

2013

кино

04

съюз на българските филмови дейци

05

2013 ■

ВЯРА, ЛЮБОВ + УИСКИ

филм на Кристина Николова

88 кино



4.50

**ФЕСТИВАЛ НА БЪЛГАРСКОТО
ДОКУМЕНТАЛНО
И АНИМАЦИОННО КИНО
GOLDEN RHYTON
BULGARIAN DOCUMENTARY
AND ANIMATION FILM FESTIVAL**

20

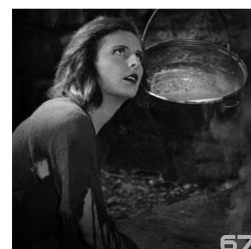
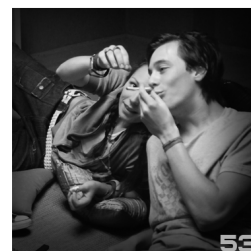
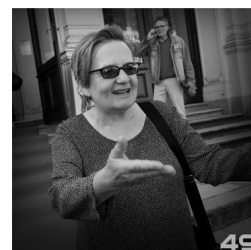
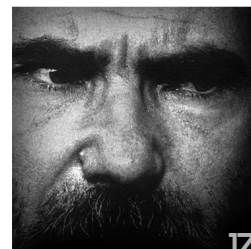
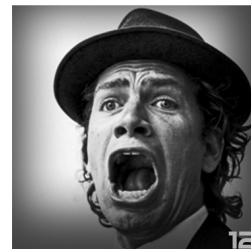
ЗЛА
ТЕН

**16-22 ДЕКЕМВРИ 2013
ЛЪКИ СИНЕМА
ГАЛЕРИЯ „ТРАКАРТ“
КЛУБ „ПЕТНОТО“
ПЛОВДИВ
DECEMBER 16-22, 2013
LUCKY CINEMA
TRAKART GALLERY
PETNOTO CLUB
PLOVDIV**

РИ
ТОН

киното в България

- 02 Филмовата копродукция – универсални послания и национална специфика**
За копродукциите
Гергана Даковска
- 09 В крупен план**
Кристина Николова пред „Кино“
- 12 Киносъбития**
Златната липа – един нов кинофестивал
Людмила Дякова
- 17 Нови книги**
„Пратеник на мъжки времена“ – книга за Григор Вачков
Людмила Дякова
- 19 Гледна точка**
Живот като на кино – от книгата на Павел Писарев
„Подир изгубеното време“
- 31 Български практики**
Prise de Vue
Любомир Халачев
- 34 Нашата история**
Първата кинопрожекция в България – София 1896!
Петър Кърджиков



световен екран

- 42 Фестивали**
Кан 2013
С лице към популярните жанрове
Вера Найденова, Боряна Матеева
- 49 Карлови Вари 2013**
Агнешка Холанд: Киното не е спортно състезание
Божидар Манов
- 53 Златен Витяз 2013**
Живейте заедно и няма да рухне домът
Олга Маркова
- 57 Четате 2013**
Център на (балканската) Вселена
Александър Янакиев
- 62 Ракурси**
Коварната синя светлина: Бела Балаж и Лени Рифенщал
Ханс-Йоахим Шлегел

теоретични емюги

- 67** Застрашеният литературен сценарий в съвременния медиен свят
Невелина Попова





За копродукциите

Гергана Даковска

В днешно време вече е почти невъзможно да се произведе филм над средния бюджет със средства от една страна. Но дали само търсенето на финанси подтиква продуцентите все по-често да се обръщат към чуждестранни партньорства?

Във филмопроизводството международна копродукция се нарича филм, направен от най-малко две продуцентски компании от две различни страни. Международните телевизионни и филмови копродукции отразяват непрестанното и прогресивно интегриране на културни и икономически дейности в глобален мащаб.

Малко история

Копродукции съществуват и много преди това, но истинският им пик започва от началото на 90-те години на XX век. В Европа филмовата продукция е дейност главно на национална основа. Всяка нация създава своето кино с ясно определени характеристики и филмите преди всичко са предназначени за националния пазар, като само някои го надскочат. С развитието на телевизията през 60-те и 70-те години на миналия век започва спад в посещаемостта и приходите от кината. Бюджетите на филмите стават по-големи. Тогава продуцентите започват да се обръщат към копродукциите. В началото копродукциите стимулират страните с по-малко производство, които по този начин разчитат на повече финансови ресурси и достигат до по-голям международен пазар. В Европа копродукциите се раждат и като форма на специфичен културен феномен, който да противостои на нахлуването на американски филмови продукти. По това време се ражда и явлението, наречено „европудинг“. Това са проекти, в които герои и локации формират една история без особена логическа връзка, а

само за да може да се подпише копродуцентския договор. Този изкуствен продукт в крайна сметка е отхвърлен от европейските пазари за сметка на националните филми. Но финансовият стимул е толкова силен, че копродукциите все повече се развиват и статистиката го показва. Във Франция броят им е малко под 50 процента, в Англия и Германия – малко над 50 процента. Причините за растежа не са само финансови. Копродукциите осигуряват механизъм за увеличаване както на финансовите, така и на творческите и техническите ресурси на участващите в копродукцията страни. Може да се каже, че копродукциите вече представляват доминиращ клон на международната телевизионна и филмова продукция с все повече глобална ориентация, с таргет към международна аудитория.

Работата по съгласуването на родната и международна аудитория е много сложна. Често филми, които са произведени като копродукции, се оказват напълно изгубени между двете възможности – дали да обърнат посланието си към родната, или към интернационална

аудитория. Дали не се заличава националната културна идентичност в стремежа към интернационализация? Все пак решението да копродуцираш е най-работещо, когато е възникнало от добър драматургичен материал и таланта на авторите. Твърде опростенческо е директното разделение на локални независими сюжети, които по-критически отразяват конкретни политически, икономически и културни въпроси от местна величина, и от друга страна теми като околната среда, правата на малцинствата и други, които се третират като по-универсални.

Епохата на такова разделение е почти изживяна, копродукцията вече е станала толкова естествено неразделна част от филмовото производство, че водещ принцип е търсенето на талант – в разказването на историята, в кинематографичния усет на режисьора, оператора – на екипа. Финансовият аспект се е превърнал в един от основните механизми за набиране на бюджет. Всички големи международни фестивали се съпътстват от „пазари за копродукции“, на които продуцентите предлагат проектите си и имат възможност да срещнат най-подходящите партньори.

Всяка година все повече филми се произвеждат като международни копродукции. Въпреки това съществуват и затруднения, съпътстващи продуцирането през граници, включително противоречията между екипи от различни националности, езикови проблеми, несъответствия в спазването на срокове. Копродукциите са най-ефективни, когато партньорите са наясно с опасностите и възможностите, произтичащи от тяхната колаборация.

За и против копродукцията

Ето някои от плюсовете и минусите:

Изначална причина за копродуциране е възможността за обединяване на средства и намаляване на финансовия риск;

Един от най-мотивиращите фактори е възможността за достъп до механизмите за държавна подкрепа в страните на копродукцията;

Не по-малко важен е осигуреният достъп до филмовия пазар в страната на копродуцентите или в трети страни.

Изследване на ЕАО установява, че европейските копродукции се разпространяват до два пъти по-добре от изцяло националните филми; 77 процента от всички копродукции се разпространяват поне в една страна, различна от националната, докато само 33 процента от чисто националните филми се разпространяват в чужбина.

Другите предимства са: достъп до локации; по-изгодни цени на услуги, данъчни облекчения.

Успелите продуценти изтъкват като особено важни мотиви ползването на чуждестранен творчески и технически ресурс; достъп до специален проект, инициран от копродуцента; шансът да се ползва опитът на партньора.

Към негативите могат да се споменат оскъпяване на продукцията, работа с повече документация, различия в екипа – културни, професионални, различно разбиране за ключови длъжности и др.

В днешната икономическа реалност доста от копродукциите се създават, за да се конкурентират в глобалния пазар и затова често се насочват към леснопродаваеми популярни наративи. В много от случаите те не отразяват местната култура или съвременните политически и икономически теми. Често те симулират типа холивудски продукции, които са генерализирани и адаптирани в глобален модел за комерсиална медия.

Когато основният стимул за копродукция е финансов, се налагат определени жанрове – научнофантастичен, приключенски, приказен, случващи се на фиктивни места, необвързани по време и място. При документалните копродукции по-предпочитани са теми като природа, спорт, международни знаменитости, исторически моменти от обща значимост.

Жанр като комедията е по-трудностъпен за чуждестранна публика.

Може ли да се говори, че копродукциите са по-подходящи за „глобални истории“, такива, които надскачат културните граници, където

локацията не може да се идентифицира? Или за близки човешки и емоционални отношения, нещо индивидуално, което всъщност е най-универсално и най-достъпно за широката аудитория. Казано по-просто: страстно разказана история за малки хора, чийто живот е на кръстопът. Прости семейни истории без големи политически или исторически компоненти. Хора, с които да се идентифицираме, дори и да са от непозната част от света.

Партньорство

Проблемът за копродукцията има както бизнес, така и човешки аспект. Понякога тя е сдружение, което е възможно да трае години. Важно е партньорите да се опознаят лично, а не да гледат на копродукцията само като на бизнес афера. Преди да встъпи в продукцията, продуцентът би трябвало да си зададе много въпроси относно избора на партньор: неговия опит и филмография; сходни ли са творческите им амбиции; сходен ли е размерът на компаниите; какви са отзивите за дейността му; способен ли е да осигурява финанси на своята територия; какво е мнението на други професионалисти (продуценти, хора от екипа, автори) за него; културните различия ще помогнат или ще попречат; ще посвети ли партньорът достатъчно време и енергия на проекта; задоволително ли е неговото разбиране за филма; ще може ли да спазва графика на работа.

Най-важното е да се намери някой, който да обикне историята. Понякога е добре да се потърси партньор от съседните държави, със сходна чувствителност и проблеми или личност с подобен поглед към живота, дори сходно чувство за хумор. Но също така е от значение да се намери партньор и в големите държави като Франция и Германия, с богат опит и разполагащи с много повече средства.

Права

Една от характеристиките на филмовото производство е, че крайната творба е резултат от взаимодействието на много разнородни художествени елементи. Филмите са художестве-

ни творби с обединено авторство, включващо много собственици на права – от автора на оригиналното произведение, притежаващ основните права, до актьорите.

От гледна точка на авторското право филмите представляват обединените усилия на поредица от носители на права. Продуцентът/тите държи правата върху филма само като резултат от прехвърлянето им от тези автори.

Обикновено единият продуцент придобива правата върху романа или сценария и от него се изисква да докаже на партньорите, че е придобил тези права изрядно.

Правата за разпространение са права, които се занимават с експлоатацията на филма. Обикновено те са ограничени до определени територии за определен период от време или вечно. След приключване на периода се връщат в собственика, който ги е предоставил. Има много начини дистрибуторът да получи правата. Важна преценка е дали да се сключи договор с разпространител преди или след завършването на филма, но това е много индивидуално.

Междудържавни споразумения

Копродукциите се управляват от двустранни или многостранни междудържавни споразумения. Тези договори дават възможност на копродуцентите да имат достъп до механизмите за подкрепа на филмова продукция или разпространение в страните на партньорите – като данъчни облекчения, държавни субсидии и др. Канада е страната с най-много такива двустранни споразумения – 55, следвана от Франция – повече от 50. САЩ нямат такива споразумения. Съществуват и така наречените „естествени копродукции“, произтичащи от сюжета на сценария, развиващ се в други страни. Европейската конвенция за кинематографичната копродукция изпълнява функцията на многонационално споразумение, а в случаите, когато между две държави такова липсва – и на двустранен договор. Главната цел на конвенцията е да минимализира разликите и да хармонизира многостранните взаимоотно-

ношения между страни, които искат да копиродуцират. Тя се опитва да опрости процедурите на базата на критерии, установени от Евроимаж през 1988 година и влиза в сила от 1 април 1994 година като споразумение между страните – членки на Съвета на Европа, предназначено да насърчи многостранните копродукции, т. е. включващи най-малко три-ма копродуценти от три различни държави. Най-малкото участие не може да бъде по-малко от 10 процента, а най-голямото не по-високо от 70 процента от общата себестойност на филма. При двустранните копродукции минималното участие не трябва да бъде по-ниско от 20 процента, а максималното не по-високо от 80 процента. Приносът на всеки продуцент трябва да съдържа реално техническо и творческо участие, пропорционално на инвестицията му. В структурата може да бъде включен копродуцент от държава, която не е страна по Конвенцията (например САЩ), при условие, че участието не е по-голямо от 30 процента от цялостния бюджет на филма. Почти всички европейски страни са подписали и ратифицирали Европейската конвенция, към която България се присъедини през 2005 година.

Някои страни копиродуцират и без да се съобразяват със споразуменията, но тогава копродукционният договор трябва да е много стабилен и да включва повече детайли.

Сега се подготвя осъвременяване на Конвенцията. Все по-голямото значение на копродукциите е един от главните успехи на европейския филмов сектор през последните 15 години. За това явление са допринесли няколко фактора като Евроимаж, Програмата Медиа, редица национални инициативи за пряка подкрепа на нарастващата копродукционна дейност. Между тях Европейската конвенция заема водещо място като платформа, която създава условия за повече систематичност и по-лесно конструиране на копродукции.

Но след 17-годишното ѝ съществуване се налагат някои промени, произтичащи от самото развитие на филмовата индустрия. Съветът на Европа е поръчал проучване за необходи-

мостта от обновление и адаптиране към еволюцията в киносектора на британската фирма за международни стратегически консултации Olsberg SPI. Очаква се новата Конвенция да влезе в сила през 2014 година. Някои от основните дискутирани възможни посоки са: промяна на нивото на минималното финансово участие от 10 на 5 процента за многостранни копродукции и от 20 на 10 процента за двустранните, както и на максималното участие от 70 на 80 процента, с цел да се подобрят възможностите за включване в проекти на страните с по-ограничени ресурси, особено при по-високобюджетни филми; да се вдигне нивото на максимално участие за не-европейски страни (сега е 30 процента) с цел увеличаване потенциала за международна дистрибуция; модернизиране на точковата система за европейска идентичност.

За да се ползват обществени, регионални, държавни средства от фондовете, копродукциите трябва да се признаят за национални. У нас НФЦ издава статут за национална копродукция.

Копродукции в България

България има 5 двустранни споразумения с Франция, Италия, Канада, Русия, и Израел, които са в сила, и едно подписано, но не ратифицирано – с Турция. Важно е да се познават договорите за копродукция, тъй като само те дават достъп до национално държавно финансиране според Закона за филмовата индустрия. Размерът на средствата за държавно подпомагане на филми, когато има осигурено финансиране от чуждестранен копродуцент, не може да надхвърля 20 процента от средствата за филмопроизводство (80 процента от целия годишен бюджет). Българският продуцент кандидатства пред Агенцията, когато са налице следните условия:

1. Средствата, осигурени от чуждестранния копродуцент, са от международен, национален или регионален фонд или институция и/или телевизионен оператор с национален обхват на територията на страната на чуждия продуцент;

2. делът на българския копродуцент да е не по-малко от 20 процента при двустранни копродукции и не по-малко от 10 процента – при многостранни.

Проектът се разглежда на заседание на съответната художествена комисия и след одобрението ѝ и от финансовата комисия в срок до три месеца от датата на внасянето.

В годините, когато копродукцията започва да се утвърждава като един от пътищата за реализация на филм в Европа, се ражда

Евроимаж –

фонд за подпомагане на копродукции, разпространение и показ на европейски филми. Създаден е през 1989 година като частично споразумение към Съвета на Европа. Отначало като обединение на 8 държави, в което днес вече членуват 36 от 47-те членки на СЕ. Основната му цел е да подпомага европейската аудиовизуална индустрия, като осигурява финансова подкрепа за европейски филмови творби и същевременно поощрява сътрудничеството между утвърдените професионалисти от различни европейски страни. България става член на фонда през 1993 година, преди страни като Чехия и Румъния. През последните години подкрепа са получили някои от най-добрите филми с българско участие – „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“, „Свети Георги убива змея“, „Моето слънце“, „Европолис – градът на делтата“, „Мисия Лондон“, „Полският водопроводчик“, „TILT“, „Островът“, „Състояние на шок“, „Съдилището“, „Досието Петров“.

За 20 години Евроимаж не само финансира над 40 български филма, а издига културата на българските проекти на международно копродуцентско ниво, дава размах и самочувствие на продуцентите ни.

Годишният бюджет на Евроимаж е 25 милиона евро, като средствата се набират най-вече от членския внос на страните членки, както и от постъпления от заемите, които фондът отпуска на проекти. Евроимаж се управлява от Управителен съвет, в който всяка страна участва

с един представител. УС определя политиката на фонда и условията, според които се дава финансовата подкрепа. Той също разглежда и селектира проектите, които получават финансиране. Това се случва четири пъти годишно на определени дати. В момента президент на Евроимаж е г-н Йобст Блог, бивш президент на телевизия ARD. Перманентно работещ Секретариат, начело с Изпълнителен директор (в момента г-н Роберто Ола) и екип от специалисти във филмовата индустрия, който отговаря за администрацията на Фонда, подготвя заседанията, привежда в изпълнение решенията на УС, проверява дали са спазени всички изисквания за участие, осигурява редовните плащания на финансовата подкрепа. Секретариатът работи в непосредствен контакт с продуцентите, които могат да се свързват с членовете му по всякакви въпроси и информация, свързани с кандидатстващите проекти.

Евроимаж има четири схеми за финансиране: филмови копродукции, разпространение, кинопоказ и дигитализация на киносалони.

Евроимаж подкрепя пълнометражни игрални, документални и анимационни филми с минимална дължина седемдесет минути. Всички проекти трябва да са копродукции между най-малко две от страните членки. Във всяка страна – копродуцент проектите трябва да са получили национална подкрепа или телевизионна продажба, или гаранция за дистрибуция. Най-малко 50 процента от финансирането във всяка от страните трябва да е потвърдено. Евроимаж се явява топ финансист и реализацията на филма трябва да е максимално гарантирана. Проектът може да кандидатства за максимум 17 процента от бюджета с таван до 500 000 евро. Помощта за копродукции е във формата на безлихвен заем, който се връща от първите приходи.

Като крайна инстанция, която допълва липсващата част от бюджета, конкурсът на Евроимаж предполага проектът да е преминал през ситото на различни художествени и финансови комисии от обществени фондове, телевизии, дистрибутори. Сценарият да е преработван и

доработван след различни изисквания и експертизи. Т.е. филмът да е стигнал финалната права преди снимки. На една сесия обикновено кандидатстват между 30 и 50 проекта и обикновено от тях подкрепя получават около 30-40 процента. Конкуренцията е изключително силна, явяват се най-подготвените за международни партньорства продуценти с автори като Ларс фон Триер, Михаел Ханеке, Коста Гаврас, Емир Кустурица, Жан-Пиер и Люк Дарден, Тео Ангелопулос, Нури Билге Джейлан, Бела Тар и много други. Това не означава, че дебютанти със силни, оригинални проекти нямат шанс. Понякога една трета от подкрепените са на режисьори с първи игрални филми.

Допуснатите до участие проекти се разглеждат от компетентни независими художествени експерти – драматурзи, които само окачествяват сценариите, без да вземат предвид останалите елементи на проекта. Те са анонимни, номинирани от държавите-членки на Евроимаж и са в контакт единствено със Секретариата. Преценките им подпомагат решението за избор на даден проект.

Самият избор се извършва от членовете на Управителния съвет, който ги подлага на сравнителен анализ, ръководейки се от критерии, залегнали в работните правила:

1. Художествени достойнства на проекта
2. Опит на режисьора, продуцентите, творческия състав (сценаристи, изпълнители и др.) и други технически членове на екипа
3. Потенциал за фестивални участия и разпространение
4. Търговски потенциал на проекта
5. Баланс на творческото и техническо сътрудничество между копродуцентите
6. Степен на потвърдено финансиране.

Управителният съвет базира своите решения на препоръка, направена от работната група „копродукции“, която се състои от осем члена и в нея влизат на ротационен принцип всички национални представители. Групата обсъжда задълбочено проектите в присъствието на представителите от страните участници, на които се задават въпроси относно съдържа-

нието, художествените похвати, техническите възможности, финансирането и др. Обсъждат се: оригиналността на темата, основната идея, яснотата на концепцията, авторският подход към сюжета, каква публика би се идентифицирала с него, локално или универсално е посланието; доколко образите са добре описани, автентични, сложни, дълбоки, интересни, оригинални, каква база за актьорско изпълнение представляват; дали историята е позната, банална, нова, оригинална, местна – универсална, доколко е достъпна за международна публика; структурата; диалога; режисьорската концепция. Оценката трябва да балансира стабилността на копродукционната структура и финансовата обезпеченост от една страна и художествения потенциал – от друга. И все пак, ако всички тези условия са налице, най-важни при огромната конкуренция остават качествата на сценария и заложените на творците. Може да се каже, че линията на Евроимаж е насочена към качествени, оригинални филми, най-често квалифицирани като авторски. Известно е, че тези филми не могат да бъдат измервани с икономически параметри като бокс офис, затова за успехите на евроимажките филми може да се съди от тяхното присъствие и награди на най-значимите фестивали. Заглавия като „Любов“, „Меланхолия“, „Бялата лента“, „Имало едно време в Анадола“, „Гърбавица“, „Мед“, „Животът на Адел“ говорят за киното, което Евроимаж подкрепя.

През всичките години от съществуването си Евроимаж – секретариата, борда и европейската продуцентска общност, се стреми да улавя всяка промяна и тенденция в глобалния филмов процес, като гъвкаво адаптира своите критерии и правила. Същата консултантска фирма, която работи по осъвременяването на Европейската конвенция за копродукции, в момента прави задълбочен анализ на ролята на Евроимаж в областта на копродукцията. През 2014 година може да се очакват ключови промени за Фонда. На заседанието си през юни тази година Управителният съвет гласува решение за отваряне на фонда и към не-

европейски територии като Канада, Израел, Аржентина, Бразилия. Ако Съветът на Европа одобри тази промяна, за европейските кино-професионалисти ще се отворят нови врати за работа с партньори от различни страни и поле за покоряване на нови пазари. Историите нямат граници.

Камен Калев (режисьор, продуцент „Островът” – България/Швеция, подкрепен от Евроимаж)

За мен не толкова темата, била тя локална или универсална, прави проекта привлекателен за чуждестранни партньори, а адекватността на целия проект.

Погледът на режисьора и неговите предходни творби, опита на продуцента, третирането на темата, качеството на сценария, мотивациите и целите на неговите автори са елементите, които изграждат или не тази адекватност.

Според мен, за да бъде успешна една копродукция между партньори от различни култури, е задължително техните мотивации и цели да бъдат едни и същи. В противен случай диалогът става труден или невъзможен, губят се енергия и средства до степен, в която ползите от копродукцията се обезмислят напълно.

Стефан Командарев (режисьор, продуцент, „Съдилището” – България/Германия/Македония, подкрепен от Евроимаж)

Какви възможности дава създаването на филм като международна копродукция:

Възможност да създадеш своя филм заедно с мултинационален екип, което влияе положително на крайния продукт (като артистични, художествени качества на филма) на всички етапи – от развитието на сценария до производството на филма.

Възможност да реализираш своя филм изобщо, понеже финансирането само от една държава много често е недостатъчно.

Възможност за дофинансиране от Фонда Евроимаж към Съвета на Европа.

Осигурява разпространение най-малко в страните на копродукцията.

Би могло да повлияе положително на фестивалната реализация и международната дистрибуция на филма.

Какви трудности създава реализацията на филм като международна копродукция:

Обикновено забавя създаването на филма, поради по-трудното координиране между всички копродуценти на въпроси, свързани с финансирането (кандидатстване пред различни национални и регионални филмови фондове), производството, постпродукцията и дистрибуцията на филма.

Необходимият консенсус между копродуцентите по отношение на основни артистични въпроси по създаването на филма (развитие на сценария, избор на актьори, основен екип, места за снимки и др.), както и съобразяването с изискванията на всеки национален и регионален фонд, относно как и къде трябва да се харчат техните пари, понякога може да ограничи творческата свобода на режисьора и сценариста.

Покачва допълнително бюджета на филма (услуги и наем на екип от България обикновено са няколко пъти по-евтини в сравнение с тези от Централна и Западна Европа).

Като цяло, разбира се, предимствата от създаването на един филм като международна копродукция са несравнимо повече от неудобствата, свързани с това.

**Младата режисьорка
КРИСТИНА НИКОЛОВА пред „КИНО“**

► По повод премиерата на филма „Вяра, любов и уиски“ на дебютантката Кристина Николова – получила Награда за дебют на фестивала „Златна роза“ 2012 – предлагаме на читателите кратко интервю с нея.

Представете се. Кога и къде завършихте кино?

Родена съм в София в семейство на кинаджии. Баща ми, Георги Николов, снимаше като оператор с Иван Ничев и имам много детски спомени от терен. Иван снимаше често с деца и помня как си играех с тях на карти между дублите и се къпехме в езерото на двореца Врана.

Завърших английската гимназия и щях да уча анимация в НАТФИЗ, където преподава майка ми, Емилия Стоева – също оператор, но ме приеха в Чикагския университет (по типичния за гимназистите от английската гимназия начин – с непрестанно зубрене цяла година, докато научиш английската граматика по-добре от 97 процента от американчетата). Заминах на 18. Очаквах, че ще е трудно, но не очаквах, че ще е толкова трудно. Бяха ми дали стипендия да следвам икономика, но след като гледах един експериментален филм с хартиени самолети, категорично се преориентирах към киното. След като завърших, се преместих в



Валери Йорданов и Ана Стояновска във филма „Вяра, любов и уиски“

Лос Анджелис, където снимах като оператор всякакви треторазрядни филми, които местните оператори отказваха, защото каскадите бяха често небезопасени. Водех също приятели американци в България, които искаха да направят филмите си по-евтино. Запознах се и с режисьорката Зорница София и заедно заснехме документалните филми: „Смъртта и дългият път и обратно“ и „Modus Vivendi“. Постепенно започнах да прекарвам дните си в клуб 703 на Шишман, а нощите – в Мохито, докато накрая майка ми настоя да кандидатствам магистратура, за да ме измъкне от заведенията. Тогава твърдо вярвах, че киното се учи на терен, но го направих заради нея. Приеха ме в Ню Йоркския Университет – Тиш (да не се бърка с Ню Йоркската Академия, за която има много реклама, но не става – само взима парите на чужденците). Това промени живота ми и вече твърдо вярвам в необходимостта от образование, дори и само заради хората, които срещнах.

След документалните филми на Зорница София като оператор дебютирахте като режисьор с игралния филм „Вяра, любов и уиски“, който много добре се прие и от критика, и от публика. Каква оттук нататък е съдбата на филма – разпространение, фестивални участия?

От Зорница София научих много. Тя е силна, талантива и рядко прави компромиси, което мисля, че е адски важно за един режисьор. „Вяра, любов и уиски“ излиза по кината в България през ноември. Надявам се, ако мине добре, да бъде продаден и в Америка. На някои фестивали в Америка мина супер – взехме Голямата награда в Далас, Награда за дебют в Сейнт Луис, а Александър Станишев получи няколко награди за операторско майсторство (Сламданс). Щастлива съм много и за българските награди – Наградата за дебют на „Златната Роза“ и – пак за Сашето – наградата на българската Академия за най-добър оператор.

Кристина Николова със Спайк Лий и Пол Далио – работен момент от филма „Mania Days“



В Америка зрителите успяват да се идентифицират с героинята и нейния избор, тъй като да живееш в малък град в Америка е подобно на това да живееш в България – в смисъл че мечтаеш за големия град.

Вашият съпруг Пол Далио е и съсценарист на филма. Това случайност ли беше или сте творчески тандем с амбиции за в бъдеще? Над какво и с кого работите в момента?

Снимах като оператор от 19-годишна (започнах с пълнометражен експериментален филм за мимове, който имаше нулев успех) и все още снимах. В България има по-сериозно разделение на професиите – или си оператор, или режисьор, в Лос Анжелис също, но в Ню Йорк не е така – тук вярват в идеята за кинотворец. Моето училище е с традиция да образова широко – в трите години там учехме сценаристика, монтаж, операторство, звук. От тук са тръгнали режисьори-автори като Спайк Лий, Анг Лий, Джим Джармуш. Аз съм на мнение, че колкото повече разбираш от това, което се случва на терен, толкова повече контрол имаш. Харесвам работата с моят съпруг Пол. Той беше съсценарист и монтажист на моя филм, а аз съм съоператор, монтажист и продуцент на неговия. Все по-добре работим заедно и възнамеряваме да продължаваме така, да даде Господ. В момента монтираме неговия филм „Mania Days“, който е с участието на Кейти Холмс, а продуцент е Спайк Лий. Бях бременна осми и девети месец по време на снимките и ми беше много трудно. На помощ ми дойде пак Сашето, който е мой приятел и оператор на „Вяра, Любов и Уиски“, и стана съоператор на „Mania Days“.

Бихте ли направили съпоставка с условията на работа в България и тези в САЩ?

В Америка хората са по-лицемерни – винаги се усмихват на терен и ти говорят зад гърба, а в България ти се мръщят на терен и пак ти говорят зад гърба... Не знам, зависи, както си свик-

нал. Тук има едно усещане за възможност, на „айде да го пробваме да видим какво ще стане“, това ми харесва. В България пък има по-малко правила и е по-лесно да се снима, а и като се запалят хората, знаеш, че е наистина. По-лесен е достъпът до талантливи актьори и до екип – във „Вяра, Любов и Уиски“ имах страхотен късмет и с двете. От актьорите в моя филм – Валери Йорданов, Ана Стояновска, Явор Бахаров, Лидия Инджова, научих много. Много бих искала да снимам пак с тях.

Имате ли планове за следващ български филм?

Пиша нов сценарий заедно с Пол, който не съм сигурна къде ще снимаме. Но със сигурност искам да снимам в България скоро, тъй като се надявам да дам на сина ни поне част от моето магично детство – терени, къмпинг Градина, Банско.

На добър час и успех!

Златната липа – един нов кинофестивал

Людмила Дякова

► Кинофестивалите все повече се налагат като алтернативна форма за съществуване на киното. Те са не само форуми за професионалисти, но и средища за показ и разпространение на филми сред най-широка зрителска аудитория. В България се утвърдиха трайно националните кинофестивали „Златна роза“ за игрално кино и „Златен ритон“ за документално и анимационно, както и международните: „София Филм Фест“; „Киномания“; „Златен кукер“ в София, „Любовта е лудост“ и Световния фестивал на анимационния филм във Варна. Пловдив е на път да възстанови престижния си Международен телевизионен фестивал „Златната ракла“, а Габрово се радва на „Смешен филм фест“.

И ето че в Стара Загора стартира успешно първото издание на фестивал за ново европейско кино „Златната липа“. Естествено, че фестивал с такова име може да се състои само в Стара Загора – градът на липите, и не кога да е, а точно в началото на юни, когато омайният и завладяващ аромат на тези импозантни дървета придава допълнително очарование на старинния и красив град. Познат е още от древността, а днес е модерен, съвременен и благодарение на университетите си – младежки град. Буквално на всяка крачка човек е заплетен от исторически и културни артефакти, а местната администрация полага много усилия те да се открият с цялата си прелест и величие. Така че „Златната липа“ се вписва достойно в богатия културен календар на града. Европейска, а и световна практика е да се правят регионални фестивали. Това не само обогатява културния

облик на отделния град, но и позволява на хората от околността да станат причастни към събитието, да видят филми, по-различни от комерсиалните, но най-вече да срещнат и да общуват с любимите си актьори.

За България това разсредоточаване на филмовия живот е особено важно, защото на практика киносалоните изчезнаха. Има много населени места, в които от години не се показват филми, а това е най-малко безотговорно, като се имат предвид възможностите на дигиталните технологии и пустеещите салони на читалища и общини. Много колеги използват практиката на пътуващи кина, за да показват български филми. БНТ също организира инициатива за възстановяване на летните кина, което в известна степен компенсира желанието и необходимостта на хората да гледат филми извън моловете и различни от масовото холивудско кино, но това далеч не решава проблема.

Филмовият режисьор Магдалена Ралчева, чийто дебют в игралното кино – „Още нещо за любовта“, се радва на добра екранна и фестивална съдба, е инициатор, Главен селекционер и Директор на „Златната липа“, но усилията на нейния екип биха били напразни, ако нямаха пълната подкрепа на Общинското и Областно ръководство на Стара Загора, щедрите спонсори и цялата общественост на града.

Определено може да се каже, че селекцията беше добра и зрителите пълнеха залите на всяка прожекция – както в Операта, така и в Градската библиотека, където се показваха филмите.

В програмата бяха включени 31 филма от 14 страни, от които 12 в конкурсната програма, сред които българският „Вяра, любов и уиски“ режисьорски дебют на Кристина Николова. Проникновен, искрен, лиричен филм, който разказва непосредствено и убедително една любовна история. И заедно с това поставя екзистенциални въпроси за идентичността на младите хора, за избора, страховете, лутанията им не само в личния живот, но и като възможност за социализация, независимо дали са „притиснати“ от затвореното пространство на провинцията, или са „разпилени“ из мащабите на глобализацията. На пръв поглед регионален, но също толкова екзистенциален е и македонският филм „Пънкът не е мъртъв“ на режисьора Владимир Блажевски, който жури-то отличи със специален диплом. Силно въздействащ разказ за проваления живот на един четиридесетгодишен мъж, „Frontman“ на най-популярната пънк група в Македония от 90-те години. Той вегетира между алкохол, дрога

и секс, докато не му предлагат да събере отново групата и да направи благотворителен концерт в Дебър – град, населен предимно с албанци. В това „Rood movie“ по балкански болезнено се открояват както проблемите на отделния индивид, така и разрухата в бивша Югославия: етническа нетърпимост, обезвревяване, ожесточаване и тотална деградация. И все пак тези „стари муцуни“ успяват да реализират мечтания концерт, макар и пребити – буквално – от чужди и свои, и не само отново да повярват в себе си, а и да вдъхнат оптимизъм на зрителите, че и в най-мрачната ситуация просветва лъч надежда.

Случайно или не, но филмите, ориентирани към света на артистите, на шоубизнеса обособиха отделна тема в конкурсната програма – и то не заради своята развлекателност и ексцентричност, а като проблемни филми, разкриващи трудния, напрегнат, рисков живот „зад кулисите“.



„Вяра, любов и уиски“ - България, САЩ, режисьор Кристина Николова

Филмът „Аглая“ – Унгария, Полша, Румъния на режисьорката Кристина Деак, проследява нелекия път на семейство циркови артисти, техните скиталчества от трупа в трупа, възход, поражения, разочарования, надежди... И всичко това видяно през погледа на дъщерята Аглая – от ранното ѝ детство до зрелостта ѝ на млада жена, която намира сили да скъса с традицията и да поеме по свой път. Експресивен, артистичен филм, напомнящ стила на немите мелодрами с много силно женско присъствие, което бе отбелязано от журито с награда за женска роля на актрисата Пирошка Мога. Наградата за мъжка роля бе присъдена на датския актьор Николай Лие Каас за ролята му във филма „Смешен човек“ на режисьора Мартин Питър Зандвлийд. Филмът е биографичен разказ за известния датски комик Дирх Пассер и възходът на неговата кариера през 60-те години на миналия век. Границите от шоуто на сцената и шоуто в живота са размити и в това е голямата драма на „смешния човек“.

Никой не го приема насериозно. Личният му живот е низ от водевилни репризи, а в творчески план е неудовлетворен, защото въпреки неистовия си комедиен талант се стреми да се утвърди и като драматичен актьор. Така филмът от ефектен разказ за конкретен човек се превръща в размисъл за творчеството, за амбициите, за стремежа да надмогнеш себе си като човек и творец и за цената, която трябва да платиш, за да се задържиш на върха до последния си дъх. Шоуто е и във фокуса на филма – носител на Голямата награда „Запази си усмивката“, Грузия, Франция, Люксембург, на младата Русудан Чкония. Под иронично-сатиричния прицел на режисьорката попада телевизионен конкурс за красота, чиято голяма награда привлича жени на различна възраст и с различен социален статус. Манипулациите, гаврата с човешкото достойнство, унижението, на което са подложени участниците в подобен род състезания, се преплитат с разказ за личния им живот и мотивите, накарали ги



„Аглая“ – Унгария, Полша Румъния, режисьор Кристина Деак

да се включат в тази екстравагантна авантюра. Така смешно, нелепо, драматично и трагично нюансират историята с типичен за грузинското кино трагикомичен привкус и карат зрителя през сълзи да се смее.

Останалите филми съставяха Извънконкурсната програма и Панорама „Българско кино“, в която бяха включени игрални и документални филми.

Състоя се и дискусия, посветена на новото българско кино, която проф. Вера Найденова много точно формулира като „споделени мисли за българското кино“.

При голям интерес преминаха обсъжданията на книгите: „Иван Андонов“ за забележителния актьор, художник, аниматор и режисьор; и „Пратеник на мъжки времена“ за незабравимия Григор Вачков, което за пореден път доказва колко много хората обичат и помнят своите филмови любимци.

На заключителната церемония с Награда за цялостен принос в киното бе отличена актри-

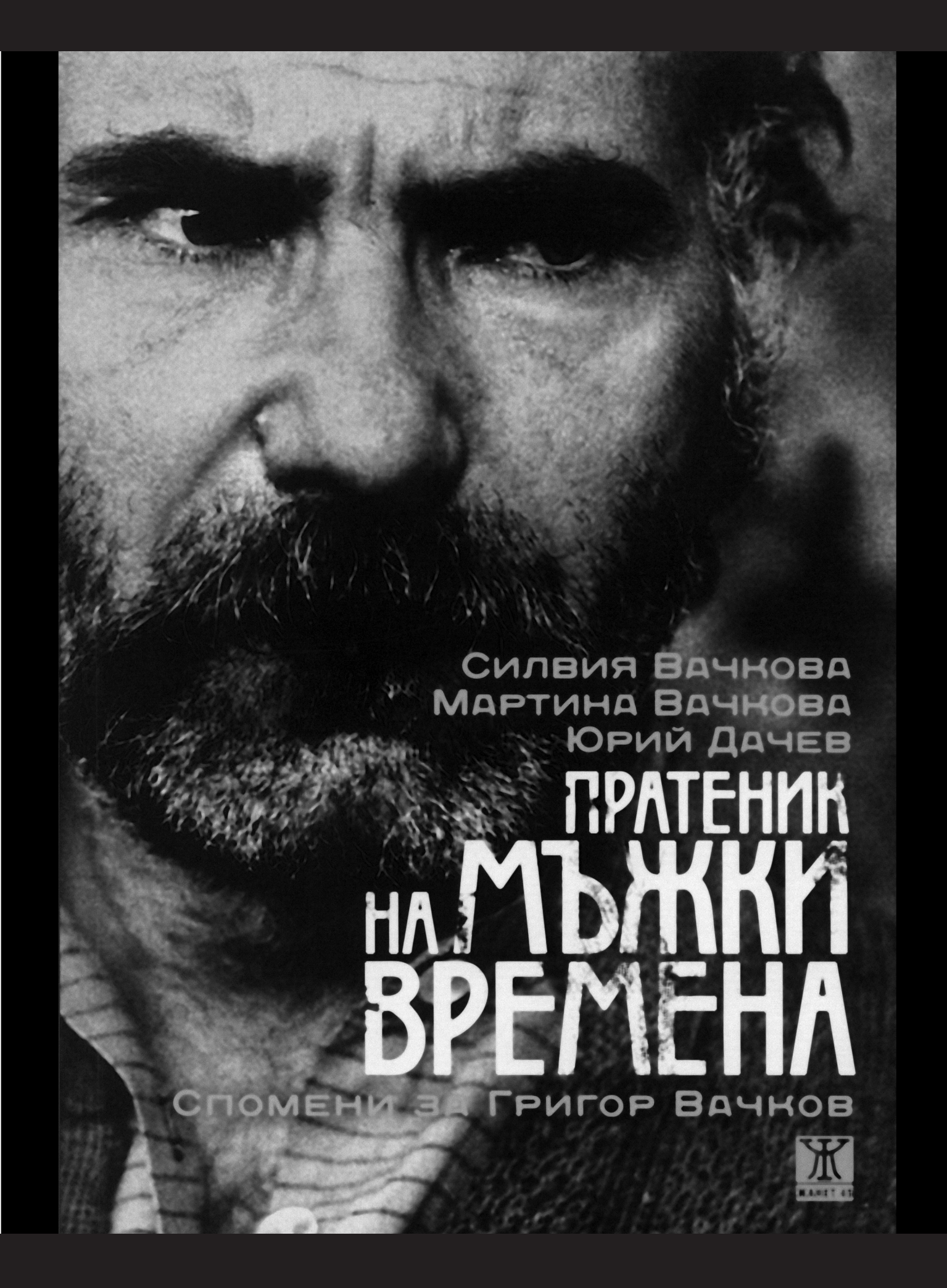
сата Мария Статулова, която тази година празнува юбилей.

И именно защото организаторите са наясно колко важни за един фестивал са актьорите, Стара Загора бе озарена от звездното сияние не само на Мария Статулова, но и на Илка Зафирова, Стефка Янорова, Мартина Вачкова, Катерина Евро, Ирмена Чичикова, Любен Чаталов, Симеон Лютаков, Димо Алексиев и др. А чуждестранните гости, които присъстваха, откриха един забележителен и гостоприемнен град и един нов, многообещаващ филмов фестивал.

Дано провеждането му се превърне в традиция.

„Смешен човек“ – Дания, режисьор Мартин Питър Зандвлийт



A high-contrast, black and white close-up portrait of a man with a thick, dark beard and mustache. His eyes are looking slightly to the left, and his expression is serious. The lighting is dramatic, with deep shadows on the right side of his face.

СИЛВИЯ ВАЧКОВА
МАРТИНА ВАЧКОВА
ЮРИЙ ДАЧЕВ

ПРАТЕНИК
НА МЪЖКИ
ВРЕМЕНА

СПОМЕНИ ЗА ГРИГОР ВАЧКОВ



Пратеник на мъжки времена

Людмила Дякова

Когато се пише книга за Григор Вачков, едва ли би могло да се измисли по-сполучливо заглавие от „Пратеник на мъжки времена“, както са озаглавили книгата си Силвия Вачкова, Марина Вачкова и Юрий Дачев.

Гледала съм почти всички постановки с участието на големия актьор, но през погледа на дете и тийнейджър, родителите ми не пропускаха софийска премиера. „Лазарица“ гледах, когато бях достатъчно зряла и със сигурност знаех, че ще се занимавам с кино. Гледала съм и всичките му филми, но лично на мен ми е най-близък Банко от „Мъжки времена“ на Еди Захариев. Ние, префърцунените софийски момичета, бяхме заплениени от нестандартната му привлекателност, от силното му мъжествено излъчване, от яркия му, но и богат на полутонове талант.

Не мога отстранено и аналитично да пиша за книгата „Пратеник на мъжки времена“, защото, повече или по-малко, съм свързана с нейните автори. Възхищавам се на финеса и вроденото благородство на Силвия Вачкова. Марина ми е скъпа приятелка и я обичам заради добротата ѝ, хумора ѝ, всеотдайността ѝ като майка и талантлива актриса. Юрий Дачев ценя не само като приятел, а и като един от най-креативните и интересни автори в съвременния театър, кино, литература.

А и самата книга е написана и структурирана така, че те грабва емоционално още от първия миг. Толкова е топла и интимна, че я възприемаш не като страничен наблюдател, а едва ли не като участник в разказването, но без да се

усещаш ни най-малко манипулиран или подведен в емоциите си. От всеки ред, от всяка страница пулсира духът и неустойчивата харизма на Григор Вачков – този изключителен за театъра и киното актьор, този забележителен с добротата и щедростта си човек, този силен мъж с топло, меко, изпълнено с обич сърце:

Безграничната любов към родното му село: „Роден съм в село Трънчовица и ако трябва отново да се родя, пак тук искам да стане това.“ „...„Гришата лесно се влюбвал във всичко, което му замиришело на природа и село и му напомнело Трънчовица. Възторгът на немногословния човек винаги отеква силно. Затова, четейки думите на Вачков, ще речеш, че там, някъде в Плевенско, се е откъснало парче от рая. Чак да те хване страх да отидеш до там, за да не видиш друго“.

Нежната му, почти кармична привързаност към Силвия: „...знаех, че е искрен, когато казваше „моята жена, моята жена“. Обичаше да го прави. И на мен това ми харесваше да го чувам. Държал се е с мен като с богиня“. Неописуемата му обич към Марина. На снимки е в Бургас, когато пристига съобщение: „В София му се е родила дъщеря“, а Светозар Донев разказва: „Гришата пощуря. Започна да скача във водата, после се показваше обратно, хукваше с радостни крясъци по сала, без да се интересува от хората наоколо, пак се хвърляше във водата“. На въпроса на Юрий Дачев: „Глезеше ли те като дете?“ Марина отговаря: „Да. Знаеш ли как си говорехме, като бях по-малка, че и после: „Хайде да се глезкаме, хайде да си иг-

райкаме!“ Това си бяха нашите мигове. Аз му бях и за момче, и за момиче“.

Неистовата му страст към театъра и киното: „Момчето с каскета иска да стане актьор и е абсолютно убедено, че това няма как да не се случи. „Дошъл съм толкова отдалеч, а те няма да ме приемат.“ ...и Юрий Дачев продължава: „Гришата винаги е бил „четящ“ актьор. Външността и ролите му като че ли ще скрият от погледа на мнозина уважението му към самообразованието, усета към другите изкуства, немногословното му възмущение от талантливите творби“.

Много забавно, увлекателно, но и деликатно авторите извайват портрета на големия актьор: „Григор Вачков не само не говори много, но и не е нужно много да му се обяснява. Най-хубавите си роли на сцената (с изключение на „Лазарица“) той ще направи с Методи Андонов: Селямсъза от „Чичовци“, Разплюев от „Смъртта на Тарелкин“ на Сухово-Кобилин, Араламби от „Суматоха“ на Радичков... „Успешни считам ролите си, които съм играл по творби на Йордан Радичков – и в театъра, и в киното, и в телевизията. Съжалявам, че не можах да играя в „Опит за летене“. На Радичков държа много. И ролите си по негови произведения смятам за най-успешни, защото са най-български“. А според мен „Лазарица“ е най-Радичковско – Вачковски спектакъл: „Писател пишех за артиста Григор Вачков – разказва Радичков в предговора към „Лазарица“... „Григор Вачков дълго време е мислил с кого да „завърти“ изстраданата „Лазарица“, която в много отношения носи опасностите на експеримента“. Оттогава са и контактите между него и режисьора Младен Киселов. Спектакълът не се приема еднозначно, но поместената в книгата рецензия на Чавдар Добрев във вестник „Народна култура“ е красноречива: „Неговият Лазар е възприел редица от собствените черти на актьора. Станал е човек с по-яки корени в земята, с характерност, оправдана във всеки миг на поведението, с лукавост и находчив хумор, които не се натрапват, с плебейско

самочувствие, което не отделя предумишлено героя от средата му“.

Друга Радичковска и изключителна роля на Вачков е Иван Ефрейторов във филма на Христо Христов „Последно лято“, за който Юрий Дачев пише в книгата: „Последно лято“ е много пестелив на думи филм, което го подрежда сред изключенията в традициите на българското кино. Като че ли авторите са се страхували да не разпилеят в разбърбане сблъсъка на Радичковия герой с времето, което вече върви по друг календар. Филмът на Христо Христов, изключително ярък във визуалните си решения, щеше да хладнее, ако в него не беше един виртуозен в съдържаността си емоционален свят, в който ни посвещава Григор Вачков с изпълнението си. Българин, упорит, убеден в своята правда и непобедимост, възхитителен в болката и съпротивата си, достолепен в крушението си“.

Навярно също толкова монолитна, мащабна и запомняща се щеше да бъде и ролята на Вачков като Постол Войвода от филма на Георги Дюлгеров „Мера според мера“, стига актьорът да беше имал време да я изиграе...

Четиридесет и четири са ролите на Григор Вачков в киното, но най-звездна, най-харизматична, превърнала го във всенароден любимец, е ролята му на Митко Бомбата от сериала „На всеки километър“. В книгата са отредени много страници на този феномен. Цитират се писма на почитатели. Разкази за срещи със зрители. Спомени на Стефан Данаилов за съвместната им работа – един неподражаем тандем, който продължава да е любим на няколко поколения зрители.

Но си мисля, че добротата, великодушието, човечността и готовността на Григор Вачков да се притече на помощ на всекиго, във всеки момент, са също качества, открояващи неговата изключителност, които ще останат в съзнанието на читателя дълго след прочитането на книгата.

Живот като на кино

Предлагаме на читателите откъси от книгата на Павел Писарев „ПОДИР ИЗГУБЕНОТО ВРЕМЕ“

► „Ще отидеш в киното, това каза един ден Венелин Коцев в кабинета си. Каквото е в телевизията, това е и в киното, близки са. Киното е разсипано, трябва да се вдигне на крака. Освен това в киното работят писатели, режисьори, артисти, художници, това е синтетично изкуство, кината са три хиляди – пръснати по цялата страна, ще работиш с окръжните комитети на партията. В кабинета му бяха Невена Коканова, Георги Калоянчев, Таня Лолова по свои театрални въпроси, но новината се разчу. Аз кандисах. Пък и ставах заместник министър. Няма млад човек на 35 години, който да не иска да бъде министър.

Пиеси и филми по мое време не са спирани, но филми режех. Това стана така. Бях на посещение в Рим при Марчело Данон, световен кинопродуцент, работещ с най-големи световни режисьори и артисти, български евреин от Пловдив. Към края на войната, есента на 1943 година, с едно магаре, като го пасе или яха, минава пътя Пловдив–Солун–Скопие–Тирана и се озовава в Рим. С него работехме активно, той снимаше копродукции в България. Отнасяше се с мен добре. „Ти си крупен продуцент, – казваше той – произвеждаш 20 филма за киното и 20 за телевизията и купуваш 200 филма годишно, имаш 3000 киносалона, един от големите продуценти и киномениджъри според критериите на Европа“. Живееше на „Виа Венето“, най-представителната улица на Рим, в малък дворец. На соарето, което даде в чест

на Антон Дончев, присъстваха седем министри и нашият посланик Борис Цветков. Влиянието на Данон сред политическия елит на Рим бе очевидно. Покани ме една вечер и ме запозна с Фелини. Преди това гледахме неговия нов филм „Амаркорд“. Това беше някъде към 1973. Прекрасен филм и аз бях първият му чужд зрител. Стоях като истукан пред великия режисьор, режисьора на века, по-късно лауреат на Оскар. Успях да кажа само, че в България сме гледали „Осем и половина“, „Сладък живот“, „Нощите на Кабирия“, „Джулиета и духовете“. Остана изненадан. Уж социалистическа страна, пък....

По време на вечерята Данон извади чекова книжка, попълни един чек и го подаде на Фелини. На другия ден отидох в ателието на Данон и какво да видя: Данон клекнал пред една монтажна маса, нарежда на монтажистката: „Махни това, залепи, върни отново да видя“. Питам: „Какво правиш бе, Данон?“. „Не виждаш ли, съкращавам. Направил филм по-дълъг от два часа, кое кино може да го прожектира четири-пет пъти на ден“. „Кой, бе?“ „Ами Фелини! Трябва да се съкрати с десетина минути.“ „Не видя ли, че платих моята част. Ако си го беше направил със свои пари, да бъде дълъг колкото си иска. Аз трябва да си върна парите, ти не съкращава ли?“ „Не, от мен държавата не иска пари, тя само дава“, отвърнах му аз. „Затова сте на това дередже, такава ви е държавата“, тросна се Данон.

Като се върнах, и аз почнах да кръцкам филмите, ама по други причини. Най напред пострада „Последно лято“ на Христо Христов. Изрязахме сюрреалистичните картини от подводния свят на езерото, край което се развива историята на героя на Григор Вачков, както и някои кадри от обора, в който слепият герой на новелата на Радичков дои кравата. Научил за това, Александър Лилев ме повика на разговор. „Кое е произведението на изкуството – попита той – това, което е създал авторът, или това, което пускате вие на екрана? Какво пращате на фестивалите?“ Хванах се за последния въпрос и казах, че на фестивалите изпращаме филмите в оригиналния им вид, а прокатната версия, както е по цял свят, е търговски вариант и той може да бъде и малко по-различен. Не остана много доволен от моите витиевати обяснения.

Пари за огромно кинопроизводство държавата имаше, други бяха нашите дертове. Кинематографията получаваше директно от бюджета в своите банкови сметки 30 милиона лева годишно през 1972 и те достигнаха до 56 милиона през 1978, от които 2 милиона в долари, за заплати и хонорари, филмопроизводство, международна дейност, фестивали, строеж на кина и закупуване на филми, филмова лента, прожекторни апарати и снимачна техника. Приходите от продажбата на билети и филми отиваха в държавната хазна. Бюджетът ни беше с активно салдо, държавата печелеше един милион лева плюс платените данъци, давахме и 150 хиляди долара печалба от услуги и продажби на филми. Пари имаше, свободата беше ограничена. И въпреки това се създадоха филми-шедьоври, написаха се великолепни романи, поставиха се магически пиеси, лееше се българска музика, в ателиетата художниците майсторяха картини.

Работехме под зоркото око на партията. Кой знае кога някой член на политбюро ще гледа във вилата си филм, български или западен, ще иде на театър и ядосан от жена си или, на помпан от свой душеприказчик артист, режисьор, писател, няма да съзре вражеска дивер-

сия и ще вдигне скандал. Тано Цолов гледал филма на Людмил Кирков и Георги Мишев, който пуснахме под заглавието „Шапка на тояга“. Извика ме и почна да се кара: „Ние, когато завършвахме гимназия, отивахме да се борим, отивахме партизани, какви са тези шапки на тояга?“. „Колко души от вашата гимназия отидоха партизани“, питам другаря Тано Цолов и той ми казва с гордост: „седем момчета“. „За тях правим по десетина филма годишно, а за другите сто души, завършили гимназията, също трябва филми“. Това, разбира се, си го казах на акъла. Все пак извиках Георги Мишев и сменихме името на филма, стана „Момчето си отива“. Класика! Този филм и досега живее с великолепната игра на Невена Коканова и Филип Трифонов. Георги Мишев и Людмил Кирков сътвориха цяла епоха в киното, освен темата за миграцията, те разнишиха проблемите на живота на малкия човек от града и селото, честно и с обич към народа. Техните филми си бяха чиста и остра критика на обществото, на социализма и досега се гледат с наслада.

• • •

Забранени бяха „Животът си тече тихо“ и „Балонът“ на Бинка Желязкова и Христо Ганев, „Прокурорът“ на Шарланджиев, „Понеделник сутрин“ на Христо Писков и Ирина Акташева, „Подводничари“. Тези забрани дойдоха от горе, от ЦК, от Митко Григоров и Тодор Живков. Това беше голяма травма за творците. Мога много конкретно да разкажа кой режисьор или артист, или писател кого и какво е клепал, ама не бива да върша това, те вече са умрели, няма ги, за да ме опровергават или за да се защитят. Да се оправят помежду си на оня свят, като не можах на този.

Но нека разкажа за тези спрени филми по-подробно. След Девети септември, когато се национализира кинопроизводството и киноразпространението, заварват един игрален филм, на който снимките са започнали – „Калин Орелът“. Той не е забранен, режисьорът Борис Бо-

розанов преработва сценария и освободеният от Диарбекир български въстаник, като се връща в България, се среща с първите социалисти и преминава на тяхна страна. Направена е връзка между борбата за национално и социално освобождение. Една измишльотина, защото социализмът в България започва да се разпространява десет-петнадесет години по-късно. В случая този натиск за обслужване на идейните задачи на партията от киноизкуството е все пак пипане с меки ръкавици. Филмът излиза на екран и е приет с възторг от публиката и от критиката. Първият брутално спрял филм е „Животът си тече тихо“ с работно заглавие „Партизани“. Филмът, завършен през 1957 година, е на Христо Ганев, сценарист, партизанин от отряда „Чавдар“, и на режисьора Бинка Желязкова – активна антифашистка. Христо Ганев току-що са се е върнал от Москва, където завършва ВГИК, съветското киноучилище. Филмът разказва за живота на партизаните и политзатворниците антифашисти десетина години след победата. Едни са министри, генерали, партийни ръководители, вече обюрократизирали се и подредили се в живота, но във филма има и един герой от съпротивата с дървен крак, който не напредва в новото общество и като се изкачва до таванската стая, шумно тропа по стълбите. Филмът се гледа от партизаните от отряда „Чавдар“ и те са възмутени. Авторите показват голямата разлика между идеал и действителност, а бившите антифашисти искат да бъдат представяни идеализирани, герои и велики, а не такива, каквито са станали – еснафи и бюрократи. На прожекцията избухва скандал, всички се нахвърлят на Христо Ганев и искат филмът да се преработи изцяло. Никой не защитава Христо Ганев и Бинка Желязкова. Те не се съгласяват да променят нищо и казват на бойните си другари, че не разбират от изкуство. Филмът е забранен, защото зрителите не бивало да гледат произведение, в което идеалите на загиналите не са осъществени, а останалите живи бивши герои са се превърнали в службогонци и еснафи. През същата година излиза на екран

„На малкия остров“ на Рангел Вълчанов, който също е приет на нож от партийното ръководство и критиката, защото във филма не е показана ръководната роля на партията в антифашистката борба.

Тогава секретар по идеологията и член на Политбюро е Митко Григоров, опознах го, когато работех в „Работническо дело“, често го придружавах на партийни конференции из страната и чужбина, той беше честен човек, образован, юрист, но аскет, студен, твърд, догматик до крайност, суров моралист и фанатик. По негова инициатива излезе постановление за антипартийния характер на редица филми. Затова пострада и филмът „Привързаният балон“, и той на антифашистка, на военна тема – народът бил показан като идейно неориентиран, политически примитивен. Със спирането на филма „Понеделник сутрин“ на Пискови бе наложен намордник на съвременната тема. Във филма на едно първомайско честване работниците се напиват и пияни пеят революционни песни, а когато не са пияни, не участват съзнателно в социалистическото съревнование. От изкуството се изискваше да следва чрез картини партийните схеми и лозунги. Тодор Павлов не харесал филма на Вълчо Радев „Цар и генерал“, образът на цар Борис доминирал над образа на генерал Заимов. „Прокурорът“ на Шарланджиев бе спрял, защото си е позволил да задълбае в проблема за налагането на милицията и прокуратурата над партията, показвал тежките нарушения в условията на култа към личността. Два филма на съвременна тема бяха спрени, не отговаряли на социалистическия канон. Киното бе буквално разгромено, на тези творци не се даваше работа, някои бяха уволнени. Даде се урок на всички творци – писатели, художници, режисьори, драматурзи – изкуството трябва да следва партийните норми, лозунги, заклинания. И това след Априлския пленум, десет години след него. През тези години бях в „Работническо дело“, а след това в Париж и като се върнах, работих в телевизията.

Бях далеч от всякакви киноразправии и когато

отидох в киното, скъсах с тази практика. Беше относително лесно, защото не бях ангажиран с дотогавашните борби и взаимоотношения, пък и в Париж гледах световни киношедьоври, бях под влияние на друга атмосфера в духовния живот и изкуствата. Но промените в киното ставаха бавно и може би станаха възможни, защото не бях човек на киното. Предишният генерален директор Христо Сантов беше завършил в Москва киносценарния факултет и имаше толкова сложни лични отношения с колегите си, те – таланти, но не началници, той – началник, но неталантлив. Бях гледал всички заклеимени филми, харесвах ги и дадох път на изгонените от киното, не съм питал никого, защото наивно си мислех, че всичко е плод само на вътрешни борби и българска завист. И сигурно щях да бъда изритан. По едно време около филмите се завъртя голяма борба, млади режисьори навлизаха и се проявяваха силно, изгонените преди направиха нови филми, и то какви. Някои от режисьорите ревнуваха, нарушаваше се изградената йерархия и те започнаха да клеят мен и колегите си пред Венелин Коцев, тогава секретар на ЦК на БКП по идеологията. От него зачестиха критиките към филмите на Бинка Желязкова и Христо Ганев, към Христо Христов, Борислав Шаралиев, към младите Гошо Стоянов, Еди Захариев, към филмите на Георги Мишев и на Людмил Кирков. Венелин Коцев защити консервативната тенденция в киното, започна да ми прави забележки, този филм антипартиен, онзи плод на нездравии тенденции и други глупости. Веднъж ми се обади по телефона да спра снимките на филма „Наковалня или чук“ за Георги Димитров с режисьор Христо Христов, защото сценарият не бил одобрен от него, т.е. от ЦК. Казах му, че няма такава практика. А истината беше, че друг режисьор от завист го беше навил да постъпи така, като наклепал Христо Христов, че не е правил сам филми и че се рискува много, той, дебютантът да прави филм за Димитров. В тази обстановка Рангел Вълчанов предложи да заснеме филм по стар свой сценарий „Ла-

чените обувки на незнайния войн“. Уплаших се – сценарият гениален, десет години преди Фелини открива нова ера в киното, но аз ли ще го пусна, след като толкова време е чакал. Това направи след мене Никола Ненов, а филмът е шедьовър.

Реших, че ако по-нататък така продължават нещата, или аз щях да си отида, или трябваше да се превърна в цербер и да спирам сценарии и готови филми. Отидох при Тодор Живков и се оплаках, казвам: „Другарят Венелин Коцев се бърка в моята работа, ако толкова иска да се занимава с кино, да се върне генерален директор на киното, какъвто беше, пък аз ще стана секретар на ЦК“. Тодор Живков се изуми, после се засмя: „Няма ли да ти е много?“ Но после каза, че на Венелин Коцев му е дошло времето да си ходи. Изглежда, че е имало други причини, защото след време го преместиха в Министерския съвет, а после го освободиха. Тогава избрах Александър Лилев за секретар по идеологията и аз си отдохнах. Атмосферата започна бързо да се променя.

В киното се запознах с Николай Хайтов покрай филмите „Козият рог“, на който режисьор беше Методи Андонов, а оператор Димо Коларов, „Мъжки времена“ с режисьор Едуард Захариев, „Краят на песента“ с режисьор Милен Николов и „Изпит“ на режисьора Георги Дюлгеров, има и други филми по Хайтов, но тези всички са класа.

В киното не си позволявах да давам акъл, пунах напред Павел Вежинов, Петър Караангов и Христо Христов, а аз им гледах сеира. Да се оправят с писатели, сценаристи, режисьори, кинокритици, те са си свои хора, от една черга. Не е лесно да спориш с Вло Радев, с Борислав Шаралиев или с Бинка Желязкова, които от никого нищо не приемат. „Съгласен съм“, казвах на Бинка Желязкова още като отвореше вратата на кабинета ми. Тя правеше божествени филми, но беше много прецизна, снимаше бавно, с по десетина дубли, докато остане доволна.

С Павел Вежинов започнах работа още от първия ден в киното. Венелин Коцев нареди той

да бъде председател на художествения съвет, да одобрява сценариите, да пуска филмите, които съветът гледа на две ленти. Той беше неоспорим авторитет за мен и всички кинодейци. Сам автор на великолепни сценарии и прекрасни филми. Твърде скоро обаче започнаха конфликти. Когато приемахме филма на бай Захари Жандов „Птици долитат“, Павел Вежинов не хареса една сцена, в която едно циганче целува едно българско момиченце. Детска целувка. По-късно не хареса филма „Мъже без работа“ на режисьора Иван Терзиев и сценаристите Николай Никифоров и Боян Папазов и се наложи режисьорът да преснима половината филм. Разбрах, че Павел Вежинов проявява вкусовщина, ревност, не харесва нищо освен своето. Не допуска млади автори и режисьори, настроен е против другите в киното – Христо Ганев и Бинка Желязкова, Шаралиев, Валери Петров и Джеки Вагенщайн. Какво да правя? Той беше и в близки отношения с Венелин Коцев, а и пиеше много, изпадаше в запои. Голям писател, но как ще работя с него? Използвах смяната на Венелин Коцев с Александър Лилов, а и приближаващият 60 годишен юбилей на Павел Вежинов и предложих да му благодарим и изпратим с почести, нека си пише на свобода от административните задължения. И той гледаше на службата си като на тегоба, партийно задължение, което му губеше времето за писане и игра на покер. Написа много скоро след това „Барьерата“, великолепната повест, която е може би най-доброто в българската психологическа фантастика, по която Христо Христов направи изключителен филм. Поздравих го за неговия юбилей и направихме седмица на филмите на Павел Вежинов в кино „Славейков“. Живеехме на улица Оборище през две кооперации и често си ходехме на гости.

В киното имам един двубой с Хайтов, който той загуби и това му струва наистина много. Около 100 000 лева тогавашни пари – 1974 година, са според него, според мен – не знам колко са. Ето как стана работата. Имаше постановление на Министерския съвет за заплащането в ки-

ното, според което плащаха по 5–6,5 хиляди лв. за сценарий, за режисура отделно пак толкова. След пускането на филма на екран той се категоризираше – при първа категория получаваше също толкова. Ако филмът получеше награда на наш или международен фестивал, още толкова. Един режисьор или сценарист можеше да получи около десет-двадесет хиляди лева за един филм, че и повече. Пари колкото за два апартамента. Около една трета от филмите имаха такова заплащане. Другите – само основния хонорар от 5000 лв. за сценарии и 5000 лв. за режисура и след това категория, същата сума за първа и по-малка за втора или трета категория. Режисьорите и сценаристите бяха на заплата, правеха филм средно на две години. Освен това две години след излизането на екран, ако филмът върнеше 33 процента от стойността си, останалите пари се разпределяха по една скала на творците и ръководството на кинематографията. Тази премия получаваха зрителските филми на Георги Мишев и Людмил Кирков, филмите на Методи Андонов, Николай Корабов, детските филми. Нямаха премии естетските филми с малко зрители. Филмът „Козият рог“ беше черно-бял и евтин, около 300 000 лева, но с рекорден брой зрители, около 5 милиона души, и продаден в 50 страни. Друг такъв случай като „Козият рог“ нямаше. По 0.22 лв. средно за билет, плюс приходи от продажбите в чужбина – излизаше, че на Николай Хайтов и на Методи Андонов трябваше да изплатим невероятна премия. За лош късмет на нашите приятели точно по това време в киното имаше финансова ревизия, която беше констатирила този факт и ревизорите ме помолиха да отида при финансовия министър Димитър Попов да го информирам. Дадох ми написана справка и казаха, че такъв случай на премии няма в цялата страна в нито един сектор и че ще стане огромен скандал, който ще завърши със затвор за виновните. Отидох при министъра, готов да се съглася тази практика да се отмени, толкова бях напласен от финансистите, но старецът министър каза: „А, не, като сме дали нещо, няма да го отменя-

ме, но ще сложим граница, тази премия да не бъде по-голяма от четири пъти основния среден хонорар“ – и отсеке – „не повече от 20 000 лева премия“. „Киното може да поеме тези разходи, каза министърът, вие сте на самоиздръжка, плащате данъци, а и чиста печалба на държавата около 2 милиона лева, киното има 120 милиона зрители!“ За „Козият рог“ авторите получиха общо по около 50 хил. лева, сума за 3–4 добри апартамента по това време, без да дават или да осигуряват и един лев за производството на филма, а освен това през цялото време бяха и на заплата. Какво беше тогава, какво е сега! Когато Хайтов и Андонов дойдоха да си получат премията, те очакваха по старата методика да вземат всеки по близо 80 000 лева. Аз им обясних с тъжна физиономия, като на погребение, какво е положението сега – още по 20 хил. лева. Те пиха по едно кафе и по една кока-кола и Хайтов каза: „Това е най-скъпото кафе, което съм пил в живота си“. Хайтов ме гледаше накриво чак до десет ноември, след което големите събития изтриха всички стари кавги, те издребняха.

• • •

Джеки Вагенщайн е друга история. Само за няколко години започна да диша във вратовете на класиците със своите книги, преведени в целия свят. „Петокнижие Исааково“, „Далеч от Толедо“, „Сбогом, Шанхай“ са преведени на основните световни езици – английски, руски, немски, френски, испански, иврит, полски и още, и още. Славата му е българска и световна. Завистниците казват – защото е евреин, те си помагат. Да де, ама е български евреин, български антифашист, осъден на смърт от български съд. И нищо, че е евреин, а на мен майка ми е чиста германка, той ми е като брат. Като го награждават по света и у нас казват – защото е евреин, а когато го наказват, уволняват след Девети или осъждат на смърт преди това, мълчат – уволняват го и го осъждат на смърт по български закони, като български гражданин, българин. А Джеки се смее, какъвто е народът,

такива са му и евреите. Неговият филм „Звезди“ има Специална награда на журито в Кан, а и още 12 международни награди. Джеки е автор на 40 филма – наши и чужди. „Звезди в косите, сълзи в очите“, „Допълнение към закона за защита на държавата“ и „Борис I“, и „Гоя“ по романа на Лион Фойхтвангер са шедеври на световно равнище. Разказвам за писатели и сценаристи. Поетите не споменавам, по техните стихове не се правят филми. А талантливите поети в България са толкова много.

В киното основното са режисьорите. При слаб сценарий и добър режисьор става среден филм, при добър сценарий и силен режисьор голям филм, ако и двамата са талантливи – шедевър. Аз заварих кино, в което вече имаше големи майстори. Вълчо Радев, Бинка Желязкова, Рангел Вълчанов, Борислав Шаралиев, Никола Корабов, Захари Жандов, Методи Андонов. Техните филми „Цар и генерал“, „Крадецът на праскови“ и „Черните ангели“ на Вълчо Радев, „А бяхме млади“ на Бинка Желязкова, „На малкия остров“, „Първи урок“, „Слънцето и сянката“ на Рангел Вълчанов, „Тютюн“ на Никола Корабов, „Сбогом, приятели“ и „Рицар без броня“ на Шаралиев, „Земя“ на Захари Жандов, „Бялата стая“ на Методи Андонов, „Осмият“ на Зако Хеския бяха вече минали по екраните, бяха взели големи национални и международни награди. Това бяха творци с реноме и самочувствие. Не беше лесно да се работи с тях.

Но около тези имена имаше проблеми, първо – някои от тях не се търпяха помежду си, което е разбираемо, Пенчо Славейков е наричал Иван Вазов фасулковец, у големите творци талантът е генетично оформен и те не приемат друга естетика, и второ – повечето от тях по разни поводи бяха критикувани от ЦК на БКП, като Ирина Акташева и Христо Писков за техния филм „Понеделник сутрин“. Аз виждах пътя на българското кино в работата на тези майстори, трябваше да се облегна на тях, те бяха създателите на съвременното българско кино. Други нямаше. Но нужна бе и нова кохорта творци.

И така, появиха се Христо Христов, Людмил Стайков, Едуард Захариев, Людмил Кирков, Георги Дюлгерев, Гошо Стоянов, Владо Икономов, Николай Волев, Иван Ничев, Иля Велчев, Маргарит Николов, Киран Коларов, Милен Гетов, Иванка Гръбчева, Мариана Евстатиева и други. Иванка Гръбчева и Мариана Евстатиева заедно и след Димитър Петков („Таралежите се раждат без бодли“, „С деца на море“, „Филъо и Макензен“, „Васко да Гама от село Рупча“) са създатели на българското кино за деца. Дали детски, или и за възрастни, тези филми са великолепни и се гледат и досега. А Иванка Гръбчева отиде далеч в киноизкуството, направи и големи филми и телевизионни серии. Повечето от тези творци създадоха първите си филми по това време, рискувахме, но това беше успешен риск. Всяка година по един нов филм. Дадохме път на младите, а да ви видим! Към утвърдената група сценаристи Христо Ганев, великия Валери Петров, Анжел Вагенщайн, Павел Вежинов, Богомил Райнов, Любен Станев, Свобода Бъчварова, се присъедини нова и много талантлива смяна: Станко Стратиев, Георги Мишев, Георги Данаилов, Братя Мормарев, Никола Русев, Михаил Кирков, Боян Папазов, Атанас Ценев, Николай Никифоров, Никола Статков, братя Браневи и бих споменал Иван Дечев – той беше редактор, но има голяма роля в написването и създаването на най-добрите сценарии на около 30 първокласни игрални филма, от „Момчето си отива“, „Звезди в косите, сълзи в очите“ до „Всичко е любов“. Голяма сполука за киното беше и Михаил Кирков – главен редактор на Киностудията, всички филми са минали през него, сценарист редактор, че и артист във филма „Десет дни неплатени“. Заснеха се сложни филми, трудни от постановъчна гледна точка, скъпи, със сложна организация. Филмите „Сватбите на Иван Асен“ на Вили Цанков, „Юлия Вревская“ и „Иван Кондарев“ на Корабов, „Зарево над Драва“ и „Бой последен“ на Зако Хеския, „Наковалня или чук“ на Христо Христов правят чест на българското кино.

Голяма суматоха настана след смъртта на Апостол Карамитев – как да продължи филма Вили Цанков. Апостол почина от рак, до последния момент излизаше от болницата да се снима, докато рухна. Беше само 50-годишен и отидох в ЦК да поискам да го наградят с орден „Георги Димитров“. Вместо юбилей се получи погребение. Подсказах на Вили Цанков Коста Цонев да изиграе останалото, като операторът го снима от ракурс, който да прикрива, доколкото е възможно, лицето. Филмът беше приключен успешно и бе приет добре от зрителите. Други преки намеси в творческата работа нямам. Методи Андонов поиска разрешение да смени актрисата на „Козият рог“ с Катя Паскалева, като беше заснел вече 300 метра с друга актриса, съгласих се, като казах, че това е негов проблем, да прави каквото смята за правилно. Изрязах и една сцена „От сватбите на Иван Асен“ с Коста Цонев, сниман чисто гол как се къпе. „Защо ме отрязва, бе“ – пита Коста, а аз му отговорих: „Не може да ти гледат задника гол децата и момичетата, а пък отпред ти стърчи една малка шушулка, ще разочароваш зрителките, те така си мечтаят нощем за тебе“. Киното е синтетично изкуство. Попълненията от нови млади кадри дойдоха във всички направления. Утвърдиха се нови млади кинокритици. След Александър Тихов, бай Яко Молхов, Александър Александров, Георги Стоянов-Бигор, около списание „Филмови новини“ се скупчиха Искра Димитрова, Дима Димова, Искра Божинова и Калинка Стойновска. Тогава вестниците и списанията отделяха много място за критиката на филми, изложби, книги, театрални и оперни постановки. Сега това място е заето от реклами. А край списание „Киноизкуство“ на Емил Петров израсна плеяда от автори – Владо Игнатовски, Олга Маркова, Тони Андрейков, Александър Грозев, Атанас Свиленов, Ивайло Знеполски, Иван Стефанов, Неделчо Милев, Вера Найденова, Григор Чернев. Те публикуваха и в списанието на Иван Стоянович „Български филми“. Ако ги подреда по научни степени, титли и рангове, ще трябва да разбъркам тази поредица.

Ами документалното кино – Юлий Стоянов, Невена Тошева, Нюма Белогорски, Христо Ковачев, братята Обрешкови, Веселина Геринска, Адела Пеева, мултифилмът – великите Тодор Динов, Доньо Донеv, Стоян Дуков, Иван Веселинов, Зденка Дойчева, Слав Бакалов.

А оператори – Димо Коларов, Атанас Тасев, Христо Тотев, Яцек Тодоров, Венец Димитров, Крум Крумов, Борислав Пунчев, Радослав Спасов, който, както много други оператори, продължи развитието си като режисьор, и още, и още. Голяма е ролята на художниците-постановчици за разцвѣта на българския филм – на Мария Иванова, на Константин Джидров, на Богоя Сапунджиев. За артистите, без които филм няма, каквото и да напиша, ще е недостатъчно. Те са кинобогини и богове – Катя Паскалева, Цветана Манева, Таня Лолова, Стоянка Мутафова, Виолета Гиндева, Стефан Данаилов, Григор Вачков, Георги Георгиев-Гец, Апостол Карамитев, Коста Цонев, Никола Анастасов, Георги Калоянчев, Антон Карастоянов – моят добър приятел. Нито мога да ги изброя, нито да ги подреда по заслуги, те всички са на върха. А монтажисти, звукооператори, директори на продукции, организатори, какво да говорим, киното е колективен труд. Има филми, станали хубави само защото монтажът им е динамичен.

Докато беше жива Людмила Живкова, забрани нямаше. До такава степен атмосферата се промени, че Вили Цанков си позволи, без да пита никого, да създаде въщи домашен театър и постави няколко пиеси – в хола си, пред двадесетина зрители. Лично канеше зрителите си и една вечер аз и Цвети бяхме на театър у тях заедно с члена на Политбюро и секретар по идеологията Александър Лилев и съпругата му Ани, професор по немски език и литература. Театър без директор и партиен секретар, без утвърден от властта репертоар. Вили – юнкер във Военното на Негово царско величество училище и режисьор на пиеси и филми – „Игрек 17“, „Демонът на империята“, „Сватбите на Иван Асен“, „Буна“, можеше да си позволи това. Той вече беше веднъж гонен

от Бургаския театър. Зад гърба на Лилев обаче ГК на БКП и МВР извикаха артистите – членове на партията, а Дикин, заместник-кмет на София, извика Вили Цанков и театърът прекрати своите представления. Но скандал не стана. Бояха се, кой смееше да се бърка в работата на Комитета за култура, да затруднява влиянието на партията, т.е. на Живков, сред интелигенцията, макар забраната да идваше пряко от него. Вили Цанков не беше от любимците му. Имаше един генерал Гърков, зам-началник на Главното политическо управление, който ме извика и поиска да спрем един филм – „Последният ерген“, комедия на Володя Янчев, в която Гец играеше ролята на капитан, директор на военен музей, който, за да ожени приятеля си, заклет ерген (Тодор Колев), изважда от музея топ да го гърми, да разбие спокойствието му на стар ерген. Окарикурирали сме били армията. Информирах за това Лилев, попитах дали да спирам филма и другарят генерал Гърков, партизанин и заслужил военен, изхвърча чак до Варшава – военен аташе, без да знае може би коя е причината за този му кариерен възход. Така беше – какво да си кривя душата. Работех под чадър. Чадърът на всестранно развитата личност и всеобщото естетическо възпитание, чадърът на Асамблеята „Знаме на мира“ – Единство, Творчество, Красота!

Художественотворческата интелигенция поглътка въздух, свободата е питателна среда за творчеството. Назначих изгонени от театрите и киното режисьори – Вили Цанков, Бинка Желязкова и Христо Ганев, които имаха забрана да работят, започнаха снимки, възроди се за работа и Анжел Вагенщайн, Любен Гройс, Цветана Манева и Явор Милушев бяха показани от провинцията, а след тях и Леон Даниел и Коко Азарян. Рангел Вълчанов се върна от Прага. В киното дойде големият български поет Коцето Павлов, който направи заедно с режисьора Шарланджиев филма „Спомен за близначката“ и филмите „Чуй петела“, „Селцето“, „Масово чудо“. Събуди се за живот след десетгодишен тормоз и забрани. Коцето Пав-

лов е най-добрият съвременен български модернистичен поет според Ана Ахматова. Той е наистина такъв.

• • •

В киното аз бях на политическата теглилка: да браня равновесието, да се пазим отгоре от ЦК и отдолу и отвътре, от острите междуличностни борби на творците. Художествените въпроси на киното решаваше Петър Караангов, един от най-добрите съвременни поети, лиричен човек, колкото мек, толкова и твърд, с тънък вкус, благороден и безукорно честен. Той даваше път на филмите, работеше с творческите колективи, които имаха големи права и бяха истинската кинолаборатория, одобряваха сценариите и творческите състави, а Иван Попйорданов организираше филмопроизводството. Цял завод за производството на 20–25 игрални и 20–25 телевизионни филма. Декори, реквизит, транспорт, монтаж, филмови експедиции в страната, работа с около 200–300 души годишно, на хонорар. Артисти, писатели, оператори, режисьори, всеки един от които се взема за гениален. И още хиляда души в Киноцентъра. Иван Попйорданов майсторски се справяше със задачите си и господстваше над този хаос с професионализма си на киноинженер, завършил в Прага, с финес и артистична култура. Заварих го веднъж, скочил върху бюрото си и крещи на един по-луд и от него режисьор за огромния преразход на лента. Обичаха го кинаджиите. Веднаж Ваньо ми изпрати една ресторантска сметка, прикрепена към отчета за разходите на един филм. „Яли, пили и в сметката един фикус – 60 лв“. Иван Попйорданов не искал де я одобри. А то каква била работата. Катя Паскалева, Антон Горчев, Климент Денчев и Маврото се хванали на бас, че който изяде едно листо от фикуса, няма да участва в плащането – и така изяли целия фикус. По цял свят киното е щура работа, не е като симфоничната музика или скулптурата. Голяма роля в киното играеше Съюзът на българските филмови дейци, на който тартори

бяха режисьорът Христо Христов и кинокритикът Емил Петров, и Вечната Амбър на киното – бай Захари Жандов, аристократ и артист от класа. Бай Захари е режисьор на първия български филм, показан в Кан – „Земя“, завел Гинка Станчева, облечена в народна носия, да се поклони след прожекцията. Създал е и филмите „Шибил“, „Тревога“, „Септемврийци“, „Боянският майстор“, „Птици долитат“ и други. От него останаха много документални филми – „Един ден в София“, „Хора сред облаците“, той е заснел, и най-важното запазил, филм за погребението на цар Борис. Беше планинар, скиор, танцьор, бонвиван. Когато работех в телевизията и в киното, бяха още живи първите българи кинотворци – Васил Гендов и Жана Гендова, Васил Холиолчев, Васил Бакърджиев, Александър Вазов, бащата на Януш Вазов, Иван Фичев и други.

Още в началото на моята работа в киното стана една интересна случка. Капка Пеева, завеждаща международните връзки на Кинематографията, каза, че ѝ препоръчали едни човек с перфектен турски език, да сме го вземели на работа при нас. Предложи да ми го представи, защото случаят бил много особен. Дойде при мен един възрастен към 55–60 годишен човек и ми се представи по военному: „Страхил Николов се явява по ваша заповед“, изпънал се, прибрал токовете и ме гледа верноподанически право в очите. Реших да карам направо: „Какво Ви е особеното на вас бе, другарю Николов“ – питам, а той започна смутен своя разказ. Бил племенник на полицаия Гешев, син на сестра му, работил в Дирекцията на полицията, бил личен секретар на Гешев и завършил преди това полицейска школа. Като нещата към 43-та година станали много кървави, Гешев изпратил племенника си в Цариград за консул, да го предпази от идващата буря. След Девети септември нашите чакали Страхил Николов да се обяви за невъзвращенец, да избяга в емиграция и не го отзовават. Придружавал царицата и царчето, когато минали през Турция на път за Египет, натоварил багажа им на параход, няколко вагона багаж. В София

в министерството го оставят на работа, чакат сам да се сети и да се обяви за невъзвръщане. Чакат година, чакат две, пет, той не бяга, работи съвестно и през 1948 изведнъж с жена си цъфва на софийската гара и отива във Външното министерство на работа. Още вечерта го арестували, „твоята мамка фашистка“. Чакайте бе, хора, почнал да се моли Страхил, питайте за мен другаря Руси Христозов, питайте сестрата на другаря Георги Димитров, Баръмова, нищо лошо на съм направил. Проверили, той ходил в килиите, носел вода на пребития Руси Христозов и други комунисти, купувал им храна, изнасял писма до близките им. Когато бил по служба в Самоков, срещнал един полицаи да води пеша баба Парашкева арестувана, да я кара в полицията в София. Той спрял полицаия, скарал му се, че тормози възрастна жена и излага униформата и наредил с един файтон да я върнат въщи. Направили и други проверки и престанали да го тормозят. Питали го защо не е останал в Турция, той е роден, израснал и учил в Истанбул, а той казал, че мрази турците, тормозели баща му, а дядо му бил умрял в Диарбекир. Предложили му да остане на работа в милицията или в ДС, но той отказал. Назначили го в Радиото в предавания на турски език, но през 1956 година и събитията в Унгария и Полша го уволнили и изселили в Самоков. Там събирал гъби и малини, жена му работела и прекарал някак, а след две-три години, когато режимът се разхлабил, го върнали в София, пак в радиото. Скарал се с главния редактор, който не знаел турски език – добре, и ето го при нас. Страхил Николов стана преводач на Тодор Живков от турски език, а за киното установи прекрасни връзки с турските търговци на филми и с турската филмотека, която беше много модерна и пълна с кинокритици и други кинаджии, левичари, и те редовно ни канеха на фестивали и уреждаха седмици на българското кино, но ние не пряхме филми като „Козият рог“.

• • •

България излезе напред в киноизкуството и се превърна в напреднала държава по филмопроизводство и киноразпространение. 25 игрални филма, 20 серии за телевизия, 15 анимационни филма и около 250 късометражни, 3000 кинотеатъра, кинорепертоар от 180 филма годишно, участие в 50 кинофестивала и седмици на българското кино, специален Кинофакултет за висше образование, вече имаше плеада талантливии кинорежисьори, киноартисти, сценаристи и оператори. Имаше българска киношкола, световно призната. Излязоха десетина книги за българското кино в Германия, Франция, Италия, Русия и много други страни. Инженер Стефан Стефанов модернизира кинотехниката, а Марко Марков осигуряваше милионите, за да функционира киносистемата – и долари за техника, и за да се развяваме по света. Да, имаше автоцензура и идеен надзор, но имаше пари, сега е обратното, няма пари и има пълна свобода, но и филмите са пет пъти по-малко от тогава.

Колко бяхме пораснали в киното, личеше от това, че ни търсят и за копродукции. Жак Шарие, съпруг на Бриджит Бардо, дойде у нас като продуцент да прави филм за Алиенде – „Над Сантяго вали“, и доведе Елвио Сото за режисьор и Биби Андершон, Жан Луи Трентинян, Ани Жирардо, Лоран Терзиев; филми снимаха Данон, Кони Волф – „Звезди“, Николай Машченко снима за телевизията „Пътят към София“ по Стефан Дичев, Никола Корабов – „Юлия Вревская“ с Людмила Савелиева, Юрий Озеров – „Войници на свободата“ и много други.

Около филма на Юрий Озеров станаха големи разпръвки. В него се разказваше за Втората световна война и Съпротивата. Героите на филма бяха Сталин, Брежнев, Тито, Димитров, Живков, Кадар, Чаушеску и други исторически величия, с тяхната роля във Втората световна война. Като гледахме филма в Москва с Иван Попйорданов и генерал Атанас Семерджиев,

който беше военен и политически консултант от българска страна, изтръпнахме. Живков не издържаше на фона на измишльотините за Чаушеску, които сам писал в сценария за себе си и се изкарал велик. А и ролята на цар Борис доминираше в българската част. Ако се представехме в ЦК с този филм, отрязваха ни главите. Още повече, че подмазвачите щяха да опяват: „Другарю Живков, вашата роля е принизена“ и т.н., „как Писарев е допуснал тази работа?“. Възразихме на Мосфилм и в София се изсипа цяла делегация начело с Шауро, завеждащия отдел „Култура“ на ЦК на КПСС – нивото високо, от лъв нагоре. Българската делегация в преговорите беше начело с Александър Лилев.

Преговаряхме в една малка вила на Генералния щаб, ние уплашени, че руснаците ще държат на филма такъв, какъвто е, а руснаците – че ние ще сме упорити и ще настояваме за поправки, но накрая с облекчение заедно решихме нашата част да се преснима по наш сценарий и от нас. За да отпушим напрежението, ние, кинаджиите, отидохме да си пийнем в бара на хотел „София“. Там Иван Попйорданов, на когото му пукаше жилетката, започна една препирня със сценариста Оскар Курганов и режисьора Юрий Озеров на историческа тема. Той – „Защо вие ни преправяте историята?“, те – „Вие не си знаете историята, цар Борис не е отрицателна фигура, документите са у нас, чели сме ги“, той – „Като документите са у вас, защо не ни ги върнете?“, аз – „Стига сте се препирали, дайте да прием по още едно“. Руснаците се съгласиха, казах вече – българската част да се преснима. Генерал Семерджиев изкара войници, цяла армия, на Витоша – да играят фашисти и партизани и стана едно сражение, каквото нашата Съпротива не познава. И този вариант среща мърморене, на мен ми писна и отидох при поета Димитър Методиев, сътрудник на Тодор Живков. „Митко, какво искате бе, във филма др. Живков е барабар Петко с мъжете, заедно със Сталин, Рузвелт и Чърчил, с Георги Димитров, нашата Съпротива е изравнена по мащаби с Титовата, с въста-

нията във Варшава и Словакия“. Крещях като малоумен. Какво е правил Митко Методиев не знам, но филмът тръгна по екрана, а режисьорът Озеров получи едно писмо от Тодор Живков, към което той прилага копие от автобиографията си, написана в края на 1944 г., когато го избират в ГК на БРП (к), от нея личи, че той е районен, а не национален партийен функционер до Девети септември. „Защо ми праща това“, пита ме Озеров. „Ами оставя за историята свидетелство, че е скромен, че измишльотините за неговата грандиозна роля в Съпротивата са твое дело“.

Всичките мръсотии ги правеше Милко Балев, той гледа филма и той подкокоросваше Тодор Живков, че не е изобразен героично на фона на Тито и Чаушеску, а това му беше болното място, манията за величие.

Или друг случай с киното. Тръгна по екраните, понесен от зрителския възторг, „Козият рог“ на Николай Хайтов и Методи Андонов. И в Пловдив на един фестивал на документалното кино ме питат как да се казва голямата награда и аз подхвърлих „златното драже“. Дража Вълчева ме извика да ми се сърди, че си правя майтап с нея и изведнъж изтърси: „Какъв е този филм „Козият рог“, много жестоки сме ние българите в него“. Така беше, за филмите всеки даваше акъл, както във футбола. Аз обаче се стреснах. В провинцията Дража Вълчева да дава оценки за филми, значи е чула нещо в София и според мен не от къде да е, а от Политбюро, и не от кого да е, а от Тодор Живков. Иначе не би посмяла тя с акъла на пионерска ръководителка да се произнася за филми. Закаках, затаих се и наистина един път Тодор Живков казва: „Не сме ли ние, българите, много жестоки в този филм?“. Събрах кураж и отговорих: „А-а, другарю Живков, това е хайдутството, то наистина е било за отмъщение“. Работата приключи леко. Живков не хареса филма заради Методи Андонов. Имали са някакви конфликти.

По-трудно беше с филма на Христо Христов „Последно лято“ с неговите сюрреалистични сцени. Един ден ми позвъни секретарката на

Тодор Живков Горинова: „Писарев, другарят Живков моли в 11 часа да дойдете в ЦК“. Какво ще ме моли, аз само чакам да ме повика за нещо. Влизам в кабинета, сядам на дивана, а той на стол с облегалка. Горинова поднася кафе, а той почва: „Как е, как е киното?“. Аз съм напрегнат, чакам да каже за какво ме вика. „Какъв е този филм бе, Писарев, „Последно лято“ на Христо Христов?“ „А-а-а, другарю Живков, казвам му, това е филм-притча“. Хареса му много думата притча, повтори я няколко пъти, притча, притча, филм-притча, „кажи на Борис Велчев, че е филм-притча, и аз ще му кажа, да се успокои“. Разбрах, че в Политбюро е имало разпрания за филма и че ми се клатят краката. Така беше до времето, докато не ме преместиха да отговарям за театрите и сценичните изкуства. Писна им на началниците от мене и от киното, да ги поставяме на изпитание и да предизвикваме конфликти между тях. Те мислеха, че като марксисти разбират от всичко, че като са ръководители, ръководят всичко – и душите на поетите, писателите, художниците, режисьорите, артистите. Ама повечето от тях не бяха марксисти. Аз усещах, че над мен надвисват облаци и събрах ръководството на кинематографията, казах им за критиките, които се носят по адрес на филмите, и им напомних да си опичат акъла, защото ще вземат да ни треснат и всеки отива там, откъдето е дошъл, едни по селата или в провинцията, други на низова работа, а аз обратно в Париж. Ако не беше Людмила Живкова и Александър Лилев, щяха да ме сиктирдосат още тогава. Произход, либерален, класово партийен подход и т.н. – кусури достатъчно.

Живот като на кино. Светът ни служеше за декор, за аксесоарите и макиажа се грижехме ние. Бяхме ту артисти в главни роли, ту част от масовката. Не бяхме гъзари, но се движехме сред западния артистичен, политически и бизнес свят, и, както се казва, „ноблесоближ“.

• • •

Имах и тежки проблеми. Защо сме изпратили филма на Бинка Желязкова и Христо Ганев „Басейнът“ в Москва, този въпрос ми постави Тодор Живков. „Какво защитава този филм – попита той остро, – против какво е, аз знам, против мене, кой го изпрати в Москва?“. Спокойно му обясних, че филмът е селектиран от руснаците и че има решение на Председателството да го изпратят. Това стана така. Докладвах на Председателството за филма и Живкова нареди цялото Председателство да го гледа. Направих това само в този случай, за да си вържа гащите, знаех, че може да имаме неприятности. Уредих прожекцията и дойде само Александър Фол с шофьора си. Започна прожекцията, но на Фол не му се гледаше кино, там нямаше нищо за траките, и излязохме да пием по едно уиски. Като свърши прожекцията, Фол попита шофьора си: „Как е филмът?“. И получи отговор – „Екстра“. На другия ден Фол се обади на Председателството: „Хубав е филмът, ще вземе награда“, и наистина взе. „Всички социалистически страни ни завиждат, казах аз на Живков, нямаме дисиденти, Христо и Бинка са учили в Москва, затова наградиха филма.“

„А, нямаме дисиденти, имаме десетина“ – и Тодор Живков започна да изброява – Христо Ганев, Бинка Желязкова, Блага Димитрова, Вагенщайн, Радой Ралин, Борис Димовски, Христо Радевски, когото той не обичаше, и спря да свива пръстите. Всичките върли комунисти, участници в Съпротивата, политзатворници и партизани, какви дисиденти! Не знам дали Тодор Живков знаеше какво означава думата дисидент, от *deside*, решил се да си смени боята, религията. Но Тодор Живков под дисиденти разбираше всички, които са против него, такива бяха всички цитирани дотук. А те – Христо Ганев и Джеки Вагенщайн, Радой Ралин, бяха единият партизанин, а другите двама осъдени, единият на смърт, а другият политически затворник. Те не бяха толкова против социализма, колкото против Тодор Живков, който според тях нарушаваше тежко принципите на социализма.

Но стига с това кино, прожекцията завърши. ■

PRISE DE VUE

Любомир Халачев

Марк Никола, директорът на „Ла Фемис“, се шегува, че във френското кино има стар спор- кое в израза *Prise de vue* е по-важно – „prise“ или „vue“. Което ни връща към позната тема, която не е преставала да бъде актуална в ки- ното от неговото създаване – отношението между технологията и естетиката на творчест- вото в кинопроцеса.

Разговорът е по време на семинар на европей- ските училища по кино в Париж. Говорим за но- вите технологии, за мястото на оператора в без- лентовата система на снимане, за мястото на режисьора в новата технологична група, в която всички са насядали около мониторите и т.н.

Всъщност този разговор се води – в различни варианти – вече два-сет години. Отначало го поведоха операторите, които аристократично- снизходително погледнаха към видео техни- ката U-matic и казаха: „Това е за учебни филми или в най-добрите случаи – за евтини рекла- ми. Лентата никога няма да изчезне!“ Няма да повтарям тези дълги и до голяма степен без- смислени спорове, които са подновяваха при всеки нов стандарт през последните години.

Но откакто на сцената излязоха камерите Arri-alexa, Sony D70K и Aaton, нещата като че ли приеха друг вид. Ако към това прибавим и брилянтните 4K прожектори – вече можем да говорим за реално присъствие на видеотех- нологиите в света на голямото кино. И затова сега, през 2013 г., въпросите за това как ще се снима през следващите години са много тяс- но свързани с въпросите на образованието по кино.

Дълги години всички ние, независимо в кое филмово училище сме учили, бяхме възпи- тавани в традициите на кинопроцеса, който включваше няколко основни етапа:

- подготовка на проекта (работа върху сце- нария и финансирането)
- снимачен период
- постпродукция
- разпространение.

Като изключим етапа на подготовката на про- екта, по-точно работата върху сценария, който запази своята форма, всичко останало силно се промени през последните години. Сни- мачната техника постепенно се видоизмени, отначало само ползваше помощта на видео- контрола, а днес изцяло се снима с цифро- ва техника. Постпродукцията вече включва правене на надписи и ефекти на монтажната маса. Постепенно и лабораторията навлезе в монтажната зала – вече нямаме процес на изработка на работни копия, игрални копия, дуб-негативи т.н. С навлизането на цифрова- та техника в разпространението (без значение на какъв носител е сниман филмът) се про- мениха и задачите на целия екип- оператор, монтажист, продуцент. С две думи – нито зву- кът, нито цветът, нито различните формати на екрана донесоха с навлизането си толкова промени и безпокойство в киноиндустрията, както цифровата революция от началото на този век. И затова ние, преподавателите в ки- ноучилищата в цял свят, трябва да решим как точно ще обучаваме нашите студенти, за да бъдат подготвени за новата индустриална сре-

да. Това не е български проблем, той е остро поставен пред всички филмови училища. Ще повторя отново – работата върху сценария, т.е. създаването на драматургичната основа, не е променила така характера си и все още представлява най-важната част от подготовката на един филмов проект. Затова за тази част няма да говоря. Започваме оттук нататък.

Снимачният процес – кое точно се промени в този процес и какво ново трябва да кажем на нашите млади творци, за да бъдат те подготвени за новите условия? Преди всичко т.нар. видеокамери (казвам т.нар. защото те външно не винаги приличат на филмови камери) изискват различен характер на подготовка. В старите филмови камери беше достатъчно да се познава един прост механизъм, който придвижва филмовата лента, за да знаеш как работи камерата. Цифровата камера е сложен комплекс от електроника и механика, по-близък до компютъра, отколкото до механичните устройства. Преди трийсетина години беше достатъчно да вземеш едно по-отракано момче от гимназията и с половин година практически обучение да го направиш асистент-оператор. Всички в снимачната група знаят колко е необходима работата на асистента в операторската група и въпреки това за него не беше нужно специално образование. Днес до камерата, в помощ на оператора, трябва да стои високо образован помощник, който да може да направи необходимите корекции в камерата, да подпомогне оператора в намирането на правилния режим на снимки и да го посъветва кой режим да избере, за да бъде най-лека работата след това при цветните корекции, в постпродукцията. Тази дейност не може да се извършва с едно просто шестмесечно практически асистентство. Образованието на тези помощници (да ги наречем условно асистенти) трябва да бъде на нивото на инженерното образование. С други думи, ние увеличаваме силно изискванията си към помощните кадри. Някои колеги дори се шегуват, че има опасност камерата да се обгради с технически персонал, който ще изпълнява указанията на

режисьора – и вече оператор няма да е необходим. Никой не възприема това изказване като сериозно, защото всички сме убедени в ролята на оператора като автор на изображението. Но това, че се променя средата, в която работим, не може да няма влияние и върху разпределението на функциите в снимачния екип. Може да се окаже така, че след няколко години ролята, която до днес изпълняваше главният оператор, да се раздели на две – автор на изображението и автор на техническата подготовка на камерата. Защото и двете страни на процеса са много важни.

В света на звука вече имаше такъв прецедент. Няколко десетилетия звукорежисьорът изпълняваше всички функции по работата върху звука във филма – от записа на терен до прехвърлянето на готовия мишунг върху тон-негатив. След това (първо във Франция!) се появиха звукорежисьори в постпродукцията, а Уолтър Мърч ги изведе в ранг звукови дизайнери. Дори им дават „Оскар“ за тази работа. А сега се появиха и отговорници за мишунга. Работата се разделя на сектори, защото технологията се усложнява, става по-прецизна и по-фина, изисква се концентрация и специализация. Подобна специализация може да се появи и в работата на оператора. След като в новите камери има електроника, която замества до голяма степен работата на филмовата лаборатория, очевидна е необходимостта от специалисти, които са подготвени не само като технически лица, но и с определена артистична ориентация. За нас по-важното е, че някой трябва да ги подготвя тези кадри – въпросът е дали ние ще ги готвим, дали това ще правят университетите с техническо обучение или ще се надяваме тези млади хора сами да се образоват. Сериозен въпрос, на който в момента няма готов отговор.

Тревожно е положението и в режисьорската група – тревожно в смисъл, че и там променящата се технология изисква промяна и на професиите, и на отношенията в групата. Ще дам два примера. Единият е от работата по телевизионните сериали. В това производство гра-

фикът на работа е по-сгъстен, напрежението за спазването на сроковете е голямо, нормално е изискванията да са занижени. И понякога се получава, че увлечени в спазване на сроковете, режисьорите работят с повишено темпо, правят по-малко репетиции (или въобще не правят), хвърлят енергията си в организация на пространството и кадъра, не ръководят актьорите чрез жестове, поглед, присъствие на снимачната площадка, а само като наблюдават снимките на монитора в съседната стая. Тези отношения смущават актьорите, някои от тях се чувстват изоставени от режисьорското внимание и просто не могат да играят. Френските колеги ми разказаха случай от снимачната практика в рекламата. Снима се реклама, на снимачната площадка идват представители на поръчителя – известна козметична компания. Преди, казаха колегите, като дойдат поръчителите, оглеждат с интерес снимачната площадка, заглеждат се в хубавите момичета и след малко си тръгва – трудно е за човек, незапознат с технологията, да прозре в разхвърляния декор идеята на рекламата. Още по-малко да дава съвети! Сега поръчителите идват, разполагат се в стаята с монитори, където е сервирано кафе и напитки, наблюдават целия процес, който сякаш е изваден от погледа на режисьора и е „сервиран“ услужливо върху монитори – и със самочувствието на ценители започват да ръководят снимачния процес. Все пак те са платили, те са собственици на това пространство. Въпросът е: кому е нужен режисьорът в подобни случаи!

Тези и други факти подсказват, че и в режисьорската група ще се намесват допълнителни фактори, породени от новите технологии, които ще влияят на работата по време на снимачния процес.

Ами какво да кажем за разпространението! Тука нещата са драстично променени до степен, че вече качеството на копията трябва да се залага едва ли не в снимачния процес. Особено с въвеждане на единните стандарти (напр. DCP). Всички – продуцент, оператор, режисьор, монтажист, цветен коректор – трябва

да разбират от технологичните изисквания на стандарта. Кое означава специализирано обучение по тези предмети. Ние донякъде се успокоихме, че в снимачния процес имаме въведени стандарти. Но все още нямаме приети стандарти в разпространението. Както беше в миналото, спомнете си – 150 лукса в центъра на екрана на прожекторната зала.

И отново стигаме до основния въпрос, от който ние като филмово училище се интересуваме най-много – как да обучаваме нашите студенти, за да могат те да бъдат подготвени за работа в глобалния свят на филмовата и телевизионна индустрия, за да могат да посрещнат изискванията на пазара на новите медии, за да могат да се чувстват сигурно и комфортно не само в България, но навсякъде в Европа. А защо да не говорим и за целия свят – все някой трябва да работи в тази индустрия. Защо да не бъдат нашите студенти!

Какво трябва да направим, за да бъдем на нивото на модерните световни училища по кино? Необходими са нови учебни планове, в които да бъдат заложени новите дисциплини. Необходими са преподаватели – изключително тежък въпрос, като се имат предвид високите изисквания, които законът предявява към преподавателите в университетите и ниското заплащане в този сектор. Нужно е още по-плътното участие на индустрията (доколкото я има у нас) в подготовката на студентите чрез практики и стажове.

Ето на тези въпроси предстои да отговорим в следващите години. Готови отговори нямаме, но важното е, че осъзнаваме проблемите и вече мислим как да ги решим.

- prise de vue – заснемането (работата върху изображението);
- prise – техническата дейност, занаята;
- vue – погледът, творчеството.

Първата кинопрожекция в България – София 1896!

Петър Кърджилов

През април 1963 в списание „Киноизкуство“ излиза статията на Любен Георгиев „По въпроса за първите кинопрожекции у нас“. Оттогава до сега (вече половин век) се знае, че най-ранният показ с кинематограф в България се е състоял в Русе през февруари 1897 (конкретната дата така и не е уточнена впоследствие). През април 2013 попаднах на обявление, което сензационно променя представите ни за първите стъпки на „чудото на XIX век“ в нашата страна. Отпечатано на 11.XII.1896 във вестник „Мир“ (№ 326), то гласи: „Тая вечер известен професор Мелинсон ще даде в кафенето на хотел България голямо представление в 4 действия. Програмата е: Хипнотизирание; непостижими сеанси по спиритизма; вокален концерт от Госпожици Мелинсонови, а в заключение на представлението – кинематограф или жива фотография. Начало точно в 9 часът вечерта. Вход 2 лева“.

Макар и кратко, съобщението може да се охарактеризира като „перфектно“. Защото посочва (възможно най-прецизно) времето и мястото на прожекцията, позиционирането ѝ в „спектакъла“, наименованието на апарата, с който е била реализирана, името на неговия евентуален притежател, дори цената на билетите. В цитираната лаконична информация има и нещо символно-патриотично – представлението е изнесено не къде да е, а в хотела, носещ името на нашата родина, разположен на метри от княжеския дворец – един от символите на държавността ни! На всичкото отгоре провеждането на сеанса бива потвърдено – в следващия брой на същия вестник (от 13 декември): „Представлението, което професор Мелинсон даде на 11 того вечерта, в салона на кафене „България“, с участието на госпожиците Анета и Олга Мелинсон, излезе



На 11 декември 1896 в кафенето на софийския хотел „България“ е дадено представление с „кинематограф или жива фотография“!

извънредно сполучливо. Жалното е, че салонът се оказа малък и много от посетителите, по нямане на места, бяха принудени да се върнат. В това представление, за пръв път от като г. Мелинсон представлява в София, хипнотизираната госпожица Олга упорито отказваше да отговори на един въпрос, който ѝ се задаваше от баща ѝ. След повторна настоятелна заповед на хипнотизатора, тя продължи отговорите си на всички последующи въпроси съвършено сполучливо. Представлението се завърши с пет хубави картини из живота, предадени много добре от киноматографа, въпреки всичките неудобства, които представляваше салонът. Тези дни г. Мелинсон ще даде представление за учениците от гимназията". На 11 декември 1896 в салона на кафенето, разположено в приземния етаж на сградата на хотел „България“, бива осъществена прожекция с киноматограф (най-вероятно уреда, конструиран от братята Огюст и Луи Люмиер). При това добре посетена – въпреки скъпите билети (от 2 лева) салонът се е оказал „малък“, мнозина от желаещите да влязат в него остават навън – „принудени да се върнат"! Сеансът е успешен и в техническо отношение – въпреки че помещението не е било пригодено за такава цел и не е предлагало необходимите за демонстрацията условия, показаните пред аудиторията пет хроникално-документални филма („картини из живота“) са били „предадени много добре от киноматографа“!

Участниците

„Измежду хотелите на София по него време хотел „България“ ни правеше впечатление на дворец – пише през 1947 Георги Каназирски-Верин в мемоарната си книга „София преди 50 години“ – В тоя хотел слизаха изключително видни чужденци и дипломати. В едноетажното крило над старото кафене „България“ и срещу Военното министерство имаше запазен апартамент, в който живееше собственикът на имота генерал Кесяков“. През 1896 заведение-то при (под) хотела се стопанисва от Стефан А.

Петров – затова и печатът го нарича ту „кафене Петров“, ту „салона на Стефан А. Петров“. Но и „Париж в София"! Защото със своята „уредба, богата читалня и мобилировка“ то заема „първо място по своята комфортабельност“, „прави впечатление на дворецов салон“ и „в нищо не отстъпва дори на най-модните парижки кафенета“. Там има „билярдо“, обявено в началото на годината за продан заедно „с всичките принадлежности“. Там в края на юли пристигналият „из Русия“ американец Фишер гостува със своя „твърде усъвършенствуван фонограф“, а на 30 октомври (сряда) осъществяват концерт италианските оперни певци Чечилия Боасо („примадона сопран“) и Орести Капелети (тенор). Там вечерта на 2 ноември (събота) провежда поредното си „представление по хипнотизма“ г. Мелинсон (третото в столицата и първото в хотел „България“). Затова и не е изненадващо, че тъкмо „в кафенето на г. Петрова“ на 11 декември 1896 бива организирана прожекция с киноматограф.

„Известний професор Мелинсон“ се оказва не чак толкова популярна персона. Името му в софийския печат се споменава в още три варианта – Мелинзон, Мелензон и Мелинсон. Охарактеризиран е като „професор“, „професор по физика“, „всемирно-известния професор“, „хипнотизатор“, „знаменития хипнотизатор“... По-съществено е, че цели четири столични вестника проследяват чрез общо 13 съобщения пребиваването му в града, където чужденецът довтасва още на 12 октомври (според в. „Прогрес“). Мелинсон сътворява представления „по хипнотизма“, изнася „непостижими сеанси по спиритизма“ и прави „опити с хипнотизиране“ първо в „Славянска беседа“ (на 17 и 26 октомври, като анонсираната за 22-ри „вечеринка“ бива отложена – „по причина на разболеванието на едната от дъщерите му“). Освен в печата пришествието остава диря и в протоколните книги на „Славянска беседа“, съхранявани в Държавен архив (ДА) София. Единственият (известен засега) официален документ, споменаващ името му, е Протокол XXV от 23.X.1896, т. 7 (ф. 1318К, оп. 2, а. е. 15,

л. 141–141г), където е записано, че настоятелството на дружеството разрешава да се даде салонът „на Мелензон“ – „денем под наем за 22, 24 и 28 Октомврий по 60 лева (шестдесет)“. На 2 ноември „професорът“ гастролира в кафене „България“, а на другия ден дава две представления в театър „Зора“ (дъсчена постройка, скована на мястото, където днес са Централните хали) – „първото ще почне в 2 ½ часа през деня за ученици с 5 процента отстъпка, а второто – вечерта в 8 ½ часа за публиката, с обширна програма“ (в. „Народни права“, № 126, 31.X.1896).

В своята „много разнообразна“ програма Мелинсон включва още „концерт“, „вокален концерт“, „участието на тенора от Венската [Виенската] опера г. Херцерелд“... Въпреки че повечето от представленията му привличат публиката – „всички места [в „Славянска беседа“] бяха почти заети“, а и биват оценени като „извънредно сполучливи“, има и разочарования – „другите части на програмата [извън „опитите с хипнотизиране“, оказали се „най-интересните“], ако и добре изпълнени, не излязоха такива, каквито се очакваха от повечето публика“ – негодува в. „Свобода“.

И така – от 12 октомври до 2 ноември в печата се появяват девет на брой известия, отнасящи се до Мелинсон и неговите изяви. Нито едно от тях обаче не обелва и дума за присъствието на кинематограф в представленията. Навярно поради това, че апаратът не е участвал в нито един от сеансите през този период (17 октомври – 3 ноември). Изглежда малко вероятно „живата фотография“ да е била включена в програмата, но да не е направила впечатление на публиката и по този начин да е била игнорирана от рекламните обявления. Най-достовърното обяснение в случая е, че по време на пристигането си в София „професорът“ не е разполагал с прожекционна машина. Следва промеждутък на затишие – от 2 ноември до 7 декември името на пришълец не се споменава във вестниците, изявите му сякаш секват! И изведнъж (най-неочаквано) на 8 декември в. „Народни права“ (№ 141) хвърля бомбата...

Хотел „Македония“

„Г-н Мелинсон, известен на столичната публика по своите сеанси върху хипнотизма – пише органът на Либералната партия в постоянната си рубрика „Вътрешни новини“ – в салона на хотел Македония показва на любопитните едно ново изобретение на Едисона. Известно е, че фигурите на магическия фенер стоят неподвижни. Едисон е направил да се движат и менят фигурите... Има още: играещи деца, паришкия семеен живот, един англичанин пуши тютюн, дим върви из лулата, налива бира в чашата си, най-после един живописец бързо рисува английската царица, покланя се пред вас и излиза. Сичко се състои в това: магическия фенер е същия; вместо газ или свещ, свети електричество; вместо неподвижна фигура на стъкло, тук минават пред увеличителното стъкло стотици картини с такъва бързина, щото човек мисли, че нещо магическо става пред него: в една секунда минават 3 – 4 картини, но вие не можете да забележите това. Любопитните могат да видат това изобретение на Едисона всеки ден от 4 до 10 часа вечер, и да се почудят малко на човешкия ум, за когото види се, няма нищо невъзможно“.

На 8 декември 1896 „в салона на хотел Македония“ Мелинсон вече „показва“ филми – с помощта на „едно ново изобретение на Едисона“. Кога обаче ги е започнал? Ще да е било поне ден-два по-рано – допускане, което „отмества“ с ден-два по-рано датата на първата кинопрожекция в София. Едва ли е случайно, че тъкмо в тази реклама (най-ранната известна засега, отнасяща се за представление с кинематограф) Мелинсон (или сътрудничият му при изготвянето на текста българин) е сметнал за необходимо да обясни основните характеристики и принципи на новото изобретение, да подчертае разликата между него и магическия фенер – произтичаща от движението, от бързината, с която се „менят фигурите“ (образите), да предаде прилично съдържанието на филмите, включени в програмата, а и дори жанрово да ги разграничи... Подобни разясне-

ния, абсолютно необходими и дори задължителни при представянето на непознати до този момент изобретения, липсват в октомврийско-ноемврийските съобщения. Затова приемам декемврийското обявление в „Народни права“ не само за първата филмова реклама, публикувана в българския периодичен печат, но и за най-ранното (макар и своеобразно) въведение в познанието за киното у нас.

„В дясно на ъгъла площад Бански и ул. „Мария Луиза“ – уверява Георги Каназирски-Верин – беше голямото кафене „Македония“ на Спиро Холйолчев (до дъно разрушено от бомбардировката) със своята широка тераса и многобройни маси на тротоара, на който мераклии софиянци, със зачервени и потни лица сучеха мустаци и намигаха. Тук беше центърът на търговията и най-оживеният пункт на София. Това кафене беше и център на всички македонски дейци. Там се срещаха постоянно Даме Груев, Сарафов, Гарванов, Паница, Кръстю Българията, Лука Иванов, Тане Николов и много други. Такова голямо кафене и с такива разнообразни напитки ние нямаме в днешна София“. Въпреки похвалните слова на Верин, по това време заведението е наричано иронично „кафене“, често влиза в хрониките със скандалите, избухващи между неговите клиенти, а като хотел „Македония“ е с класи по-долу от „България“. Въпреки това популярността му е неоспорима, а местоположението – идеално за публични зрелища – „най-оживеният пункт на София“. Навярно затова Провидението (по-

средством Мелинсон) избира салона на хотел „Македония“ за мястото на първите кинопрожекции в България!

Филмите

„Анотациите“ на демонстрираните филми позволяват поне един от тях да бъде сравнително лесно и уверено идентифициран – „Художникът (Кралица Виктория)“ („Dessinateur (Reine Victoria)“) на французина Жорж Мелиес (поставен под № 61 в списъка от заглавия, произведени през 1896 година от неговата фирма „Стар филм“) – 20-метрова лента, която при тогавашната „кинематографична“ скорост от 16 кадъра в секунда се е прожектирала върху екрана за около 1 минута. Възможно е „създателят на филмовия спектакъл“ (определението е на Жорж Садул) да е авторът и на останалите кадри, показващи „играещи деца“ („Enfants jouant sur la plage“, № 41), „паришкия семеен живот“ („Сцени от улиците в Париж“ – също според Садул) и „един англичанин“ („Une partie de cartes“ – първия филм на Мелиес, № 1). Но също така е напълно вероятно зад побългарените титули да надничат филми на Люмиер (от 1895–1896): „Игра на деца на улицата“ („Jeux d'enfants dans une rue“ – IMDb, № 244), „Деца с играчки“ („Enfants aux jouets“, Каталоген № 43), „Деца, играещи на топчета“ („Enfants jouant aux balles“, К№ 50), „Каращи се бебета“ („Querelle enfantine“, К№ 82), „Епизод с деца“ („Scène d'enfants“, К№ 94), „За-



Някогашният хотел „Македония“ (на неговото място днес се извисява част от сградата на ЦУМ), в чийто салон „г-н Мелинсон“ осъществява първата (най-вероятно) кинопрожекция не само в София, но и в България

куската на бебето” („Repas de bébé” или „Le Déjeuner de bébé”, К№ 88), „Игра на карти” („Partie d'écarté”, К№ 73), където обаче трима (а не един) французи (а не англичани) пият вино (а не бира)...

Но с това изненадите не свършват, а тепърва започват. Поднесени от 7-те реда, които съзнателно не цитирах. Защото съдържанието им е повече от сензационно: „Напр. пристанището на Варна се вижда цялото; след това пристига един параход и започва да излиза публиката из него в такъво множество, щото струва ви се, че цял мравуняк извира: цилиндраши, турци, дами, коя от коя по хубавици, деца, изобщо секакви екземпляри. След това, дохождат любопитни да гледат парахода”.

Удивлението, смайването, стъписването в случая са оправдани – досега се знаеше, че първите киноснимки в родината ни са осъществени през есента на 1903! Но се оказва, че цели 7 години преди това някой е въртял манивелата на кинокамера у нас, оставил е дори целулоидна дияра! За такава обаче няма никакви свидетелства в каталозите на фирмите, снимачни филми по това време. И в този на Люмиер („Société anonyme des plaques et papiers photographiques Antoine Lumière et ses fils”), и в тези на другите френски кинокощи „Star film” на Мелиес и „Патé фреп” („Société Pathé Frères”), и в този на американската компания „Едисон” („Edison Manufacturing Company”) не се споменават изобщо топонимите България, Варна или Галата, нито пък словосъчетанието „варненско пристанище”... Въпреки че операторите на изредените фирми сколасват за по-малко от година да заснемат десетки „пристигания”, „акостириания” и „дебаркириания” на параходи по всички краища на света! Изненадата е тъй мощна, че ражда подозрението и недоверието. Действително ли върху екрана в хотел „Македония” (а вероятно и в хотел „България”) е бил прожектиран филм, показващ варненското пристанище? Или обявлението е само евтин рекламен трик? Но ако то не е било такъв, тогава кой е заснел хрониката? Мелинсон, който (макар и „професор по фи-

зика”) едва ли се е занимавал сериозно с операторско майсторство? Или друг някой тайнствен жрец на Десетата муза? И то не кога да е, а през лятото или ранната есен на 1896 година! И то не къде да е, а в България! Безспорно е, че търсенията в тази насока ще трябва да продължат...

Хипотезите

Ще припомня накратко хронологията. Около 12 октомври 1896 Мелинсон се озовава в София и до 3 ноември (включително) реализира няколко представления без кинематограф. След тази дата името му не се появява в печата до 8 декември, когато вече провежда представления с кинематограф – първоначално „в салона на хотел Македония”, а на 11 декември и „в кафенето на хотел България”. Очевидно през този времеви отрязък (продължил повече от месец!) се е случило нещо, довело до снабдяването на хипнотизатора с „едно ново изобретение на Едисона”. Как и откъде се е взел кинематографът, а и неговите „картини” (филми)? Логично е да се предположи, че Мелинсон е получил уреда отнякъде. Може да е пристигнал оттам, където той е пребивавал преди да тръгне за София (ако предположим, че вече го е притежавал). Нормално е багажът да следва своя стопанин при неговите митарства, изоставайки времево при транспортирането. Но не е нормално скиталецът да не е оставил „пръстови отпечатыци” в печата на някоя друга балканска или европейска държава. А такива (поне засега) липсват!?

Може пък Мелинсон да е поръчал междуременно апарата (ако предположим, че дотогава не го е притежавал) и той му е бил доставен (изпратен) отнякъде. Факт е, че иностранецът незабавно включва в програмата си показите на „жива фотография”. Нещо повече – във всички подновени рекламни съобщения (четири на брой за дните от 8 до 13 декември) се акцентира върху наименованието „киноматограф”. То не фигурира единствено в броя на „Народни права” от 10-и, който обаче също

известява за предстоящото на следващия ден „представление в четири отделения“, допълвайки – „программата се намира в „Хотел България“. Този незначителен на пръв поглед детайл удостоверява, че осведомителната кампания е включвала както вестникарска, така и афишна разгласа. Едва ли е случайно, че тъкмо в най-ранната от тези реклами, оформили небивала дотогава „кинематографична“ поредица, се пръква „въведението“, дало представа на читателите за възможностите и качества на непознатото изобретение, а и споменало (единствено то) името на гениалния му създател – американец Томас Алва Едисон (1847 – 1931). Ето защо приемам обявлението и като доказателство, че Мелинсон се е сдобил с кинематографичен апарат в края на ноември или първите дни на декември.

Написаното дотук сякаш красноречиво говори в полза на хипотезата, че „професорът“ е безспорен притежател на кинематографа, появил се в началото на месец декември 1896 в нашата столица. Ала не по-малко достоверно би прозвучало и обратното допускане. Напълно възможно е по същото време София да е била посетена от неизвестен засега пътуващ кинаджия, носещ със себе си прожекторен апарат и ограничен шок от филми, непозволяващ му да организира свой собствен печеливш сеанс. Да предположим, че двамата са се срещнали, разговорили и видели (всеки в отсрещната страна) шанс за взаимноизгодно сътрудничество. Мелинсон се е нуждаел от кинематографа, за да подсили своята започваща да линее програма. Киновояжорът се е нуждаел от популярността на хипнотизатора, понатрупана през изминалия месец – месец и половина. Приел е, защото едва ли е имал друг избор – неговите „картини из живота“ са били „хубави“, но „пет“ на брой (и двойно повече да са били, ситуацията едва ли е щяла да бъде по-различна). Ведно с това се е обрекъл на анонимност – участ, споходила и неговите следовници, осъществили поредиците от кинопрожекции в Русе през февруари 1897 и в София през март и април на същата година.

Много е вероятно тъкмо този служител на Десетата муза да е заснел във Варна хрониката, анонсирана от „Народни права“. В противен случай би трябвало да припишем създаването ѝ на Мелинсон.

Второто известие в „Мир“ (№ 327) от 13.XII.1896 се оказва и последно!? Това е изненадващо, защото фактите подсказват, че тъкмо тогава „професор“ Мелинсон е бил на „гребена на вълната“, готвел се е „тези дни“ да „даде представление за ученичките от гимназията“, след като кинематографът му съумява да привлече като магнит всякакъв вид публика – очаровайки елита (в „България“), но и печелейки народния вот (в „Македония“). Защо не се е възползвал от благоприятната ситуация? Защо е дал пари за тази реклама, след като не е продължил сеансите? Навярно му се е наложило и е заминал. Без отново да остави целулоидни отпечатъци в съседните на София по-големи европейски градове? У нас обаче продължават да го помнят. На 23 април 1897 „Мир“ известява, че „Хипнотизирането се запрещава“. Оказва се, че Медицинският съвет, „взел предвид, че напоследък разни странствующи лица – изключително чужденци, с спекулативна цел дават публични сеанси по хипнотизация“, които „вредително се отразяват върху здравето на хората“, е разпоредил тяхната забрана на „публични места“ в Княжеството!

**ФЕСТИВАЛ НА БЪЛГАРСКОТО
ДОКУМЕНТАЛНО
И АНИМАЦИОННО КИНО
GOLDEN RHYTON
BULGARIAN DOCUMENTARY
AND ANIMATION FILM FESTIVAL**

**16-22 ДЕКЕМВРИ 2013
ЛЪКИ СИНЕМА
ГАЛЕРИЯ „ТРАКАРТ“
КЛУБ „ПЕТНОТО“
ПЛОВДИВ
DECEMBER 16-22, 2013
LUCKY CINEMA
TRAKART GALLERY
PETNOTO CLUB
PLOVDIV**



FES TI VAL DE CAN NES

15 - 26 MAI 2013



66° FESTIVAL DE CANNES

Кан 2013

С лице към популярните жанрове

*Вера Найденова и Боряна Матеева
разговарят за кинофестивала в Кан 2013*

► **Вера Найденова:** Проблемът как да отразяваме фестивалите важи при всеки от тях, но тъй като този е най-мощният, а може би и посетен от другите, по-амбициозен, проблемът се умножава и изостря. Преди години беше голяма привилегия да си в Кан (а и на всеки друг фестивал). В това имаше и някакво тайнство, защото чуждите вестници бяха трудно достъпни или идваха само на определени места у нас. И киножурналистът, който присъстваше там, можеше да разкрива тайните на червената стълба: кой присъства, кой отсъства, кой е в журито, кои филми се състезават... Всичко това научавахме от определени хора. Сега, при новата информационна ситуация, всички знаят всичко за Кан. И преди да отидем, и след като отидем, то се разнася – първо от сайта на самия фестивал, който е достъпен и хората го четат...

Боряна Матеева: Вече на осем езика – включително и китайски!

В.Н.: Всичко се коментира по всевъзможните новинарски емисии, да не говорим за телевизиите. Какво остава за нас, с какво бихме могли да бъдем полезни, за да обогатим знанието за фестивала?

За разлика от „Оскар“-ите, където при връчването филмите са вече познати, в Кан се пази известна дисциплина, има условности. Едва когато мине премиерата, филмите могат да

отидат на френски екран. У нас те, ако не са американски, се показват обикновено на София Филм Фест или на „Киномания“. В никакъв случай не бива да забравяме, че от интернет хората си „теглят“ филми винаги когато пожелаят, но това става малко по-късно и по-бавно. Така че на нас ни остава да информираме за отделните филми в състезанието и в другите т.нар. паралелни програми, да разказваме съдържанието им, или, в по-добрия случай, да ги анализираме, което някой читател може и да запомни. Според мен по-важното е, доколкото можем, да открием в извадката, която ни предлага фестивалът (и другите фестивали, защото всеки от тях си има своя стратегия), някаква тенденция или концентрирана картина на световното кино в сегашния момент, тъй като програмата се избира от сътвореното в границите на една календарна година. Трябва да имаме предвид, че за последното издание селекционерите на Кан са изгледали 1850 филма, тоест те имат несравнимо по-широка представа и от най-амбициозните от нас за онова, което е произведено. И от него са избрали към стотина заглавия: 20 за състезанието, 19-20 за „Особен поглед“, за извънконкурсната програма (към това се прибавят и филмите от студентската програма, от „Седмица на критиката“ и „Петнайсетдневката на режисьорите“).

И така, всекидневниците у нас не разчитат вече на кореспонденции от Кан, защото не

можем да ги удивим с новини – те си ги получават от големите информационни канали. Тогава с какво можем да бъдем полезни? Не бих искала да натоварвам нещата с особени претенции, но накратко ще кажа: с авторски коментар върху програмата като цяло. Ние, присъстващите там журналисти, имаме възможност за някакво свое творчество върху предложената ни извадка. Големите западни вестници отразяват всекидневието на фестивала и посвещават пространни анализи на отделни филми; при нашите условия коментарите ни, там където ги допускат, не са всекидневни, така да се каже, по-наедро са. Слава Богу и у нас се намират издания, които си дават сметка, че е добре от българските киножурналисти да получат авторска гледна точка към фестивала, някакъв синтез, а не „жълти новини“ или откъслечни информации за филмите. Тук, в единственото наше специализирано издание за кино, е още по-подходящо да изразим обобщено впечатление от тазгодишния Кан, толкова повече, че читателите най-веро-

ятно са попрочели вече подробности за отделните филми.

Моето лично обобщение е, че в състезателната програма преобладаваха т.нар. популярни жанрове (определяни често и като „развлекателни“, „американски“ и др.). През последните години те са представяни обикновено в т.нар. извънконкурсна програма. Именно тяхното доминиращо присъствие селекционерите този път са открили в годишната продукция. Тук е уместно да припомним, че миналата година на състезателния екран се срещнаха силни произведения от тенденцията на т.нар. авторско кино, а можем да кажем – на европейското психологическо кино, начело с „Любов“ на Ханеке, „Ловът“ на Винтерберг, „Отвъд хълма“ на Мунджиу. Това не означава, че за една година тенденциите са се променили, а по-скоро, че те съжителстват във всекидневието на киното, а фестивалът вече не се стреми да представя – така, както се е случвало десетилетия наред, само едната от тях (тази на „авторското кино“), считайки я за по-значител-



„Ели“ – Мексико, режисьор Амаг Ескаланте

на и по-престижна... Впрочем, отговаряйки на обективната експанзия на популярното кино, фестивалът отдавна поглежда към него, но тази година, според мен, направи определен реверанс...

Сред жанровите определения на филмите се срещаха хорър, вампирски трилър, екшън... В синопсисите нерядко присъстваха думи като удивителна, невероятна, мрачна (история). Май само мелодрамата отсъстваше.

Б. М: В линията на класическото психологическо кино, но с примеси на мелодрама, беше „Имигрантката“ на Джеймс Грей с френската актриса Марийон Котияр в ролята на полска имигрантка. Този филм не получи награда (освен че е в конкурса, което само по себе си е голямо признание), но дава жива и реалистична представа за човешкия фундамент на съвременна Америка, показва цената, която имигрантите от началото на XX век са платили за оцеляването и интегрирането си. Крайно уни-

жение, безскрупулна експлоатация, принудително проституиране, кръв и неистова воля за живот са били нужни, за да се приспособиш и устоиш на бруталността на живота. След този филм виждаме „американската мечта“ и американската нация в друга перспектива.

В.Н.: Подобна картина сме виждали и в други филми.

Б.М. Разбира се, но тук интересното е, че американец я показва през погледа на европейските имигранти, през болката им.

В.Н.: В панорамата присъстваха филми на големи майстори като Роман Полански, братя Коен, Джим Джармуш, в чиито филми жанровото начало е съчетано с ярки авторски почерци (жанрово кино с авторски стил не е оксиморон!). „Истинският Люин Дейви“ (Голямата награда на фестивала) е разказ за историята на певец от епохата на „американския



„Животът на Адел“ – Франция, Белгия, Испания, режисьор Абделафит Кешише

фолк” (60-те години на XX век). В него братята Коен са пречупили известния ни от много други техни филми абсурдистки черен хумор в дискретна ексцентрика и трагикомизъм. Считаният за най-независим и във финансово, и в художествено отношение американски режисьор Джим Джармуш явно не е могъл да остане независим от модното днес увлечение на киното по вампирските истории. Героите на „Само любовниците остават живи” (вдъхновен от книгата на Марк Твен „Дневници на вампири”) са двама влюбени от... столетие. За да спази характерната за творчеството си престижна иронична мярка, режисьорът назовава произведението си „вамписки детектив”, но държи на всяка цена зрителите да се досетят и за метафоричния му смисъл, отнасящ се за съвременното състояние на човешкия живот. При някои това може и да се случи, при повечето – остава само доброто впечатление от играта на британските актьори Тилда Суинтън и Том Хидлстън, убеждаващи ни за пореден път, че „във вампирските истории има нещо много английско”.

Малко невероятно е това, в което ни уверява фестивалната преса, че Роман Полански, създателят на „Бебето Розмари” и „Горчива луна”, едва миналата година в Кан е научил за книгата „Венера в кожи” и за автора ѝ Леополд фон Захер-Мазох, всъщност негов земляк от Лвов, а навярно и сънародник, считан за родоначалник на мазохизма в литературата.

Но така или иначе в тази книга, а по-точно в преработката ѝ в пиеса от Дейвид Айвз, режисьорът е намерил добра основа за пристрастието си към „тъмните страни” в човешките тяло и душа, към аморалните истории. И за проява на виртуозните си умения в построяване на еротичните мизансцени, надминаващи онези от „Горчива луна”, благодарение отново на играта на съпругата си Емануел Сейние.

В тези случаи формите, тиражирани от мейнстрийма, напускат тривиалните канони и клишета и се превръщат в територия на креативност. Раждат се добре разказани линейни истории, лишени от претенициите на фило-

софските тези и асоциативните структури, с които сме свикнали да свързваме някогашното „чисто авторско кино”, но осъществени с високо майсторство.

Б.М.: Тук искам да спомена един филм, който е извън схемата на жанровете, или по-скоро стои на кръстопътя им. Той не беше награден, но още настръхвам, като се сетя за някои кадри и мисля, че е едно от най-важните „знамения” на фестивала. Става дума за „Боргман” на холандския режисьор Алекс ван Вармердам, в който доста брутално се поставя въпросът за присъствието на злото в съвременния свят и неспособността на презадоволените западни общества да се защитават от него. Най-въздействаща е неопределеността на историята – злодеите не са социално или расово дефинирани, нямат политическа физиономия, те рушат благополучието не за да придобият нещо, а просто защото са изначално зли. Ако търсим жанров ключ, отиваме към черно фентъзи, метафизичен хорър, катастрофична антиутопия... Много тревожен филм с множество възможни препратки.

В.Н.: В програмата имаше филми, близки до хорърите и до полицейските екшъни, но родени не от формалните хватки за „сплашване на зрителя” и от съспенса, а от непосредствени наблюдения върху действителността. В китайския „Допир до греха” (Наградата за сценарий) на известния в Кан режисьор Дзя Джанкь и „Хели” (Наградата за режисура) на един от авангардистите в днешното мексикаско кино Амаг Ескаланте насилието е следствие от гангрените в морала на обществото (социално неравенство, контрабанда, наркотици, корупция) в иначе икономически добре развиващите се страни... Напрежение, гонитби и мафиотски шантаж има и в „Григри” на режисьора от Чад Махамат Салех-Харун. Но и сериозно представена непозната за нас африканска реалност и добър кинопрофесионализъм.

С тези филми Кан ни убеди, че т.нар. жанрово кино не е само американско, а когато е, не е

само холивудско; че то не винаги опростява живота, че не е само развлекателно (макар че хедонистичните функции на киното изобщо не са за подценяване). Авторите със свой стил го освобождават от баналностите, нарушават отъпканите пътища към създаването му, извеждат го от каноните, придават му уникалност. То се обновява и от пречупването през различните регионални култури. И което е най-важно – изразяването в него напрежение и тревога често са в синхрон с екзистенциалната криза, която преживява човечеството днес. Всичко е въпрос на талант.

Имаше обаче и други филми, в които, при уж перфектна жанрова характеристика, се усещаше присъствието на баналност, а и още по-жалко, на лош вкус. На първо място „Само Бог прощава“ на Николас Виндинг Рефн.

Б.М.: И за мен този филм категорично беше най-слабото място в селекцията, може би защото има и тежка претенция в заиграването с антични митове и източни жанрови форми...

В.Н.: „Млада и хубава“ на Франсоа Озон и „Замък в Италия“ на Валерия Бруни Тедески също не бяха на висота. Общо взето, голям реверанс направиха към френското кино тази година.

Б.М.: И към американското също...

В.Н.: Кан има неписано правило – колкото френски, толкова и американски филми. Този път френските обаче бяха повече, като вземем предвид и присъствието им в различните други програми. Мисля обаче, че „златото“ отиде при „Животът на Адел“ на Абделатиф Кешиш не просто защото е френски... Както, да се надяваме, не и само заради проблема с хомосексуалната любов, който напоследък се оказва сред най-дискутираните в различни страни, та дори придобиващ политическо значение... Казват, че председателят на журито Спилбърг в началото не го подкрепял, но в крайна сметка приел внушенията на други свои колеги.

Б.М.: На пресконференцията той каза, че за него това е „голяма любовна история“, че журито е било „абсолютно омагьосано от актьорите“, от това как режисьорът ги наблюдава. Нямахме определения като лесбо-драма, гей-история. Каза още, че филмът носи „много силно позитивно послание“, че не е за секса и че политиката не ги е интересувала. Важно е да споменем за яснота и контекста, в който този филм се наложи така тотално – по същото време Франция се тресеше от големи протести против гей-браковете, т.нар. „брак за всички“. Може би „Палмата“ е знак за подкрепата на свободомислието в най-общ план. Натурализираният във Франция тунизиец Кешиш пък посвети филма си на „хубавата френска младеж, която го е научила на свободен дух и на живеенето заедно“, както и на една друга младеж, тази от тунизийската революция, „на тяхното желание да живеят и да обичат свободно“. „Една революция не се прави, без да е също и сексуална революция“ – обобщи той.

В.Н.: Изпитвам респект към членовете на журито (сред които, освен Спилбърг, бяха Анг Ли и Кристиан Мунджиу), но ще бъда искрена като кажа, че на мен този филм не ми хареса. Беше ми повече вулгарен, отколкото емоционален или психологически. Фактът обаче, че има авторитетни хора, които го харесват, ме кара да мисля, че е дошла друга, нова епоха, в която киното ще разбулва все повече тайните на човешкото тяло.

Б.М.: Знаеш ли, и аз си мисля същото...

В.Н.: И все пак тазгодишният Кан не беше само фестивал на жанровото кино. Имаше силни произведения извън твърдите формални алгоритми. Авторите им са разчитали на съвременните кинематографични средства при улавяне импулсите на спонтанния живот във всекидневния му ритъм. Виртуозната работа с деца на японца Хирокацу Коре-Еда е запомнена тук от показания през 2004 „Никой не знае“. Сега, с „Какъвто бащата, такъв и синът“

(Специалната награда на журито), режисьорът надмина себе си. Сюжетът е от най-необикновените, които животът ражда – след шест години две семейства научават, че в родилния дом децата им са били разменени. Тактът на героите, преживяващи случая, е забележителен. Както и подходът на режисьора при изобразяването му.

След изключително успешния „Раздялата“ („Оскар“ за чуждоезичен филм през 2012 и още няколко други световни отличия, 1 000 000 зрители само във Франция) в „Миналото“ иранският режисьор Асгар Фархади отново разказва за разделяща се двойка – тя францужойка, той иранец. Като при всеки развод, и тук се отваря „кутията на Пандора“: спомени, грехове, злини... В пресата се изписват страници за необикновената лаборатория на режисьора, пресъздаващ на екрана тънкостите в непосредствения живот на изпълнителите. Макар и направен по същия филигранен начин, „Миналото“ губи донякъде при сравнение с „Раз-

дялата“ поради известна децентрираност на драматургичната енергия. Въпреки това, както информират френски журналисти, успели да се доберат до тайните на журито, именно той е бил любимецът на Спилбърг... В цялостната картина на тазгодишния фестивал отсъстваха ярките пластични решения. Изключение правеше само „Великата красота“ на италианеца Паоло Сорентино.

Б.М.: Мощна барокова красота имаше в този филм, великолепно изображение, което неслучайно напомняше на „Сладък живот“. Режисьорът признава, че е бил вдъхновен от него, а и от много други филми за Вечния град. В този смисъл изненадващо дойде новината, че наградата „Вулкано“ на техническата комисия е отишла при оператора на „Григри“ Антоан Еберле „за забележителния финес и скромност, с които служи на филма, в условия, които, можем да си представим, са били много трудни.“...



„Боргман“ – Холандия, режисьор Алекс Ван Вармердан

В.Н.: Ако се върнем на Сорентино, гротеската в него се родее с тази на Фелини, сатирата му е насочена към корупцията на днешните политици, безсмисления лукс на висшето римско общество и безплодието на интелектуалците. А кинематографичната му пластика ни напомни някогашната изобразителна сила на италианското кино, но обогатена с новите технологии.

Б.М.: Мисля си, че в Кан тази година нямаше екстремни формални експерименти, софистицирано заиграване с киноезика, но с отличаването на „Животът на Адел: глава 1 и 2“ и с тоталния ентузиазъм на френската критика беше легитимирана, струва ми се, една необичайна (поне за Кан), тематика. И по-точно начинът на показването ѝ, с изопването на зрителското възприятие до възможния (засега!) предел. Смустващ филм. Получи се едно поривисто отместване на границите на гледането, на приемането. Понятието „авторско кино“ се разшири в една неподозирана посока...

В.Н.: Тоест Кан беше съзвучен с увлечението на епохата ни по популярните форми и развлекателните екранни истории, но не пропусна да ни напомни и това, че киното е високо изкуство...



„Миналото“ – Иран, Франция, режисьор Асгар Фархади

Карлови Вари 2013

Агнешка Холанд: Киното не е спортно състезание

Божидар Манов

Световноизвестната полска режисьорка Агнешка Холанд бе председател на седемчленното жури за основния конкурс на 48-ия международен кинофестивал в Карлови Вари.

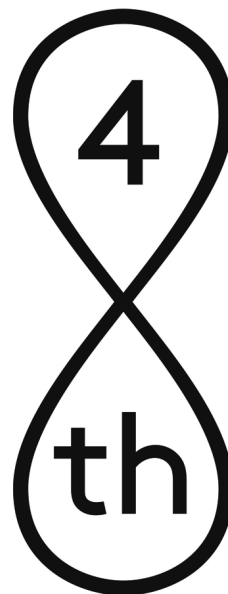
Родена е на 28 ноември 1948 във Варшава. Учи режисура в знаменитата чешка академия ФАМУ в Прага. Започва професионалния си път като асистент на Кшищоф Зануси и пише сценарии съвместно с Анджей Вайда. Дебютира в игралното кино с „Пробни снимки“ (1977) заедно с Йежи Домарадски и Павел Кедзиевски. Първият самостоятелен филм „Провинциални актьори“ (1979) ѝ носи награда на ФИПРЕССИ в Кан. Следват други успешни заглавия като „Самотна жена“ (1981) и „Треска“ (1981). „Горчива жътва“ (1985) е номиниран за чуждоезичен „Оскар“, а „Европа, Европа“ (1990) – за сценарий. Снима още „Да убиеш свещеник“ (Франция, САЩ, 1988), „Оливер, Оливер“ (Франция, 1992), „Тайната градина“ (САЩ, 1993), „Пълно затъмнение“ (Великобритания, Франция, Белгия, 1995), „Партитурите на Бетовен“ (САЩ, Германия, Унгария, 2006). Прави много телевизионни сериали. Сега подготвя амбициозен игрален проект за бившия полски президент генерал Войчех Ярузелски и за времето на военното положение през 80-те години на миналия век.

В Карлови Вари показва новия си трисериен филм „Горящ храст“ (Чехия, 2013) със сюжет за самозапалването на Ян Палах при съветската окупация на страната след нахлуването през 1968 година.

В разговор с журналисти Агнешка Холанд отговори на зададените ѝ въпроси:

Вие идвате в Прага като студентка във ФАМУ съвсем млада, само на 18, в средата на 60-те години, тъкмо по време на т.нар. Пражка пролет. Свидетелка сте на самозапалването на Ян Палах, участвате в студентските вълнения, арестувана сте и попадате в затвора за

48th Karlovy Vary International Film Festival June 28th–July 6th 2013



www.kviff.com



няколко седмици, после се връщате в Полша. Как Ви повлия този личен опит?

Много дълбоко. Цялото ми присъствие в Прага по онова време е решаващо за формирането ми и в творческо отношение, и като човек, и като гражданин. Бях твърде млада и всички събития около Пражката пролет оставиха дълбок и траен отпечатък в мен, бях заобиколена от хора, чийто дух тогава бе пречупен. Разбрах от личен опит и реални житейски наблюдения какво представлява всъщност комунистическия режим, как надеждите на хората могат да бъдат пометени, как обществото може да бъде смазано и как точно в определен момент отделният човек може да бъде пречупен, търсейки лично оцеляване. Когато по-късно се върнах в Полша и вече работех като режисьор, направих „Треска“ със сюжет за революционните събития през 1905 година и група терористи – социалисти, които се борят срещу царизма. Но във филма фактически използвах и вложих моя опит и впечатления от Пражката пролет.

Сега като председател на главното жури ще гледате и оценявате 14-те филма от основния конкурс. Това натоварва ли Ви с чувството за тежка отговорност?

Да, разбира се. Аз въобще не обичам много този тип работа и ангажименти, киното не е спортно състезание, където има обективни критерии за оценка и след футболен мач или дълго бягане е безспорно ясно кой е победител, кой е втори или трети. Филмът е сложен творчески резултат от таланта и усилията на много хора, в него е вложена определена драматургия, режисьорска работа и цялостна реализация с конкретно изображение, актьорски изпълнения, звук, музика и още много елементи, които в крайна сметка носят някакви социални идеи или психологически наблюдения плюс авторска оригиналност и т.н. Всичко това ни изправя пред огромна отговорност, когато трябва да бъде дадена конкретна оценка, а не решението да е претупано или лекомислено. Работата на журитата отстрани може да изглежда и като приятно занимание, но аз я възприемам като изключи-



Агнешка Холанд

телна отговорност, която от една страна се контролира от впечатленията на хората, а от друга – може да повлияе върху съдбата на един филм и неговите автори. Същевременно не можем да забравяме, че филмите, селектирани в конкурсната програма, очертават облика и развитието на самия фестивал, което пък е от значение за развитието на културните процеси днес.

А кое от всички тези сложни изисквания и комплексни критерии е все пак най-важно и определящо за Вас като автор, оценяван толкова много пъти в различни конкурси и фестивали, а в случая и като председател на журито?

Винаги и във всички случаи най-важни са истината и емоциите. Всеки филм може да бъде в производствено и техническо отношение перфектен, но ако в същността си е празен, без дълбок смисъл и човешко вълнение, ако не съдържа искреност и вътрешна енергия, не бих го отличила с никаква награда.

Работейки върху „Горящ храст“, прекарахте дълго време в Чехия, сред професионалната кинообщност. Какво е впечатлението Ви за младите чешки кинематографисти и филмите им?

Бях така потънала в работа, че няхах много време за гледане на филми или за други професионални контакти. Не съм доловила нов цялостен процес, подобен на т. нар. „румънска нова вълна“ например. Но мисля, че това предстои в работите на най-младото поколение, което завършва сега ФАМУ. Има много интересни и обещаващи надежди.

Почувствахте ли някаква нова енергия или различен тласък, докато снимаште „Горящ храст“?

Определено. Младият сценарист Щепан Хулик (само на 29 години) и продуцентите, макар и от едно по-ново поколение, са хора, силно въвлечени в разбирането на близката история на страната им, но същевременно и



„Горящ храст“, режисьор Агнешка Холанд

с ясен поглед към процесите в съвременния свят и възможната външна гледна точка към представените събития. Те нямат комплекс за по-ниска професионална или провинциална принадлежност спрямо световното кино, те се чувстват напълно основателно като част от международната кинематографична общност.

Неотдавна казахте, че работата върху „Горящ храст“ е била най-приятната продукция от последните 15 години. Защо?

Това бе изключително вълнуващо и същевременно достоверно преживяване – не само за мен, но и за целия творчески екип. Изпитвахме удовлетворението, че вършим нещо много важно – не само като филм за зрителите, но и за самите нас. Беше особено съществено да установим, че всички днешни проблеми на посткомунистическите страни – като непоносимата корупция или национализма в Полша, са наследство от тоталитарния опит. Не можем да се правим, че не ги забелязваме или че не ни засягат, тъкмо обратно – трябва да си даваме ясна сметка, че живеем с бремето на този отрицателен опит. Същевременно сянката на комунистическите репресии и моралната корупция все още не са осмислени пълноценно като художествен резултат. А това е много важно както от историческа, така и от чисто човешка гледна точка – хората имат такава необходимост и ние им я дължим. Затова харесах сценария на „Горящ храст“ – той предлагаше много лична и скромна гледна точка, но с достоверен човешки опит, плюс свеж художествен поглед и безспорен талант. Аз бях респектирана, че един толкова млад човек е успял да види миналото на страната си и да го предложи на съвременните зрители по целия свят (филмът е продуциран от HBO Europe).

Как се посреща филмът в Полша, Франция, САЩ?

Моите сънародници – и по-възрастни, и по-млади, приеха филма много топло и емоционално. Имах среща със студенти във Варшавския университет и бях изключително развълнувана

от тяхната спонтанна реакция. После получих писмо от една американска критичка, в което пишеше, че е гледала филма на един дъх (а той все пак е почти 4 часа) и според нея това е най-достоверното и вълнуващо разобличаване на репресивната комунистическа машина на екрана. Това ми достави искрена радост и удовлетворение, че все пак от нашата работа има някакъв смисъл.

Като изявен режисьор и безспорен представител на съвременното европейско кино как виждате неговото бъдеще?

За да се прави кино в Европа са абсолютно необходими поне три изключително важни неща: нови идеи, талант и пари. И много кураж, разбира се. Все още ние, европейците, имаме истински културни потребности и киното трябва да ги удовлетворява в максимална степен. В това отношение европейското кино със своя психологизъм категорично превъзхожда американския мейнстрийм, който въобще не се занимава с подобни въпроси.

Миналата година се разминахте с „Оскар“ за чуждоезичен филм за „В мрака“, а това бе третата Ви номинация. Планирате ли да работите отново в Холивуд?

Бих приела подобно предложение само ако проектът истински ме провокира и повярвам във възможността да направя „свой“ филм. Получавам и чета много сценарии, но все не намирам достатъчно основания да се захвана с някой от тях. А без подобна увереност няма смисъл да започвам.

Холивудската производствена машина е сложна, възискателна по своему и поради това много стресираща. Засега по-подходящо се оказва да работя за някой от американските телевизионни канали – те предоставят повече творческа свобода.

Златен Витяз 2013 Живейте заедно и няма да рухне домът

Олга Маркова

► Цяла нощ летяхме срещу слънцето. След осем часа във въздуха пристигнахме в Хабаровск, който беше в навечерието на своята 155-та годишнина. Така че се оказахме в центъра на трескавата подготовка, а и част от самото честване.

След едно уникално по мащабите си културно кинопътешествие из територията на Русия, продължило повече от две десетилетия – от

Урал до Кавказ, по Волга, Днепър, Днестър, Москва-река, Иртиш и Байкал, фестивалът „Златен Витяз“ достигна до края (или, ако предпочитате, началото) на Руската федерация. Явно с популярния си девиз „За нравствени идеали, за извисяване на човешкия дух“ той се случва там, където в съответния момент има най-голяма необходимост от провеждането му. На екраните му за 22 години са показани 6500

„Лов на дребни хищници“ – България, режисьор Цветодар Марков



филми (от над 30 страни), гледани от най-широка аудитория. Засега общият брой на клубовете, създадени в съответните градове след приключването на фестивала, е шестдесет. Така че в многолетната битка за спасяване на човешкия дух отвоюваната територия е безспорна. Известно е, че от години руското правителство, подобно на нашето, няма духовна стратегия, нито културна политика, ориентирана към младото поколение. А именно днес повече от всякога младите се нуждаят от такова алтернативно филмово производство и разпространение, каквото в голяма степен предлага „Златен Витяз“. В неговата програма специално място е отделено и на детската конкурсна програма. „Живите вместе и не рухне дом!“ – напомняше навремето големият поет Арсений Тарковский. А неговият син Андрей правеше филми, пронизани от висока духовност. Малцина са тези, които следват пътя им. XXII-рото издание на този международен форум предложи на публиката 215 филма, от които 187 се състезаваха в шестте конкурса.

„Безсребърници“ – България,
режисьор Росен Елезов



Проведена бе и конференция на тема „Духовните традиции и културата на християнския свят“, обхващаща такива важни аспекти като отговорността на художника за неговото творчество, културната политика на нашето съвремие и нейната роля за оформяне на мирогледа на всяка нация.

На тазгодишния фестивал забележителни бяха творческите срещи на зрителите с майстори на съвременния театър и кино като Аристарх Ливанов, Александър Рапопорт, Зинаида Кириенко, Владимир Гостюхин. „Никога не претендирай за място, което е под твоето достойнство“ – отправи съвет към младите Рапопорт. И добави: „Важното е да помните, че всеки от вас може да бъде по-добър“. „В наше време можеш да си купиш образование – сподели младият актьор Ярьоменко. – Но не можеш да си купиш нито талант, нито ерудиция, без които високото изкуство е немислимо...“ Емоционалното въстъпление на Гостюхин и този път взриви аудиторията. „Ние буквално умирахме във всеки кадър – подчерта той, говорейки за съвместната си работа с известната режисьорка Лариса Шепитко над филма „Извисяване“. – Артистът е длъжен безрезервно да се отдава на творчеството и на публиката. Но за да постигне максимума, необходимо е повече да остава насаме със себе си, да се вглежда в себе си. Инструментът, с който ние работим, не е словото или боите, а нервите. Въплъщението във всеки характер е загуба на нерви, които не се възстановяват“

На тържественото откриване на фестивала със златен медал „С.Ф. Бондарчук“ за изключителен принос в съвременното кино бе удостоен народния артист Елдар Шенгелая (роден 1933 г. в Тбилиси), автор на десетки незабравими филми като „Необикновена изложба“, „Чудаци“, „Небесносини планини или Неправдоподобна история“ и др., разпространявани на времето и по нашите екрани.

И тази година представянето на българското кино бе оценено високо, въпреки силната конкуренция. Сред двадесетте творби, които се състезаваха в игралната програма, включваща

най-нови произведения на известни майстори като Фолкер Шльондорф, Раул Руис, Горан Паскалевич, Кристиан Петцолд, Йежи Домарадски, Павел Лунгин, Специален диплом на журито за най-добър дебют получи „Лов на дребни хищници“ на Цветодар Марков – драматична история за любов и отчаяние, надежда и загуба на илюзии, разобличение и мъст, оценена високо и от нашата критика. В тази категория с „Гран при“ единодушно бе удостоен новаторският филм „В мъглата“ на руснака Сергей Лозница, а „Златен Витяз“ завоюваха „Дъщеря“ на Наталия Назарова и Александър Касаткин – драматична история, заснета като документален филм, и светлата, забавна творба „Шапката на професор Вуйич“ на сърбина Здравко Шотра, чиято „Зона Замфирова“ (2002) бе рекордьор по посещаемост за страните от бивша Югославия.

В най-дългата и най-респектираща състезателна документална програма на фестивала, която наричат „тежката артилерия“, се състезаваха над 30 пълнометражни филми. Откроиха се

филми, които коригират досегашните ни представи за събития и герои. В това отношение категорично се наложи „Игор Николаев. Моята Велика война“, удостоен със „Златен Витяз“. Подобно на своя учител Никита Михалков, младият режисьор – сценарист Андрей Зайцев търси и открива нови територии в изследването на военната тема. Проницателната изповед на случайно оцелелия, вече 88-годишен лейтенант-минохвъргач, се възприема по-скоро като интимно споделяне за пораженията в тази война, която самият той е преживял и скътал дълбоко в сърцето си, отколкото като „победен марш“, с какъвто до болка сме свикнали.

Сред сюжетните открития за мен бе и „Крепостният театър“ на Ева Белова. Режисьорката показва непознат досега за екрана уникален театър, създаден в края на 40-те години в системата на ГУЛАГ по време на строителството на Трансполярната железопътна магистрала. Сред покорителите на Севера се оказват осъдени довчерашни звезди на съветското кино,

„Пианистът“ – България, режисьори Ася Кованова, Андрей Кулев



музика и изобразително изкуство: актьорът-режисьор Леонид Оболенски, класикът на съветската живопис Александър Дейнека, композиторът Зиновий Бинкино, пианистът Всеволод Топилин, писателят Роберт Щилмарк, диригентът Юрий Силантиев, театралният художник Дмитрий Зеленков и много, много други. По инициатива на началника на лагера Василий Барабанов те сформират импровизиран театър, на чийто професионализъм би могла да завиди всяка съвременна столична труппа. Самите артисти го кръщават „Голям затворнически театър“.

В тази програма, сред героите – екранни открития, се нареди българският строител на манастир (разрушен по време на комунизма) – младият монах отец Никанор от филма „Безсребърници“ на Росен Елезов, завоювал Специалната награда на журито. Бивш преуспяващ брокер, работил в американска борсова компания, търгувал с ценни книжа на Уолстрийт, той загърбва финансовата кариера и личното благополучие и става монах не за да избяга от света, а за да спаси душата си и надеждата у хората. Отец Никанор създава комитет за възстановяване на манастира, печели проект по програма САПАРД за отглеждане на биволи и прави биологична ферма. Благодарение на неговите усилия, Светата обител „Св. Св. Козма и Дамян Безсребърници“ се издига от пепелта.

Към най-интересните екранни герои ще добавя и православната монахиня Соня Липина от Иваново в успешния дебют „Къде си, Соня?“ на 27-годишната полска режисьорка Радка Франчак, завършваща Висшата школа по кинорежисура на Анджей Вайда. „Изгубената“, т.е. отдадена на православието очарователна и земна героиня е навсякъде, където има необходимост от нея. „Някакви смешни хора бягат с пълни чанти по магазините: сякаш няма всички да умрем“ – споделя тя...

Успехите на българските студенти също не бяха подминати. Специален диплом на журито в конкурса „Студентски и дебютни филми“ за най-добра програма получиха четирима

студенти от Югозападния университет „Неофит Рилски“ в Благоевград: Мариела Григорова („История под булдозерите“), Диана Павлова („Ухото на човека“), Иван Менкачев („Ритъм във вените“) и Цветомир Матов („Елайза“). В същата колекция „Бронзов Витяз“ за дебют завоюва Кристина Николова с филма „Вяра, любов и уиски“.

За съжаление някои от оценките на журито в анимационната състезателна програма, съставена от 70 филма, се разминаха с реалните естетически постижения. С награди бяха отбелязани предимно детските филми-приказки. Поетичната творба „Пианистът“ на Ася Кованова и Андрей Кулев получи Специален диплом за режисура, въпреки че много повече би ѝ подходдал „Златен Витяз“!

Освен наградите за нашите филми, бих споменала и няколко персонални отличия: проф. Венелин Грамадски получи икона „Св. Кирил и Методи“ и диплома за „изключителен принос в кинопедагогиката на Република България“, а доц. Маргарит Николов бе удостоен освен със същата икона и с диплома за „изключителен принос в кинопедагогиката на Република България“, както и с медал на „Светите равноапостоли Кирил и Методий“ от Славянския фонд на Русия. Специалната награда „Купа на честта“ на Хабаровск получи кинорежисьорът Георги Стоянов (със същата награда посмъртно бе удостоен и неговият баща – лекар, генерал-майор Коста Стоянов, преминал през зловещите лагери на ГУЛАГ точно в този район на Русия).

В заключение: такова креативно дългогодишно културно събитие като „Златен Витяз“ внушава вяра в смисъла на общуването чрез изкуството. Не случайно при закриването на фестивала кметът на Хабаровск подчерта, че „за тези десет дни се почувствахме като част от общо духовно семейство“. Такова вероятно е предназначението на всяко истинско киносъбитие. ■

Четате – център на (балканската) Вселена

Александър Янакиев

Румънското село Четате се намира на 250-300 км. от София, Букурещ и Белград и на двайсетина километра от моста Нова Европа, известен доскоро като Дунав мост 2. Това е предпоставка то да стане център на Балканите. Но същото се отнася и за съседните села Маглавит, Хуния, Морени или Салция, а защо не и за отсрещното българско село Кошава и съседните Гомотарци и Сланотрън.

Още в края на XIX век близо до Четате на Дунава се изгражда пристанище, което обслужва износа на селскостопанска продукция – главно зърно. В годините на социализма пристанът се използва като гранична заграда, а зърното пътува към СССР по други маршрути. След това всичко запустява. През 1996 г. се появява Мирча Динеску и печели търг като купува основната административна сграда на пристанище Четате.

Кой е Мирча Динеску? Той е поет, писател, сатирик, телевизионно лице, кулинар и успешен бизнесмен. В мрежата и в някои литературни издания могат да се намерят стиховете му, преведени на български от Огнян Стамболиев и Румяна Станчева.

В края на 80-те Динеску прегръща идеите на съветската перестройка и се опитва да приложи принципите на гласността като се противопоставя на режима на Чаушеску и дава интервю за радио „Гласът на Русия“. Заради това е уволнен. А когато дава интервю и за френския

„Либерасион“, Секуритате го поставя под домашен арест. Писатели и учени излизат с декларации до председателя на писателския съюз с искането Динеску да бъде освободен. След падането на Чаушеску е избран за председател на Съюза на писателите и скоро става съосновател и главен редактор на много успешното сатирично списание „Academia Sațavensu“. През 1998 година продава своя дял и започва собствени издания и проекти. Между тях са „Plai cu Voi“ – сатирично списание в стила или пародиращ стила на „Плейбой“, както и сатиричният седмичник „Aspirina Săracului“, в чието заглавие румънците отново намират сексуален намек. Междувременно влага припечеленото от книгите и изданията си в земи, лозя и винарна, както и за развитието на Културния пристан Четате като реиновира останалите сгради и ги превръща в добре уреден хотелски комплекс. Във винарната на Динеску всички ферментатори (високи по 5 метра казани, където гроздовият сок се превъща във вино) и други съоръжения са произведени в „Родина“ АД, Хасково.

В Четате Мирча и Мария (европейски позната преводачка от/на руски и английски) Динеску организират пленери за скулптори и художници, литературни четения и конференции, музикални изяви, а от 2010 г. и бутиков филмов фестивал.

„Диван филм фестивал“ (Divan Film Festival) е фокусиран върху балканското кино и изкуството на кулинарията от района. В румънския език думата „диван“ е запазила и двете си значения, които има в източните езици, откъдето идва: съвет или събрание и ниска мебел, на която е приятно да се излежаваш и да водиш дълбокомислени разговори.

Фестивалът не е конкурсен и това допринася атмосферата да е приятелска и приятна. Показват се филми, независимо кога са произведени, които не са познати в Румъния. Бих добавил, че повечето произведения не са известни и в останалите балкански страни. Артистичен директор на фестивала е Мариан Цуцуй, който е и селекционер на програмата.

Вечер се представя по един игрален филм. А през деня са програмите от късометражни игрални, документални и анимационни филми – както на млади хора и студенти, така и на известни имена. Когато времето е подходящо,

вечерните прожекции са под открито небе.

Фестивалът беше открит в присъствието на режисьора Слободан Шиян с неговия дебютен филм на от 1980 г. „Кой пее там?“, определен от Югославската филмова академия през 1996 г. за най-добрият сръбски филм за периода 1947-1995 г. Комедията е запазила своята свежест. Раздрънканият автобус, който пътува някъде из Сърбия, е събрал комични фигури от обществото през 1941 година, дни преди немците да нападнат Белград.

На закриването на фестивала бе отбелязана 20-та годишнината от създаването на друг забележителен филм – „Градска отпуска“ (Румъния-Франция, 1993) на Нае Каранфил, също дебют. Филмът е решен в схемата на „Рашомон“ и събитията са представени от три гледни точки – на провинциална абитуриентка, която се колебае между връзката си с войник и актьор от гостуващия театър, и същите събития през погледа на актьора и войника.



„Кой пее там“ – Сърбия, режисьор Слободан Шиян

Така беше зададена рамката на основната тема през тази година „Балканската комедия“. В нея бяха включени „Мисия „Лондон“ (България, 2010, Димитър Митовски), в който домакините разпознават сходни герои и ситуации. „От гроб на гроб“ (Словения-Хърватия, 2005, Ян Цвиткович) е познат у нас от София филм фест през 2006 година. Гръцкият ветеран Никос Перакис представи филма си от 1987 година „Живеейки опасно“, в който техник от Гръцката телекомуникационна компания се опитва да шантажира властите и иска по време на важен мач да излъчат по телевизията революционните му послания. Хърватия показва „Соня и бикът“, 2012, Влатка Воркапич – непретенциозна любовна комедия, омесена с проблема да се забранят ли традиционните борби с бикове (да не се бъркат с коридата). „Балкански пазар“ (Албания-Италия, 2011, Едмонд Будина) идва с местна референция като най-добрата албанска комедия за последните 10 години

и една от трите най-добри за всички времена. Повечето от присъстващите на фестивала сякаш се разминаха с историята на попа, който продава тленните останки на погребани гръцки войници, двете французойки, които търсят гроба на дядо си, и телевизионен екип, който участва във всички далавери.

Без филмите да са равностойни, те правят интересен срез на комедийното начало на Балканите, което никак не е еднакво, макар проблемите да са сходни. Общо фестивалът включва около 50 заглавия от всички страни в района. Късометражната програма не беше толкова строго обвързана с темата на фестивала през тази година. Затова в нея намериха място заглавия като нашите „Жълтото куче“ (2012, Мария Николова) и „Парафиненият принц“ (2012, Павел Веснаков). А в анимационната ретроспектива бяха включени „Тримата глупаци“ (1970, Доньо Донеv), „Женитба“ (1984, Слав Бакалов и Румен Петков) и „Мъгла“ (1985, Слав Бакалов).



„Градска отпуса“ – Румъния, Франция, режисьор Нае Каранфил

От кратките филми запомних забележителните произведения на Милош Радович – „Внезапната и ненавременна смърт на полковник К.К.“ 1987, (СФР Югославия) и „Моята страна“ (1998, Съюзна република Югославия) и турския „Мълчание“ (2012, Тюрксој Гьолебей) със Златна палма от Кан’12 за късометражен филм.

Българското участие не се изчерпи само с филми. Фестивалът традиционно има много поширока рамка. Миналата година Ути Бъчваров готви за фестивалната публика и това още се помни. Тази година като специален гост беше сръбският готвач Деян Милованович, който избягна традиционните плескавици, но направи впечатление най-вече с хусарски засуканите нагоре мустаци и много добрия английски. От кулинарно-познавателната програма за мен най-интересно и запомнящо беше участието на жените от Фондацията на арумъните. Това е народност, която е известна на Балканите с най-различни имена: арумъни, власи, цинцари, куцовласи, македонци, каравласи и т.н. Говорят на разновидности на румънски или гръцки и са разселени в момента в Гърция, Сърбия, Румъния, България и Македония. Естествено допълнение бяха три филма от 1911 г. на братята Манаки за власите. Самите братя принадлежат към тази народност, родени са в Авдела, днес в Гърция, учили са в румънски лицей, живели са в Битоля, днес в Македония и т.н. Това дава основание на почти всички страни на Балканите (без България) да претендират, че Янаки и Милтон Манаки са техни филмови пионери.

Но да се върна на българската следа в тазгодишното издание на Четате. Елена Великова, директор на Художествената галерия в Русе, представи карикатурната изложба „Румънци и българи в Шенгенската зона“ и допълнена от шаржове на участници във фестивала, направени от карикатуриста Валентин Георгиев. През тази година участниците във фестивала вместо традиционната разходка с кораб по

Дунав до Железни врата имаха възможност да посетят Видин и Белоградчик. Трансграничният маршрут, подготвен отново от Мариан Цуцуй, включваше крепостта Баба Вида, църквата „Света Петка“, изографисана през 1633 г. с помощта на влашкия войвода Йоан Матей Басараба, и джамията на Осман Пазвантоглу, сепаратист, строил във Видин джамии, медресе и библиотека, но опажарил Крайова. В Белоградчик обект на възхита бяха скалите и крепостта.

Фестивалът в Четате е започнал като приятно дегустиране на балкански филми и ястия, но постепенно се превръща във важно място за опознаването и осмислянето на балканското кино, като не губи очарованието на бутикова проява с кулинарно-музикален привкус. От миналата година се провежда симпозиум, който събира познавачите на балканското кино. В началото на фестивала беше представен публикуваният на румънски и английски том от 2012 г. на тема „Бягство от Балканите“ (Escape from the Balkans), в който участват близо дузина изследователи: Дана Дума, Магда Михайлеску, Михай Фулджер и Мариан Цуцуй от Румъния, Невена Дакович и Александра Милованович от Сърбия, Петър Кърджилов и Александър Янакиев от България, Иван Форгач от Унгария, Лидия Пападимитриу от Великобритания/Гърция и Сергей Лаврентиев от Русия.

През тази година, както вече отбелязах, филмовата програма и симпозиумът бяха на тема „Балканската комедия“. Домакините бяха представени от Дана Дума, Михай Фулджер и Мариан Цуцуй от Букурещ, Анджело Миткевичи от Констанца и Константин Първулеску от Тимишоара. Александра Милованович отново представи съвместен доклад с Невена Дакович. Сръбското участие тази година се подсили с доклада на Александър Саша Ерделянович. Българската гледна точка бе представена от Гергана Дончева от Института за балканистика и от Александър Янакиев от

Института за изследване на изкуствата. Лидия Пападимитриу от години преподава във Великобритания, но продължава да пише за гръцкото кино, което беше разгледано и от Електра Венаки. Добре е да запомним името на Анна Гъргич. Тя е родена в Хърватия, израснала е и е завършила с бакалавърска степен в Австралия, направила е магистратура в Сорбоната в Париж и сега събира материали за ранното балканско кино преди Първата световна война за дисертацията си, която готви в Единбург под ръководството на българката Дана Йорданова. Но докладът ѝ в Четате беше посветен на паралелния анализ на три по-съвременни балкански филма, включително „Господин за един ден“ (1983, Николай Волев).

Благодарение на гостоприемството на Фондация за поезия „Мирча Динеску“ и неуморната работа на директора на фестивала Мариан Цуцуй „Диван филм фестивал“ вече се е превърнал в привлекателно място за срещи с балканските кинематографии. Симпозиумът дава ново измерение на проявата, като събира на едно място много от сериозните изследователи на нашите кинематографии. Всичко това вещае добро бъдеще на Културния порт Четате и филмовия му фестивал. ■



Коварната синя светлина Бела Балаж и Лени Рифенщал

Ханс-Йоахим Шлегел

В началото на септември 1931 в Берлин Бела Балаж получава най-после желаната новина, която чака вече три години: „Межрабпом-филм“ е дал „зелена светлина“ на проекта за филм, посветен на Унгарската съветска република (вероятно става дума за планираната екранизация на романа на Балаж „Тиса в пламъци“). Предлагат Балаж да замине за Москва като сценарист и режисьор на филма. С това на 15 октомври 1931 завършва „Берлинския период“ на Бела Балаж. Последната му публична изява е докладът за ограниченията при опитите да бъде показана социалната мизерия в Германия, представен по време на организираната от „Велтфилм“ пролетарска филмова конференция. През март 1932 г. авторът на този доклад, вече от Москва, се солидаризира с протест на Антиимпериалистичната Лига, но за разлика от поканените заедно с него в Русия Ханс Рихтер, Карл Юнгханс и Ервин Пискатор, които скоро след това се връщат в родината си, Балаж остава в Москва, където от 1933 година преподава във ВГИК. През януари 1932 „Велтбюне“ публикува в няколко броя неговия доклад „Защо интелектуалците се страхуват от социализма“, който той чете в Прага по покана на „Leva Fronta“.

От Москва той се осведомява от Лени Рифенщал как върви монтажът на филма „Синята светлина“, в чието създаване той е „съсценарист“ и „асистент-режисьор“ и лично участва активно в последните снимачни дни в Бер-

лин през септември предходната година. На 21 февруари 1932 Лени Рифенщал му пише, че д-р Арнолд Фанк (когото тя непрекъснато изписва погрешно като „Др. Франк“) с монтажа си ѝ докарал два нервни припадъка. „Казано накратко, скъпи Бела, борба и трудности, каквито ти не можеш да си представиш и от които ти щастливо успя да се измъкнеш“. Лени Рифенщал започва писмото подчертано сърдечно: „Скъпи Бела, отдавна очаквам новините от Вас и мисля, че напълно сте ни забравили...“ Но дори фактът, че тя не се обръща към него с едно интимно „ти“, опровергава разпространения от английските булевардни издания слух за някаква интимна връзка Рифенщал-Балаж. Допуска се обаче, че в Берлин Балаж я е помолил да посредничи за уреждане на покана от страна на Москва.

През октомври 1931 във „Филм-куриер“ Лени Рифенщал все още се произнася позитивно за него: „Под ръководството на Бела Балаж работих много щастливо. Работата ми с Балаж и с останалите беше много плодотворна“. На премиерата на 24.3.1932 в УФА-Паласт в Берлин „Синята светлина“ е представен като съвместен филм на Лени Рифенщал, Бела Балаж и Ханс Шнеебергер (не са упоменати от съсценаристите Карл Майер и монтажистът Арнолд Фанк).

Но през май 1932 Лени Рифенщал посещава Адолф Хитлер във Вилемсхафен, там на въпроса ѝ какво мисли за „Синята светлина“ той

отговаря: „Когато ние дойдем на власт, Вие ще трябва да правите моите филми“. След тази „съдбоносна среща“ името на евреина и комуниста Бела Балаж изчезва от надписите на филма „Синята светлина“. А на „Мострата“ във Венеция Лени Рифенщал получава за „своя“ филм сребърен медал (впрочем по-успешен в управляваната по онова време от Мусолини Италия е съветския „Пътен лист в живота“ на Николай Ек). Но новата любима режисьорка на Хитлер не се задоволява само с това. За да предотврати евентуалните писмено договорени финансови претенции на все още „скъпия Бела“, на 11.12.1933 тя пише на бланка на предпочитания от нацистката върхушка берлински хотел „Кайзерхоф“ не на кого да е, а не издателя на антисемитския вестник „Дер Щурмер“ Юлиус Щрайхер буквално следното: „Предоставям пълномощно на господин гаулайтер Юлиус Щрайхер от Нюрберг, издател на „Дер Щурмер“, да ме представлява във връзка с исканията на евреина(!) Бела Балаж

към мен, Лени Рифенщал“. Алчността и приспособяването към антисемитизма на новите власти пораждат особено перверзна връзка. Банкерът-евреин Хари Зокал, дългогодишен почитател и приятел на Лени Рифенщал, който финансира не само обучението ѝ в „Руския балет“ и при Мери Уигмън, но и създаването на „Синята светлина“, си спомня през 1976 нейния първи гневен антисемитски изблик, след като „Синята светлина“ е буквално „съсипан“ от според нея „контролираната от евреите“ берлинска преса. „Пламнала от гняв, тя ми хвърли вестниците на бюрото. Как мога да позволя тези страхливци, този мантилитет, тази духовност, които нищо не разбират, да унищожат произведението ми? Но благодарение на Бога това няма да трае дълго. Щом Фюрерът дойде на власт, тези вестници ще пишат само за собствените си сънародници. Те ще могат да публикуват само на еврейски“. Със сигурност освен преобладаващо позитивните отзиви е имало и негативни. Бела Балаж,



„Синята светлина“ – Германия, режисьори Лени Рифенщал, Бела Балаж, Ханс Шнеебергер

активен участник в културната, театрална и журналистическа дейност на Комунистическата партия на Германия, несъмнено е бил засегнат, че „Роте Фане“, централният орган на КПД, в изданието от 13.4.1932 определя „Синята светлина“ като „романтично украсен филм“ и „завръщане към мистиката“, в който остарялата „красота на Балаж-Рифенщал създава усещане за сън, от който може да има единствено неприятно пробуждане“. Още по-силно трябва да го е засегнала похвалата в „Берлинер Бьорзенцайтунг“ и във „Филм Куир“ от 26.3.1932 г.: „Балаж и леката ръка на Карл Майер са изчистили трагичната история за високопланинските кристали преди всичко от материализъм. Не се долавя никакъв остатък от „марксистка“ приказка, когато селото превръща „чудото“ на кристалите в пари и богатство...(…) това е един филм на истински немското изкуство“.

И похвалите, и отрицанието долавят много точно противоречията в работата на Балаж по времето на „Синята светлина“. Още от го-

дините на Унгарската съветска република той е убеден и ангажиран революционер. Но се запознава с трудовете на Маркс едва по време на емиграцията си във Виена, а неговият марксизъм изпитва влияния от Анри Бергсон, Вилхелм Дилтай и Георг Зимел. Независимо че Балаж активно полемизира с представители на естетическото направление „Нова предметност“, заедно с приятеля си Ласло Вайда той пише сценария за „Опера за три гроша“ на Георг-Вилхелм Пабст – един от най-известните режисьори на „Новата предметност“. В яростната конфронтация с Брехт става очевидно, че Балаж „изобщо не е разбрал на какво държи Брехт“. При очевидната си вътрешна революционна нагласа Балаж остава чужд на антиилиузионизма на авангарда, за сметка на по-късно подкрепяните от него експерименти на „абсолютния филм“. Той до известна степен коригира своята позиция в статията „Поетичната ножица“, която Айзенщайн критикува в „Бела забравя ножицата“.

Очевидно е, че Балаж се разграничава от ма-



териалната реалност, дори я мистифицира в своята защита на „Бури над Монблан“ на Арнолд Фанк. Той е въодушевен от „космичната монументалност“, от „героичните сцени на борба“, от т. нар. „неподправена“, „непредназначена за човешко око“ природа. Харесва, че по време на снежната буря „над снежните глетчери... се носи звукът на камбаните“, а също и „религиозният химн от радиото в хижата“. Неговият коментар, че в този филм „смъртта бива преживяна достоверно“, припомня някои увлечения на Балаж, появили се в ранното му изследване „Естетика на смъртта“. Особено проблематичен е речникът, който използва в дискусията против „антипатетиците“. „Човекът, останал безучастен, може да застане в тяхната предметност, лишена от себеотдаденост, от жертвоготовност, от фанатизъм“. Очевидно той не си дава сметка, че „себеотдаденост“, „жертвоготовност“, „фанатизъм“ ще са онези ключови думи в речника на нацистите, с които те привличат публиката и които Лени Рифенщал по-късно особено успешно ритуализира в „Триумф на волята“.

Своето въодушевление от мистифицираната природа в планинските филми на Арнолд Фанк, който по-късно постъпва в НДАСП и се превръща в един от филмовите пропагандисти на нацистите, Балаж споделя с Лени Рифенщал, чийто път в киното започва с две срещи: с Арнолд Фанк и неговия филм „Съдбоносната планина“ (1923/1923) и с изпълнителя на главната роля в него – алпиниста и по-късно оператор Луис Тренкер. Лени Рифенщал изпълнява главната роля в следващия филм на Фанк: „Свещената планина“ (1925/1926), а също в толкова харесвания от Балаж „Бури над Монблан“ (1930), а също и в „Бялата треска“ (1931). Въпреки разногласията с Фанк за монтажа на „Синята светлина“, Рифенщал го кани по-късно в своята „Лени-Рифенщал-Филмпродукцион“ за създаването на нацистките пропагандистки документални филми за „Новия Берлин“ на Алберт Шпеер, за Атлантическия отбранителен вал, както и за нацистките скулптори Арно Бекер и Йозеф Торак.

Зигфрид Кракауер вижда в „увеличаването на броя и в развитието на планинарските филми“ ясно потвърждение за „вълната от нацистки тенденции“ преди идването на националсоциалистите на власт. Няма съмнение, че в епохата преди появата на телевизията филмовите екскурзии в непознати географски области, а и т. нар. „алпийски филми“, играят определена роля (днес поета напълно от т. нар. „географски телевизионни канали“). Тогава се появява и филмът на Владимир Шнейдеров за съвместната немско-руска експедиция в Памир („Памир – подножието на смъртта“, 1929). В подобни проекти вземат участие и много ляво ориентирани интелектуалци: така близкият приятел на Балаж от дните на революцията Ласло Вайда пише сценария за филма на Г.В. Пабст „Белият ад Питц Палю“ (1929), а близкият на Брехт композитор Пол Десау съчинява музиката за филмите на Фанк „Бури над Монблан“, „Бялата треска“, „Приключение в Енгадин“, „SOS Айсберг“ и „Здравей, Северен полюс“. Кракауер много точно отбелязва сходството между „величествената игра на облаците“ в „Бури на Монблан“ на Арнолд Фанк и началото на филма на Лени Рифенщал за партийния конгрес на НДАСП „Триумф на волята“ (1935), в който полетът на Хитлер със самолет е не само естетически възвисен, но и пропагандно митологизиран – нещо, което Кракауер основателно нарича „смесване на култа към планините и на култа към Хитлер“. Подобни асоциации не са случайни, както не е случайно митологизирането на резиденцията на Хитлер „Бергхоф“ в Оберзалцберг.

Разбира се, Балаж не е могъл да предвиди всичко това, когато приел любезното предложение на Лени Рифенщал да напише сценария за филма „Синята светлина“. В нейните програмни митологизиращи намерения той видял преди всичко сходство с основните душевни ситуации в неговите собствени вълшебни приказки, писани в началото на литературното му творчество в Унгария. Потвърждава го мнението му за филма „Фантом“ на Фридрих Вилхелм Мурнау (1922), в който Ба-

лаж вижда „една немска визия“, убеден, че в него „една мечта обвива действителността...“, че „реалността възниква обвита в мъглата на опиянението“. Началото на „Синята светлина“, каретата, която докарва австрийски художник в италианското село Санта Мария, с мълчаливия кочияш и безшумно отварящата се врата напомня за пътуването на каретата в мрачното царство на духовете в „Носферату – симфония на ужаса“ на Мурнау (1922), в който Балаж вижда доказателство, че „е възможно най-силно впечатление за свръхестественото да се извлече от естеството на природата“. Художникът идва от града и попада в един тайнствен, мистериозен свят и научава, че при пълнолуние синята светлина на Монте Кристало примама младите момчета от селото да намерят смъртта си в планината – привлечени от една живееща усамотено сред природата млада жена, Юнта, това е ролята, която изпълнява самата Лени Рифенщал – тя напомня за младата, обичаща планината, „любовта, но не и парите“ циганка от „Студентът от Прага“ на Стелан Рей (1913). Юнта живее в почти религиозно съзвучие с първичните сили на планината, тя изпитва странно влечение към Луната, тя е сомнамбул (връзката с Чезаре от „Кабинетът на д-р Калигари“ е очевидна), има достъп до тайната, до „Синята светлина“, която тя пази и охранява... А когато влюбеният художник я последва и разкрива тази тайна, той я „осквернява“: „синята светлина“ всъщност са отраженията на лунната светлина върху планинските кристали, на които селото дължи и парите, и богатството си... Разкриването на природната мистерия води до смъртта на Юнта, която пада от една висока скала. Зигфрид Кракауер коментира този финал така: „Вярно е, че накрая селото се радва на тази щастлива случайност и митът изглежда победен, но това рационално решение е представено така, че вместо да намалява значението на образа на Юнта, го възвеличава. Онова, което остава, е копнежът по нейното царство, тъгата по един размагьосан свят, в който вълшебното е превърнато в стока (...) Юнта е същинското възплъщение на при-

родните сили(...), тя умира, защото трезвият разум разкрива легендата за синята светлина и с това я разрушава“.

Лени Рифенщал не играе ролята на Юнта, тя играе себе си, като възплъщава в образа интуитивното си разграничаване от реалността, своя ирационален патос, нейният, уж недостъпен за „другите“, „манталитет“ и „вътрешен живот“ – всичко онова, което по-късно я превръща в „любимия режисьор на Фюрера“, в пропагандист на националсоциалистическия ирационализъм, в творец на една вагнерианска националсоциалистическа иконография. Остава въпросът: с какво нейната коварна „Синя светлина“ е привлякла Бела Балаж? Несъмнено това е криворазбратият копнеж по „синьото цвете“ на романтизма, противопоставил се на пределно трезвия рационализъм на „новата предметност“, популярна през 20-е години на миналия век сред художествената интелигенция на Германия, копнеж, който в ръцете на нацистите (а и на други диктатури) бива инструментализиран в гибелен ирационализъм.

Застрашеният литературен сценарий в съвременния медиен свят

Невелина Попова

За контекстите...

„Професионализъм срещу непрофесионализъм“! Така заявена, темата на конференцията на департамент „Масови комуникации“ на Нов български университет наистина ме провокира. Вероятно участието точно в тази конференция с доклад, посветен на литературния сценарий, може да предизвика известно недоумение. Какво да му се обсъжда на литературния сценарий сред толкова актуални въпроси на съвременната мултимедийна журналистика, в свръхдиалогичната епоха на уеб 2.0, сред постоянноменящото се медийно съдържание и новите граждански роли на пишещите и потребяващите, сред емблематичните цифрови кодове на мрежата: уеб 1.0, уеб 2.0 и уеб 3.0... Започвам своите размисли за професионализма в сценарната работа в контекста на самата конференция. Симптоматично е съвпадението на епитета „застрашен“ в две от заглавията на конференцията. Развеселяващо-тъжно съвпадение, издаващо сродни посоки на мислене, което може да прозвучи архаично. Да, в полето на общата тревога застрашеният литературен сценарий може да се разглежда като част от „Застрашения език в медийната практика“. Натискът върху цветния и свободен в своята уникалност образ, словесен и визуален, както и предимствата на баналността в медийното пространство, днес са факт. В сценарното мислене те най-често се свеждат до унифициране на средата и реално унищожаване на контекста от клиширани схеми на разказа – в

клиширани схеми от чужди образци, неадекватни за нашето пространство...

Тезата, която защитавам е, че през последните години, с утвърждаването на множеството сценарни програми и формати в специализираната литература и интернет пространството, всички ние станаме и свидетели, и съучастници в една тревожна подмяна: зад паравана на тези професионални формати съвременният киносценарий започна неусетно да губи своите специфични литературни характеристики и да се превръща в текст, който е по-близо до режисьорския сценарий.

Пристъпвам към избраната тема с абсолютната убеденост в смисъла от актуализирането на сценарните проблеми тук и сега, в тази среда на пишещи хора, всички активно участващи и определящи медийните реалности днес. Защото киното е част от медийната среда. Това е важно и за младите журналисти, които всекидневно пишат текстове, които се наричат сценарии. Тези текстове са в различни медийни формати и изглеждат достъпни и лесно усвоими. В прагматичната си ориентация за тях понятието литературен сценарий вероятно изглежда като излишно изкопаемо, ненужно в текущата практика. И това наистина е така за голяма част от телевизионните сценарни формати.

Това вездесъщо ширпотребно разоряване на сценария реално като че ли предопределя края на литературния сценарий. Защото днес

терминът „сценарий“ се използва не само за всяко медийно предаване, но и за всяко заседание – в което и да е учреждение, в парламента, както и за всяко празненство...

„Ето защо сега, когато всички що-годе грамотни хора се научиха да снимат филми, киното си остава изкуство, което е овладяно от твърде малък брой хора (буквално колкото са пръстите на едната ръка)...“ Това са думи на Андрей Тарковски от 70-те години, пророчески проникновени за днешната ситуация.

Убедена съм, че точно в тази масова конвейерна ситуация присъствието на цялостния литературен сценарий би трябвало да става все по-насъщно. При всяко истинско раждане на филма като художествен свят – и в киното, и в телевизията.

Бидейки словесно изкушени и работейки постоянно с информация, която носи интересен драматургичен материал, част от журналистите съвсем естествено правят своите първи опити в кинодраматургията, пишейки сценарии и за киното, и за телевизията. Не казвам нищо ново, това е обичайна практика в цялата история и на световното, и на българското кино. Много от най-добрите сценаристи имат зад гърба си сериозен журналистически опит. Във всички случаи тръгването към игралния киносюжет от реалната, оповестена по една или друга медия история, е постоянна практика в историята на киното. Това допълнително ме мотивира да изложа моята гледна точка от изстраданата позиция на човек, за когото сценарната работа е съдба.

С надеждата, че това ще е полезно поне за някои от по-младите колеги, които утре може би ще дойдат от журналистиката в киното.

Както се вижда от самото заглавие, днес сценарият – като специфичен литературен вид, със своя самостойна естетическа стойност и свой живот като текст и извън филма, е особено застрашен. Късна рожба на гутенберговата епоха, литературният сценарий в наши дни би могъл да бъде включен в една разширена Червена книга на изчезващите видове, наред със скалния орел и розовия пеликан. Публи-

куването на литературни сценарии в отделни сборници, което беше обичайна практика в последните десетилетия на миналия век – и по света, и у нас, реално изчезна. Като последен мохикан в несвършващата финансова криза списание „Кино“ запази рубриката си „Сценарни ескизи“. Но за разлика от предишните години, когато там се публикуваха голяма част от литературните пълнометражни сценарии на българското кино, сега на броевите страници могат да бъдат прочетени само кратки сценарии за документални филми, за игрални новели и по-рядко – анимационни сценарии. За мен това орязване на възможността да се публикуват добри пълнометражни сценарии е още една печална подробност от реалния кинопейзаж. При тези абсурдно тежки сесии в Националния филмов център и БНТ – хроники на неизбежната предизвестена смърт на не един сериозен проект, аз си мисля, че един публикуван, дори само в интернет, сценарен фонд, до който всеки интересуващ се да може да има достъп, би останал поне като свидетелство за творческия потенциал и нагласите на общността.

И въпреки това, в целия този обезкуражаващ контекст, продължавам да отстоявам естетическите параметри на литературния сценарий.

2. Малко определения, малко история...

Нищо ново под слънцето!... Споровете около природата на сценария са стари колкото самото кино. Киносценарият винаги е бил особеното дете на амбициозните си родители – литературата и киното. В утвърждаването на специфичния сценарен език през годините винаги са съществували две противоборстващи гледни точки. И двете, разбира се, имат своите основания и своето право на съществуване. Според първата гледна точка киносценарият няма свой самостоятелен живот извън филма. Това отношение е свързано още с началния период от развитието на киното, когато „пие-сите за екрана“ са се пишели във формата на сценарии-схеми, подобно сценариите за театралната пантомима и импровизация. Неза-

висимо дали се определя като схема или план – разработка на бъдещия филм (такива определения можем да открием в повечето литературни речници и енциклопедии и до днес), или пък е детайлно разработен, с всички уточнени терминологично подробности около заснемането му. Сценарият в този случай е само междинен, тясно специализиран текст с приложен характер.

Другата гледна точка към сценария е като към литературна творба със своя уникална естетическа стойност. Пластична, конкретно-зрима, чуваема, драматургично структурирана литература. Първооснова и първообраз на филма. Макар да е предназначен за екрана и от гледна точка на финалния резултат той да е само етап от раждането на филма, добрият сценарий, заедно с всичките си специфични кинематографични качества, винаги има своята литературна цялост и може да се чете като самостоятелна литературна творба. Именно затова се нарича „литературен“ сценарий.

Утвърждаването на сценария като произведение със самостоятелна художествена стойност не е станало лесно и отведнъж и не е окончателно. Мисля, че дори един поглед назад към различните пътища на сценарното развитие в Европа и в Америка ще е интересен и полезен за осмислянето на съвременните сценарни тенденции.

В годините на модернистичния взрив от първите десетилетия на миналия век, в динамичното естетическо пространство на стария континент, когато се раждат такива мощни течения като немският експресионизъм, руският формализъм и френският авангард, въпросът за киното е присъствал във всички авангардни манифести. Междувременно пренебрежителното отношение към сценария като към полуфабрикат често е идвало и от най-знаменити кинематографисти. Един от ярките примери за нихилистично отношение към сценарната работа е Дзига Вертов, който отрича сценарния сюжет и го обявява за пречка пред истинското предназначение на киното – да улови истинския течащ живот. И въпреки това кино-

драматургията завоюва все по-добри позиции – посред нихилизъм и апологетика, между императивни професионални ограничения и дилетантщина. В 30-те години на миналия век вече можем да говорим за утвърждаване на сценария като нов, специфичен литературен вид. На кинематографичния хоризонт се появяват и остават трайно имената на знаменити автори – сценаристи като Карл Майер и Жак Превер, които по-добре от всяка теория защитават литературните качества и авторското начало на сценарната работа. Това ще остане и занапред доминираща тенденция в европейското кино.

Отвъд океана развитието на американската сценаристика тръгва по други релси; то открито се предопределя от формирането на холивудската система на кинопроизводство – с нейната пряка утилитарност и с доминиращия продуцентски принцип. На пръв поглед продуцентското начало в Холивуд като че ли издига значението на сценаристите, в противовес на режисьорите и актьорите. Абсолютизира се подробният „железен сценарий,” одобрен с „О'К”. В тази желязна система, под наблюдението на водещата фигура на продуцента, режисьорът трябва да изпълнява точно указанията от сценария. Сценарната работа обаче се разпокъсва, разделя се на тясно специализирани професионални умения. В зависимост от своите качества сценаристът има различни варианти да се включи в системата. Сред първите известни имена на американската сценаристика от 20-те и 30-те години се открояват Чарлз Гарднър Съливан – основният сценарист на режисьора и продуцента Томас Инс, Франк Емерсън Удс (сценаристът на Дейвид Грифит), Валдемар Янг (сценарист на всички филми на Тод Браунинг и Лон Чейни), Клайд Брукман (сценаристът на Бъстър Кийтън), както и представителките на „женското царство” в сценаристиката Анита Лус, Франсис Мериън, Джун Матис и др. Всички те безспорно отдават таланта си на киното и благодарение на тях в Холивуд през онези години се утвърждават кинематографичните жанрове.

Не е случайно, че понятието „литературен сценарий“ се появява именно в старата Европа, където развитието на киноезика е тясно свързано с авангардните модернистични търсения, което става естествената основа за раждането на авторското кино през втората половина на 20-ти век. Литературният сценарий става поле на различни езикови и наратологични експерименти. Визуалната му конкретност не пречи на сценарния език да стане езикът, на който се раждат четящите се като поетични и екзистенциални откровения текстове на тотални кино-автори като Айзенщайн и Довженко, Бергман и Тарковски, Пазолини и Параджанов... Във всички случаи добрата литературна основа се цени на стария континент с утвърждаването на професиите на драматурзи и редактори. У нас също имахме творчески колективи в Студия за игрални филми и въпреки абсурдите и догматиката на времето, те бяха едно от най-смислените пространства, в които се развиваше българското кино. И досега прекрасните сценарии на Валери Петров и Христо Ганев са образци в сценарната литература. Нихилистичното отношение към целия този период и елементарното незнание са част от общата ни духовна криза и от загубата на идентичност.

3. За подмяната и за истинския професионализъм в сценарната работа

Но да се върна на тезата за застрашения сценарий в днешния свят. Всеки сценарий в някаква степен принадлежи освен на киното, и на литературата, защото е словесен текст и защото в него има някакъв сюжет, в който неизменно ще открием, в различни пропорции – и повествование, и драматургия, и поезия. Истинската поетичност няма нищо общо със самоцелните красиви фрази без екранен еквивалент; тя е в дълбочината, в самия замисъл на текста, в уникалните му метафори, в пронизващия ритъм на движението и на вътрешните пропорции, удържащи образите в единство... Аристотеловото единство, блестящо формулирано от Джон Лоусън през 30-те години на миналия век като „единство в светлината на

кулминацията“ – в една от най-ранните книги, посветени на киносценария.

Точно за това заветно единство е тревогата ми.

Професионалният ми път като сценарист и най-вече дългогодишната ми преподавателска работа ми дават сериозни основание за тази тревога. И образът на „подмяната“ сякаш най-точно може да я изрази.

Парадоксалното е, че тази подмяна се извършва зад паравана на професионалните формати и точно това поставя ребром въпросите за истинския професионализъм на сценариста.

И така, в съвременния киносвят през последните две десетилетия на миналия век се утвърди така нареченият „мастер формат“ на сценария. Той постепенно трайно измести преобладаващия преди това в европейската практика литературен запис, при който сценариите се четяха като киноповести. Очевидно е, че при „мастер формата“ доминира американската сценарна тенденция.

Този формат дойде при нас по няколко канала.

Първо – в реалната, налагаща неизбежно стандартите си, практика – чрез различните международни програми и чрез копродукциите, в които естествено принципите на работа се унифицират.

Вторият сериозен канал за популяризирането и утвърждаването на „мастер формата“ е англоезичната специализирана литература по сценарно писане, която стана особено популярна по цял свят през последните десетилетия.

Третият канал е интернет пространството, което буквално гъмжи от сценарни програми и формати на запис. Не е тайна, че това е най-ползваният от студентите канал за набавяне на информация и знания. Точно там се извършва и най-масовата профанация на качествения „мастер формат“ в сценаристиката. Защото тези програми създават илюзията, че сценарната работа е нещо лесно достъпно и лесно усвоимо. Много от прохождащите в сценарното писане, които нямат драматургичен усет, с

радост се вкопчват във форматирането като в панацея.

И тук идва ред на четвъртия канал за усвояването на „мастер формата“. Ще го определя като канала на реалните личностни присъствия (по-често отсъствия!) и на живите професионални контакти – както сред колегите, така и в преподавателското ежедневно общуване със студентите. Това е все по-липсващият канал на приемственост, на изграждането на общо диалогично пространство. Като преподавател по кинодраматургия аз лично избирам този канал за въвеждането и усвояването на „мастер формата“ в сценарното писане. Опитвам се да накарам студентите да усетят, че и „мастер форматът“, стига да не се отнесем към него буквално, също дава възможност на сценарния текст да запази литературните си качества. Не само не отричам, но ценя и разбирам необходимостта от определени сценарни стандарти. Само че нека те да бъдат по-общи и да оставят възможност за творческото им приложение. Постоянно чета текстове, най-често студентски, но също и на професионални сценаристи, в които снижаването на литературните критерии за сметка на удобното популярно форматиране е факт. Моята лична съпротива към форматите е най-вече срещу вкопчването в „буквата“, срещу технизирането на сценарния текст, срещу затлачването му с ненужни термини, зад които добрата литературна ремарка изчезва... „Мастер форматът“ е изключително полезен и градивно дисциплиниращ – с разделянето на текста по сцени и с определянето на мястото и времето на действието в началото на всяка сцена.

Да си припомним какво казва Сергей Айзенщайн в своята статия „За формата на сценария“ като „шифър, като емоционален код“ за режисьора. На добрия режисьор не му е нужно да получи от сценариста точни указания за движението на камерата, защото той самият ще направи това в режисьорския си сценарий. За съжаление метафоричното и емоционално сценарно слово, което е предизвикателство за режисьора, днес се среща все по-рядко. Сухо-

ватите и претрупани с професионални термини сценарни текстове са реалната ни сценарна картина. Тези текстове реално се превръщат в режисьорски сценарии. И създават представата, че друг сценарий просто не е нужен.

Това е тревожната подмяна, за която говоря. Подмяна, в която, перефразирайки евангелския текст, „буквата“ за пореден път убива „духа“.

Истинският професионализъм в сценарната работа е в умението да се изгради един цялостен филмов свят и той започва отвъд форматите.

Програмите и форматите не могат да скрият липсата на личностно присъствие. Това става особено очевидно при цялата поредица формати за различните етапи в сценарната работа: анотация, синопсис, трийтмънт. Тези три са задължителна част от днешната ни практика. Но към тях, от многото англоезични пособия, нашият език се „дообогати“ с какви ли не термини – сторилан, логлайн, аутлайн... Мешавицата е пълна, определенията и изискванията често са различни при различните автори. И всичко това постоянно подлежи на уточнение. Оптимистично е, че във всички тези случаи личният глас на пишещия неизбежно се завръща в изброените междинни форми. В кратките есеистични представяния на всеки бъдещ филм винаги прозира личността на автора, неговото мислене, мотивацията му, естетическите му търсения и пристрастия.

Наистина особена е съдбата на „невидимия филм“, както любовно определя сценарната работа Жан-Клод Кариер.

Защото, както е изрекъл немският поет – романтик Фридрих Хьолдерлин преди повече от два века: „Там, където дебне опасност, кълни и спасение...“

Списание на Съюза на българските филмови дейци

Основано през 1946 година под името „Кино и фото“ –
издание на държавна фондация „Българско дело“.

От 1951 до 1955 година – „Кино“,
от 1955 до 1991 година – „Киноизкуство“,
от 1991 година – „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: Ася Кованова, Румен Баросов, Андрей Кулев
Печат: Печатна база „Симолини“

Адрес на редакцията:
София 1527, бул. „Дондуков“ 67,
тел. 02 946 1062
За реклама: 02 946 1062,
e-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com
www.filmmakersbg.org

Препечатването е допустимо само
с разрешение на редакцията и автора.
Подписаните материали не винаги съвпадат
с мнението на редакцията.

КИНО е двумесечно издание.
Цена на отделна книжка – 4.50 лв.
Редакцията приема заявки за абонамент
срещу преведени суми по пощата на адрес:
София 1527, бул. „Дондуков“ 67

ISSN – 0861 – 4393

списанието, с което филмовият свят играе при вас



кино

съюз на българските филмови дейци

АБОНАМЕНТ 2014

Абонирайте се за списание **кино**
в **БЪЛГАРСКИ ПОЩИ**

каталожен номер **1402**

и чрез фирми **ДОРИ ПРЕС** и **НАР**

Очакваме да се абонирате и в

РЕДАКЦИЯТА НА СПИСАНИЕТО

София 1527, бул. ДОНДУКОВ 67

тел: **02 946 10 62**

e-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com

6 книжки - 27 лв **3** книжки - 14 лв.



MEDIA is the EU support program for the European audiovisual industry. It co-finance 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