Тарковски се наслаждава на описанието на тази невероятна катастрофа, на това как е обрисувана словесно картината, именно картината на внезапното изчезване на пространството и на времето.

Тук навярно е необходимо да се каже нещо много съществено за това, как Тарковски разбира спецификата на киното. За него това е преди всичко изкуство на времето: „Киното е практически единственото изкуство, което буквално фиксира времето“. За него киното е „матрица на времето“. И е достойно за упоменаване онова кино, което се гради именно на „фиксирането на времето“, на достоверността на неговото възпроизвеждане. За Тарковски идеалното кино е хрониката, документът. Тези негови многократно повторени твърдения предизвикват смут у изследователите: как е възможно да се съчетае тази негова категорична позиция с изключително богатия, метафоричен, странно визуален свят на филмите му, които изглеждат пълна противоположност на сухия, достоверен документ? За мнозина то е непреодолимо и необяснимо противоречие. Не мога да твърдя категорично, че знам отговора на този проблем и че моето обяснение е единствено вярното, но то ми изглежда убедително. Всъщност начинът, по който Тарковски вижда света и картината на този свят, напълно съответства на вселената, която той гради на екрана. За него тя е единствено възможната, той така вижда света и за него това е напълно достоверна, хроникална картина. За него светът на филмите му е документално-достоверен. Това е виждането на гения... Той съзира времето във филмите си фиксирано, заловено и пределно достоверно тъкмо защото то тече, подобно на водата, която почти непрестанно присъства на екрана в удивително ярки, впечатляващи конфигурации, подобно на живота ни, който изтича през пръстите, без да забележим. Ако го разберем и се опитаме, до колкото това е възможно, да видим този свят с очите на твореца, ще разберем, че за него подобно противоречие просто не съществува.

И, разбира се, толкова повтаряният от него проблем за духовността. Тарковски се опитва да обясни на английските си слушатели как той разбира това понятие. Духовен според него е онзи човек, който си задава въпроси, който се пита: защо е на този свят, какъв е смисълът на живота? Но това е само първата крачка. Човек, който не си задава въпроси като: защо живеем, накъде вървим, какъв е смисълът на присъствието ни на тази планета, е бездуховен. Той е като животно, защото животните не си задават подобни въпроси. Но „аз не искам да съм високоорганизирано животно“ - твърди Тарковски. Подобно поведение води до отсъствие на вяра – в това е драмата на героите на Достоевски според големия режисьор: те са изгубили способността да вярват. Тази негова позиция позволява да бъде разбрана и критиката му към съвременния модерен свят и към изкуството на авангарда. Големият режисьор е убеден, че съвременният прагматично ориентиран свят е изгубил преди всичко именно духовността, същото се е случило и с авангардното изкуство. Може да се стори странно, че Тарковски, несъмнен авангардист, един от малцината наистина очертали нови пътища за филмовото изкуство, не приема и съди твърде сурово съвременното му изкуство. Но той не се изключва от общото движение, непрекъснато си задава въпроса: „Какво да се прави? Виновен ли съм и аз?“ И отговаря: „Моята вина и на много от моите колеги е, че забравяме на какво трябва да служи изкуството“. Убеден е, че истинският художник не бива да ни занимава със собствените си преживявания, със собственото си его, „Човекът, пише той, е център на света, център на вселената. Но в никакъв случай не в смисъл, че смята себе си по-важен от другите, а тъкмо обратното“. И тази максима е напълно валидна и задължителна за твореца. Андрей Тарковски често припомня легендата за онези японски художници, които, достигнали върха на славата и кариерата си, зарязват всичко, заминават за друг град, където никой не ги познава и започват отначало, от нулата, отхвърляйки и стила, и завоеванията на предишното си творчество. „Защото трябва да призная - завършва изложението си Тарковски - никога не съм бил в състояние да разбера как един творец може да бъде щастлив в процеса на създаване на творбата си. Щастлив? Никога! Човек не живее на този свят, за да е щастлив. На този свят има по-важни неща от щастието!“ Така завършва беседата на Андрей Тарковски в катедралата Сейнт Джеймс, това е и последното изречение в тази книга, но далеч не е последното послание, което той ни изпраща, дори когато вече не е сред нас.

БЪЛГАРСКА ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ 2013



ГОДИШНИ НАГРАДИ ЗА 2012



БЪЛГАРСКАТА ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ

Представляваща цялата кинематографична общност:

Съюз на българските филмови дейци, Българска асоциация на кинорежисьорите, Асоциация на българските оператори, Сдружение на филмовите и телевизионните режисьори, Българска асоциация на филмовите, телевизионни и радио сценаристи, Българска асоциация на независимите художници аниматори „Пройко Пройков”, Асоциация на филмовите продуценти, Асоциация на българските независими продуценти,

Асоциация „Академика 21”

въръчи следните награди:

НАГРАДАТА ЗА ЦЯЛОСТНО ТВОРЧЕСТВО РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

НАЙ-ДОБЪР ПЪЛНОМЕТРАЖЕН ИГРАЛЕН ФИЛМ

„ЦВЕТЪТ НА ХАМЕЛЕОНА” - сценарист: Владислав Тодоров

режисьор: Емил Христов; продуцент: Перипетей Филмс - Буряна Захаријева,

Владислав Тодоров

Другите номинации:

„АЗ СЪМ ТИ”, режисьор Петър Попзлатев

„МИГРАЦИЯТА НА ПАЛАМУДА”, режисьор Людмил Тодоров

НАЙ-ДОБЪР КЪСОМЕТРАЖЕН ИГРАЛЕН ФИЛМ

„ПАРАФИНЕНИЯТ ПРИНЦ” - сценарист и режисьор: Павел Веснаков

продуценти: Моника Балчева, Орлин Руевски

ex aequo

„СКОК” - сценаристи: Кристина Грозева и Петър Вълчанов

режисьори: Кристина Грозева и Петър Вълчанов продуцент: Абраксас Филм, Комар

Филм

Другите номинации:

„ЖЪЛТО КУЧЕ”, режисьор Мария Николова

НАЙ-ДОБЪР ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ

„ЗАГАДКАТА „ВЕДА СЛОВЕНА” - сценарист: Борис Христов

режисьор: Анри Кулев продуцент: Кулев филм продукция

Другите номинации:

„КОЙТО ТРЪГНАЛ Е САМ...”, режисьор Ралица Димитрова

ex aequo

„ПОСЛЕДНАТА ЛИНЕЙКА НА СОФИЯ”, режисьор Илиян Метев

„ЦВЕТАНКА”, режисьор Юлиян Табаков

НАЙ-ДОБЪР АНИМАЦИОНЕН ФИЛМ

„ПИАНИСТЪТ” - сценаристи: Ася Кованова Андрей Кулев

режисьори: Ася Кованова, Андрей Кулев продуцент: Кулев филм продукция

Другите номинации:

„БАЩА”, режисьор Иван Богданов

„ЗАРАДИ МАМА”, режисьор Антоанета Четрафилова



НАЙ-ДОБЪР ТЕЛЕВИЗИОНЕН ИГРАЛЕН ФИЛМ

„ВИОЛЕТА, ЖОРО И АЗ” - сценарист: Константин Петров;
режисьор: Любомир Попов продуцент: БНТ, ПРО Филм БГ

Другите номинации:

„ЖЪЛТО КУЧЕ”, режисьор Мария Николова

НАЙ-ДОБЪР ТЕЛЕВИЗИОНЕН СЕРИАЛ

„ПОД ПРИКРИТИЕ” (Сезон 2: 9 и 12 епизод)
сценаристи: Ваня Николова, Йордан Банков, Александър Чобанов
Александър Спасов; режисьор: Виктор Божинов
продуцент: БНТ, КАМЕРА ООД

Другите номинации:

„РЕВОЛЮЦИЯ Z” (Сезон 1: 1 и 4 епизод), режисьор Димитър Гочев

НАГРАДИТЕ ЗА РЕЖИСЬОРСКИ ДЕБЮТ

Първи пълнометражен игрален филм

Емил Христов за „Цветът на хамелеона”

Другите номинации: Иво Стайков за „Пъзел”

Кристина Николова за „Вяра, любов и уиски”

Дебют в документалното кино

Юлиян Табаков за „Цветанка” Другите номинации: Борислав Колев за „Стоичков”
Илиян Метев за „Последната линейка на София”

Дебют в анимационното кино

Антоанета Четрафилова за „Заради мама”

Другите номинации: Велислава Господинова за „Кръвта”

Свилен Димитров за „REW DAY”



СЪЮЗ НА
БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ
ФИЛМОВА
АКАДЕМИЯ



НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР
BULGARIAN NATIONAL FILM CENTER



Арт Фест
Art Fest





НАГРАДИТЕ ОТ СЕКЦИИТЕ НА ФИЛМОВАТА АКАДЕМИЯ

Режисьор на игрален филм

Петър Попзлатев за „Аз съм Ти”

другите номинации:

Емил Христов за „Цветът на хамелеона”

Людмил Тодоров за „Миграцията на паламуда”

Режисьор на документален филм

Ралица Димитрова за „Който тръгнал е сам..”

Другите номинации:

Иван Георгиев-Гец за „Кратка история на социалистическия реализъм”

Илиян Метев за „Последната линейка на София”

Режисьор на анимационен филм

Антоанета Четрафилова за „Заради мама”

Другите номинации:

Ася Кованова и Андрей Кулев за „Пианистът”

Иван Богданов за „Баща”

Сценарист на игрален филм

Владислав Тодоров за „Цветът на хамелеона”

Другите номинации:

Владимир Ганев, Стефан Коспартов и Мирела Иванова за „Аз съм Ти”

Кристина Николова и Пол Далио за „Вяра, любов и уиски”

Сценарист на документален филм

Борис Христов за „Загадката „Веда Словена”

ex aequo

Борислав Колев за „Стоичков”

Другите номинации:

Светослав Драганов за „Град на мечти”

Юлиян Табаков за „Цветанка”

Оригинален сценарий за телевизионен сериал

Награда не се присъжда

Филмова музика

Калин Николов за „Аз съм Ти”

Другите номинации:

Константин Цеков за „Инкогнита”

Митко Щерев за „Пъзел”

Оператор на игрален филм

Александър Станишев за „Вяра, любов и уиски”

Другите номинации:

Емил Христов за „Аз съм Ти”

Рали Ралчев за „Миграцията на паламуда”



Оператор на документален филм

Пламен Герасимов за „Който тръгнал е сам...”

Другите номинации:

Емил Христов за „Преходни истории”
ex aequo

Иван Тонев за „Случайни гости от случаен влак”
ex aequo

Ивайло Пенчев за „Кратка история на социалистическия реализъм”
ex aequo

Камен Колев за „Разбърканите нишки. Филм за Голо Бърдо”
ex aequo

Светла Ганева за „Загадката “Веда Словена”

Главна женска роля

Жанет Спасова за „Аз съм Ти”

Другите номинации:

Ирена Милянкова за „Цветът на хамелеона”
Ирмена Чичикова за „Аз съм Ти”

Главна мъжка роля

Руши Видинлиев за „Цветът на хамелеона”

Другите номинации:

Деян Донков за „Аз съм Ти”
Христо Мутафчиев за „Миграцията на паламуда”

Поддържаща женска роля

Светлана Янчева за „Цветът на хамелеона”

Другите номинации:

Жана Стоянович за „Аз съм Ти”
Касиел Ноа-Ашер за „Цветът на хамелеона”
ex aequo
Лидия Инджова за „Вяра, любов и уиски”

Поддържаща мъжка роля

Велко Кънев - посмъртно, за „Миграцията на паламуда”

Другите номинации:

Георги Кадуринов за „Пистолет, куфар и три смърдящи варела”
Руси Чанев за „Цветът на хамелеона”

Филмова сценография

Пролет Георгиева за „Цветът на хамелеона”

Другите номинации:

Боряна Семерджиева за „Аз съм Ти”
Емил Атанасов за „Миграцията на паламуда”

Художник по костюми

Армавени Стоянова за „Цветът на хамелеона”

Другите номинации:

Боряна Семерджиева за „Аз съм Ти”
Дарина Манченко за „Инкогнита”



Филмов монтаж

Мария Ханджиева за „Стоичков”

Другите номинации:

Александър Етимов за „Цветът на хамелеона”

Стефан Бояджиев за „Корпус за бързо реагиране”

„Преходни истории” и „Кратка история на социалистическия реализъм”

Звукорежисьор

Светлозар Георгиев за „Цветът на хамелеона”

„Инкогнита” и „Орбис”

Другите номинации:

Иван Андреев за „Разбърканите нишки. Филм за Голо Бърдо”

„Град на мечти” и „Скок”

Книга - филмова теория, история и критика

Неда Станимирова за „Кинопроцесът - „замразен временно”: Български игрални филми 1950-1970 в документи, спомени, анализи”

Другите номинации:

Александър Грозев за „Киното в България. Част първа (1897-1956)”

Михаил Мелтев за „Кино и електронни медии”

Оперативна филмова критика

Божидар Манов

Другите номинации:

Геновева Димитрова, Людмила Дякова



СЪЮЗ НА
БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ
ФИЛМОВА
АКАДЕМИЯ



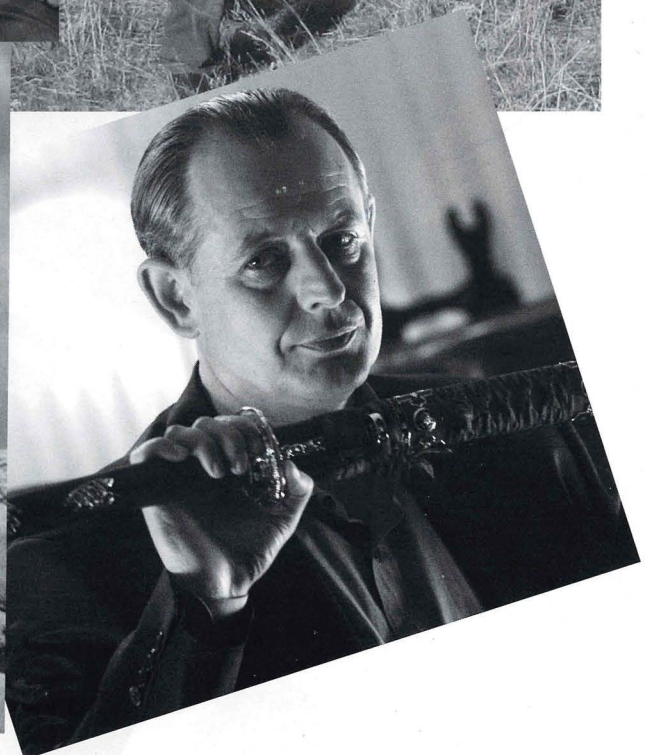
НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР
BULGARIAN NATIONAL FILM CENTER



Арт Фест
Art Fest







Златен кукер 2013

Анимацията между болезнената психотерапия и колебливия хумор

Надежда Маринчевска

Четвъртото поредно издание на Международния фестивал на анимационния филм „Златен кукер София“ и тази година показва една представителна снимка на състоянието на световната анимация днес. Имахме възможността да видим около триста филма в конкурса, информационната програма и ретроспективите. Вече стана традиция фестивалът да предлага част от най-доброто, което може да се види на най-реномираните световни форуми като Анеси, Отава, Загреб и т.н. Изненадата този път е, че видяхме цели шест филма от официалната селекция на Анеси, дори преди те да са показани там („Кики от Монпарнас“, „Джи. Смъртта се провали“, „Банкетът на наложницата“, „Портрети от пътуванията“,

„Изгубен и намерен“ и „Въображаемостта Чили“).

Авторската анимация вече от десетилетия не е това, с което сме свикнали да асоциираме рисуваното кино. Чистото удоволствие, което ни доставяха шантавите и смешни фантасмагории, преследванията на мишки и котки, феериите на невъобразими персонажи, като че ли остана почти изцяло в полето на комерсиалната анимация. А авторското кино се зае да вкара изящните метаморфози, артистичните визуални решения и парадоксалните пулсации на пространствата в свършено други сюжети – предчувствие за надвиснала духовна и физическа катастрофа, мрачни гротески за тоталната агресия, обхванала човечеството и индивида. Програмата на фестивала представи достатъчно много

„Отражение“ - Франция, режисьор Йошимичи Тамура





„Международен ден на бащата“ - Латвия, режисьор Едмунд Янсонс

примери в тази посока – депресивни, психоаналитични, сюрреалистични, а и откровенно политически произведения, показателни за преобладаващите настроения от всички краища на света – Европа и САЩ, но и от по-непознати места като Армения, Иран, Индия, Куба. Същевременно обаче „Златният кукер – София“ показва и леко връщане на интереса към изгубения от авторската анимация хумор. Макар плахо и колебливо, тази година все пак видяхме редица филми, които обиграваха смешното в различните му варианти – от леката усмивка през абсурдната интерпретация до черния хумор и насмешката над смъртта. Смехът не прерасна в кикот, но самата му поява в цяла група произведения вече бележи известен обрат в процесите.

Журито подкрепи тази тенденция, като присъди две отличия на очарователната детска приказка „Снежинка“ на Наталия Чернишева от Русия – Голямата награда и наградата за детски филм. Получената от малко африканче хартиенаснежинка в писмо отприщва въображението му и всички животни от джунглата започнат да зъзнат в натрупалия се сняг. Авторката артистично си играе с формите на дивите зверове в изящна стилизация на черно-бялото, в която само дрешките на момчето греят в ярко червено. Съставеният от точки леопард или крокодилът от триъгълници предизвикват вътрешна усмивка от визуалната

изненада, а обогатената с деликатен хумор анимация и ненатрапчивите гегове създават ведро настроение. Абсурдът е основата, около която гравитират два от филмите на латвиеца Едмунд Янсонс – „Международен ден на бащата“ (Награда за филм от 1 до 10 минути) и „Пътуващ хор“. И двата филма като че ли връщат на прибалтийската анимация иронията и иконоборството, които преди години бяха неин отличителен белег. Денят на бащата, парадът и духовият оркестър в първия филм са само фон, на който един притеснен кълвач се опитва да намери храна за малките си пилета. Янсонс парадоксално обиграва черната кръгла форма, която от вкусно зрънце се превръща в ... дупка на флейта, в перфорация на метална цедка за спагети или просто в грамадно черно петно, в което птиченцата пропадат. Лаконично, стилизирано и абсурдно е да те хранят с черни дупки. Другият филм на латвиеца - „Пътуващ хор“ - залага на пространствения абсурд в гонитбата между момчетата от хора, решени като единен многоглав силует, и тяхната диригентка – разминаването им по стълбите и в асансьора е в най-добрите традиции на нонсенса. В програмата не липсваше и сатирата. Чешкият филм „Чужденец“ на Мартин Май осмива в изчистен карикатурен стил пълната невъзможност за комуникация тогава, когато сме извадени от собствената си



„Ньоша“ - Израел, режисьори Лиран Капел, Яел Декел

обичайна среда. „Алцхаймер“ на Алиреза Хашемпур (Иран) навлиза в територията на трагикомедията и се базира на не-логиката в поведението на старец и куче, представена с разместване в полиекран. Гротескната шегичка „В очакване на нейния моряк“ на майстора Бил Плимптън този път леко ни разочарова с претупаната си недоразказаност на гега, но въпреки това филмът съхранява неподражаемия художнически почерк на автора. Пародията също се завърна на екрана с поредната версия на най-многострадалната от анимационни посегателства приказка. „Черно-бялата Червена шапчица“ на Регина Хаселхорст (Германия) - самата авторка определя филма си като: „една екстремно глупава интерпретация“. В случая екстремното тежи повече от глупавото. Много забавни бяха и комедиите с психоаналитичен подтекст. Фройдистката 3D битка на млада жена със собствения ѝ образ в огледалото – „Отражение“ на Йошими-чи Тамура (Франция) заслужено получи Специален диплом за забавното визуализиране на вътрешните комплекси. Много приятна алюзия за тегобата на живота и отхвърлянето на бремето има и в „Линеен“ на Амир Адмони от Бразилия. Бунтът на миниатюрното човече срещу непосилната орисия в случая води до катастрофални последици за „големите“. А „Кучешки живот“ на Жюли Рамбовий (Франция) се фокусира върху терзанията на едно куче, вечно подритвано и пренебрегвано от стопаните си.

Макабрени истории, които с лекота си правят майтап със смъртта, разчитаха предимно на черния ху-

мор. „Амин“ на Мориц Майерхофер (Германия) страда от известна назидателност, но за сметка на това „Джи. Смъртта се провали“ на Дмитри Волосин от Молдова е изпълнен с гегове за сметка на доста некадърната да отнесе поредната душа смърт. А „Кожа и кости“ на Манон Брюле (Белгия) е абсурдна подигравка със смъртта, която разделя тялото на един катастрофирал човек на скелет и мека плът, оплетени в забавен танц.

Хуморът във фестивалната програма рядко предизвикваше вълни от смях, нерядко беше приглушен, понякога – помръкнал, но все пак присъствието му се усещаше по-силно от минали години и това е добър знак, че фестивалите (у нас и по света) отново ще започнат да радват публиката си.

Както вече споменах, основната част от програмата беше наситена с авторска анимация, която мрачно и понякога на ръба на поносимостта се фокусира върху болезнените, унило-черногледите или клаустрофобно-социопатичните аспекти на съвременния свят. В голямата си част и тази година филмите могат да се причислят към основната традиция на авторската анимация от последните десетилетия – изискана и елегантна графичност, екстремна авангардна стилистика, пренебрежение към наратива.

Вариант на темата за тоталната агресия тази година беше войната. Интересно, но всички автори, които я интерпретират, като че ли се придържат към по-традиционния разказ, добре разработената фабула и артистичните решения без екстремни провокации, но

не и лишени от символизъм. „Ньоша“ на израелките Лиран Капел и Яел Декел (Награда за студентски филм) е базиран на спомените на оцелялата от холокоста Номи Капел. Трогателната мечта на малкото еврейско момиченце да успее да си купи обувки е прекършена от поредния фашистки погром в Полша през 1942. Куклената анимация в моментите на върхова опасност за Ньоша се превръща в силно деформирана черно-бяла контурна рисунка на огромните обувки, върху които тя балансира. Документалната основа, съчетана с особеностите на детското възприятие, многократно усилва въздействието на този затрогващ филм. Филмът на Анна Шепилова „Вали“ е контрастен ретроистория за деня на нахлуването на Хитлер в Русия. Идиличният флирт на една майка с доктора и палавите шуротии на невръстното ѝ синче в декадентски нарисован санаториум са прерязани от воя на бомбите и пожарищата. Носталгичното танго на Тино Роси „Il pleurt sur la route“ се сменя с оглушителния шум от битката. Ослепителното слънце е погълнато от тъмата и червените отблясъци на огъня. Стилизиран и малко сантиментален образ на колективната памет. „Неговата война“ на Брюно Коле (Франция) пък отправя към индивидуалния спомен за войната в Индокитай като ротоскопски преформатира разказа на дядото пред внучката с алюзията за избиването на скакалци.

Традиционен гвоздей в програмите на съвременните анимационни фестивали е психоаналитичното разравяне на дълбоко скрити комплекси, саморазруши-

телни копнежи и вини в търсенето на истинската или имажинерна цялост на личността. „О, Уили“ на Ема Суаеф и Марк Ролс (копродукция на Белгия, Франция и Холандия, Награда за филм от 10 до 45 мин) е куклената анимация за търсенето на изгубената идентичност чрез голотата и нудизма. Филмът идва в София с повече от 60 (!) награди от различни анимационни фестивали. Крайната му провокативност обаче включва не само голи кукли, но и твърде много физиологични подробности – облекчаване на всякакви естествени нужди, повръщане, разпрани и гниещи трупове на животни и т.н. Британският „Мокси“ на Стивън Ървин от своя страна също провокира с изящно-мрачна рисунка върху хартия и с историята за мечка, обхваната от самоубийствени импулси и пиромански наклонности. Тук има всичко – екхибиционизъм, наркотици, мастурбация и мечешко-философски заключения, затворени в личностен херметизъм. А „Детето от мазето“ на Джулия Окер (Германия) е зловещ черно-бял филм за заключено дете, вина, срам, жестокост и угнетеност.

Все пак крайните депресии не бяха преобладаващи в програмата на „Златния кукер“. Имаше и изящни, меланхолични и поетично-философски творби като изисканата графична миниатюра „Бавно, плавно“ на Симоне Маси (награда за филм до 1 мин.), тъжната елегия на Иван Максимов „Дълъг мост в нужната посока“, изящната пластилинова импресия „Изгубен и намерен“ на носителката на „Оскар“ Джоан Грац, философското сюрреалистично есе „Защо слонове“



„Кики от Монпарнас“ - Франция, режисьор Амели Хоро

на Марко Местрович, студентските „Отчуждение“ на Силвия Капризо, „Три седмици през декември“ на Лаура Гонсалес и много други. В тази редица ярък бисер беше рисуваният с въглен артистичен филм „Мечокът“ на Рейнис Петерсонс (Латвия), в който цирков мечок изоставя акробатската си кариера и тръгва към гората и дивия живот, но в крайна сметка намира щастие и приятелство някъде по средата. Минорно-лъчист филм с прекрасно визуално решение. А „Кики от Монпарнас“ на Амели Харо (Франция) е взривна стилистична феерия за една от музите на големите художници и артистичната бохема от началото на XX век в Париж. Еротичните закачки светят в колористичните стилове на Модилиани, Утрильо, Фужита или в черно-белите фотографии на Ман Рей с иронично намигване.

Фестивалът не остана встрани и от най-модната в момента световна тенденция – документалната анимация. Тя стана особено силна след „Персеполис“, „Валс с Башир“ и „Райън“, въпреки очевидния абсурд в названието си. „Въображаемостта Чили“ на Клаудио Диас и „Реалност 2.0“ на Виктор Ороско Рамирес (Германия-Мексико) са основани върху разкази на действителни хора. Първият използва звукови интервюта на девет чилийци от различни поколения, които говорят за епохата от преврата на Пиночет до наши дни, а вторият е основан на размишленията на един наркотрафикант за насилието в Мексико. Сериозни проблеми, изобретателни визуални решения, метаморфози от най-добра проба, но за съжаление и двата филма са твърде претоварени с тежки послания и

прекомерно бърбене и поставят зрителя на ръба на търпението.

Българското участие тази година беше съставено предимно от студентски филми. Сред тях обаче количествено преобладаваха ученическите етюди и упражнения, някои от които не би трябвало да преминат през селекцията. Въпреки това студентската ни анимация отбеляза няколко попадения. „Последна есен“ на София Илиева (награда за български филм) е анимация с пясък за смъртта и спомена за любимия човек, изпълнена с житейска зрялост. Артистично пулсиращата фактура на черно-бялото изображение създава изключително красив филм, поетичен и емоционален като хайку. Живият пясък буди усещането за непрестанна трансформация, за неумолимото изтичане на отреденото ни време и за това, което остава след смъртта... „Незавършена картина“ на Росица Вангелова е метафизичен поклон пред творчеството на предшественика на сюрреализма Джорджо де Кирико, реализирана с жив актьор и взаимодействието му с картината. „Сиринга“ на Пеню Кирацов демонстрира лека и ефирна моливна рисунка с митологичен сюжет и непрестанна метаморфоза. „Кръпка“ на Милена Симеонова е ретро-романтична история в стил началото на XX век. А „Сиво-сиво“ на Боби Ингилизов е брутална метафора за обществото като тоалетна.

В българския конкурс участваха само два филма, подкрепени от НФЦ. Иван Веселинов с „Джунгла под прозореца“ представя своя равностетка на художественото си творчество, включвайки във филма



„Джунгла под прозореца“ - България, режисьор Иван Веселинов

„Последна есен” - България, режисьор София Илиева



множество сюрреалистични образи, които го последват от известно време насам. Той създава есхатологична картина на света, тръгнал към собственото си унищожение. Човекът е еквилирист върху цирково колело, рискувайки всеки момент да се продъни в бездната. Клоуни и дяволи, танкове и самолети са подредени в нарастващо кресчендо, за да създадат тревожната картина в този безфабулен колаж. Музиката на Александър Рибицов като че ли изплаква един реквием за безвъзвратно загубените стойности. Същевременно обаче филмът е хладен и отстранен, до известна степен е неразгадаем за публика, която не познава творчеството на Иван Веселинов. „Заради мама“ на Антоанета Четрафилова е разположен в противоположния край на спектъра. Филмът е емоционален до сантименталност, с много обяснителен и директен текст, но силата му се крие именно в чувствата и в много доброто художническо решение на Крикор Саркисян.

Четвъртият „Златен кукер – София“ показва силна анимационна програма. В нея не липсваха и посредстве-

ни произведения, но такава е и картината в цял свят. Съпътстващите събития бяха много и предизвикаха голям интерес, особено от страна на младите аниматори и студенти. Майсторските класове на Румен Петков и Рикардо Браганса се радваха на истински наплив от желаещи, а лекциите на Антони Христов и Елиза Иванова, които работят за „Пиксар“, предизвикаха живото участие на публиката. Оперативната програма околна среда към МОСВ финансира анимационна работилница, ръководена от Златин Радев, която създаде за рекордно кратък срок три анимационни филма, а също така обяви конкурси в три паралелни категории за екофилм, в които се състезаваха повече от тридесет миниатюри. Предхождащото фестивала събитие – уъркшоп за деца с ръководител Шинта Инуе и детски празник в Борисовата градина – още веднъж потвърди ориентацията на организаторите и към най-малките.

„Златен кукер – София“ вече доказва, че е значимо културно събитие в столицата и важен форум за професионалистите в анимационното кино.

Да ти преподава Киешловски

С полската документалистка Мария Змарз – Кочанович разговаря Петя Славова

Филмовата си кариера Мария Змарз–Кочанович започва в началото на 80-те години на миналия век. Режиcьор е на над 50 документални филми, а има опит и в игралното кино и телевизионния театър. Много от нейните филми са носители на награди от национални и международни кинофестивали. Повечето от тях по форма са репортажни и остро публицистични, посветени на събития и проблеми, свързани с промените в Полша от последните няколко десетилетия. Но Мария Змарз–Кочанович е и автор на филми – портрети, посветени на видни личности - „Все още жив“ за кинорежиcьора Кшиштоф Киешловски, който е и неин учител от Академията в Катовице, за художникът Яцек Вожняковски, за

видния театрал - реформатор и авангардист на модерния театър Йежи Гротовски и др. Впечатляващ е начинът, по който режисьорката води разказа в своите филми, вниманието ѝ към средата и детайла – атмосферата в тях и, разбира се, към героите на тези филми - внимателното и деликатно портретуване на всеки, независимо дали го прави със симпатия, иронично отстранено или разобличаващо. Критиците я наричат „либералния иронист“, въпреки че в някои от филмите алегорията и метафорите са много по-радикални.

За филмите ѝ, създадени през 80-те години, може да се говори, че основният патос в тях е посветен на човешката солидарност, защото това е времето на обединение на поляците срещу тоталита-





„Дневник. pl”

ризма. Не случайно тогава се ражда и терминът „кино на моралното безлокойство”, защото авторите както в документалното, така и в игралното кино се вълнуват, участват и пресъздават всичко, което се случва по улиците и в съзнанието на хората, които повече не искат и не могат да търлят комунистическата диктатура.

По покана на Полския културен институт Мария Змарз-Кочанович гостува в България и представи филма си „Дневник.pl”, който чрез историите на няколко младежи проследява случващото се в страната непосредствено преди приемането ѝ в ЕС.

Влязохте преди нас в ЕС. Оправдаха ли се очакванията на поляците?

Струва ми се, че възприятията са различни. Има хора, които са доволни, и други, които не са. Гледайки от перспективата на човек, живял в комунизма, виждам, че Полша много се е променила. Затова пък поколението на моя син, роден през 1989 година, гледа на тези процеси по коренно различен начин. За тях този ЕС е нещо подразбиращо се от самосебе си. В същото време той вижда всички отрицателни черти и на

комунизма, и на глобализацията. Самата аз продължавам да бъда оптимист, въпреки факта, че снимам горчиви филми. Мисля, че Полша направи километрична крачка от момента, когато стана част от ЕС. Разбира се, има много проблеми, но те са по-малко, отколкото в другите страни.

Интересували ли сте се какво се случва с героите ви от „Дневник.pl”?

Не поддържам връзка с тях. Съвсем случайно видях една от героините ми Ендо, която има собствен блог. Срегнах я на една феминистична манифестация. Има дете от приятеля си, който участва във филма, но двамата са се разделили. Тя е единствената, която съм виждала.

Ще ви върна към вашето обучение и най-вече към времето, когато ви е преподавал Киешловски...

Имах сблъсъци с него в първата година от моето обучение. Това бяха и първите му преподавателски години. Предстоеше му голямата кариера. Той имаше високи амбиции, беше пълен с идеи. Някои неща ги изпробваше върху нас. Например по време на лекция подготвяше един от своите игрални филми. Много обичаше да играе със студентите си на филмов екип. Всеки от нас изпълняваше определена роля. Случи

се така аз да изпълня най-важната роля – тази на режисьора. Спомням си, че всичко, което правех, не беше добре прието от него. Той искаше да съм порешителна. Обърна се към мен и ме попита как бих заснела определена сцена. Обясних, че бих започнала заснемането ѝ от високо. Тогава той ме подкани да се кача на масата и да видя дали кадърът би изглеждал добре. Спомням си, че бях с обувки на огромни токове. Истинско изпитание! Качих се и видях, че кадърът няма да е сполучлив. Именно тази сцена намери място и в моя филм за него „Все още жив“. От вцепенение няхах спомен, че телевизионен екип я е заснел. Намерих кадрите в архивите и така успях да ги включа във филма.

Спомням си, че Киешловски беше и човекът, който ме научи да викам „Камера“. Бях много срамежлива, а той искаше да кажа: „Камера!“ След като произнесох думата, той ме попита: „Вие какво ромолите там като някакво изворче?“ И един друг момент – покани ме да играя в една еротична сцена в негов филм. Прекарахме часове в общезитието с режисьора и с колегата, с когото трябваше да изпълним тази сцена. Накрая решихме, че няма да бъде толкова сексулна, а по-скоро романтична и ние само ще се прегърнем. Киешловски беше изключително недоволен от това наше решение. След това имаше един монолог на главната героиня, която разказва за своите сексуални преживявания с най-различни мъже. Аз не бях в състояние да кажа този текст. Тогава Киешловски каза целия ми текст и в този момент той наистина се преобрази в жена. Беше шок за мен. И до днес помня този момент. Той ни научи на много. Беше харизматичен и всички правеха филмите си, подражавайки му. Колегите снимаха истории за директори на фабрики, които имат проблеми с жените си. Спомням си също как Киешловски дойде на прожекция на един от филмите ми. Вече беше известен и се превърна в най-голямата атракция на скромната ми прожекция. Всички гледаха него, а не моя филм. Наистина имаше какво да даде на студентите. Но сякаш той не бе доволен от нас. Мисля, че като група го разочаровах. Той беше много красив мъж и всички момичета бяха тайно влюбени в него. Идваше на занятия, а момичетата стояхме гримирани на първия ред. Той палеше цигара и излизаше, докато не се появи някой от колегите ни мъже. Жалко, че си отиде толкова млад – на 55 години. Беше прекрасен педагог. Знам, че е преподавал и в Лодз, но за съжаление умира по време на неуспешна операция.

Как подбирате темите за Вашите филми?

По някой път идеите са следствие от предишни мои

филми. Филмът, който представих тук, е по предложение на телевизия Арте. Те искаха да се срещнат с млади хора в момент, когато Полша влиза в ЕС. Единственото условие, което поставиха, е героите да произхождат от различни среди. Докато снимах филма на улицата, се срещнах с крайно десните младежи от „Дневник.pl“. По-късно направих още един филм, който беше посветен изцяло на тях – „Обичам Полша“. На този принцип заснех и няколко биографични проекта.

Разкажете за музиката във Вашите филми, която звучи винаги жизнерадостно и често е контрапункт на историите, които разказвате.

В един от филмите ми „Бара Бара“ музиката на пръв поглед е основният двигател на историята. Всъщност тя е претекст за правене на филм, който разказва за навлизането на една нова мода в страната – за еманципирането на поп културата, за определени хора, които отново възвърнаха гласа си. Демокрацията ги накара да заговорят на нов глас. Те усетиха, че тук управляват законите на пазара и решиха да превърнат това в шоубизнес. Бързо ориентиралите се политици веднага започнаха да подкрепят новата музика. Показах това разбиране за демокрацията, в което кичът се шири свободно. Самият Александър Квашневски, който тогава стартира на изборите като кандидат-президент, започна да танцува на тази музика. Нещо, което дотогава не беше правил. Използвах отношението към този стил музика, за да разкажа как се роди едно ново общество. В друг мой филм – „Положение 89“, показах хора, слушащи рок, които навлизаха в живота именно през 89-а година. Тогава си помислих, че има различен, паралелен разказ, който разказва за емоциите. Музиката винаги е много хубав носител на емоции, на различни внушения. Обичам да я използвам не като илюстрация на филма, а като елемент от драматургията, с по-дълбоко звучене.

Много точно улавяте духа на времето. Това ли е ценното качество, което трябва да притежава всеки документалист?

Може би улучих много важен момент в развитието на полското документално кино, когато моят преподавател Кшищоф Киешловски подчертаваше, че нашата задача е да опишем свят, който не е бил описван досега. Особено по време на комунизма тези негови думи имаха особено значение, тъй като по-голямата част от информацията не достигаше до нас. В новата действителност няма да забравя думите на другия ми учител – Марцели Ложински, който ни учеше, че трябва да търсим най-ценното в тази действителност, дори когато разказваме за малки явления или дребни събития в нея. Необходимо е те да бъдат представени

като проблем, който е важен за цялото общество. От друга страна усещах, че трябва да отбелязвам и запаметявам какво става, защото много неща се случваха в тези времена.

Преподавате във филмовото училище в Лодз. Разказвате ли на Вашите студенти за това, на което са ви учили Вашите преподаватели?

Убедена съм, че много наследяваме от преподавателите си. Това е така, защото нашите учители успяват да ни предадат своите идеи. За разлика от времето, когато аз следвах, днес ние даваме много по-голяма свобода на учениците си. Преподавам на студенти по режисура първа година. Обяснявам им в какво се състои работата на режисьора и заедно подготвяме първите им доста простички етюди и упражнения. Разбира се, много разговарям с тях. Предполагам, че те също черпят от моите знания, от опита ми през годините.

Защо избрахте документалното пред игралното кино?

Стана случайно. Постъпих във филмовото училище, след като бях завършила Художествената академия и наистина имах намерение да се занимавам с игрално кино. Оказа се, че най-хубавото нещо бе обучението, което водеше Киешловски. Той ни показва как един документален филм може да бъде изкуство. Преди това свързвах документалния филм предимно с репортажа. А той ни посочи, че чрез документалното кино може да се борим за определена кауза, че трябва да търсим тема, с която по някакъв начин да може да „ритнем“ комунизма. Друго обстоятелство, което ме подтикна към документалното кино, бе, че игралното изисква много повече средства, а аз не разполагах с такива след като завърших. Започнах и да постигам успехи с документалните филми и това ме стимулира да продължа да се занимавам с тях. Имам и един игрален филм, но той е направен в естетиката на документалното кино - без герои, с много епизоди. Описва един ден, в който комунизмът рухва. Филмът е заснет по литературно произведение и ми костваше толкова много усилия и къртовски труд, че си казах, че ще правя само документални филми, защото за мен работата трябва да бъде и удоволствие. Правила съм и телевизионен театър, който също е епизод от професионалния ми живот.

Документалистиката професия ли е, или призвание?

Това не може да е професия. Няма място, където хората професионално да се занимават с правенето на документални филми. Това се случва единствено с тъй наречената вътрешна телевизионна продукция, свързана с търсенето на документи, кандидатстването по проекти и т. н. Мисля, че художественият документален филм ще си остане в областта на призванието.

Сега над какво работите?

В момента съм се заела с няколко проекта. Два от тях се снимат. За единия чакаме пари, а другият е за войната през очите на младите хора. В него участва и моят син, който заедно със свои връстници тръгва по следите от Втората световна война в малките градове. Работя и над още един проект заедно с моя колежка, с която преподаваме на студентите. Той е за филмовото училище, показва го отвътре.

Как се промени документалното кино от времето, когато сте навлизали в професията?

Всичко се променя. Когато приключвах следването си, филмите се правеха на филмова лента. Те се проектираха като допълнение към игралните филми в кината и продължаваха максимум 15 минути. По-късно започнаха да правят такива филми за телевизията и там вече се появиха формати като 45 или 50 минути, дори и 75 минути. Започнаха да се снимат цифрови филми. Не беше необходимо вече човек да се съборява с това колко лента му е останала или колко материал е заснел. Според мен това не повлия много добре, защото преди, когато имахме метраж на лента, трябваше да пристъпваме към проекта много подготвени.

На какво искате да научите и какво искате да предадете на своите студенти?

На такива неща, на които трудно могат да бъдат научени – да бъдат оригинални. Опитвам се да се отнасям към тях партньорски. Така и Киешловски се отнасяше с нас. Той се опитваше да скъсява разстоянията. Опитвам се да разговарям със студентите като с по-млади колеги. И нашите взаимоотношения да бъдат такива, че и двете страни да държат на филмите, които ще правят. Има много талантиливи млади хора, на които с удоволствие бих помогнала.

Хана Арент – и филмова героиня...

Елена Михайловска

Ще кажа веднага: харесвам „Хана Арент“ на Маргарете фон Трота (освен режисьор, тя е сценарист заедно с Пам Кац). Филмът достига до нас благодарение на София Филм Фест и струва ми се, продължава да намира заслужено признание сред доста разнообразни, включително и във възрастово отношение, групи от български зрители. Посветен на важни идеи и на ключов епизод от житейската и интелектуална траектория на самата Хана Арент (1906-1975), филмът има наистина ярко и силно въздействие. Имponира търсения и постигнат като цяло документален подход и стил при пресъздаването на съответния биографичен отрязък (и отрязъци) на филмовото повествование, което засяга интелектуалната атмосфера на Ню-Йорк от 60-те години на миналия век и съответно – настроенията в Израел по онова време.

Филмовият разказ най-напред ни приближава до жената, в която днес мнозина виждат един от най-крупните политически теоретици, философи и мислители на XX век. А това означава, че Хана Арент на Маргарете фон Трота и на актрисата Барбара Зукова, която ѝ вдъхва екранен живот, трябва да има какво да каже и на онези, които за първи път се сблъскват с иначе все по-знаменитото днес име. Но тя иска да остави следи и у всички други зрители – несъмнено ставащи все по-многобройни по света, които в някаква степен познават било житейската траектория на героинята, било книгите и анализите ѝ, които я превръщат в толкова виден германо-американски теоретик и мислител, както предпочитат да определят Арент сериозните енциклопедии днес. (Не бих отбелязвала тук собственото си колебание дали да не избира за по-горните характеристики техния - напълно възможен на български език, женски род - или да ги оставя в като че все още общоприетия им – и не само на български език - мъжки род, ако това не докосваше важен тематичен мотив на самата Арент, към който ще се върна.)

Филмът се изгражда чрез внимателното вглеждане

и проследяване на същностните идеи и заемани от Хана Арент категорични публични позиции по делото Айхман в Йерусалим и тезата ѝ за баналността на злото, която тя формулира по повод на него. Но цялостната интерпретация на обстоятелства и факти съумява да отиде наистина и по-нататък, като стимулира (все в духа на самата Хана Арент) своеобразен, поцялостен размисъл въобще относно способността на съвременния човек да мисли и най-вече – да преценява със собствения си ум различните исторически или социалнополитически факти, с които се сблъсква, т.е. да бъде и да остава независим от общоприети вече мнения или установени истини. Защото често всички те неизменно предлагат и даже налагат удобни клишета, които да заменят собствената ни мисловна дейност и воля да разберем случващото се, тласкайки ни към неизбежно по-опростени възприятия на реалността.

В подобна посока са някои от последователно изведените, силни драматургични и стилистични акценти във филма на Маргарете фон Трота. Наистина възпътени най-ярко във финалните епизоди, те не са лишени от своеобразен дидактичен привкус. Но нали самото филмово действие протича в учебна аудитория? Нали точно в нея преподавателката Хана Арент обяснява на своите студенти не просто заеманите от нея позиции при репортажите си или в последвалата ги книга за процеса Айхман, но и много по-разнообразните контексти - от идеи и политически смисъл - с които тези нейни позиции остават дълбоко обвързани. Защо тогава въпросният леко дидактичен нюанс, който се прокрадва, да не бъде почувстван и като достатъчно органичен? Поне така е изразен той както от актьорските жестове и поведение на актрисата Барбара Зукова, така и в цялостното послание на филма. Ако пожелаем да огледаме малко по-подробно подказаните по-разнообразни контексти на идеи или политически смисъл, които присъстват във финалните епизоди на филма, то неизменно следва да се върнем към онази история на идеите - философски и социал-

нополитически, към които героинята има отношение. Тук привилегировано място заемат определени съждения на Кант, които Хана Арент тепърва ще анализира в пълнота, т.е. доста по-късно от интерпретирания в случая биографичен епизод и книгата ѝ за процеса Айхман. По подобен начин във филма се напомнят често – било пряко, със съответни цитати, било косвено – други произведения на авторката.

Казано по друг начин – филмът води към вътрешния мисловен и емоционален свят на героинята, при това на различни възможни нива, т.е. оставено е и на зрителя – в зависимост от неговите познания или нагласи – да почувства художествената, но и историческа достоверност на образа.

Присъства, разбира се, и много важният тематичен

мотив, засегнат преди това от Арент в „Произход на тоталитаризма“ (1951г) и продължен във филма с тежкия процес срещу Айхман в Йерусалим (1963г): за обръкването на самите представи за добро и за зло у човека, възплъщаващ тоталитарния свят и условия. Така в средата на XX век се раждат индивидуални постъпки и колективни криминални деяния, които нямат свой прецедент в човешката история. Нито съветският ГУЛАГ, нито нацистките лагери на смъртта, които го следват или са успоредни с него във времето, нямат исторически аналог; става дума все за престъпления с характер и мащаби, които трудно се вметват в съдебните или юридически процедури, където срещу всяка постановявана вина следва да се посочват конкретни персонални деяния.

Барбара Зукова като Хана Арент



В този смисъл процесът, за който Аренд (в случая филмовата героиня на Маргарете фон Трота) трябва да свидетелства, включва исторически реалности, които далеч надвишават удобното им разполагане или свеждане само до такива на палачи и на жертви. Не че и едните, и другите не съществуват. Но намирайки се вече в Йерусалим и сблъсквайки се с обвиняемия Айхман, затворен в своята стъклена клетка, Хана Аренд установява, че той не е нито страшен, нито е някакъв възможен Мефистофел. По-скоро е смешен хремав призрак, както го нарича тя, обикновен и най-банален бюрократ, изпълнявал, без да разсъждава, всички получавани заповеди. Неспособен е дори да осъзнае злото, в което е участвал. Колкото до обвинението срещу него, то също непрекъснато се отдалечава от конкретните му дела, макар свързани и с други хора, и се превръща в своеобразен политически процес над историята...

А как да се определят още вината и някои форми на сътрудничество между нацистките изпълнители и еврейските първенци, които послушно правят списъците на подлежащите за поредно пътуване към лагерите на смъртта? Защо никой от тях не помисля да откаже това или да прояви някаква форма на съпротива? Подобни въпроси, и то в годините, когато Хана Аренд ги задава, са не само болезнени, но и повече от нелицеприятни за много хора. Отправят ѝ се много критики - и в Израел, и в САЩ. Насочват към нея гняв и ожесточение непознати, но и довчерашни най-близки приятели. Низвергната е по-късно от различни еврейски общности, в това число от такива, за които е работила през войната.

Естествено че засягайки някои от тези моменти, филмовата интерпретация ги ограничава до хронологията на годините, за които разказва. Но затова пък достатъчно ясно се напомня как и поради подобни въпроси и реакциите си спрямо тях героинята придобива част от своята тогавашна, да не говорим за по-късната ѝ и най-вече посмъртна слава.

Все пак всред Хората в мрачни времена, както гласи друго известно заглавие от трудовете на Хана Аренд (1965г), има и такива, които запазват цялата си способност за ясно мислене и трезва преценка на случващото се; книгата ѝ е посветена на личности като Брехт, Роза Люксембург, Херман Брох, включени са още портрети на скъпи за нея приятели като Карл Ясперс, Валтер Бенямин и др.

Напомням сега и това произведение на Хана Аренд, което е извън житейската хронология във филма, защото не малко бележки, детайли и оценки в него присъстват, макар и доста косвено, в неговата тъкан.

И спомагат като цяло за постигнатата художествена и историческа достоверност на екранната героиня, както и за някои търсени по-цялостни внушения чрез нейния образ.

Давам си постепенно сметка как филмът всъщност непрекъснато ме води, но и връща към самата Хана Аренд и към нейните текстове. Просто след повторното му гледане, извадих някои от книгите ѝ или тези, посветени на нея, с които разполагам и които за себе си бях открила, но и преживяла като увлечение преди повече от десетина години. Само че за мен тогава най-привлекателен беше друг ключов тематичен мотив на Аренд: този за паметта и забравата, както и за човешките разкази и способността им да лекуват болки. И още - за историята и биографията като разказ, за което по-специално писах навремето...

Отбелязах множество съждения на Аренд или откъси от нейни писма - най-вече от обемната ѝ дългогодишна кореспонденция с учителя и приятеля Карл Ясперс, които са превърнати в директни реплики и диалози от филма. Но какво от това, би попитал някой, ако всички те не са наистина майсторски вплетени и подчинени, както е в случая, в пресъздадената убедителна атмосфера около реални личности и събития?! Въздействието на екранната Хана Аренд - повтарям го - е силно, дори с начина, по който - както при мен, то връща към самия исторически персонаж.

Естествено възможни са, нещо повече - задължителни са и друг вид възприятия или коментари. Например такива, които биха потърсили връзките - стилистични, но и отново като генеалогия на идеи - между филма на Маргарете фон Трота за Роза Люксембург и днешния ѝ филм за Хана Аренд. Мисля си дори, че някои от страниците на Хана Аренд за Роза Люксембург са били също сред стимулите за вглеждането на режисьорката в самата Аренд.

Ясно е също така, че интересът и вдъхновението от подобни биографични примери остават свързани с редица по-обща въпроси и исторически равностетки, вълнували така нареченото ново немско кино от 70-те и 80-те години на XX век в тогавашната Федерална република. Като актриса, и след това като режисьор, Маргарете фон Трота принадлежи на това движение. И продължава да се вълнува от нелеките въпроси за германското духовно наследство и сенките, които тежат над него след Втората световна война, в десетилетията след нея, а понякога и със съответните им трансформации, чак до днес.

(В този план са интересни по-обширните анализи, които посвещава на подобни теми и въпроси в автобиографичната си книга Фолкер Шльондорф, бивш

съпруг на Маргарете фон Трота, който е и съавтор на някои нейни филми.)

А ето как Хана Арент се самоопределя: жена, еврейка, но не и германка. Германия за нея - това са поезията, философията и майчиният ѝ език. Прочута е още с изречението си: страната, която обичам най-силно, е немският език... Защото известно е, че тя мисли винаги на немски, дори когато пише някои от късните си книги направо на английски език.

Макар тези фрази да не звучат във филма, техният дух подхранва течащия размисъл в него. Обърнато към напреженията и на съвременния ден, то засяга още така наречените немски, европейски или космополитно-глобални идентичности на съвременния артист или интелектуалец и способността му (или пълната липса на такава) да влияе, подобно на избраната от фон Трота героиня, върху социалнополитическите процеси на ХХІ век.

Нека отбележим и някои нюанси, с които феминистката Маргарете фон Трота докосва твърде своеобразната позиция на героинята си по проблемите на жените. Наблягайки на своя статут на жена, Хана Арент по принцип цени тази своя женственост. Не обича да я приемат – в научни форуми например - като жената-изключение. (Това твърде много ѝ напомня за евреина - изключение в отделни общества.) Намира донякъде като естествен мъжки псевдоним, който любимата ѝ писателка Карен Бликсън избира, за да заслужи по-лесно литературната си слава.

В този смисъл е характерен начина, по който Маргарете фон Трота избягва да представя своята героиня като изключителната жена. Дори напротив - по посока на житейски обичайното са отделни акценти от живота на дома в Ню Йорк и взаимоотношенията между двамата съпрузи.

И все пак ми се иска да открия някои послания на филма, които стават сякаш по-отчетливи едва когато помислим за поредица от други художествени интерпретации на тема: Хана Арент и нейните идеи. Такива през последното десетилетие има не малко, без сега

въобще да засягаме собствено научните интерпретации на творчеството ѝ, които се увеличават лавинообразно. Ще спомена само характерен роман, който познавам, и пиеса, за която ми е разказвано.

„Мартин и Хана“ е заглавието на роман на Катрин Клеман, известна най-вече като изследовател. Рисковано е като че да се говори така за любовта на един от най-големите немски философи на ХХ век Мартин Хайдегер и на неговата някогашна бляскава студентка Хана Арент. Разбира се, историята им се обсъжда с късна дата и по-точно – при едно последно, реално състояло се посещение на Арент в Германия в дома на Хайдегер. Тя вече е изразила своята защита срещу обвиненията към него за сътрудничество с бившия режим. А сега в кухнята пред чаша кафе се води разговора-равносметка със съпругата и някогашна нейна съперница, която с принадлежността си към национал-социалистическата партия е спомогнала навярно също за дискредитирането на великия философ.

Пак любовта между Хайдегер и съвсем младата тогава Хана Арент са в основите на нашумяла пиеса „Баналността на любовта“ на израелската авторка Савиен Лебрешт (очевидна е закачката и напомнянето на ключовия израз на Арент за баналността на злото.)

Във филма на фон Трота виждаме как самите избрани епизоди от живота на Хана Арент, които намират своята художествена интерпретация по-нататък, носят сами по себе си характерен и различен авторски смисъл. Внимателното пресъздаване на събития и отношения около процеса и делото Айхман, важното място, което има вторият съпруг на Арент в този разказ, постепенното втвърдяване на определени позиции на героинята, всичко това е за мен своеобразен поклон от страна на Маргарете фон Трота и към друга основополагаща идея на философа и политолога Хана Арент - идеята ѝ за неразривната връзка между човека и света, която създава самите човешки условия за живот, дейност и мислене и респективно – за история и политика...

Вихърът Балабанов

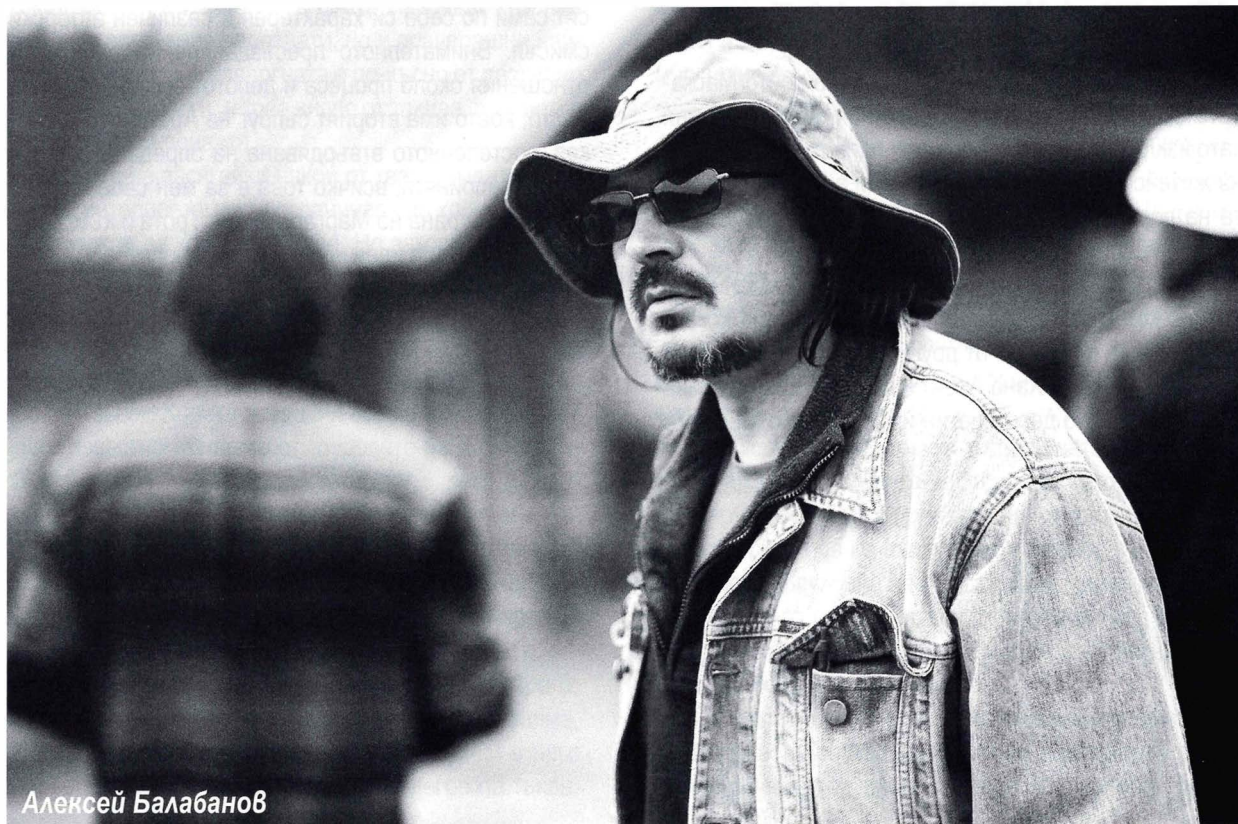
Геновева Димитрова

Въпреки че се знаеше за болестта на Алексей Октабринович Балабанов, 18 май 2013 ме срази. Сърцето му спряло да бие. Най-креативният и безкомпромисен режисьор на новото руско кино си отиде без време - почти три месеца след като навърши 54 (25 февруари 1959). Остави 14 филма, новелата „Трофим“, 3 недовършени проекта: старият „Реката“ и новите за младия престъпник Сталин (искаше да го снима Кустурица, но ще се заеме синът му Фьодор) и за момчето с четири очи (за него се гласеше сам...). Той е най-последователният и ефективен експериментатор с абсурда не само в руското, а и в европейското кино. Както ми каза на 27 януари т. г. на фестивала в Ротердам, където през последните години го следях неотклонно и най-сетне се добрах до него, „Харесва

ми да се занимавам с абсурда, дава свобода. Още първият ми филм „Щастливи дни“ (1991) е по Бекет, заради втория - „Замък“ (1994), се наложи да допиша романа на Кафка... Всичките ми филми са странни, поне необичайни, да кажем”...

По шоково натуралистичното кино на Балабанов би могла да се проследи новата история на Русия – с нейните герои и мутри, копнежи и конфликти, бруталност и нелепост...

Независимо дали правеше драма, екшън, комедия, мелодрама, черна комедия или мистика, дали проповядва шовинизъм или русофобия, хуманизъм или хомофобия, дали е в стил ретро или автентизъм, дали в кадър е Сергей Маковецки или натурщик, от дебюта си „Щастливи дни“ (1991) до „И аз искам“ (2012) Бала-



Алексей Балабанов



„Брат“

банов е неизменен екстремист. Прочее първият и последният филм симетрично затварят цикъла „мистичният Петербург“ – никъде в руското кино градът на Нева не е показван от този причудлив ракурс, независимо дали става дума за съвременност или минало. И още – те оформят и курioзната рамка „Сталкер“: в първия има цитати от филма на Тарковски, а последният се смята от мнозина за реплика на Балабанов към него. Заради причудливата му вариация по „Замъкът“ (1994) на Кафка навремето го нарекоха „режисьора на XXI век“. После го провъзгласиха за „руския Тарантино“. Това се случи още с появата на „Брат“ (1997). След това го обявиха за „ужасното дете на новото руско кино“ – заради естетски-фрейдистката драма „За изродите и хората“ (1998), чиято стилизираност опиянява, садомазохизмът в кадър вцепнява, а филмът е тъжна метафора на лесната руска манипулируемост. Първата ми екранна среща с него бе „Брат“ (1997). Така ме разби, че стръвно започнах да търся филмите му. Той е първият екшън на Балабанов, превърнал се в нискобюджетен касоразбивач. И поредният му филм с Вячеслав Бутусов. „Докато работех в Свердловската студия, заснех две любителски късометражи за музиканти – фактически съм възпитан в тамошния рок клуб, откъдето излязоха най-знаменитите групи – „Наутилус помпилиус“, „Агата Кристи“... Бяха страшно популярни. Всички са ми приятели. Вячеслав Бутусов и другите снимах в тези два любителски 20-минутни филма“... Рекапитулацията е, че рокът е органичен сегмент от интензитета на атмосферата в киното на

Балабанов – причудливо-звънлив контрапункт на безчинствата/милувките в кадър.

Достоверен, динамичен и романтичен, „Брат“ уцелва хладнокръвно гнилия дъх на болното руско време – престъплението в името на унижените и оскърбените не изисква наказание, защото е единствен изход, а в марковото парче „Крылья“ на „Наутилос помпилиус“ звучи „Мы все потеряли что-то в этой безумной войне...“. И внушението за разпад, заедно с продължението „Братът в Чикаго“ (2000), огласено от „Полковнику никто не пишет, полковника никто не ждет“ на Би-2, е все още валидно.

От „Брат“ нататък смъртта е constanta в киното на Балабанов, та дори изгарянето на трупове в „Огнярят“ (2010) да е потопено в закачливо-нежния фюжън-рефрен на „ДиДюЛЯ „Словно ветер в степи, словно в речке вода“...

„За изродите и хората“ (1998), създаден между „Брат“ и „Братът в Чикаго“, е също драстичен, но донякъде самотен филм в творчеството на Балабанов – стъпил върху терена на ретропорното и закъснялото руско пробуждане за него, той е изваян до безнадеждност, психоаналитичен до стъписване, декадентски до желание да започне отново...

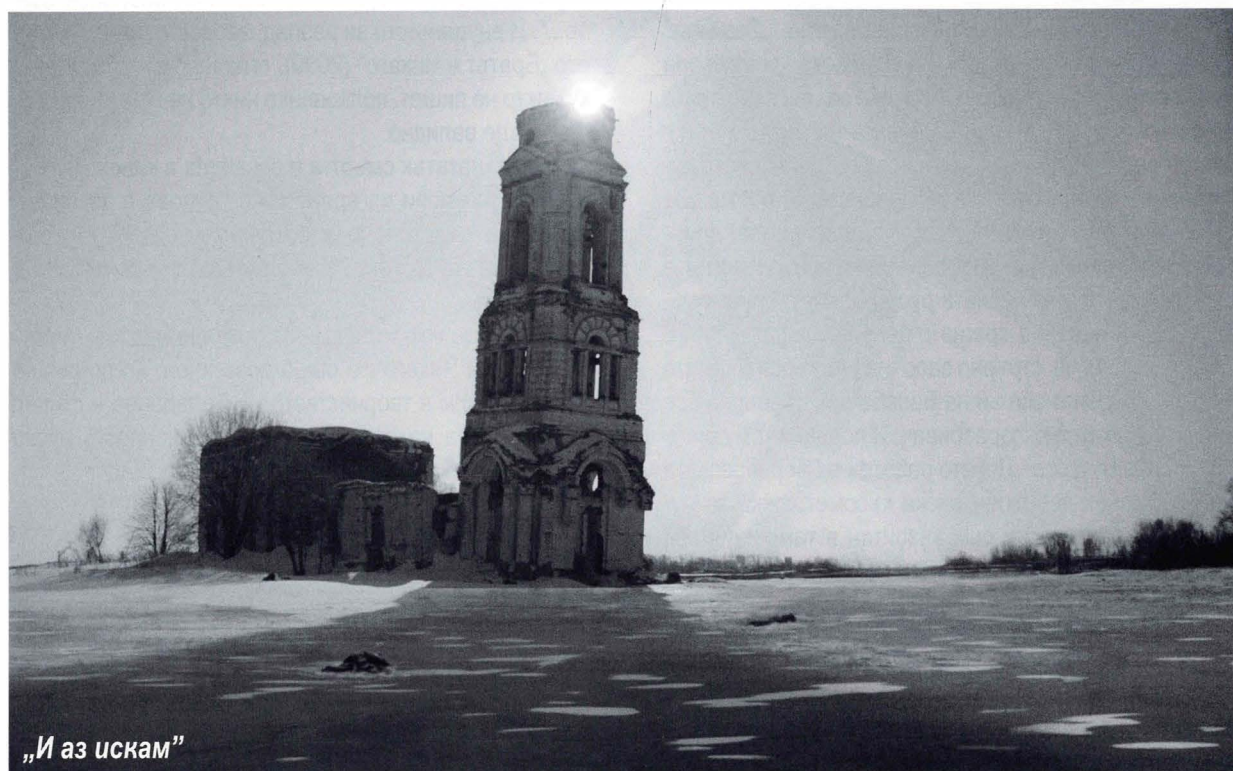
И без хипербола той може да се смята за идеалния режисьор на нашето време – ловко редува зрителско и естетско кино, оставяйки Гражданин. Но едва ли авангардизмът му би бил толкова драстичен, ако не бе подплатен с неподражаемата му провокативност върху терена на идеологията.

Да си спомним националистичната свирепост във „Война“ (2002), кървавата гавра с мутрите, стигнали до олигарси в „Жмичка“ (2005), романтичната печал в „Не ме боли“ (2006), онтологичната погнуса в „Товар 200“ (2007), кошмарният съспенс на падението през 1917 в „Морфин“ (2009), меланхоличните зверства в „Огнярят“, метафизичното пророчество в „И аз искам“ (2012).

Първата ми жива среща с Балабанов се оказа единствена. И споделих с него, че най-забавният момент в депресивно-екстремалното road movie подир щастие, решено като абсурдно-вцепеняваща метафора на живота, е смъртта на режисьора, „член на Европейската филмова академия“, който се появява към края и се просва в снега редом с останалите трупове, неприети от Камбанарията на щастие (в негово изпълнение). И той скромно се усмихна: „Надявам се

и други да се забавляват... Не се срамувам от него, макар да съзнавам, че не е най-доброто кино“. И не престанно си пускам „Душа“ на Леонид Фьодоров от „Аукцион“ в „И аз искам“: „Сто коней, камней, ко мне, как небо ночь, как день моя душа. Дни, огни, одна, одни, обнимет нить, как тень моя душа“

Чудя се кога ли филмът ще дойде у нас. Със сигурност – със закъснение, както се случва с всеки негов филм. Но най-вече се чудя как ще оцелява руското кино без Балабанов. Оголва се чутовна дупка. Защото няма аналог – като талант, независимост, работоспособност, откровеност, откривателство на лица, полюсност в отношението към него. Той измиваше срама от господстващата му комерсиална вторичност. Терапията е да се гледат филмите на Балабанов. В тях е истината, болката, маразмът, полетът...



„И аз искам“

Краков 2013

„Дайте път!“ на независимото кино

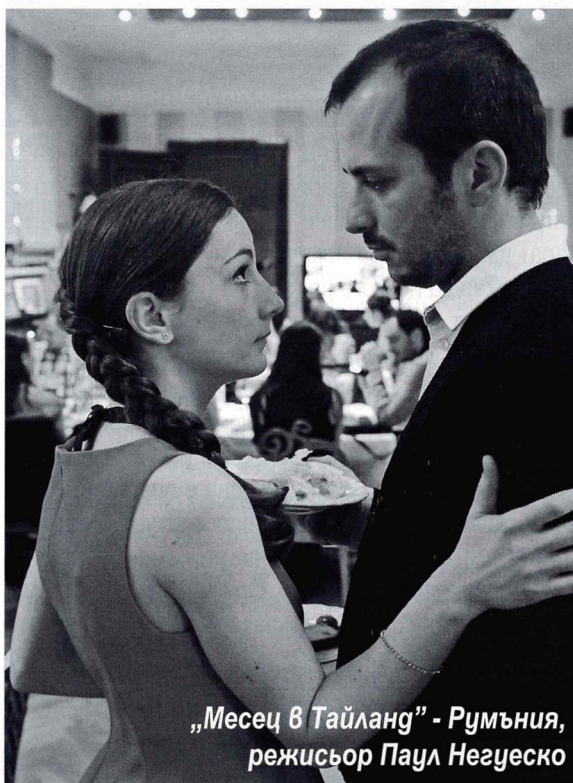
Александър Янакиев

Оff Plus Camera International Festival of Independent Cinema в Краков е сравнително нов фестивал – тази година се проведе за шести път. Не трябва да се бърка с известния и утвърден от десетилетия международен фестивал на документалното и анимационното кино в същия град, стартирал през 1961 година.

Основен спонсор на игралният фест е един от мобилните оператори в Полша – Плюс – който има 14 милиона абонати. Вероятно негова е заслугата Голямата награда да се съпътства с чек за 100 000 долара. Това вече възбужда любопитството. Впрочем на първия фестивал наградата е била 100 хиляди евро. Очевидно кризата си казва думата и организаторите „падат“ до 100 хиляди долара – все пак по-евтино си е.

Офф Плюс Камера стартира през октомври 2008, като с това директно се противопоставя на Варшавския кинофестивал, който традиционно е през същия месец. От второто си издание се премества през април – месец преди известния Краковски фестивал за късометражни филми.

Това, че екипът успява половин година след първия си опит да организира второ издание на фестивала, свидетелства, че тези млади хора са заредени с огромна енергия и амбиция и се справят с всички предизвикателства. Водещите лица на Офф Плюс Камера са Шимон Мишчак - директор, Аня Тжебятowska - артистичен директор и д-р Михал Олешчук - говорител и програматор. Когато стартират фестивала са около 25-годишни. Днес вече са прехвърлили 30-те. И тримата са завършили кинознание в Ягелонския университет, а Михал вече е доктор. Той е обявен за критик на 2012 г. от Полския филмов институт. Шимон е син на Едуард Мишчак – влиятелна фигура във водещата частна телевизионна групировка в Полша TVN, който е член на управителния съвет и директор на програмата. А Аня след магистърската степен от краковския

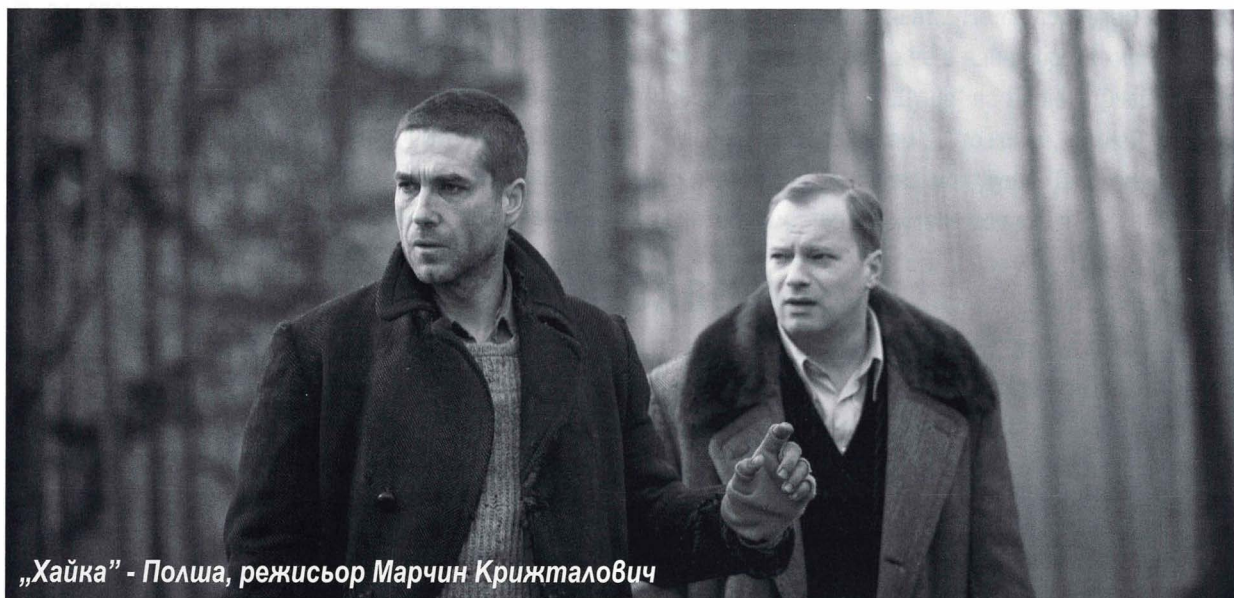


„Месец в Тайланд“ - Румъния,
режисьор Паул Негуеско

Ягелонски университет прави втора магистратура по „Дигитална култура и технологии“ в Кингс колидж, част от Университета на Лондон.

Няма как да не завиждам на поляците, а може би на краковчани, за това, че могат да излъчат толкова професионални млади хора и им дават шанс да се развият. Може би по-вярно е, че те не питат никого за разрешение, а правят това, което им е интересно и в което вярват.

Шимон ми каза, че няма амбицията фестивалът да се разраства повече – представя за десет дни около 100 пълнометражни заглавия, като в конкурса участват дванадесет първи и втори филми от цял свят. Учил се е от г-н Ким Донг-хо, основател и доскорошен дирек-



„Хайка” - Полша, режисьор Марчин Крижталович

тор на фестивала в Пусан, Южна Корея, и го счита за свой ментор. Аня декларира: „Търся филми, които са интригуващи, оригинални и пряки. Филми, които ме карат да замълча за няколко минути след като свършат, макар да не мога да спра да ги обсъждам“.

Фестивалът има собствено лице и се различава от популярната формула на множеството източноевропейски прояви. Например – радваща е липсата на стандартните програми от френски и немски филми (щедро предоставяни от Френския институт и Института „Гьоте“), но за сметка на това е представено новото италианско кино. Основният конкурс е наречен „Дайте път!“ (Making Way) и по регламент в него не могат да участват комедии... Оригинална е програмата „Наваксване“, която показва интересни заглавия от последните десетина години, които полските дистрибутори са пропуснали да разпространят в страната – разбира се, с надеждата някой да се погрижи тези ленти да стигнат до по-широк кръг зрители. Актуална е проблематиката на „Образи на кризата“.

Има и по-традиционни рубрики като най-многобройната „Открития“ (19 филма), „Полски игрални филми“ (отделен конкурс) и „Специални прожекции“.

Шейд Рупи подбира култови американски филми за смъртта, декаданса, психоделията и тъмнината в програмата „Тъмни звезди на хоризонта“, Оди Хендерсън – „Черно американско кино“ и най-важната американска програма „Без задръжки“ (From the Gut), съставена от Тревър Грот – програмен директор на фестивала в Сънданс, и Майк Плант, за които няма тайни в независимото кино на САЩ.

Като добавим четири и половина американски филма в състезателната програма, Офф Плюс Камера в

Краков се превръща в най-„американския“ фестивал в Европа, който съм посещавал.

Съзнателно или не, организаторите на фестивала искат да покажат, че значимото независимо и авангардно кино след Втората световна война се прави главно зад океана. Преди повече от 15 години Тейлър Коуен разви тезата си, че успехите на френското кино са преди войната и това се дължи на факта, че тогава то не получава субсидии (виж например French Kiss-Off. How protectionism has hurt French films – <http://reason.com/archives/1998/07/01/french-kiss-off>). Дали младите и ентусиазирани организатори на фестивала в Краков се придържат към същото виждане, не знам. Но съм сигурен, че те с радост приемат всеки филм, който е бил в програмата на Сънданс.

По време на връчването на наградите на шестото издание на Офф Плюс Камера се случи нещо много важно, но то остана без особено внимание от страна на многобройната публика. Режисьорът на отличения с Голямата награда филм Марчин Крижталович каза, че едва на фестивала разбрал, че неговият филм е независим. „Хайка“, Полша е историческа драма за Армия Крайова (нелегалните подразделения в Полша, които се поддържат от правителството в изгнание от Лондон) по време на Втората световна война. Епохата и страстите на персонажите са предадени убедително и никъде не личи произведението да е правено с малко пари или да се противопоставя на полската филмова традиция. Филмът е подкрепен от Полския филмов институт. Вероятно бюджетът е сравнително малък за такова сложно произведение и за постигнатата мрачно-студена атмосфера. Но дали това наистина прави филма „независим“?

Google предоставя около 1 760 000 връзки към материали, които съдържат словосъчетанието „independent film festival“ и още 11 400 000 за „independent film“. Но това не изяснява същността на това явление в световен мащаб, а само свидетелства, че това е моден бранд. За САЩ нещата са сякаш по-ясни: независими са филмите, които се продуцират основно или изцяло извън системата на големите студии. Дали в Европа филмите, които използват публични средства, могат да бъдат наречени независими? През последните години у нас започна полемика по този въпрос, провокирана от появата на филми, които са създадени без нито лев обществени средства. Дали това са истинските независими екранни произведения? Най-често те са реализирани с минимални бюджети и се опитват да бъдат подчертано мейнстрийм, за да си върнат парите. От друга страна блокбастърите от последните години са произведения, които са получили значителни държавни средства за реализацията си.

Според мен американските понятия и стандарти не могат да се приложат лесно в Европа. Фестивалът Офф Плюс Камера се опитва да намери баланс и да примири различните практики.

Като член на журито на ФИПРЕССИ (заедно със Сузане Шютц, Германия, и Барбара Косецка, Полша) имах задължението да изгледам конкурсната програма и нямах възможност да отделя внимание на останалите. Ние наградихме „Омблин“ (Omblin, Франция-Белгия, реж. Стефан Каз). Омблин е млада жена, която попада в затвора бременна и там ражда и отглежда детето си. С приятеля си правят обир, при който той загива, а тя е заловена. Филмът грабва със силната си емоционалност, защото героинята се бори за своето достойнство и разбиране на свобода

и независимост дори зад стените на затвора. Почти през цялото време на екран е забележителната актриса Мелани Тиери, която успява да създаде много убедителен и жив образ. Режисьорът замисля този филм когато е на 18 години и му трябва още 7-8, за да завърши сценария и да понатрупа кинообразование и известен опит с късометражни филми. През 2008 година получава награда за сценария и проектът стартира. Филмът с минимален бюджет (ако се вярва на не особено добрия английски на автора – само 65 000 евро) излиза на екран във Франция през 2012. Към края на тази година Стефан Каз ще навърши 30 години.

За първи път на Офф Плюс Синема полски филм взема Голямата награда. Освен стоте хиляди долара Марчин Крижталович получи и един милион злоти (около 245 000 евро) от Полския филмов институт за следващия си проект, който трябва да използва в страната. Изкушавам се да отбележа, че тази награда не е учредена специално за него, а е начинът, по който полското НФЦ привлича млади таланти от целия свят да снимат в страната, като им предоставя субсидия.

Филмът „Хайка“ е много важен за Полша, доколкото показва тежките условия, при които съществуват бойците на Армия крайова и моралните проблеми за командира, който трябва да екскутира хлебар, който колаборира с германците и който се е оженил за бившата му приятелка. В рамките на световния кинематографичен процес полската лента според мен определено отстъпва примерно на „В мъглата“ на Сергей Лозница, който има сходна тематика.

Харесвам „Месец в Тайланд“ на румънеца Паул Негуеско за уловеното неуловимо – как за един ден човек променя съдбата си по много делничен и недра-



„Краят на любовта“ - САЩ, режисьор Марк Уебър



„Средата на нищото“ - САЩ, режисьор Ава ДюВернау

матичен начин в новогодишната нощ.

Драматично променя живота си героинята на **„Войникът Жанет“**, Австрия на Даниел Хоесл, който е завършил ФАМУ в Прага. Материално затънала, изтънената дама от Виена се оказва в отдалечена ферма, където се включва в грубоватия живот. Стоицизмът буди респект, както и желанието на местното момиче да избяга към нещо по-голямо и светло.

Много симпатичен е американският **„Краят на любовта“**, реж. Марк Уебър, в който въз основа на автобиографични моменти режисьорът показва ежедневието на самотен баща актьор на свободна практика, който трогателно се грижи за сина си и се опитва да си намира препитание. Това е един отговор на многобройните произведения, които третират същата тема от женска гледна точка. Равенството на поповете изиска да се признаят усилията и на самотните бащи. За съжаление филмът не недскача нивото на милото фиксиране на нещата.

В програмата имаше още един затворнически филм – **„Средата на нищото“**, САЩ, реж. Ава ДюВернау, който обаче се съсредоточава повече върху приятелката на затворника, която полага сериозни усилия да поддържа връзката. В един момент чернокожата медицинска сестра е привлечена от друг мъж и трябва да направи тежък избор. Афроамериканската режисьорка е заснела филма си за 19 дни с микробюджет от 200 хиляди долара. И произведението стои съвсем стабилно, без да има претенции за някакво особено откривателство.

Останалите американски филми бяха далеч от моите представи за стойностно кино: **„Изключване“**, реж. Джеймс Понсолдт разглежда опитите на една учителка да не се алкохолизира, следвайки артистичния си съпруг; **„Симон убиецът“**, САЩ-Франция, реж. Анто-

нио Кампос се опитва да ни спечели на страната на протагониста си – американец, който отмаря в Париж след разрива с гаджето си и който затъва все повече в своеобразен цикъл от секс и лъжи; и **„Към извора на цветовете“**, реж. Шейн Карут – най-претенциозният и празен филм с „дълбока“ философия за любовта и хората, тръгваща от растителния свят и ембрионите. От конкурсната програма оставам с впечатление, че съвременните американски независими автори правят много по-лично кино, без да се страхуват, че темите и проблемите, които показват, могат да бъдат твърде банални, частни, индивидуални или просто са празно оригиналчане. Европейските им колеги демонстрират повече артистизъм и умение да се работи с филмовия език, загрижени са темите да имат някакво обществено значение, но посланието да не бъде плакатно и елементарно. Ако това е някакво предимство, то най-вероятно се дължи на начина на подкрепяне на европейските филми – с обществени средства, чието раздаване става чрез различни комиси, които бдят да не се финансира нещо, което съвсем не е ясно какъв смисъл има.

Независимите американски автори сами намират темите и парите и имат почти пълната свобода да изразят себе си. Европейците представят по-добри резултати на статуквото, докато от американската неопределеност може да изскочи нещо наистина ново и свежо покрай много баласт и повторение на европейски арт клишета.

И след този фестивал няма да имам ясна дефиниция за независим филм в Европа. Но фестивалът и градът Краков определено заслужават внимание и обич.

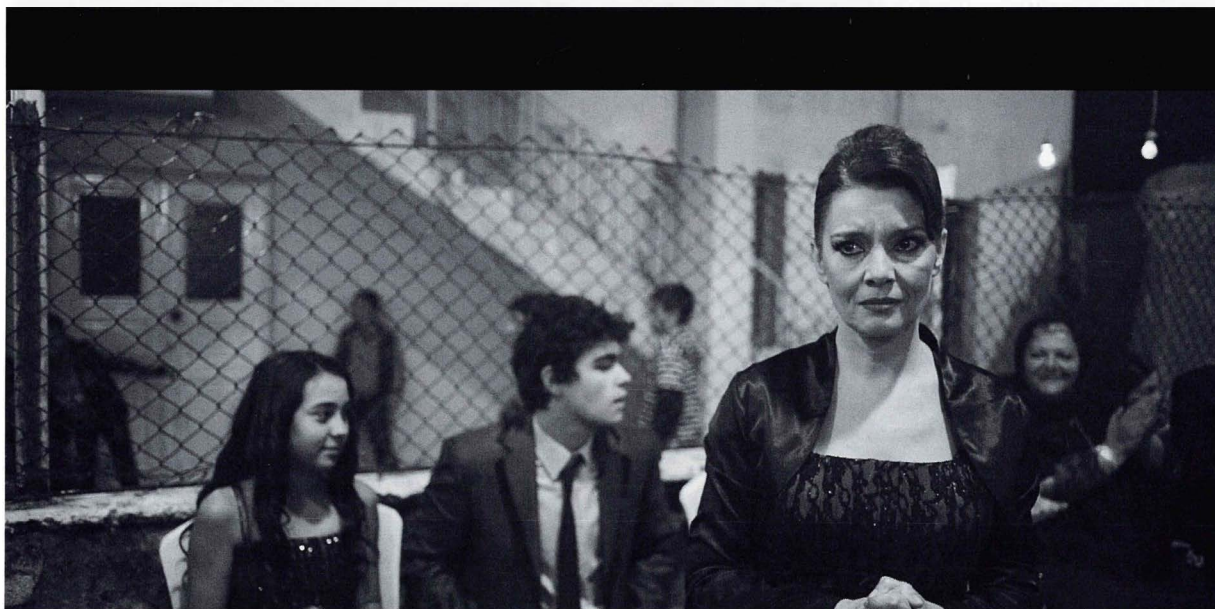
Истанбул 2013

Изненади в турското кино

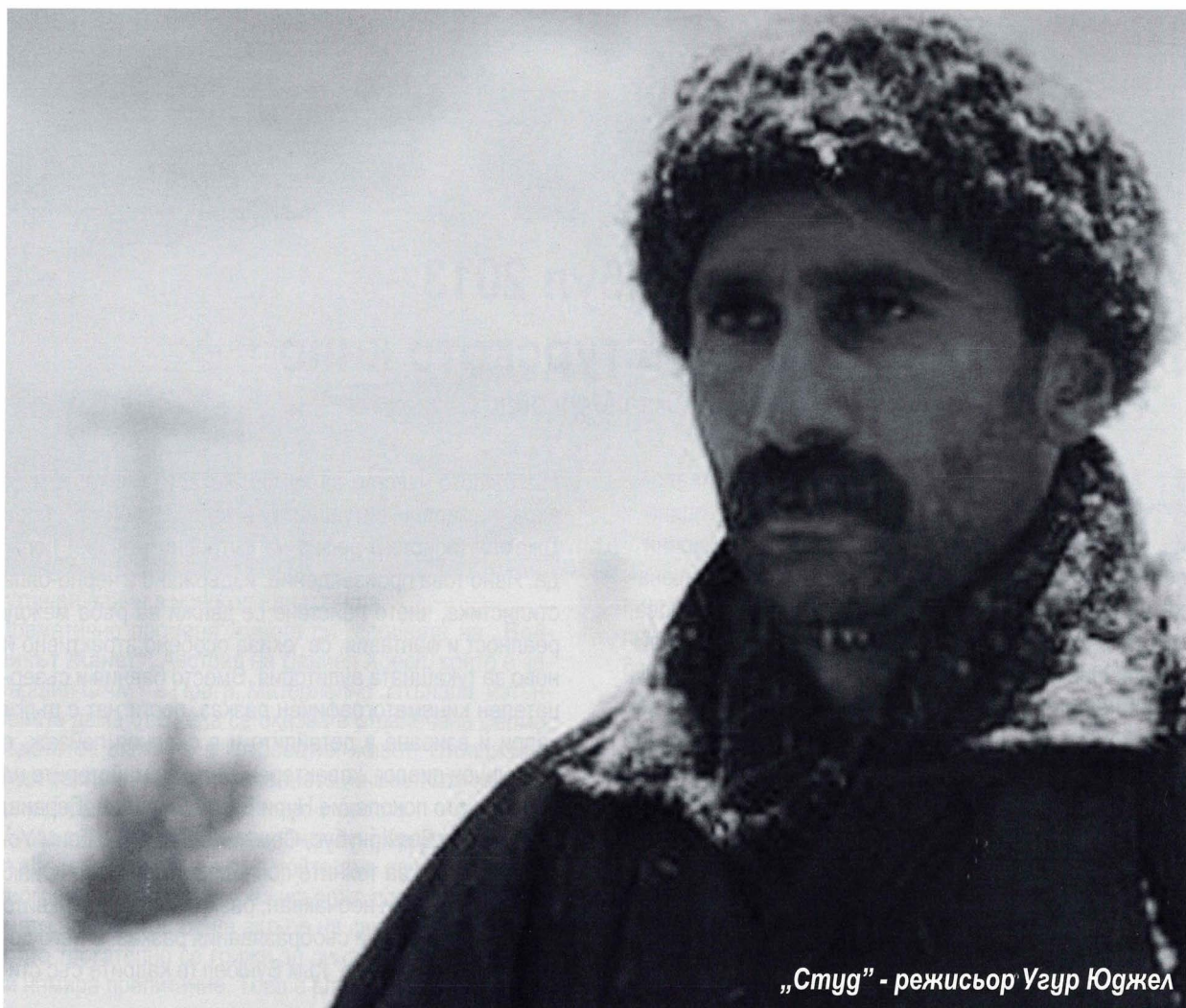
Олга Маркова

Някои от тенденциите, набелязани на миналогодичния истанбулски фестивал, тази година дадоха интересни резултати в нетрадиционни посоки. Всъщност традиционните вече ни поомръзнаха и започнаха да ни притискат, подобно на онова, което се случва в иранското кино. Ще започна с най-нетипичния за турската практика филм с поетичното и трудно за превеждане заглавие „**Би могла да осветиш нощта ми**“ - (цитат от сонет на Шекспир, рецитиран от главния герой). Талантливата творба на Онур Юнлю бе посрещната с нестихващи аплодисменти. В последвалата дискусия духовитият режисьор и сценарист, който не очакваше, че ще бъде удостоен с три „Златни лалета“ - за най-добър филм, най-добър сценарий и най-добър редактор, както и с приза на ФИПРЕССИ, отговаряше на безбройните въпроси

със същото чувство за хумор, каквото бликаше и от екрана, заради ситуациите, в които главният герой Джемал (асистент-рефер на футболни мачове) попада. Явно това произведение, издържано в черно-бяла стилистика, чието действие се движи на ръба между реалност и фантазия, се оказа особено атрактивно и ново за тукашната аудитория. Вместо бавния и съзерцателен кинематографичен разказ, постигнат с дълги кадри и виране в детайлите и в околния пейзаж, с лаконичен диалог, характерен както за майсторите на предишното поколение Нури Билге Джейлан, Дервиш Заим, Зеки Демиркубус, Семих Капланоглу, Езим Устаоглу, така и за техните последователи, Онур Юнлю ни предлага един неочакван, разкрепостен от каквито и да било забрани и съобразявания разказ. В него долавяме и „намигване“ към Бунюел (в кадрите със сти-



„Ничий дом“ - режисьор Денис Акчай Катъксъз



„Стуг“ - режисьор Угур Юджел

чащата се кръв под окото на доктора, и всякакви сюрреалистични фантасмагории): Джемал влиза и излиза директно през стените на дома си; наблюдава през затворените врати и прозорци как Ясемин се преоблича; героите стрелят без оръжие - само със звук; влюбените летят, след като изпиват всички лекарства наведнъж; Джемал кръжи с мотора си около камиона с работнички, сред които е интригуващата го красива девойка и този странен вид ухажване го преобръща в отсрещната нива, докато най-после намира „подходящия“ момент (когато героите след летенето падат на земята), за да отправи към любимата си предложение за женитба, рецитирайки Шекспиров сонет... Въобще нищо не е странно в този малък анадоолски град с две слънца и три пълнолуния. Повечето герои са своего рода факири. Филмът започва с цитата на Еврипид: „Човек е сътворен от безпокойството“ и завършва с „приземяване“ на стопиралия във въздуха като детска играчка самолет. Признавам, че филмът ми достави удоволствие, близко до онова, което изпитах през

1962 година, когато за пръв път прочетох сценария на „Лачените обувки на незнайния воин“ на Рангел Вълчанов.

Роден в Измир (1973 г.), завършил Анадоолския университет, Онур Юнлю явно отлично познава „чудесата“ на този регион и ни ги поднася на екрана също чудато. Очевидна тук е заслугата на Емре Бойраз – редактор на филма, отличен също със „Златно лале“. Между другото, прави впечатление вниманието, което филмовата общност в Турция отделя на редактора в киното. Жалко, че у нас функцията на редактора отдавна изчезна и тази липса „крещи“ от почти всяка българска творба.

Друго интересно, което се очерта сред десетте състезаващи се филма в Националния конкурс, намери яркото си възплъщение в „Цял живот“, чийто автор Асли Йозге заслужено завоюва „Златно лале“ за най-добра режисура, както и майсторът на камерата Емре Ермен - за най-добър оператор. „Красиво заснет и майсторски изигран“ - така накратко дефинира мнението

си за тази втора игрална творба критикът на „Холивуд рипортър“ Джордан Минтцер. А колегата му Дейвид Дарси от „Скрипн интернешънъл“ добавя: „Рядко дезинтеграцията на средната възраст е била показвана на екрана в толкова добра художествена форма“. „Някои хора, дори когато не са щастливи, успяват да убедят самите себе си, че животът им някак си върви - споделя Асли Йозге. - Те дълго си затварят очите пред реалните факти, което още повече затруднява набирането на кураж за промяна, движението към нещо ново и непознато. Криейки се зад брака, Ела и Кан се преструват не само пред другите, но и пред самите себе си и в края на краищата се самоизмамват“. Лимитираното кинематографично пространство майсторски е използвано като визуална метафора на изгубилите стойност и смисъл човешки взаимоотношения.

Сред останалите психологически драми в тази селекция ще открием още четири. Първата от тях - „**Кръговрат**“, е за връзката на човека с природата, на известния писател и режисьор Дервиш Заим и бе отличена със Специалната награда на журито (в памет на Онат Кутлар). „Ако си добър в словото, винаги си по-силен и с визията“ - твърди авторът, насочващ вниманието си към национални, регионални и етнически теми, обединявайки документално и игрално кино. Семей-

ната драма „**Простете**“ - второ игрално произведение на Джемил Агаджикоглу (отличен за дебюта си „Септември“ като най-добър режисьор на кинофестивала в Адана), ни въвежда в сложното семейно единство, изстрадащо отглеждането на психически разстроения брат Селим. Ежедневието протича монотонно и се измерва с грижата за него. Известен като фотограф, Джемил Агаджикоглу попада на подобни снимки, документиращи истинска трагедия. Този сюжет дълго не напуска съзнанието му, за да се превърне накрая във вълнуващ филм. В центъра на тази драма и неин морален стожер е майката на тримата братя. За умелото си, сдържано изпълнение Сема Пойраз, спечели „Златно лале“ за най-добра актриса (а всъщност тя е режисьор и живее и работи в Берлин). Взаимоотношението майка-болен син се задълбочава благодарение и на известния актьор Гювен Кърач в ролята на безпомощния инвалид, принуден да бъде зависим за всичко и от всички в течение на много години. Потънал в собствения си свят, той някак незабележимо изстрада своята зависимост и грижите на околните, докато не се решава по време на сватбата на по-малкия брат ненадейно да изчезне. Това е своеобразен катарзис във филма и става повод семейството да направи равностойна, че именно той е „държал“ всички заедно; бил е смисълът на тяхното единство. „Макар



„Йозгат - блуз“ - режисьор Махмут Фазил Джошкун

да се опитваме да страним от емоциите, този герой винаги ще ни ги напомня – отбеляза самият режисьор след прожекцията на филма. – Единственият начин да бъдеш правдив и хората да ти вярват е да се докоснеш до истината и да изявиш състрадание”.

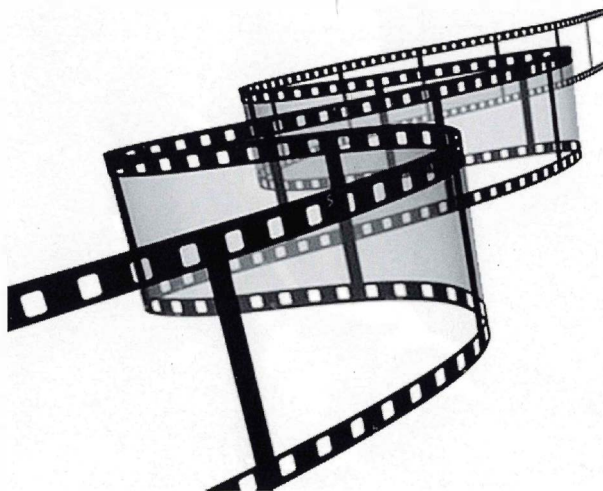
„Златното лале” за най-добър актьор отиде при Еркан Кесал за неговото дискретно и нюансирано превъплъщение в провинциалния учител по музика Явуз (изпълнител и на стари френски песни) във втория игрален филм на Махмут Фазил Джошкун „Йозгат-блуз”. Камерата някак непреднамерено следи промяната, настъпваща в поведението и характерите на персонажите под влияние на променящите се обстоятелства и интереси, които водят до емоционален срив и раздяла. От всички турски кинотворби, които видях, мисля, че това е произведението, което може да разчита на най-широка аудитория.

С интерес ще бъде гледана и разтърсващата психологическа драма „Студ” на Угур Юджел – режисьор и сценарист. Тя правдиво ни въвежда в мрачната история на три руски сестри, работещи в нощен клуб. История с трагичен край, развиваща се сред снежната атмосфера на граничния турски град Карс, чиято непроходимост през зимата е своеобразна метафора на човешката безизходица. В нейния център е главният герой – ж.п. работникът Хасан, баща на две деца, в очакване на трето, който безнадеждно се влюбва в най-младата сестра Ирина: техните отношения убедително еволюират на екрана, изпълнени с колебания, съмнения, чувство за вина и безверие в бъдещето. Върху тази драма се наслаждава следващата, още по-жестока, която довежда до смъртта на сестрите и до личната мъст и възмездие от страна на главния герой. Измежду дебютите тази година категорично се наложиха филмната драма „Ничий дом” на младата режисьорка и сценаристка Денис Акчай Катъксъз. Разказ

за съдбата на едно семейство (майка с две дъщери и син), които не могат да намерят път един към друг след смъртта на бащата. Най-дистанциран от близките си е синът: причина за това е неговата болезнена преданост към покойника, както и тийнейджърската му възраст. Той отхвърля грижата на по-голямата си сестра, която се опитва да замести бащата. По-малката сестра пък се чувства пренебрегната от всички. Сякаш, за да се отърве от непосилното бреме, Фериде решава да се омъжи... Режисьорката умело ръководи актьорите в търсенето на изход за всеки от героите. „Режисурата на Денис Акчай – пише вестник „Radical Newspaper” – е дръзка и последователна, отворена към спонтанност и същевременно винаги под контрол”. Това явно е основанието да ѝ бъде присъдено „Златно лале” (в памет на Севфи Теоман) за най-добър дебют, както и наградата на зрителите.

В селекцията „Ново турско кино” (извън конкурса) силно впечатление ми направи филмът „Увертюра”, базиран върху реален случай. Начеващият режисьор-сценарист Алпгирай Угурлу проследява историята на една евтаназия: героят е принуден да убие майка си, която е обречена на смърт, за да я спаси от ужасни страдания. Тази тема е позната още от преди 30-тина години, на нея бяха посветени редица филми от цял свят. „Всъщност кинотворбата ми по-скоро е за страданието на сина, за конфликта между него и обкръжаващото го общество, – твърди режисьорът – още повече, че у нас евтаназията официално е забранена”.

И така, 16-дневният non stop киномаратон в центъра на Истанбул с 530 прожекции, на които бяха показани 226 филма на 274 режисьори от 66 страни (разпределени в 23 различни секции), гледани от 140000 зрители; с четири мастеркласа; два уъркшопа и девет дискусии, завърши в очакване на следващия.



Поради засиленият интерес към българското кино в чужбина и вниманието на чуждестранната преса към нашите филми, списание „Кино“ започва да публикува отзиви на утвърдени издания за присъствието на българското кино на световен екран. Разчитаме на колегите режисьори и критици на предоставят материали за тази рубрика.

Ромео и Жулиета като топчета за флипер из Европа

Давид Хугендик за „die Zeit“



Българският филм „TILT” бе касов хит в своята родина. Сега тази великолепна любовна драма тръгва и в нашите кина

Който вярва в отчаяната младежка любов, може да се убеди, че я има, като отиде на кино и види какво се случва с момчетата, когато момичета се превръщат в жени. В този смисъл конвенционалният тийнейджърски романс функционира блестящо от десетилетия. Естествено с променящи се драми и позиции, с целувки и подсмърчане, с живи хора или в последно време с вампири, но винаги накрая все още не укрепналите мускули на челюстта се отпускат и на всички очите овлажняват от вълнение.

В Холивуд, където този жанр е измислен, го наричат „cheesy”. И човек се пита защо в „TILT” на Виктор Чучков всичко е различно, щом всичко е както винаги: 90 минути продължителност, три акта, едно момче и едно момиче. Навярно защото Чучков напълно естествено открива своите изображения в бетонните джунгли на София, в България, където преди две години „TILT” се превърна в един от най-големите кинохитове, които е виждала страната.

Краят на 80-е години, студената война вече не е толкова студена и на фона на този прелом Сташ и Беки се влюбват: той е шур скейтьор, тя е дъщеря на верен на режима полицейски полковник. Сташ е част от банда дребни престъпници, които в някаква развалина копират софтоporno и слушат „Секс пистълс”. Досещаме се, че тази история няма да свърши добре и скоро Сташ се озовава в офиса на бащата на Беки, където портретите на българските властници от предреволюционните времена се сменят толкова бързо, че човек не успява да ги преброи. В това кратко лято на анархия Сташ неочаквано е заплашен от арест и присъда, бащата на Беки му заявява, че ще го застреля, само да се появи отново в България. На Сташ и двамата му приятели се удава вълнуващо бягство за Германия, те попадат в някаква баварско селце, където напълно логично щастието е останало у дома и докато комунизмът окончателно се разпада, Сташ пише

писма на своята любима, които тя естествено никога няма да получи. Всичко това е добре познато.

Обаче Чучков успява да направи така, че почти да не се забелязва умората от материала, представящ съвременните вариации на тема Ромео и Жулиета. Рядко този сериен принцип на изграждане на неосъществимата филмова любов изглежда толкова истински и неизхабен. Неочаквано, наистина невероятно изглежда онова, което се случва с тази двойка. То се дължи най-вече на достоверната отчаяна ярост на главния герой Сташ (Явор Бахаров) и на тази Беки (Рафина Кърджилова), която излъчва толкова смайващо, нацупено очарование. Там, където безпомощността на другите представители на жанра се съпровожда от стандартна рекламна естетика и цигулков кич, Чучков разказва своя филм яростно и с винаги мрачни, сурови кадри.

Той синхронизира своя разказ с разпадането на комунизма, което му придава тежест и убедителност, каквито рядко се срещат из коридорите на американските колежи с техните мажоретки и капитани на футболни отбори. На фона на любовната история се разгръща сякаш между другото цяла панорама на близкото минало на Източна Европа: съдбата на икономическите емигранти, корупцията, престъпната кариера на бившите функционери, изгубените приятелства и несбъднатите или откраднатите мечти на всички онези, които са вярвали в по-добри времена. Също като Сташ и неговите приятели. Те искат да отворят флипер-бар. Но самите те се превръщат в топчета за флипера на историята.

Оттук извира онази енергия на „TILT”, която движи драмата до финалния кадър. В своята същност този филм си е един младежки романс, притежаващ огромна нежност, но в същото време би искал да бъде и не съвсем благодушен разказ за предателство и отмъщение. Тъкмо тази смес чудесно се отдава на Чучков.

Актуални въпроси на обучението по филмова режисура

Дочо Боджаков

Ще направя опит за кратък анализ на процеса на обучение по филмова режисура в академията, в която преподавам – НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“.

Съществува една симпатична заблуда, че като всяко изкуство, и киното е едно спонтанно изригване на мига, някакъв визуален поток на съзнание и всеки опит за дидактическо обяснение на този поток води до опростяване и принижаване на съкровения художествен момент. Истината е съвсем друга – днес повече от всякога киното е архитектура, математика, много прецизно и предварително изчислено предаване на чувства и внушения. В този смисъл то е благодатен обект за педагогическо осмисляне. Както всички останали изкуства, киното е резултат от конкретно правене, а не само от моментно вдъхновение. А щом нещо се прави, то значи, че не само е възможно, но е и задължително да се изучи предварително технологията на това правене. Още повече, че творческата и професионалната страна в режисурата са слети в един общ, практически неделим процес. Ако вдъхновението е стратегия, цел на режисьора, технологията е тактика за постигането на тази цел.

За съжаление авторитетна литература, посветена на обучението по кинорежисура, почти няма – не само в България, но и в световен мащаб. Съществуващите книги обикновено разглеждат кинорежисурата като процес, вследствие на който се раждат идеи, насочени към зрителя. Разглеждат се школи и направления, правят се критически анализи на важни филми от историята на киното, търсят се и се намират паралели в провокациите на режисурата и в реакциите на публиката. С други думи, режисьорската дейност се изследва най-вече като творчество и почти никога не се обръща внимание на процеса на обучение на професионалните кадри, на които предстои да създават кино.

Липсата на учебници и на стройна научна система кара всеки преподавател сам да се справя с материята, като изхожда от личния си опит и от собствените си естетически разбирания. Това състояние донякъде се обяснява с факта, че киното е младо изкуство – на малко повече от 100 години – и че през цялото това време езикът му непрекъснато се обогатява. Промените са толкова чести и толкова динамични, че убягат дори от зрението на онези, които обикновено си служат с тях. Онова, което е пречка за педагогическото осмисляне на киното като професия, същевременно е и неговата магия като изкуство – киното може да съществува само в режим на вечно движение, на непрестанен процес на съзидание.

Точно по тази причина процесът на обучение е труден и единна методика за него просто не съществува. Различните школи раждат различни научни подходи и влагат различно съдържание в тях. И все пак някаква система се очертава – на базата на дългогодишния опит и усилията на най-реномираните филмови училища в САЩ, Франция, Русия и Великобритания. Филмовата режисура може успешно да бъде изучавана само ако в хода на обучението учещият се овладее арсенала от изразни средства, с които трябва да разполага един режисьор, и усвои технологията в използването на този инструментариум за целите на филмовото изкуство.

Преподаването и ученето са двата основни момента в процеса на обучението. Обикновено се смята, че активната страна в този процес е преподавателят, а учещият се (реципиента на обучението) е пасивно възприемаща страна. Това схващане обаче е погрешно. Процесът на обучение лесно може да бъде компрометиран, ако ученикът не полага лични усилия да се учи активно. Склонността на повечето студенти да подценяват сериозността на учебния процес, инфантилното желание при обучението да се отделя време само за

приятното и да се negliжира трудното – това е един от болезнените проблеми, с които се сблъсквам като преподавател по режисура.

Не знам как е в другите ВУЗ-ове, но студентите в НАТФИЗ много често се поддават на изкушението да омаловажават наличието на правила и филмови закони и така да си спестяват трудните етапи в процеса на осмислянето и реализацията на произведението, свеждайки усилията си до „раждането“ на някаква визуална идея, която без подготовка, направо започват да снимат. Естествено резултатите от подобни импровизации са обречени. И тази обреченост е напълно естествена за човек, който пристъпва към даден творчески акт недостатъчно обучен за неговото професионално осъществяване. В най-добрия случай се оказва, че студентите са се фиксирали само върху формата на бъдещия филм и са забравили за важността на съдържанието. Задължение на преподавателя в подобни случаи е непрекъснато да връща обучаващите се към изконната същност на нещата, да очертава стройно и системно етапите на творческия процес по създаването на филмово произведение и да убеждава студентите да се придържат плътно към него.

Режисьорската професия е специфична и уникална. От една страна режисьорът е посредник на написаното от сценариста. От друга, за да превърне сценария във филм, на него са му нужни други посредници – актьори, оператор, художник, композитор, технически екип. Следователно в своята работа режисьорите не само се опират на чужд замисъл, но си служат с чужди постижения. Дори когато работи по свой сценарий, когато сам е оператор, художник или композитор на филма си, или играе главна роля в него, режисьорът разпределя по различен начин усилията си в различните професии, а не ги синтезира в едно цяло. Всичко това прави режисьорската професия доста по-различна от останалите професии в сферата на изкуството. Подобна на нея е може би единствено професията на диригента.

Една от постановките на професор Марин Андреев, един от най-големите наши авторитети в педагогиката, хармонираща напълно със спецификата на обучението по кино, е че „обучението въздейства диференцирано както върху отделните ученици, така и върху различните страни и характеристики на един и същ ученик. То може да допринесе много за развитието на ученика, но не може всичко“. Солидаризирам се с неговите думи. Диференциацията при филмовото обучение обикновено става на базата на нещо много важно, за което досега не стана дума – наличието на природна дарба (заложба, талант) у обучаващия се за професията, с която иска да се занимава. Истина е,

че надарените ученици по-лесно и по-бързо усвояват учебния материал, докато при по-проблемните откъм заложби този процес протича по-бавно, а понякога и доста мъчително.

В НАТФИЗ обръщаме особено внимание на приемните изпити. Стараем се да откриваме сред кандидат-студентите не толкова наличието на тъй наречената обща култура, колкото специфичните белези на талант за кинорежисура – изострена чувствителност, способност да се разказва, способност за визуална интерпретация на действителността и пр. Приемайки студенти с подобни качества, е много по-възможно да се осъществи това „развиващо обучение“, т.е. да „акушираме“ прехода от първоначалното качествено състояние на обучавания към ново, по-висше. Освен двете универсални цели на това обучение – формиране на интелекта и формиране на естетическия облик на обучаващия се, стараем се да постигнем и една трета цел: изграждането на трайни професионални навици, на онзи тип грамотност, за която вече стана дума и която прави от неосъзнатия любител на киното подготвен професионалист.

Мога да потвърдя от личен опит научните изводи на професор Андреев, че в процеса на цялото това обучение на преден план наистина изпъква „съвместната и взаимно обусловена дейност“ между преподавателя и неговите студенти. Характерът и особеностите на съвместната дейност обуславят и крайните резултати от обучението.

От съществуващите няколко единни структури на обучението ми се струва, че обучението по кино най-добре се вписва в класическата (Сократова) структура. Тя се смята за най-опростена и включва както дейността на учителя, така и дейността на ученика. Според Сократовия метод учителят поставя въпроси и насочва мисълта на ученика, който търси истината, анализирайки възраженията на учителя и в крайна сметка я открива.

При нас обикновено преподавателят по филмова режисура дава на студентите си някаква обща тема за филмов етюд. Всеки развива индивидуално тази тема – първоначално в писмен вид под формата на сценарий. Сценарият се обсъжда и преработва многократно, докато придобие удовлетворяваща за учителя форма. След това студентът развива отново писмено историята си като конкретно действие, описано в кадри, мизансцени, локации и епизоди; прави също така действителен анализ и психологическа характеристика на персонажите в етюда. Този етап също се счита за приключен едва след пълното одобрение от страна на преподавателя. То играе ролята на подробен план, на нещо като „суха“

тренировка, преди най-важния и отговорен етап – снимането на етюда. Преподавателят осъществява своя окончателен творчески контрол и на етапа на монтажа – там може да бъдат коригирани композицията, ритъма, както и технологичното изпълнение на филмовата задача.

Особеното и важното при обучението по филмова режисура е споменатото обстоятелство, че наред с усвояването на знанията в процеса на обучението се усвояват специфични професионални умения и навици, целта на които е да подпомогнат и осигурят качествено осъществяване на творческия процес. Най-важното средство за формирането на тези умения и навици е упражнението. За да бъде ефективно, то трябва да отговаря на следните изисквания: системност, разнообразие и постоянство. Защото режисьорската професия се учи по два начина – като анализираме постиженията на другите и като анализираме собствените си грешки. Обратният подход (като виждаме грешките само у другите и държим единствено на собствените си постижения) също се изпробва непрекъснато, но не ми е известно това да е довело до добър резултат.

Освен текущите аудиторни упражнения, студентите по режисура всяка учебна година правят под формата на курсови работи между 3 и 5 упражнения върху различни филмови видове и жанрове – документален, игрален, телевизионен, рекламен, екранизация и пр. Тези упражнения са важни не само за студента в процеса на неговото обучение. Те са важни и за учителя. Именно чрез тях той осъществява на практика своите основни дидактически задачи и функции.

Може би представлява интерес под формата на обобщение да се спомене какви основни и специфични умения следва да развива обучението по филмова режисура:

За първото вече стана дума – способността да се разказва. Тази способност е залегнала в природата на човека. През целия си съзнателен живот ние, хората, общуваме с помощта на разказването. Така обменяме помежду си не само опит и информация, предаваме си и преживените емоции. Разказите могат да служат както за поука, така и за забавление. В края на краищата разказването може да бъде дори начин за оцеляване – да си спомним само за приказната Шехерезада.

Второто, на което трябва да бъде научен един бъдещ режисьор е, че киното не само разказва истории, но и излъчва чрез тях някакво послание към зрителя. И това послание е, образно казано, кръвоносната система на целия филм, тъй като е важно не само какво се случва на екрана, но и какво от това може да вклю-

чи зрителя в някакъв общ мисловен и емоционален обмен.

Трето – също много важно. В хода на обучението преподавателят трябва да направи всичко възможно неговият ученик да се изгради като осъзната творческа личност. Ако вече сме се уверили, че е налице необходимият талант, този талант системно трябва да се съчетава в процеса на обучение със силен характер, с лидерски умения, с въображение и фантазия, със способност да се общува и да се работи в екип.

Четвъртото умение е свързано с професионалната квалифицираност и практическо овладяване на режисурата като занаят. Понякога думата „занаят“ плаши студентите – звучи им принижено и срамно, като нещо, което ги отдалечава от изкуството. Тогава се налага да им обясняваме, че най-великите имена в световното кино са и най-големите майстори на филмовия занаят. При тях уникалността и постижението се дължи на нетрадиционната организация на иначе традиционно използваните изразни средства. И това е видимо във всеки техничен филм.

В заключение трябва да се подчертае, че обучението по кинорежисура съвсем не е тясно специализирано, а напротив – то има комплексен характер. И това се определя от обстоятелството, че филмовият режисьор трябва да е компетентен в много области – той трябва да вижда пластично света; да има добре развит литературен вкус; да бъде наясно с актьорската природа, както и с природата на драматичното, комичното и поетичното начало в живота и в изкуството. Много важна е връзката му с реалната действителност.

Ако обучаващият се режисьор не се сблъсква постоянно с житейските проблеми и не ги осмисля, ако не участва в обществен живот и не черпи от неговата енергия, той няма да е в състояние да предаде някакво свое усещане или познание на другите хора. Представите му за живота ще бъдат книжни и абстрактни и няма да развълнуват никого. В бъдещите филми на такъв режисьор първичното виждане на света обикновено се подменя с подражание или с убежище в познати кинематографични шаблони.

Използвана литература:

Андреев, Марин – „Дидактика“ – ДИ „Народна просвета“, София, 1981

Кариер, Жан-Клод – „Невидимият филм“ – ИК „Колибри“, София, 2003

Форман, Милош и Новак, Ян – „Повратна точка“ – Издателство „Анубис“, София, 1995

Юткевич, Сергей – „Контрапункт режиссера“ – Государственное издательство „Искусство“, Москва, 1960

*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 ФЕСТ**

**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