

2013

кино

06

2013 ■

съюз на българските филмови дейци



Lord BUNDY

филм на Иван Трайков

от София

кино



4.50

Berlinale
63rd Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Competition

AWARD
FOR BEST ACTOR
(Silver Bear)

JURY GRAND PRIX
(Silver Bear)

СЪЮЗ ФИЛМ БЕСТ
ПРЕДСТАВА

ФИЛМ НА
ДАНИС ТАНОВИЧ
ЕПИЗОД ОТ ЖИВОТА НА СЪБИРАЧА НА ЖЕЛЯЗО

THE MATCH FACTORY представя една продукция на SCCA/PRO.BA A.S.A.P. FILMS и VERTIGO/EMOTION FILM PRODUCTION с подкрепата на FONDACIJA ZA KINEMATOGRAFIJU SARAJEVO и RAI CINEMA

СЕНАДА АЛИМАНОВИЧ / НАЗИФ МУИЧ / САНДРА МУИЧ / ШЕМСА МУИЧ

директор на продукция ЕМИР ДЗИНО изпълнителни продуценти АДИС ДАНО АДНАН БЕШИРОВИЧ оператор ЕРОЛ ЗУБЧЕВИЧ звукоорежисьор САМИР ФОЧО монтаж ТИМУР МАКАРЕВИЧ

ко-продуцент ДАНИЕЛ ХОЧЕВАР продуценти АМРА БАКШИЧ ЧАМО, ЧЕДОМИР КОЛАР режисьор и сценарист ДАНИС ТАНОВИЧ

Филмът се разпространява с подкрепата на фонд EURIMAGES на Съвета на Европа



киното в България

- Юбилей**
02 ФИЛМАУТОР на 20 години
Имаме ЗАПСП, остава да го прилагаме
Катерина Ламбринова
- 09** Борис Карадимчев на 80
Благодарим за очарователната музика, Маестро
- Филмовата копродукция – универсални послания и национална специфика**
13 Изкуството на копродукциите
Мартичка Божилова
- Нови книги**
16 Необходимата реабилитация на българското кино
Гергана Дончева
- Киносъбития**
21 Любовта е лудост - Варна 2013
С любов за „Любовта е лудост“
Людмила Дякова
- 26** Фестивалът като празник и труд
Вера Найденова
- 29** Фестивалите – начин на употреба
Божидар Манов
- Световен фестивал на анимационното кино - Варна 2013**
33 Малко експерименти, малко смях
Людмила Дякова
- 38** Детското кино
Красимира Герчева
- 41** Нови идеи и млада анимация
Надежда Маринчевска
- 46** Фидий аниматор?
Пенчо Кунчев
- 49** Почит към майсторите
Зина Соколова
- Смешен филм фест - Габрово 2013**
53 Опаковани и откачалки
Людмила Дякова
- Фестивал на американското независимо кино So Independent 2013**
56 За киното и свободата
Мая Ненчева



нашата история

- 60** Сръбско-българските взаимоотношения в областта на киното през неговия ранен период (1896–1913)
Александър Саша Ерделянович

световен екран

- Фестивали**
65 Култура- Made In Europe
Юлия Кънчева

теоретични етюди

- 68** Да погледнеш в миналото
Владимир Игнатовски



Филмаутор на 20 години

имаме ЗАПСП, остава да го прилагаме

Разговор с

Мария Палаурова-Чолакова

изпълнителен директор

Бистра Манова

главен счетоводител

Михаил Мелтев

председател на УС

Катерина Ламбринова

► **Как се осъществи прехода от държавната система за управление на авторските права към дружествата за колективно управление на авторските и сродни права?**

Мария Палаурова-Чолакова: Доколкото не съм била свидетел на събитията, мога да кажа какво знам. С приемането на новия закон за защита на авторските права през 1993 година, с който се отменя предишният, възниква възможност за създаване на организации, които колективно да управляват правата на авторите. Това е модел, взет от другите европейски държави, не е нещо, което ние сме си измислили. Всъщност така се преустановяват функциите на старата агенция за авторско право и постепенно се създават различни сдружения, които защитават различните видове репертоар. Доколкото знам, музикалното дружество (Музикаутор) е било първото, впоследствие се създава и Филмаутор.

Какво е наложило учредяването? И кои са учредителите на Филмаутор?

Михаил Мелтев: Аз съм сред учредителите. Тогава председател на Съюза на филмовите дейци беше Христо Тотев и по негова инициатива, заедно с ентузиаста-режисьорът Веселин Бранев, който ме въвляче в тази авантюра, за-

почнахме да мислим за създаването на такова сдружение. Тогава отговорях на обществени начала за външната дейност на съюза, но внезапно станах изпълнителен директор на БНТ и оттам нататък вече ми се губи историята. На 1 август 1993 година се появи това отороче, наречено Закон за авторско право. И тъй като нищо не знаехме за това, включително и юристите, които имахме, някои неща бяха буквално преписани от френския закон. Когато една година по-късно престанах да работя в телевизията, ме избраха във втория УС на ФА. Тогава започнахме да се занимаваме конкретно с изграждане на структурата. В началото беше абсолютно любителска история. Съюзът на филмовите дейци приютяваше ФА. Мисля, че няма да сбъркаме, ако кажем, че ФА е до голяма степен дете на Съюза на филмовите дейци. Преди да излезе законът, се събирахме на 6-ти септември. Георги Саракинов идваше да ни чете текстове.

Бистра Манова: Пред мен е едно заявление към Софийски градски съд за регистрация на ФА и чета от кого е внесено: на първо място Георги Стоянов. Мисля, че Георги Стоянов по начало има заслуги за Закона за авторските права в България. Георги Стоянов е бил културно аташе във Франция и до голяма степен познаването на френския закон за авторско право се

дължи и на него. Ако не се лъжа, по това време освен френския, най-пресният закон е бил португалският и фактически много е заимствано и от него.

Михаил Мелтев: Това е работа на Саракинов всъщност.

Бистра Манова: Учредяването на едно сдружение си има норматив и хората, които участват в законодателната инициатива, тоест при създаването на закона, са заинтересовани лица. Това са кинодейци, най-вече режисьори и сценаристи, на свободна практика, които са имали интерес от създаването на подобно дружество, което да защитава правата им.

Михаил Мелтев: Учредителното събрание на ФА е на 27 юли 1993.

Мария Палаурова-Чолакова: Законът минава на второ четене на 1 август 1993.

Бистра Манова: Тези процеси вървят паралелно.

Михаил Мелтев: По това време идваха много европейски експерти. Препоръката за създаване на такива дружества беше ултимативна препоръка. През септември бях на специализация в САЩ и във Вашингтон ми казаха: „Ето, в България приехме един прекрасен закон за авторско право“. Той каза „приехме“. Това е един голям процес, в който американци и европейци, в желанието си да привлекат новите демокрации, бяха направили една рамка, в която бяха поставили основни задачи. И това беше една от тях. Законът беше вече влязъл на второ четене и се знаеше, че трябва да бъдат направени такива дружества.

Кой е първият председател на Филмаутор?

Михаил Мелтев: Веселин Бранев. Заместник председател беше Георги Стоянов.

Бистра Манова: Същинската дейност на ФА започва след 97-ма, да кажем 98-99 година, въпреки, че е учреден през 1993 година. За да може да функционира една структура, е необходимо да има екип и някаква администрация. Дружеството нямаше средства и за да може да се назначи поне изпълнителен директор, който да започне да работи, все пак трябваше някакъв начален капитал. Това финансиране се извърши от френското дружество. Първата сума беше безвъзмездна, а след това взехме

заем. Французите направиха обучение на екипа. Първият договор е сключен благодарение на Христо Тотев, който работеше в БНТ, и Радослав Спасов от страна на ФА.

Мария Палаурова-Чолакова: Тогава имаше и много мероприятия, свързани с интелектуалното право по програма Фар и това е също от огромно значение.

Михаил Мелтев: Организирах се срещи в парламента, за да се убедят депутатите, че това е важно.

Бистра Манова: Създаването на дружествата е част от политическата промяна на системата. Първите пари, които дойдоха, бяха от излъчването в Швейцария на филма „Съдията“ на Пламен Масларов.

В сайта на Филмаутор пише, че членовете му са 1500. Всичките 1500 членове ли са активни и всички ли са отстъпили еднакъв обем права на ФА?

Мария Палаурова-Чолакова: Малко над 1500 са. Всички членове на ФА сключват с нас един и същ договор, чрез който отстъпват едни и същи права, като има възможност за някакви индивидуални уговорки, но те са по-скоро изключение. Хубаво е да се знае, че освен самите правоносители, имам предвид авторите, техните наследници също могат да бъдат членове. Така че сред тези 1500 има и наследници. Опитваме се да обхващаме и новите автори, които сега работят активно.

Михаил Мелтев: Ако правилно разбирам въпроса, Вие питате на колко членове им се излъчват произведенията? Тъй като голяма част от тях са единствено административно активни. Мария Палаурова-Чолакова: Не са толкова много. Напротив, расте броят на активните членове.

В днешно време продуцентите концентрират всички права. Това пречи ли на дейността на ФА? Каква е политиката на ФА за справяне с този проблем?

Мария Палаурова-Чолакова: Продуцентите държат тези права и това е част от тяхната дейност. Ние нямаме какво да направим срещу това, а и не искаме. Нормално е авторите да преотстъпват правата си на продуцентите и те да ги менажират. Въпросът е как се прави това и как

се договарят помежду си. Ако в един договор, в който авторът отстъпва права на продуцент и в който са разписани неговите възнаграждения от използването на произведението, това е най-нормалното нещо на света. Въпросът е как се случва на практика.

Михаил Мелтев: Това беше една от основните причини за създаването на ФА. Новите продуценти са наши членове. Освен това имаме една секция, ориентирана към продуцентските права. Тъй като продуцентите подписват договори за изключителни права, те участват при нас и не е забранено те да ни прехвърлят авторските права за управление.

Мария Палаурова-Чолакова: Законът дава възможност на автора да избере как да получи възнаграждението си. Изплащането би могло да се извърши от ползвателя през продуцента или през дружеството. Друг е въпросът, че авторите са притискани от продуцентите, които са притискани от телевизиите за някакво директно договаряне.

Михаил Мелтев: Често това значи и излъчване на филмите безплатно. Това е широко разпространена практика в последните две години. Продуцентът подписва един документ, в който казва, че се съгласява да бъде излъчено безвъзмездно неговото произведение по БНТ. Тогава единствено ФА се явява опция, защото авторите не са съгласни и тогава те ни превеждат парите, за да могат авторите да получат някакви пари от излъчването.

Мария Палаурова-Чолакова: Но това може да се случи само ако авторът не е дал на продуцента изключителното право. Друга особеност е, че същностната работа на дружествата за управление на аудио-визуален репертоар са една малка част от видовете използване на един филм. Има вид използване „кабелно препредаване“, който би следвало да бъде основната функция на дружеството и там да бъде най-вече нашата намеса, защото за продуцента е сложно да се уговори с всички кабелни оператори, които биха искали да използват неговия филм. За съжаление в България това изключително трудно се случва. И другият вид използване е частното копиране, където и европейската практика, и нашият закон предвиждат да се случва чрез дружествата. Може да се

каже, че нито авторът, нито продуцентът имат друг избор.

Това е свързано с тиражирането ли?

Мария Палаурова-Чолакова: Със случаите, когато се продават празни носители, например дискове, и вие вкъщи решавате да си запишете един филм, защото много ви харесва. На практика вие не отивате да гледате филма толкова пъти, колкото ще си го гледате вкъщи и за да не се чувства авторът ошетен от това, че вие не плащате билета, са предвидени едни компенсационни възнаграждения, които са много нищожни като сума, които се дължат от този, който прави записа възможен. Да кажем производителя на диска или вносителят. Това е система, която компенсира автора за така нареченото „лично ползване“. Вие можете да правите копие с нетърговска цел, но това е нещо, което в България не заработи вече толкова години и за съжаление текстът в закона е съвсем осакатен. Другите видове ползване, в които дружеството се намесва, са по-скоро екзотични и са в резултат на събитията след 93-та година, когато всъщност авторските права се връщат на авторите, а продуцентските права, за да не се разпилеят по студиата, които после се приватизират и никой не знае какво ще им се случи, се съсредоточават в НФЦ и в БНТ. За да може тези филми да бъдат на разположение и да не се блокират, учредителите на ФА навремето са успели да обхванат този кръг от автори и да получат правата им, така че доколкото става дума за по-старите филми, ние участваме в договарянето на излъчването.

Михаил Мелтев: Друга важна функция на нашето дружество е, че в чужбина ФА се явява посредник на продуцентските права.

Бистра Манова: Ние имаме двустранно подписани споразумения с всички европейски дружества и не само. И всяка от страните е упълномощена да събира възнаграждения за репертоара, който управлява. Така ние събираме за техните дружества, те събират за нас.

Често ли се случва български филми да се излъчват по чуждестранни канали, тъй като ми се струва, че това са по-скоро щастливи изключения? В този смисъл не е ли безкрай-

но необходим за българския пазар така нареченият sales agent, който да се занимава с уреждането на дистрибуцията и продажбите на аудио-визуалните произведения за международните канали и кабелни оператори?

Мария Палаурова-Чолакова: Изхождайки от нашата практика, има такива случаи, в които ние получаваме възнаграждение за български филми, които са излъчени по някакъв начин и ние получаваме приходи за тяхното препредаване. Тоест някой е продал въпросният филм на чуждестранна телевизия и ние получаваме пари чрез дружеството, което е събрало тези пари от кабелния оператор.

Бистра Манова: Всички филми, които са били отличени на някакъв фестивал, тоест са качества, и са били показвани тук-там.

Михаил Мелтев: Тук не съм съгласен с теб. За съжаление това би било търговско дружество. Качеството има около 10-15 процента значение. Всичко останало е търговия и маркетинг. Това, че никой в България не се занимава, е абсолютна дупка за българския филм. Но това не е наша работа.

Тъй като в момента сме в бума на телевизионните сериали през последните 3-4 години, как стоят нещата с авторските права при евентуални продажби на сериалите в други държави? Телевизиите, било то частни или обществената БНТ, обръщат ли се към Вас, или сами управляват своите продукти?

Михаил Мелтев: БНТ твърди, че е продала „Под прикритие“ в Китай. Китай е един милиард и половина почти, ако БНТ е продала, ние искаме да знаем какви са условията, при които е продала, защото авторските права трябва да дойдат при нас. Сериозният въпрос е, че когато продават, забравят, че дължат права на авторите. Освен това в момента съществува една много лоша практика, че авторите в БНТ и други телевизии в момента са принуждавани да подписват договори, чрез които те се отказват от правата си, както и от всички повторения в продължение на една година. И тъй като тези автори не искат да си изгубят работата, те идват и анонимно се оплакват при нас, но с анонимни сигнали нищо не може да се направи.

Мария Палаурова-Чолакова: По повод правата на сериалите – всичко зависи от съдържанието на договора, който подписват авторите с продуцента в лицето на телевизията. Най-често авторът получава една сума затова, че е създал произведението и за всички бъдещи показвания, с която се приключва плащането на правата. В момента изследваме какво се случва с правата на авторите при показ на тези сериали по други канали.

Какво точно се случва с правата на авторите, ако наистина е продаден продуктът в чужбина?

Мария Палаурова-Чолакова: Първият вариант е БНТ, продавайки сериала и получавайки една сума, да изплати част от тази сума на носителите на авторски права. Вторият вариант е БНТ, продавайки сериала, да каже оправете авторските права с вашето дружество, което ще се изплати на българското дружество и така авторите ще получат възнагражденията си през нас. Но нямаме такава информация. Не знам дали на този етап има излъчване, защото плащането е след излъчването.

Михаил Мелтев: При официалното ни запитване към БНТ ни беше отговорено, че са си уредили правата с авторите.

А Вие не трябва ли да контролирате по някакъв начин това?

Мария Палаурова-Чолакова: Доколкото имаме възможност, го контролираме. Събираме информация, често самите автори ни казват къде е излъчен филмът им и ние чрез нашите партньорски дружества питаем.

Как са уредени отношенията с кабелните оператори и в какъв етап са преговорите с тях?

Бистра Манова: Докато не бяхме още в ЕС, можеше да се оказва натиск. След това ни извадиха от списъка на пиратите и ползвателите събраха инерция и започнаха да се противопоставят. Кабелните оператори сезираха Комисията за защита на конкуренцията и ни обвиниха, че сме монополисти, заедно с МА.

Мария Палаурова-Чолакова: През 1999 година година дойдоха една купчина чужденци в Дома на Киното и наложиха тарифи. Тогава

всички дружества подписахме договор с кабелните оператори, който бе прекратен в края на 2011 година. На този етап всяко дружество се бори индивидуално с договарянето на тарифите.

Бистра Манова: В подобни спорове държавата трябва да се намеси като регулатор и Министерство на културата да се включи с искането за повече публичност.

Мария Палаурова-Чолакова: Това е в резултат от натиска от ползвателите. Появиха се на пазара и дружества с големи претенции, които обаче не представляват никого. Доказахме, че имаме персонал, софтуер, международно представителство, плащания, за да можем да получим разрешение да функционираме. На практика в момента сме единственото сдружение за аудио-визуални произведения.

Сложността при преговорите с кабелните оператори се дължи на това, че те се опитват да ви наложат тарифи ли?

Мария Палаурова-Чолакова: На повърхността спорът дори не е стигнал и до тарифи. Проблемът е, че те живеят необезпокоявано и няма орган или институция, която да им каже, че така не може. И ако това се случва един път, тарифите ще са им високи, друг път една програма ще бъде препредавана, а другата няма да бъде, защото е българска...

Михаил Мелтев: Шефът, който отговаря за авторски права в Министерството, бе посетен от генералния секретар на AGICOA, който го пита: „Защо кабелните оператори не плащат правата? Какво правите вие, защото това е пиратство?“ И шефът в МК казва: „Вижте, сега ние направихме много хубав закон, но онези не го спазват“. И човекът казва: „Прилагайте го! Прилагайте закона!“. Шефът в МК продължава: „Вчера на вашето място беше министърът на културата в Австрия и ние го питахме какво се прави, когато кабелните оператори не плащат и той ни отговори: „Няма такъв случай“. Ето това е разликата между нас и другите държави.“ Нито СЕМ, нито МК прилагат закона, тоест не налагат санкции, които по закон трябва да налагат, след като кабелните оператори нямат договори с носителите на права. Ние се борим с презумпцията, че някой трябва да плаща за това, че използва едно произведение, така е и

с интернет. Според хората това е нещо безплатно.

Мария Палаурова-Чолакова: СЕМ и МК абсолютно са абдикирали и се спасяват чрез привидна дейност на медиатор между нас и кабелните оператори. В закона е заложено два пъти годишно СЕМ да извършва проверки – списък на всички програми, които препредават, и доказателства, че правата са уредени. Самият факт, че този текст, на който се позоваваме от ЗЗРТ, съществува вече три години и те не са глобили никого досега, говори сам за себе си. СЕМ започнаха някаква дейност под натиск от нас, която се изразява в глобяване на малките оператори. Същевременно големите оператори остават незасегнати. На последната среща заявиха, че това не е тяхна функция и имат намерение да се направи законодателна промяна, в която тази дейност да бъде изнесена от СЕМ.

Михаил Мелтев: България в момента е в черния списък за пиратство.

Мария Палаурова-Чолакова: В МК също дейността е много разводнена. Те отиват и проверяват кабелните оператори имат ли договор за програмата, да кажем на BTV, а вътре за произведенията в програмата кабелният оператор трябва да сключи договор с нас. Това те въобще не го следят. Ние им изпратихме сигнали за излъчени програми от нашия репертоар, за които не сме дали разрешение.

Михаил Мелтев: Тук не става дума за алчни монополисти, както се опитват да ни изкарат кабелните оператори, тук става дума за борба за оцеляване, защото колко според Вас са хората, които успяват да се издържат от творческата си професия?

Рекламите също са аудио-визуални произведения, които подлежат на авторски права, където многократното излъчване е заложено в договорите. Филмаутор има ли отношение към рекламите?

Михаил Мелтев: При рекламата случая е особен, тъй като тя не е програмирана нормално, тя зависи от броя излъчвания, които ще бъдат предложени от агенцията в рекламната стратегия. Почти навсякъде в света правата при рекламите се уреждат от продуцента.

Как стои въпросът с музикалните клипове, тъй като те са аудио-визуални произведения? Как си поделят правата на един музикален клип членовете на трите дружества – МА, ФА и Профон?

Мария Палаурова-Чолакова: Правата върху музиката са ясни. Правата върху записа са при продуцента, тоест Профон, и големият въпрос е къде са правата на авторите на клипа. Формално погледнато, ние можем да управляваме тези права, но в повечето случаи Профон ги договарят. За авторско-правната част въпросът е малко отворен, опитваме се поне с БНТ да изчистим нещата. Най-нормално е авторът да ги отстъпи на продуцента, но Профон се занимават само със сродни права.

Какви са отношенията на Филмаутор с международните организации, с които е в партньорство, и в какво се изразява това партньорство?

Мария Палаурова-Чолакова: От една страна членуваме в CISAC, която е и шапката на такива дружества като нашето и в рамките на CISAC имаме договори с 27 дружества със сродни дейности по линия на авторските права. От друга страна с AGICOA имаме договор за представителство. AGICOA представлява продуцентски права. Може да се каже, че представляваме почти целия световен репертоар.

Как стои въпросът с уреждането на правата при тиражирането на българските игрални филми на DVD-та?

Мария Палаурова-Чолакова: Когато е произведение от нашия репертоар, независимо от вида използване, ние го договаряме.

А когато има панорами или ретроспективи на стари филми, чиито права Вие управлявате?

Михаил Мелтев: Най-често има един такъв конфликт – примерно ни се обаждат: можем ли да направим ретроспектива на еднa кой си режисьор, ама може ли без пари. По отношение на ползвателите ние представляваме икономическите права на авторите и наследниците. Ние не можем да даваме разрешение безплатно да се прави нищо. Ако искат да го направят без-

платно, нищо не им пречи да се обърнат и да се разберат с наследниците.

А спрямо Филмотечното кино Одеон?

Бистра Манова: Когато някой иска копие във Филмотеката, те винаги го изпращат при нас за уреждане на авторски права.

Мария Палаурова-Чолакова: Но между другото ние и до сега нямаме регламент с Филмотеката за Филмотечно кино „Одеон“.

С интернет как стоят нещата? В договорите, които Филмаутор сключва със своите членове, честта ли е практиката да се включва и клауза за показ на аудио-визуални произведения в интернет.

Мария Палаурова-Чолакова: Не. По-скоро изключенията са за някой вид използване. Имаме основни договори за интернет платформи – ON DEMAND. И взимаме процент от сумата, която човекът плаща на платформата. А списъкът с пиратските сайтове го пращаме в ДАНС.

Можете ли най-общо да ми обясните как се образува тарифата и как се разпределя процентно съотношението между носителите на авторски права и организацията?

Мария Палаурова-Чолакова: Тарифата зависи от начина на използване. За ON DEMAND, ако Вие плащате 1 лев на платформата за гледане, ние взимаме процент от тази сума, като те се отчитат на определен период. Ако става дума за ТВ излъчване, цената е на минута и зависи дали е игрален, документален, анимационен и т.н. филм. Ние удържаме 10 процента основно, само от кабелното препредаване удържаме 15 процента, а другото се разпределя между носителите на авторски права.

Давам си сметка, че нашият пазар е доста свит, но все пак как се вписваме на фона на другите европейски държави от този мащаб по приходи от авторски права? Има ли ръст за 2012 и 2013 година и в крайна сметка от какво се влияят най-много приходите?

Михаил Мелтев: За Австрия стана дума, а тя е държава от нашия мащаб.

Мария Палаурова-Чолакова: В Унгария дружеството е много добре и то се издържа само от

кабелно препредаване, не се договаря с телевизионисти, единствено с кабелни оператори. Полското дружество е сред първите пет в Европа. Относно статистиките в европейски мащаб има ръст, особено в новите технологии, интернет. При нас в момента водещо е да завършим преговорите с кабелните оператори.

Как оценявате постиженията на Филмаутор за тези 20 години и в каква посока е необходимо да се развива напред?

Мария Палаурова-Чолакова: Ще кажа, че в средата, в която функционираме, самият факт, че ни има, е добре...

Бистра Манова: Мисля, че сме достатъчно популярни. Въпреки че се проявява наивност на принципа „Вземай парите и бягай“. Правят се при нас и правни консултации, така че мисля, че можем да бъдем много полезни. Освен това правим защита на авторското право на сценарии.

Мария Палаурова-Чолакова: Ако се случи така, че възникне съдебен спор, авторът си осигуря-

ва доказателство за момента, в който е създал сценария. Съхранението е в рамките на 5 години, след това авторът може да си продължи периода на защита, но може и да си изтегли сценария. Подробните правила за нашия Сценарен фонд са на интернет страницата ни.

Учредяването на Филмаутор предшества с няколко дни приемането на ЗАСП през 1993. За изминалите 20 години сдружението успява да събере над 1500 членове и успешно да защитава правата на авторите си.

ФА членува в CISAC – Международната конфедерация на Дружествата на автори и композитори и има договори за взаимно представителство с 27 сродни организации за колективно управление на права от целия свят.

На добър час и успех и през следващите двадесет години!



Борис Карадимчев на 80

Благодарим за очарователната музика, Маестро



► **Италианците си имат Енио Мориконе, а ние българите Борис Карадимчев.**

Често, независимо дали сме тъжни или весели, се улавяме, че си тананикаме някаква мелодия, дори не помним дали е от естрадата или от филм, но вече знаем, че тя е на Борис Карадимчев. Борето пише заразителна музика, която веднага те грабва и остава с теб завинаги, а времето ѝ придава допълнително очарование и аромат. Хората, които го познават, ще се съгласят, че както музиката му, колкото и да е сложна, се възприема с лекота, така и общуването с него е леко, непринудено и елегантно. Винаги усмихнат, готов да се пошегува, той създава приятелска и топла атмосфера и в най-трудната ситуация. Затова певци, музиканти, актьори и режисьори от различни генерации обичат да работят с него. А ние продължаваме да обичаме и да слушаме десетките му хитове. Честит юбилей, маестро! Честита награда „Златен век“! Да си ни жив и здрав! А ето споделеното от юбиляра.

Началото

Никога не съм учил специалност филмова музика. В музикалната академия завърших две специалности – диригентство и композиция. Под

композиция разбирайте сериозна или класическа музика, където моят преподавател Панчо Владигеров изискваше от нас да композираме камерна и симфонична музика. Ние, неговите студенти – Васил Казанджиев, Иван Спасов, Милчо Левиев, често заедно изслушвахме своите композиции. После Панчо Владигеров ни коригираше. В Академията ни преподаваха и други големи български композитори като Параскев Хаджиев, Марин Големинов и др. Мисля, че обучението ни беше много задълбочено и сериозно.

Първи стъпки в професията

След завършването на Академията тръгнах по странен път. Поканиха ме да ръководя музиката на всички български църкове – пет на брой. Водех се главен диригент на оркестрите и музикален оформител на църковите номера. Това беше много симпатичен и колоритен период за мен. Сприятелих се главно с дресьорите на тигри и лъвов е фокусниците. От тях се научих да правя някои фокуси, с които забавлявах приятелите и близките си. По-късно бях на работа в националната телевизия, но се създаде напрежение след чешките събития – 1968-ма и ме уволниха.

И в киното попаднах по странен начин. Веднъж телефонът звъни:

– Обажда се режисьорът Зако Хеския. Търся Борис Карадимчев.

– Аз съм.

– Искам да ви ангажирам за композитор на моя филм.

– Добре, но не съм работил в тази област и не съм подготвен. Не знам дали ще успея да ви бъда полезен.

– Познавам някои ваши песни и мисля, че сте подходящ за моя филм. Елате да започнем работа.

Това се случи през 1966 година. Зако Хеския бе готов с монтажа на „Началото на една ваканция“, оставаше само да се направи музиката. Това бе и първият филм, за който написах музика. Беше приятно и интересно. Още повече, че Зако бе предвидил да има няколко песни по стихове на Стефан Цанев. Това беше по-близо до мен и така започнах да навлизам в българското кино. След този филм присъствието ми в киното стана по-активно. Най-много съм работил с режисьора Людмил Кирков, започнахме с филма „Шведски крале“.

Този филм започваше с кадри от Кремиковци, върху които имаше и надписи. Чудех се каква музика ще върви за тях. Людмил вече познаваше моята работа, беше изключително внимателен и ме насочваше. Той беше много музикален и започна да ми тананика една мелодия, за да ми подсказва как иска да звучи музиката. Това ми помогна много, вече чувах мелодията, която и реализирах. По-нататък Кирил Господинов трябваше да тръгне с едно такси да покорява Слънчев бряг като шведски крал. Докато пътува в таксито, пуска радиото на колата и решението на Людмил бе да се чуе някоя моя песен. Така работехме с Людмил. Сътрудничеството ни бе великолепно. От него се появи песента „Хора и улици“ от филма „Момчето си отива“. Или пък „Оставаме“ в „Оркестър без име“, където пък актьорите – музиканти, бити след една сватба, пеят на морския бряг „Оставаме“, а те си отиват и никак не остават. За този последен негов филм ме покани на снимките в Созопол, за да усетя отблизо духа и атмосферата на снимачната площадка. Много добре се разбирахме с



шарж на Борис Карадимчев

Людмил Кирков във всички филми, които направихме заедно.

Освен с Людмил съм работил и с много други кинорежисьори като Никола Корабов, Вили Цанков, Методи Андонов – „Няма нищо по-хубаво от лошото време“, Борислав Шаралиев. Правил съм музиката и за детските филми на Иванка Гръбчева. Бил съм композитор на около 40 игрални филма, както и на стотина анимационни. Естествено всеки режисьор има различен подход, характер, стил. Например Вили Цанков не бе така музикален както Людмил Кирков, но интуитивно усещаше музиката. Приемаше моите идеи. Спомням си, веднъж бях попаднал на един надпис в църквата „Свети 40 Мъченици“ в Търново. Там на огромна колона е описано историческото събитие – битката на Иван Асен II – Клокотнишката битка – 1230 г., на старобългарски. Предложих по този надпис да направя балада, с която да започне филмът и тя да се повтори по време на Клокотнишката битка. Вили прие веднага идеята, а аз си позволих по-драстичен стил. В целия филм търсих архаична звучност – да е далеч от съвременната цивилизация. Бях затруднен, защото няма никакви данни за това каква е била музиката по онова време. По някакво интуитивно усещане успях да създам отдалечена от съвремението ни музика. Специално за тази балада, която се изпълнява от Асен Кисимов, използвах по-съвременни инструменти. Може да е еkleктично, но исках да ангажирам съвременния слушател с тази отдалечена музика и този надпис. С Вили имам още един случай от този филм, когато една от дъщерите на Иван Асен – Белослава, се среща с византийския престолонаследник. Двамата се запознават и не се харесват – психологически моментът е сложен, емоционален. От една страна исках да има нещо национално, тъй като на срещата има българи и византийци. Беше ми трудно да реша как да го направя. След като си отбелязах въпросните кадри в моите бележки и бях готов да си тръгвам да пиша музиката у дома, Вили с неговия леден, авторитетен глас се наведе до ухото ми и каза: „Боре, много държа на този епизод. Внимателно да го направиш, интересно, емоционално. Но имам още една молба – да няма никакви цигулки“. С последното все едно ме поля със студен душ. Вече си представях как ангажирам симфоничния оркестър на Радиото и как ще завият онези цигулки

– първи, втори, трети... и той спря този мой устрем! Като се прибрах, много мислих дали да бъда почтен и да спазя неговото желание, или пък да ги направя по някакъв съвременен начин, тъй като едва ли Вили си е представял това, което аз мислех. Все пак спазих неговото искане и затрещяха едни кларинети, обои и други инструменти. Записах музиката, представих му я и се изпотих три пъти, докато я монтират върху съответните кадри. Той изслуша внимателно и каза: „Боре, благодаря ти, това е, което исках“.

Преподаването

Така се завъртя колелото на живота, че преподавам в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, а не в музикална академия. Поканиха ме още за четвърти курс на първия випуск – режисьори, оператори и киноведи. Трябваше да имат такъв предмет – филмова музика. От тогава до пенсионирането ми преди няколко години преподавах на всички киноспециалности. Тъй като аз не съм учил такъв предмет, за да го преподавам, трябваше да измисля програма. Реших, че студентите трябва да имат преди всичко музикална култура, защото отделните правила и закономерности не са най-важното, а много по-ценно е да познават музиката, различните стилове. Да усещат музикалните инструменти – какъв е цветът им. Да тълкуват музикалната форма, усещайки, че една мелодия има свои вътрешни изречения – запетайки, точки... Това би трябвало да знаят бъдещите кинотворци и чак след това да навлезем в другата магия – какво става, когато музиката се докосне с кадъра. Това вече е много по-интересно и различно. В много съвременни филми наблюдаваме елементарното докосване – кадърът е весел и е придружен от весела музика или обратно. Когато някоя кола се движи или пък човек тича, се озвучава с бърза музика. Твърде е елементарно, илюстративно. Подобен похват е по-характерен за анимационното кино.

Анимационното кино

Анимационното кино повече използва илюстративността, но има един основен похват в този вид. Там се случват неща, които никъде другаде не могат да се случат. Фантазията е безкрайна. Героите могат да са напълно измислени, нереални. След като всичко е възможно, и музиката трябва да е безкрайно колоритна и цветна. Пра-

вихме много интересни работи в анимацията. Например ако едно човече върви анимирано, то едва ли ще стъпва по най-обикновен начин, както би правило в игралното кино. То или ще накуцва, или нещо друго ще прави. Най-лесно и елементарно е да му сложа някакви звуци на стъпки, както е в игралното кино. Но мога да направя ходенето му с някакъв инструмент в ритъм с накуцването. Като тайм – та-тайм – та-куиик. Става смешно. Друга е магията на музиката в анимацията. Най-важното е преди да се започне, да има разговор между режисьора и композитора. Двамата да намерят решение какво иска режисьорът да изрази с тази музика. Веднъж тя може да е много емоционална – драматична, или съвсем да скрие тази емоционалност, за да се получи ефект на изненада. Тук навлизам в една по-дълбока материя... но ще си послужи с пример: случката с един папагал от филма „Сърдитият папагал“ (1971, реж. Пройко Проиков). В него действието между героите се развива с недомлъвки и нечленоразделни звуци. Забелязах, че в декора има клетка с папагал. От време на време птицата подскачаше. Предложих героите да общуват на фона на папагалчето, което „пее“ (грачи). Режисьорът прие. Като се замислих как да озвуча този папагал, си дадох сметка, че не може да се направи с истинска птица или с някакъв инструмент. По това време бях близък приятел с Тодор Колев, правихме няколко песни заедно и реших той да ме спаси и да се направи на папагал. Написах една основа, на която Тодор да импровизира нещо папагалско. Обадох му се и му казах, че съм затруднен. Казах му, че искам да ми изпее един папагал. Той се учуди от предложението ми, но на записа чу два пъти основната музика и направи такива невероятни срички, които станаха толкова приятни, че ги поместих в моя диск с филмова музика под номер 23 – песента на папагала.

Години по-късно имах друг случай с озвучаване на животно. Това стана с филма на Дидо Неделчев – сега преподавател по анимация в НАТФИЗ. Той ме покани да направя музиката към филма „Мухата“. Показа ми готовата и монтирана история. Главната роля се изпълняваше от една муха, която в началото на филма виси на една паяжина. Под нея става погребение на жена. И от погребението душата на жената излита и се вмести в тялото на мухата. В следващите кадри

виждаме, че мухата е влязла в къщата около вдовец. Ляга да спи, а мухата се върти и иска и тя да легне до него. Мъжът, неподозирайки, че е съпругата му, я пъди. Следват много забавни подобни епизоди. В един момент мъжът си довежда приятелка и става скандал между мухата и двойката. Казвам на Дидо: „Тази муха трябва да я озвучим, но не става с истинска муха или пък с инструмент“. Решихме да намерим някой, който да се направи на муха. Стигнахме до Мая Новоселска. Тя се съгласи. Отидохме в студио. Тя стоеше до микрофона, а пред нея имаше един монитор, на който се пускат кадри от филма. А зад един параван стояхме ние с тонрежисьора. Тя видя първия кадър, обяснихме ѝ какво искаме и започна записването на мухата. Мина един кадър, може би и два – много успешно. И при поредния кадър чуваме Мая: „Абе каква е тая муха тук“. Разбираме, че при нея се случва нещо. Дидо започна да обяснява за мухата от кадъра... Продължихме със записа, но Мая пак вика: „Абе тази муха само ми каца на носа и лази по микрофона“. Така разбрахме, че истинска муха е влязла в студиото и бръмчи край Мая. Стана весело и решихме, че Мая Новоселска въпреки всичко е по-добрата муха от истинската.

Филмовата музика днес

В наше време много често се появяват в концертната зала мелодии от филмова музика, но без екран. Говори се за нея едва ли не като за някакъв нов музикален жанр. Обяснявам си, че това се наложи от световните сериали, от американските филми като „Междувъздушни войни“ или „Индиана Джоунс“. За мен това е загадъчно и необяснимо, защото мисля, че в киното може да има всякаква музика. И когато една музика влезе в дадения филм, тя вече е филмова. Представете си, че имаме новела по разказ на Хайтов, която се развива в едно родопско село и там вероятно трябва да има музика, която да е близка до родопския фолклор. Не може да е рокендрол или музика от американските епоси. Но този фолклор вече застава до музиката от „Междувъздушни войни“, защото е оживяла от екрана, облечена е с дрехата на сценария, на драматургията...

Записа: Петя Славова

Изкуството на копродукцията



Мартичка Божилова



► През изминалите десет години продуцентска компания АГИТПРОП бе сред българските филмови продуценти с най-значителен опит в международните копродукции. Този опит се наложи поради природата на филмите ни, които в по-голямата си част разказват локални истории с универсални послания. Водещи за нас винаги са били творческият подход към темата, оригиналността на визията, комуникативността на филмите ни. Този подход ги прави подходящи както за българска, така и за международна публика и естествено насочи усилията ни към привличане на международни копродукции и разпространители. Още повече, че през изминалото десетилетие възможностите за финансиране развитието и производството на български пълнометражен документален филм чрез български фондове и телевизии бяха доста ограничени. Единствената реално финансираща телевизия, обществената БНТ, провежда подобни конкурси един-два пъти годишно, като процесът за съжаление все още е доста муден, въпреки добрите намерения. Тук няма да засягаме темата за безкрайните кризи и проблеми с държавното финансиране на българските филми, свързани с практическото орязване на бюджета за кино почти наполовина през последните години. Ето защо за АГИТ-

ПРОП стремежът да създаде трайни международни контакти с утвърдени европейски и световни продуценти и разпространители, както и да добие разпознаваемост и авторитет на европейския кинопазар беше буквално въпрос на съществуване.

Така в международна копродукция са създадени девет от повече от тридесетте филма, които компанията ни е произвела за изминалите десет години. В момента в развитие, продукция и постпродукция са още три: документалните „Любов и инженерство“ и „Дворците на народа“, както и „Безкрайната градина“ – първият ни опит за пълнометражен игрален филм. Няколко други филма бяха създадени с финансиране от чуждестранни телевизии и институции (в международен план сред тях се открояват първите оригинални български продукции за НВО „Бетонни фараони“ и „Хотел Рай“).

„Проблемът с комарите и други истории“ (2007), „Семейно щастие“ (2007), „Сбогом на всичко това“ (2007), „Момчето, което беше цар“ (2011), „Татко снима мръсни филми“ (2011), „Правилата на ергенския живот“ (2011), „Балканска мелодия“ (2012), „Цветанка“ (2012) и „Късмет“ (2013) са създадени при условията на дву – и тристранни международни копродукции с партньори от Германия, Финландия, САЩ, Швейцария,

Швеция, Кипър, Гърция, Хърватия, ОАЕ. Маркар и сложна от всяка една гледна точка – на комуникация, финансова отчетност, постигане на творческо съгласие (свързано с различното времетраене на кино – и телевизионните версии на филмите), логистика и пр. – работата с чуждестранни партньори се оказва успешна. Копродукциите имаха световни премиери на най-големите фестивали в света – Кан, Торонто, IDFA – Амстердам и др. („Късмет“ дебютира в състезанието за среднометражен филм на IDFA 2013), повечето от тези филми бяха удостоени с много национални и международни награди, получиха престижни отзиви в международната преса (сред които в сп. „Варайъти“ / Variety, сп. „Сайт & саунд“ / Sight & Sound, сп. „Докс“ / DOX

Magazine), както и телевизионно и киноразпространение в цял свят. „Проблемът с комарите и други истории“ например беше предварително откупен и излъчен от Sundance Channel в САЩ и още десет световни телевизии, сред които Channel 4 (Великобритания), YLE (Финландия), NOS (Холандия), а „Правилата на ергенския живот“ беше хит по кината във Финландия. С течение на времето успяхме да изградим отлично сътрудничество с чуждестранните продуцентски компании, с които работим, и те станаха наши постоянни партньори: с Мейкинг Мувис /Финландия имаме четири съвместни проекта, със Зироу Уан Филм/ Германия – три, с Филм-танк/ Германия – четири, като правим планове за нови съвместни проекти.

„Късмет“, режисьор Нина Мария Паскалиду



Включването на международни копродуценти в една продукция дава реална възможност за привличане на финансиране от страна на телевизии и фондове от съответната държава, което пък е предпоставка за осигуряването на бюджета на един филм. Освен това е шанс да включим продуцентски и творчески екипи с различен от нашия поглед към работата и с друго светоусещане, а тази алтернативна гледна точка е коректив в творческия процес. Международната копродукция също така дава възможност за осигуряването на по-големи бюджети, което пък е шанс (без това да е правило) за по-голямо разгръщане на творческия потенциал на филма. Не на последно място всеки един продуцент допринася за съответната коп-

родукция със своя опит и контакти, което е от полза например за по-бързото договаряне на световен разпространител за един филм. Така продукцията добива по-добра „видимост“ на европейския и световния кинопазар и има по-добри шансове да стигне до повече зрители по света.

Ползите за българското кино от продуцирането на филми в международна копродукция са очевидни – то излиза от локалното правене и „потребяване“ на кино, добива опит и самочувствие в условията на международна творческа и пазарна конкуренция и се поддържа отворено към света.



„Цветанка“, режисьор Юлиан Табаков

Необходимата реабилитация на българското кино

Гергана Дончева

Появата съвсем наскоро на книжния пазар на монографията „Българско игрално кино: от Калин Орелът до Мисия „Лондон“ (София, Институт за изследване на изкуствата, 2013), предложена от Ингеборг Братоева-Даракчиева, се вписва напълно закономерно в разгърналия се процес на интензивно преосмисляне на близкото минало от епохата на комунизма като един от важните аспекти на този процес засяга и сферата на културата. Дистанцията на изтеклите вече повече от две десетилетия се оказва достатъчна, за да се натрупа обилна литература по проблемите на културната история от споменатия период и от 90-те години насетне, макар и с различна честотност, бяха публикувани респектиращи текстове, които поставиха въпроса за адекватната преоценка на социалистическото наследство. Между най-значимите имена с безспорен принос бих искала да посоча Никола Георгиев, Наталия Христова, Евгения Калинова, Иван Еленков, Александър Кьосев, Пламен Дойнов, Ивайло Знеполски, Михаил Груев, Искра Баева и много други, чиито трудове очертаха профила на академичния дебат относно недалечната ни история – дебат, който, разбира се, е част от все още незавършилата, емоционално и идеологически обогатена дискусия на същата тема в българското общество.

В полето на филмовата теория и история обаче дълго време липсваха цялостни изследвания, които да проблематизират критично художествените явления и фактите от близкото минало и обективно да пресъздадат сложния социалнополитически контекст, в който са били принудени да работят творците през социалистическия период. Вероятно за това допринася и обстоятелството, че мнозина от тях все още са живи, което задвижва в някаква степен механизма на автоцензура сред изследователите, нежелаещи да изразят своите категорични позиции, особено ако са с негативен знак. С други думи подобно начинание изисква сериозна смелост, която Ингеборг Братоева-Даракчиева демонстрира на всяка страница от своя труд, приемайки предизвикателството да провокира лавина от остри възражения и несъгласия. Но по-важно е друго, макар нейната книга да не е първата, която ревизира историята на родната кинематография. Още през 2003 г. излезе от печат „Cinema.bg. 100 години филмов процес: личности, филми, салони“ на Александър Янакиев, последвана от „Киното в България“ (1897-1956) на Александър Грозев и „Кинопроцесът – „замразен временно“: „Български игрални филми 1950-1970 в документи, спомени, анализи“ на Неда Станимирова, където за пръв

път се предлага нова обяснителна парадигма, приложена спрямо филмов материал, заснет във внушителен времеви отрязък от 1950 година, когато е официалната премиера на „Калин Орелът“, до 2010 – годината на производство на „Мисия „Лондон“.

Авторката успява да се изплъзне от дебнещия капан на идеологическото повествование чрез избора си да анализира обекта на своето изследване посредством концепцията за кризата на идентичността, като в хронологичен ред тя идентифицира три подобни кризи: първата е породена от налагането на социалистическия реализъм като хегемонен художествен метод в българското кино през 50-те години, втората е непосредствена реакция на събитията, настъпили в резултат на Пражката пролет, а третата – след 1989 година, съвпада с промяната на социалнополитическата система и качествено новата ситуация, в която попада българската кинематография в един непрекъснато смаяващ се глобализиран свят (структурата на монографията следва тази логика и текстът е организиран съответно в три глави). Бих искала специално да подчертая, че първите две са посветени на един завършил исторически период, което предоставя възможност за задълбочен анализ, докато последната част по-скоро представлява „моментна снимка“ на съвременните процеси и тенденции, чиито контури се губят далеч в бъдещето.

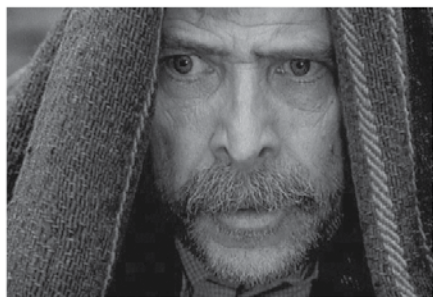
Интересното в случая е, че кризата като концептуален модел полага изследователските усилия на Ингеборг Братоева-Даракчиева в обща дискурсивна рамка със забележителния труд на Пламен Дойнов „Българският соцреализъм 1956, 1968, 1989: Норма и криза в литературата на НРБ“, където споменатите знакови години са „горещите“ маркери, около които литературоведът конструира своя разказ във връзка с „тенденциите за взаимното опитомяване между властта и литературата и все очертаващото се одомашняване на българския соцреализъм“, но той интерпретира кризата в нейното по-широко политическо измерение, т.е. интересува се от „кризите на комунизма, проявени и като ключови години на литературата“. Едва ли е чак толкова изненадващ изборът на сходна методологическа оптика, като се

има предвид, че двете най-зорко надзиравани творчески сдружения през епохата на тоталитарния режим (заради огромния им потенциал да влияят и произтичащата от това функция да служат като инструменти за културно инженерство) бяха именно Съюзът на филмовите дейци и Съюзът на писателите. Без никакво съмнение най-разтърсващите скандали, но и най-ярките жестове на верноподаничество бяха свързани с представители на тези гилдии.

Най-голямата заслуга на „Българско кино: От Калин Орелът до Мисия „Лондон“ е, че успешно реабилитира постиженията на родната кинематография отпреди 1989 година, изграждайки своеобразна нова „координатна система“, в чиято плоскост са осмислени и пренаредени всички значими естетически явления от епохата на тоталитарния режим. Нещо повече, чрез въвеждането на работните понятия официозен и антиконформистки филм изследователката илюстрира двойственото поведение на българските кинематографисти и умело развенчава упорито поддържания мит за тяхното прословуто покорство. Проследявайки вътрешната динамика в развитието на двата типологични модела – официозен/антиконформистки и техните специфични проявления в продължение на четири десетилетия, авторката всъщност конструира своя аргументиран разказ за постепенното отчуждаване и еманципиране на българското кино от идеологическите постулати и от задължителните художествени практики на соцреализма. От особено значение за достоверността на проектираната картина е разглеждането на конкретните процеси и феномени в рамките на източноевропейския, европейския или световния контекст, което спомага те да бъдат дискутирани и оценени в критична съпоставка с техните чужди съответствия.

Официозният филм в неговите разнообразни, дори противоречиви вариации съвсем не се оказва толкова плакатен и едноизмерен. Замислен като визуално средство за насаждане на новите социалистически ценности, той свидетелства – чрез своите най-репрезентативни форми: историко-революционната драма и творбите, фокусирани върху мащабното строителство в следвоенните години, че талантливият човек винаги може да намери начин да изра-

ИНГЕБОРГ БРАТОВА-ДАРАКЧИЕВА



ви“ „Гибелта на Александър Велики“ „Бялата стая“ „Героите на Шипка“ „Под игото“ „Животът си тече тихо“ „Хроника
ът на боровинките“ „Опашката на дявола“ „Изпепеляване“ „Дзифт“ „Мисия „Лондон“ „Данка“ „Земя“ „Иван Кондарев“ „На
урорът“ „Осмият“ „Черните ангели“ „На всеки километър“ „Изгори, за да светиш“ „Димитровградци“ „Шведските крале“
на дивите зайци“ „Вилна зона“ „Почти любовна история“ „Авантаж“ „Откраднатият влак“ „Глутницата“ „Не се обръщай
Всеки ден, всяка нощ“ „Черешова градина“ „Селянинът с колелото“ „Дърво без корен“ „Щурец в ухото“ „Матриархат“ „Гола
любовта“ „Зад кадър“ „Стъпки в пясъка“ „Любимец № 13“ „Специалист по всичко“ „Невероятна история“ „Кит“ „Топло“

БЪЛГАРСКО ИГРАЛНО КИНО

от *Калин Орелът* до *Мисия „Лондон“*



зи своята съпротива. В рамките на официозния филм се раждат както произведения, скроени по калъпа на партийните нормативни изисквания, така и такива, които нарушават стилистично, идеологически или посредством обективното изобразяване на действителността нормите на единствения художествен метод. Нещо повече, още от края на 50-те Бинка Желязкова и Рангел Вълчанов с „Животът си тече тихо“ (1957) и „На малкия остров“ (1958) поставят началото на антиконформисткия филм, чиято еволюция ще достигне апогея си в края на 70-те години, когато става напълно видим резултатът от „поддривната“ дейност на кинематографистите, които успяват да ерозират отвътре естетиката на соцреализма, майсторски трансформирайки нейните емблематични жанрови образци. Но официозният филм притежава и друга любопитна линия на развитие, свързана с неговата пропагандна роля: става дума за процеса на ийстърнизация, характерен за края на 60-те и за 70-те години – време, в което историко-революционната драма активно заема и усвоява комуникативните стратегии на западното масово кино, преди всичко използва жанровата матрица на приключенския филм, а също така набира сили и шпионският жанр. Прави силно впечатление предпочитанието на авторката към термина „ийстърнизация“, поставящ акцент върху акта на усвояване и одомашняване на чуждите модели, а не „американизация“ или „вестарнизация“, лансиран от други изследователи като например Радина Вучетич, чиято употреба подчертава тъкмо обратното: интензивното проникване на американското/западното културно влияние в зоната на социалистическата култура.

Друго ключово достойнство на книгата е прецизното портретиране на трите поколения кинематографисти, дебютирали съответно през 50-те, 1968-ма и 1988-ма година – всяко със свой собствен специфичен облик в българската кинематография: първото – формирано от убедени комунисти – участници в Съпротивата, от чиито редици по-късно ще се появят „парадоксалните дисиденти“; второто – с най-сериозен принос за изграждането на антиконформисткия филм; и третото, на което е съдено да понесе бремето на прехода и да работи при съвсем

различни обществено-икономически условия. Разширявайки перспективата на изследване въз основа на социалноисторическия подход на анализ, авторката обръща внимание и върху механизма за рекрутиране на „художествено-творческата“ интелигенция, ако се изразим на езика на онова време, бъдещите кинематографисти произхождат единствено от средите на комунистическия елит, представителите на всички останали прослойки са отстранени, за да бъде осуетено възникването на каквато и да била друга дискурсивна и естетическа алтернатива, различна от соцреализма. Ироничното е, че именно „своите“ внедряват алтернативното художествено мислене в родното кинопроизводство благодарение на натрупания професионален опит и на образованието, придобито в чужбина. В този контекст много добре е разяснено на пръв поглед нелогичното поведение на партийните цензори, които реагират крайно негативно спрямо опитите на отделни кинотворци да заемат похвати от естетиката на неореализма предвид факта, че тя е достижение на левите интелектуалци в западноевропейското културно пространство. Всъщност тъжното обяснение е, че не може да бъде допусната алтернативна визия на съветския соцреализъм, още повече ако тя пресъздава реалистично и в най-малката подробност битието на хората от Източния блок. В известен смисъл текстът на Ингеборг Братоева-Даракчиева трябва да се чете паралелно с монографията на Неда Станимирова не само защото „Кинопроцесът...“ пуска в научно обръщение внушителен по обем архивен материал, който директно кореспондира с тезите, разработени в „Българско кино: От Калин Орелът до Мисия „Лондон“, като им придава допълнителна фактологическа плътност, но и заради вдъхновяващия задочен диалог между двете изследователки, чиито гледни точки често чувствително се разминават по отношение на тълкуването на даден проблем. Не бих могла да пропусна също един възлов момент от изложението, който се отнася до сложната съдба на българските кинематографисти, поставени в ситуация или да се откажат от кариера в областта на киното, или с цената на известни компромиси да работят, опитвайки се да надлъгват системата. В биографиите на

повечето от талантливите и приносни режисьори се редуват официозни и антиконформистки заглавия, което обаче изобщо не обезценява значението на онези техни творби, с които ще останат в историята на родното киноизкуство. В крайна сметка проявите на свобода в творчеството зависят пряко от степента на свобода, регламентирана от политическото управление. Затова и изследователката отхвърля вменения комплекс за малоценност по отношение българските кинематографисти в сравнение с произведенията на техните колеги от Чехословакия, Унгария и Полша.

В последната глава на книгата са обединени статии, написани в десетилетията след падането на Берлинската стена. Авторката коментира многобройни теми и проблеми, твърде различни от проблематиката на предходните 40 години. Напълно закономерно тя откроява неуспешния опит през 90-те години да се пресмисли близкото минало, както и филмовата продукция, създадена през въпросния исторически период. Според нея водеща характеристика от началния етап на развитие на новото българско кино е тъй наречения вулгарен реализъм – своеобразен местен вариант на руската чернуха, който се очертава като ясна тенденция след появата на „Закъсняло пълнолуние“ (1996) на Едуард Захариев. Вулгарният реализъм фаворизира задълго на екрана знаковите герои на Прехода: маргинала и мутрата. Натрапчивото изобразяване само на маргинал-

ни сегменти от българското посттоталитарно общество утвърждава на практика определен модел на самопредставяне, който е симптоматичен и показателен за вездесъщото усещане за маргиналност и за изгубена културна идентичност на това общество в условията на ускоряваща се глобализация.

Изследователката обръща внимание и на една ключова реалия, допринесла за сериозните промени в начина на производство, но и във формата и съдържанието на нашето кино: копродукцията и възникването на цял набор от термини, описващи киноиндустрията отвъд границите на националното: транснационална продукция и ненационален европейски филм, изнамерени в резултат на стремежа към универсализация, който стимулира генерирането на хибридни културни идентичности. И в тази връзка съвсем последователно е поставен въпросът: ще отстояваме ли своята българска идентичност в епохата на глобализация? Това всъщност е и голямото предизвикателство, пред което са изправени кинематографистите през изтеклите двадесет години, но и днес.

В заключение искам да кажа, че искрено се надявам книгата да послужи като катализатор за по-нататъшна дискусия, дори да провокира публикуването на следващи монографии – и то не само защото обсъжданото изследване е значимо научно постижение, но и защото българското кино заслужава това. Все още родното кинознание е в дълг към неговите създатели. ■



► Няма да ми омръзне да повтарям, че обичам този фестивал.

21-то му издание се състоя в края на лятото (да не повярва човек, как устремно лети времето), а аз продължавам да съм заредена с положителните емоции, които той предизвиква и очаквам с трепет и нетърпение неговото следващо случване. С радост трябва да призная, че не само че не съм изпитала и най-малко разочарование досега, а напротив, чувствам се все по-привързана, все по-причастна и благодарна, че съм един от неговите участници. Мисля, че така се чувстват всички, които съставят фестивалната общност вече толкова години. Можем в София да не се видим и цяла година, но по време на фестивала близостта ни е естествена, непосредствена и сърдечна. Вярно е, че всяка година някой си отива завинаги, но духът му продължава да топли фестивалната атмосфера. Жалко е, а може би не, че по-младите колеги са толкова заети с работа, че не винаги могат да се включат в това преживяване и не могат да усетят прелестта на общуването както между колегите, така и с хората от града. Фестивалът наистина е празник във всичките му компоненти, да не говорим за гостоприемството на директора на ФКЦ Тошко Гяуров и неговия екип, които с обич и внимание обгрижват своите гости. Поредното издание на „Любовта е лудост“ не

прави изключение, а селекцията на филмите, дело на Художествения директор проф. Александър Грозев, е на още по-голяма висота както по отношение на конкурсните филми, така и при съставяне на съпътстващите програми: Фестивали и награди, По световните екрани, Имена от световното кино, Фокус Белгия, Фокус Китай, Фокус Палестина. От самото изброяване е видно, че това са филми, които не могат да бъдат видени другаде и дават представа за световни образци, за малко познати кинематографии и творци. От ретроспективите ще спомена представянията на: българския режисьор Никола Корабов по случай неговата 85 годишнина, на култовия за времето си италиански актьор Фабио Тести, на обичания руски режисьор Леонид Гайдай, на немския режисьор Рихард Бланк и на председателя на журито, независимия американски режисьор Роб Нилсън. Новото тази година бе, че част от прожекциите се състояха и в зала „Пленарна“ на община Варна, където In Memoriam бяха почетени с култови филми Георги Калоянчев, Иванка Гръбчева, Тодор Колев, Петър Попйорданов. Не мога да отмина и вече станалата традиционна кръгла маса, организирана от списание „Кино“, чиято тема тази година бе: „Фестивалите – начин на употреба“ и сериозно, и с намигване, но за това ще прочетете в текстовете от кръглата маса, които публикуваме.

В програмата извън конкурса имаше и премиера на български филм: „Отрова за мишки“ (Награда на СБФД) на младия Константин Буров по сценарий на Венцислав Василев, завършен специално за фестивала в последния момент. Сатирична, пародийна, абсурдна история за приятелство, любов, „бизнес“ в епохата на прехода. Но не коментирам българските филми преди официалната им премиера, затова ще кажа само: очаквайте този филм!

Конкурсните филми наистина бяха любопитни, разнообразни и много любовни в широкия диапазон на това понятие. В полския „Любов“ (Награда за най-добра актриса на Юлия Кийовска), режисьор Славомир Фабицки, любовните проекции стигат до високо драматични колизии. Томек и Мария са щастливо младо семейство и очакват първото си дете, когато шефът на Мария – кмет на града – я изнасилва брутално. Младата жена е смазана и смачкана, но се опитва сама да преодолее травмата си, от което депресията ѝ стига до параноя. Когато съпругът научава за случилото се, той не по-малко болезнено изживява драмата. Изпълва се с недоверие и подозрителност към жена си, търси начин да отмъсти

на насилника, дори не може да се зарадва на бебето, което са чакали с толкова трепет. Разпадът на семейството е пълен, когато се случва поредното нещастие – умира майката на Томек, което действа и на двамата като своеобразен катарзис в осмисляне на случилото се и възможността да продължат живота си заедно. Камерен филм с изключително актьорско присъствие, в който интимното, емоционалното, социалното са втъкани компактно, органично и въздействащо.

Друг филм с подобно разтърсващо звучене е „Пътят на Халима“ (Награда на гилдия Критика при СБФД) – копродукция между Хърватия, Словения, Босна, Сърбия и Германия и както сподели режисьорът Антон Остоич, първият филм, създаден от хърватски режисьор по сценарий на босненец. Травмата от войната в Босна продължава да тегне със своята опустошителна трагика. Свидетелство за това са митарствата на главната героиня Халима, загубила във войната осиновения си син и съпруга си. За да идентифицира момчето си и за да може да го погребее, тя трябва да представи ДНК, но детето е плод на забранената любов между племени-



„Светлите дни предстоят“ – Франция, режисьор Марион Верну

цата ѝ – мюсюлманка и сръбски младеж. Колкото повече героинята се опитва да разплита нишките, толкова повече навлиза в реалиите на безумния кървав конфликт, породен от религиозна и етническа нетърпимост, който и след толкова години продължава да тлее и да налага своя отпечатък върху психиката и съдбите на хората. Развързката е потресаваща. Оказва се, че истинският баща е станал участник в убийството на собствения си син. Може и да звучи намислено, но филмът е толкова искрен и покъртително реален, че нито за момент не се съмняваш в неговата истинност.

Имаше и по-ведри филми като например „Танго либре“ (Голямата награда „Златна Афродита“, Награда за сценарий на Ане Пауличевич и Награда за най-добър актьор на затворническия ансамбъл Серхи Лопес, Франсоа Демиен и Ян Хаменекер) – Белгия, Франция, Люксембург, на режисьора Фредерик Фонтейн. Въпреки че действието се развива предимно в затвор, филмът е забавен и се гледа с лекота, защото следи интригата в рамките на любовен четириъгълник. Не греша – трима мъже и една жена, като изключим детето. Двамата партньори – прес-

тъпници, но преди всичко затворници, освен престъпленията и наказанията си делят и жената – съпруга на единия и любовница на другия, докато в триъгълника не се включва и един от надзирателите в затвора. Уроците по танго стават причина и той да се влюби в тази „неустойма“ дама – безлична медицинска сестра, далеч от представите за жената „вамп“. Но така или иначе, с помощта на надзирателя, затворниците „се спасяват“, за да заживеят четиримата щастливо до следващото престъпление, когато затворниците ще са трима, а дамата на сърцата им навярно ще ги посещава с новото си завоевание. И за да не е самоцел тангото във филма, има прекрасен епизод с масово затворническо танго – перфектна сцена, достойна за камерата и хореографията на Боб Фос. Дори само заради нея си струва филмът да се види. Още по-дейни са жените в унгарския филм „Нашите жени“ на режисьора Петер Шайки – касов хит в страната си. Четири новели с ефектно дамско присъствие на фона на пикантни, забавни и нелепи ситуации. Млада жена иска да изживее неповторима авантюра преди първата си брачна нощ и е въввлечена в т.н. „суингиране“,



„Любов“ – Полша, режисьор Славомир Фабицки

когато семейни двойки се обединяват, за да разнообразят и обновят сексуалния си плам. Друга от дамите иска дете, но съпругът ѝ има проблем, затова тя търси услугите на най-добрия си приятел гей. Трета се прави на пишман детектив, а четвъртата, преуспяла телевизионна водеща, недоволства срещу сексуалната ленивост на приятеля си. Все да има нещо, за което човек да се тревожи, а зрителят да се забавлява без много да му мисли. Също толкова забавен, но много по-смислен е френският филм „Светлите дни предстоят“ (Награда за режисура) на Марион Верну. Свикнали сме да съпреживяваме драмата на мъжете при пенсиониране, но в случая в пенсия излиза главната героиня на филма – стоматолог с успешна кариера, в изпълнение на завладяващата Фани Ардан. Освен съпруга, порасналите ѝ дъщери и нехайни внуци, се очертава, че рутината, скуката и досадата ще бъдат нейни постоянни партньори, само че в отегчението си попада в клуб на пенсионера. Изненадващо там открива предизвикателство в прелестта на забранената любов, при това с младеж на възрастта на дъщерите ѝ. Тайни срещи, нескопосни лъжи, но

и свободата да желаеш и да бъдеш желан, да изживееш отново опиянението на любовната магия. Красиво! А самата Фани Ардан е сияйна, с ослепителното сияние на всяка влюбена жена. Съпругът стоически и с разбиране приема авантурата на жена си, докато тя сама не се отърсва от увлечението си, но вече променена – самоуверена, горда и убедена, че светлите дни предстоят. Във филма „Влюбените“ (извън конкурса) на режисьора Кристоф Оноре друга голяма дама – гранд дамата на френското кино Катрин Денъов, в партньорство с дъщеря си Киара Мастрояни увличат в любовната сага на майка и дъщеря, преминаваща през няколко епохи. В началото на 60-те години на миналия век, когато майката е младо момиче, разкрепостено и допустимо френолно. Запленена от любимия – млад чешки лекар, тя го следва в Прага, където се ражда дъщеря им Вера. Събитията от 1968 година разделят семейството. Майка и дъщеря се връщат в Париж, а бащата остава да се бори за Пражката пролет. След много години те отново се срещат в създадения за любов Париж, за да изживеят красивата любов на зрелите си години – тя е Катрин Денъов, а той – не



Пиано във фабриката – Китай, режисьор Джан Мън

кой да е, а Милош Форман. Ето, това е наслада за киноманите. Междувременно момичето израства като изтънчена францужойка, която на свой ред среща любовта, но това е невъзможна любов, защото обектът на желание е гей и на 11 септември 2001 година, деня на безумството с атентатите в САЩ, тя се самоубива. Тъжна и красива история, в която препратки, цитати, социално кино, мюзикъл и прекрасни актьори съставят неповторимата атмосфера на филма. Но изненадата тази година бе китайският филм „Пиано във фабриката“. Не съм специалист по китайско кино, но познавам пристрастията на фестивалните селекционери към тази кинематография и наградите, за които китайското кино дълги години беше абонирано. Този филм е напълно различен. Не само защото е комедия, при това много добре направена, а и защото е откровена сатира на съвременен Китай. Едно пиано е ябълката на раздора между разведени родители, защото дъщерята ще остане при този, който ѝ купи пиано. Бащата е работник в жалка, ръждива фабрика. Самият той е доста окаян несретник, каквито са и приятелите му. Единственото им развлечение е да свирят по

сватби и погребения. Да ви напомня Кустурица? Но обичта към малката го вдъхновява и той заедно с колоритната група лузъри – пролети, решават да измайсторят пиано... от старо желязо. На фона на руски частушки и хитове на група „Любе“ кипи неудържим ентусиазъм, а зрителите стигат до тъжното прозрение как се постига възходът в китайската икономика. Измайстореното пиано блести в порутеното хале и ни кара да възкликнем: „В Китай могат всичко“. А още по-хубаво е, че изпълнени с вдъхновение, след прожекцията дълго можем да говорим колко добър е филмът, при това на млад режисьор, дебютант – Джан Мън. И колко е важно младите режисьори да познават киното, тенденциите, особеностите му, за да могат хем да се заиграват с формите, но и да създават свои оригинални творби.

А в оригиналността и индивидуалността на „Любовта е лудост“ отдавна вече никой не се съмнява. И фестивалът е една от достойните прояви, които могат да подкрепят кандидатурата на Варна за европейска столица на културата през 2019 година.



„Влюбените“ – Великобритания, Франция, режисьор Кристоф Оноре

ФЕСТИВАЛЪТ като празник и трюг

Вера Найденова

От коректност към читателя, който евентуално би проявил по-голям интерес към обсъжданата тема, ще кажа, че за кинофестивала като явление на културата съм писала повече, а може би и по-концептуално, другаде: например по повод Ташкентския фестивал на киното от страните на Азия и Африка (т.е. регионален фестивал), в книгата „Керваните на киното пътуват“, 1978, „За фестивала като културен симпозиум“ – по повод този в Карлови Вари (пак там), за фестивала в Кан като „първопразник на киното“ – в книгата „Съвременният киносвят“, 2000 г. и следващите три нейни издания, за фестивала в Битоля, посветен на операторското изкуство – също в „Съвременният киносвят“, за „Любовта е лудост“ – в същата книга и в списание „Кино“, бр. 5 от 2012 г. и др.

(Впрочем по общия проблем „Фестивалът като феномен на културата“ можете да научите и от едноименната книга на Любомир Кутов, издадена през 2004 г. където в систематизиран вид са представени 12-те осъществявани във Варна фестивали, сред които е и „Любовта е лудост“; тя обогати и моите познания за явлениято.)

Това ми дава право и възможност сега разсъжденията ми да са по-кратки и по-конкретни за случая.

Ако не ме лъже паметта, аз участвах в избора на темата, която обсъждаме. Затова ще започна с обяснение защо според мен тя е важна и интересна.

Първо. Защото един просъществувал две десе-

тилетия фестивал като този, на който присъстваме, ни дава кураж да мислим в перспектива, а това означава – за неговото съхраняване и обновление едновременно.

Втората предпоставка е по-специфична, а и по-обхватна. Става дума за нещо, за което пред същата аудитория съм говорила и друг път, а именно: че развитието на техниката промени битието на филма, разтвори го във всекидневието, приближи го до индивидуалното възприятие, но го лиши от магията на общото преживяване в тъмната зала. И от запознаването със съпътстващата кинопрожекцията експертна оценка (оттук и намаленото значение на кинокритическата дейност). Нещо подобно преди време се е случило с музиката. Тя отдавна се слуша от множество източници, в разсеяна среда, но днес, когато се зададе известен изпълнител, си купуваме билет, обличаме новите си дрехи и тръгваме към зала-та или към стадиона, за да го слушаме „на живо“. „На живо“ при филма ще рече в киносалон и на голям екран... Сигурно е, че с времето отново, макар и по-рядко, и в празничен порядък, ще търсим преживяването със седмото изкуство именно в този вид – избрани филми, в красива обстановка, на модерно оборудван голям екран. Сега това най-често се случва на фестивалите. Те издигат филма над всекидневното равнище на културата. И още – синтезират картината на все по-разпиления световен кинематографичен процес, подреждат кинематографичния космос,

проясняват тенденции, извисяват творците като създатели на ценности, осъществяват културната легитимация на сътвореното от тях и като всеки ритуал – проверяват здравословното състояние на родовата общност, в случая на кинематографичната. Като всички останали фестивали, и тези на киното се коренят в древните езически празници на изкуствата – игра, зрелище, състезание. Но им придават съвременна културна форма.

Тук обаче ще спра с постановъчните си съждения, защото не съм забравила, че в окончателния си вариант темата на нашия форум бе формулирана от колежата Божидар Манов така, че да ни насочва към по-малко теоретизиране, та дори към известна шеговитост. Но тъй като, признавам си, хуморът не е моя стихия, ще си послужа с чужд опит.

През 1955 г. известният теоретик и критик на киното, един от създателите на фестивала в Кан, Андре Базен, пише статия, а по-точно фейлетон, в който иронично описва „сладкия живот“ на някои от присъстващите там. Озаглавен е „За фестивала като монашески орден“. „Отстрани – казва той – Канският фестивал изглежда великосветски, но за неговите професионални (с позволение ще го кажа) участници, каквито са кинокритиците, няма нищо по-сериозно и по-малко „светско“, в смисъла, който придава на това понятие Паскал. Тъй като аз съм преживял почти всичките му издания, започвайки от 1946 година, ми се наложи да бъда свидетел на цялото изграждане на феномена, именуван фестивал, бил съм свидетел на емпиричната организация на неговия „ритуал“, на укрепването на неговия неизбежно йерархичен строеж. Ще си позволя да го сравня с устройството на монашески орден, а участието във фестивала – с временно приемане на манастирския образ на живот. Извисяващият се на „Кроазет“ Дворец е по същество съвременен манастир на киното“.

По нататък във фейлетона се говори за праведния живот на дошлите от всички краища на света критици в сравнително най-суровите условия, в стаички, които надминават по бедност дори монашеските килии. (В по-добрите хотели са настанени звездите, режисьорите и продуцентите.) Впрочем, отбелязва авторът, имаше случай с един член на журито, Луис Бунюел, който помоли да сменят мекия му дюшек в луксозния хотел „Карлтън“ с дървена маса, на каквато бил свикнал да спи...”

И дневният ред на критика, по думите на Базен, е

подреден като монашески: в 9 часа го будят чрез почукване на вратата, после следват сутрешната, обедната и вечерна служби, т.е. филмовите прожекции. След първата има церемония, именувана „пощенска кутия“, когато всички тичат към боксовете с пресата. После пак тичат, към пресконференциите, за да предадат информация на редакциите, които са ги командировали. Особено досадна е вечерната служба, т.е. влизането на последната прожекция, със спазването на строго вечерно облекло. Накрая идват коктейлите и приемите. Не е уместно обаче, казва Базен, да се проявява високомерие към церемониала при влизането в двореца... Ние, просветените, би следвало да знаем, че на религията ѝ е необходимо зрелищното великолепие и позлатените одежди при литургията. Знаем също така и това къде е истинският Бог”.

Предавам схематично богатия с цветисти детайли текст, с подробности около съпротивата на критиците с пролетарски вкус към смокингите и т.н. В крайна сметка се стига до извода: че „едва критикът е стъпил в светите места и започва да усеща действието на друга йерархия, на функционалната диференциация“. И още – че по време на фестивала критиците живеят най-трудно и работят най-много.

Много вода е изтекла от времето на Базен (за съжаление той умира твърде рано). Ревейки се това лято из историята на Кан, се учудих колко трудно се е изграждала сегашната му структура: много пъти се сменят датата, продължителността, наградите. В началото той дори е бил не 17 дни, както пише Базен, а 20. Пикасо и Шагал са пиели пиетето си на „Кроазет“ и гледали старлетките. Сега май не само личности като великите художници, но и старлетки не се виждат (може би само някъде по второстепенните плажове). Критиците стават много по-рано, тъй като прожекциите не започват в десет и трийсет, а в осем и трийсет. Суетата около телефонните кабинки за предаване на информация се смени от мравуняци с лаптопи. Изчезнаха големите кафенета, в които „Филип Морис“ и „Нестле“ сервираха на журналистите безплатни кафета и сокове. Изчезнаха и теоретичните конференции, които на мен лично ми доставяха удоволствие. Холивуд донесе богатите среднощни фойерверки, но и грубоватата деловитост. Пазарът главоломно се разширява. Стигна се до там, че миналата година дългогодишният главен селекционер, а сега президент на фестивала Жил Жакоб написа в

туитър: „Кан трябва да престане да расте. Той вече прилича на завод. Започва да губи своята човечност“.

Предполагам, фестивалите във Венеция и Берлин преминават през същите промени. Но това могат да кажат колегите, които ги познават. Естествено е големите и старите фестивали да задават модела, примера – и добрия, и лошия. Но те не изчерпват картината на световните кинофестивали, тъй като сред тях има различия: освен международните, има регионални и национални, международни и национални заедно, само състезателни и само представителни; правят се фестивали на отделните видове кино и на различните жанрове, на първия или на втория филм, фестивали „с тема“ (освен нашия, на любовна тема се осъществява и фестивал в Монс – Белгия, а и другаде).

Според моята информация „Любовта е лудост“ се провежда с юридическия статут, с който се е родил преди двайсет години, и в точно фиксирано календарно време – правило, което от древни времена се спазва при ритуалите. Би било интересно да научим какво междувременно се случи с неговата категория и още – при промените, които се извършиха у нас от плановата към пазарната икономика, какви са днешните правила на финансирането му. Разбира се, и с просто око се вижда участието на спонсорството, което дирекцията на ФКЦ обезпечава (за което тя заслужава поздравления). Спазва се и началната програмна структура – събитието да е състезателно и представително. Сигурно е, че има и други промени, които на мен не са ми известни. Но при всички случаи ще отбележа, че нашата скромна „кръгла маса“ се осъществява вече няколко години, а в актуалния сайт на фестивала не е отбелязана като момент от програмата.

Когато характеризираме „Любовта е лудост“, не можем да минем в страни от факта, че той се реализира във фестивалния град на България, в контекста на други 11 фестивала, в прекрасна, световна по ранг природна и урбанистична среда и при активността на варненските държавни и обществени институции.

Що се отнася до светската му страна, то в своя скромнен вариант тя също носи атмосферата на големите събрания – напред са звездите и режисьорите, но и критиците не се чувстват чак пък монаси... Общо взето, развлеченията и угощенията са доста щедри и към нас. Мисля си, че от своя страна ние освен с кръглата маса би след-

вало да помислим и за още малко повече активност в пресата...

По-горе казах, че един дълго просъществувал фестивал като този, на който присъстваме, би следвало да ни насочва към съхраняване на досегашните принципи и едновременно с това за неговото целесъобразно и разумно обновление. При миналогодишния ни разговор отбелязах, че е необходимо „да вдъхнем повече любов в „Любовта е лудост“, т.е. да се подчертае тематичният характер на фестивала с включването на повече филми за любовта като екзистенциална тема: привличане, страст, душевно взаимодействие. Би следвало да отличаваме тези филми сред множеството, в които любовта е просто сюжета гарнитура. Това би доопредило мястото на събитието в широкото поле на кинофорумите днес. Подчертаването на тематичната му характеристика би се отразило навярно и върху увеличаването на публиката. Макар че веднага си давам сметка как при силно профилиране известна част от нея би могла да бъде и загубена... Въпрос на мярка. Тук с удовлетворение ще кажа, че програмата на тазгодишния фестивал не само като цяло е по-богата от тази на предишните, но притежава и едно силно тематично ядро в духа на казаното. В програмата му (състезателна и съпровождаща) се откриха ярки филми за любовта като китайският „Пиано във фабриката“, испанският „От прозореца на моята стая“, палестинският „Сватбата на Рама“ и др. Тук навярно трябва да отбележим като положително и сътрудничеството между нашия фестивал и този на любовния филм в Монс.

Сред етимологичните пояснения към понятието фестивал има и такова: Защо да си кривя душата, приятно е, че „Любовта е лудост“ не е работохоличен фестивал, че е, така да се каже, по-лежерен като програма. Но щом за някои дните са празнични (празни), то значи за други са дни на работа. За да не пропусна някого и да не объркам йерархията, ще кажа, че целият екип, който го осъществява, се състои от компетентни и гостоприемни хора.

Начините, по които се практикуват общоприетите фестивални модели, се доопределят и одухотворяват от индивидите, които се трудят за тях... Някои някъде превръщат и празника в досада; други, като нашите домакини, ни подаряват шест ползотворни и приятни за киното, за публиката и за нас дни. Да им благодарим!

ФЕСТИВАЛИТЕ начин на употреба

Божидар Манов

Никой не знае колко са кинофестивалите по света. Говори се, че само официално легитимизирани с повече от 5 издания, са поне 2000 всяка година, а навярно и повече. Класификацията им по различни критерии е отчайващо трудна, дори невъзможна. Защото има разнообразно ветрило с редица произволно избрани критерии и импровизирано назовани категории.

Например:

- международни, регионални, национални;
- ежегодни, биеналета и с друга периодичност;
- състезателни и неконкурсни (за зрителски показ);
- специализирани по видове кино (игрални, документални, анимационни, а още телевизионни, рекламни и други);
- по различни кинопрофесии (драматургически, операторски, актьорски и други);
- за различни възрастови групи (обща, детски, тийнейджърски, студентски, за трета възраст);
- тематични (любовни, спортни, музикални, туристически, курортни, научни [в т.ч. биологични, по физика, химия, астрономия, медицина, исторически и археологически, екологични и т.н.], още религиозни, ловни, военни, гангстерски, фантастични и други);
- по джендър групи (обща, феминистки, гей & лесбо);

- женски (от авторки – жени);
- по технология и формати (на кинолента, видео, 3D и други);
- посветени на конкретни събития или личности;
- и каквито още пожелаете.

Но при цялото това многообразие и необозрим хаос, съществува поне една обединяваща, безспорна характеристика на фестивалното изобилие: добрите филми са многократно по-малко от броя на фестивалите! Парадокс, който обаче, макар и безспорен, общоизвестен и всепризнат, се оказва удивително устойчив и непроменим! Ако стъпим тъкмо на това фактическо наблюдение, можем да разклоним разсъжденията за „кинофестивалите като начин на употреба“ в твърде разнообразни, любопитни и дори поучителни посоки.

Сред нашего брата – пишещите журналисти и критици, битува нагласата, че кинофестивалите са преди всичко (и едва ли не само това) трибуна на сложно идейно мислене и високо кинематографично майсторство. Практиката обаче показва, че който подхожда с подобни едностранчиви и максималистични очаквания и сяда пред фестивалния екран с такива очила, никак не е защитен от разочарования, а много често и съпътстващо усещане за празен стомах и блудкав

вкус в устата. Какво да се прави – това са част от рисковете на професията, която по друг повод съм сравнявал с миньорска работа в тъмен забой (кинозалата) и редки радости като при златотърсач, който след цели дни в реката и тонове промит пясък, се радва на няколко златни люспи в паничката.

1. Безспорно, като най-очевидна и поради това определяща, е възприета **художествено – професионалната функция** на фестивалите, която ги налага като публичен форум за художествени идеи и кинематографично майсторство. А това е така поне от 1932 година, когато е първото издание на най-стария Венециански кинофестивал, заченат впрочем с щедрата благословия на дучето – фашист Бенито Мусолини. (Знаменателно и символично за по-нататъшната съдба на кинофестивалите е едно знаково присъствие тогава сред официалните гости на терасата на луксозния хотел „Екселсиор“ на остров Лидо във Венецианската лагуна – там с особена почит е посрещнат Луи Люмиер, единият от двамата знаменити братя – бащи на кинематографа.) Тъкмо тази роля и функция на фестивалите като фокус и равностойка за текущото развитие на филмовото изкуство е най-очевидна, многократно обсъждана, постоянна тема във всички критически обзори, поради което няма да я разглеждам подробно.

2. **Фестивалите като търговска платформа.** Това е една от безспорно най-важните, естествено наложена от практиката функция на големите световни фестивали. EFM (Европейският филмов пазар) по време на Berlinale, Marché du Film (Филмовият пазар) в Cannes (който съществува от 1959 година) са само най-убедителните и могъщи примери. Тази практика е изключително полезна не само за бизнеса и индустрията, не само за укрепването и финансовата подсигуриеност на съответния фестивал, но и за развитието на кинематографичния процес в неговата глобална цялост, където дори чисто творческият компонент получава ясни, силни, достоверни ориентири за бъдещето си развитие. И тук съвсем не става дума за някакъв оголен диктат на бизнеса или комерсиален натиск върху художествения аспект на процеса, а за продуктивно интегриране, което разбира се, не винаги се получава и не всеки автор успява

да разчете правилно и целесъобразно подобни послания. Така че търговията и пазарите, подкрепяйки фестивалите, безспорно плетат своята кошница и пълнят собствените си банкови сметки. Но като краен резултат умните, дори бих казал, мъдрите магове на индустрията (а те най-често са от една успешно доказала се националност още от първите стъпки на киното до днес), умело генерират, менажират, дирижират и експлоатират кинематографичния процес в неговите краткосрочни стъпки или дълготрайни стратегии. И който не вижда или не проумява този сложен в своята цялост икономически, технологичен, комуникативен, цивилизационен и на последно място художествен процес, не осъзнава пълноценно малката видима територия, наречена „кинофестивал“, зад която се крие огромната вселена на петата по икономически параметри развлекателна индустрия (след енергийната, военната, високите технологии и фармацевтичната промишленост).

3. **Фестивална дистрибуция:** Не е тайна, че за много филми (дори не само т.нар. авторски, но и други с препъната зрителска комуникация), пътуването по различни фестивални маршрути се оказва относително активна дистрибуция и реален зрителски показ, макар и с по-малки показатели. Тук нямам предвид никакви съществени приходи (наемът за една фестивална прожекция е около 500 евро). Но напр. „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“ има над 50 фестивални участия, с поне по две-три прожекции и при средно 100 зрители, това ще рече над 10-15 хил. публика! А има и фестивални награди, които се изразяват в т.нар. „чек за разпространение“, т.е. финансова подкрепа за разпространение в страната – домакин. Някои фестивали организират специални секции, подобни на разгледаните вече филмови пазари, които организират контакти между разпространителски фирми и производители. Такъв е например, големият азиатски фестивал в Пу-сан, Южна Корея, който поддържа структурата PPP (Pusan Promotion Plan).

4. **Фестивалът като ракета – носител:**

Нека назовем тук една изключително полезна фестивална функция, която се среща в много разновидности, но най-общо може да бъде опи-

сана като „фестивален патронаж над подходящи съпътстващи прояви, дейности и събития“. Т.е. под шапката на даден фестивал, особено ако е изградил през годините заслужен авторитет и висок професионален рейтинг, се приютяват паралелни филмови селекции на различни организации, разни конкурси и конкурсчета, учредявания на съпътстващи организации и награждавания от тяхно име, и други такива. Естествено, сериозните фестивали ревниво пазят името си и не предоставят лесно и щедро подобен патронаж, но дори и при най-големите се осъществяват различни подобни събития. В общия случай, това е правилна и полезна практика, която най-лесно се илюстрира с паралелните конкурси в Кан: Петнайсетдневка на режисьорите (организирана от гилдията на френските режисьори), Седмица на критиката (селектирана от Синдиката на френските кинокритици) и други симетрични прояви във Венеция, Берлин, Сан Себастиан и т.н. Защото в тези случаи нивото на професионализъм е безспорно, защитено през годините, груби гафове и компромиси не се допускат и тези платформи много често се оказват първа стъпка от нечия бъдеща продуктивна и ярка творческа биография. Та нали това е една от съществените фестивални функции като „акушер на таланти“.

Друг въпрос е неточното и понякога спекулативно използване на „ракетата – носител“ за медиен ефект, незаслужена популярност и рекламна експлоатация. Например, конкурсът за сценарни идеи ScriptEast, който поощрява предимно млади автори от Източна Европа, обявява своите награди също в Кан, по време на фестивала, в един от крайбрежните клубове „Plage des palmes“. И толкова. Наградата е на организацията ScriptEast, но в последващата медийна биография на проекта той фриволно се афишира „с награда от Кан“.

5. Съвсем друга е обаче практиката, която можем да назовем **„Фестивалът като инкубатор на филми“**. Защото става дума за същинска подкрепа и акуширане на филмови проекти, не само „под шапката“, а с реална организационна, експертна и финансова помощ на някои фестивали, които обвързват името и престижа си с откриването, поощряването, отглеждането на филмови проекти от зачеването на сценарна-

та идея до световна премиера на завършения филм. Такава изключително полезна практика имат например, фестивалите Сънданс, Сараево, специализирани фестивални подразделения като Connecting Cottbus, Thessaloniki Agora, Sofia Meetings и други. А огромният уъркшоп за млади кинематографисти от всички професии Berlinale Talent Campus (от 2014 вече ще се нарича Berlinale Talents) дори тръгва от „кота 0“ като обучава бъдещите автори (особено в изграждането на копродукционни екипи) и им подава ръка дори още преди да имат завършен цялостен проект.

6. В параграфа „Фестивалът като ракета – носител“ са (да ги наречем образно) и **„фестивалните кръгломасовици“**. Автоиронията е очевидна: става дума за организираният от почти всички международни и национални фестивали различни дискуссионни формати: конференции, симпозиуми, кръгли маси (оттук – „кръгломасовици“). Те са най-често поле за критическа изява, но не само. Защото особено полезни са, когато в заявената тема намерят място не само критици, но и автори – кинематографисти, представители на бизнеса и на екранната индустрия (продуценти, разпространители, собственици на кинозалони, други медийни специалисти, Интернет експерти, юристи от авторско-правния сектор и други). Разбира се, не става дума за тюрлю-гювеч под общ похлупак, а за умно фокусирани теми, с актуална и дори прогнозна насоченост, както например дискусиите от началото на дигиталната вълна в средата на 90-те години, които редовно организираше Берлинале (съвместно с Европейския филмов пазар) и които поддържа до днес с такива горещи теми като „Мрежата Интернет 2.0“ или „3D – бъдеще или мода“.

7. **Фестивалът като параван**: Много често треторезредни събития и филми мимикрират „под шапката“ или зад паравана на някой иначе авторитетен и наистина състоятелен кинофестивал с безспорна биография и многократно защитено през годините име. Моделът е познат и лесно разгадаем, защото е твърде плиткоумен, но все пак успява да проработи тук – там поради очевидни извънхудожествени аргументи или прозрачни конюнктурни съображения от различен характер. Става дума за „пришиването“ на нахални натрапници към отстъпчиви или

зависими фестивални организатори, които запазват спокойствието си или благоразположението на силните на деня, като дадат подслон на подобни аутсайдери в полето на истинското изкуство. Такъв кристален пример е примъкването на „Сбогом, мамо“ на фамозната г-жа Никоя, известна под псевдонима Мишел Бонев във Венеция 2010, за което събитие имах възможността вече да пиша, тъй като се оказах неволен очевидец на изключително парвенюшката вечеринка в мазето на Двореца на киното на остров Лидо, където иначе се провежда всеобщо признатата Mostra di Venezia. Тогава като член на журито на ФИПРЕССИ имах осигурен достъп до всички възможни прожекции. Но удвоената охрана на тъкмо тази отказваше да ме пусне с аргумента: „Сеньор, това не е фестивална прожекция, а политическо събитие“. Ето класически пример за „фестивален параван“ на филм – пълен самодееен кич! Впрочем, съвсем наскоро фамозната г-жа Бонев се отметна от своя благодетел и обяви настоящата приятелка на г-н Берлускони за лесбийка, с която преди него е имала интимни отношения.

8. И малко внимание към **„фестивалните дегривати“**, както наричам някои очевидни фестивални метаморфози, които най-отчетливо и безцеремонно се отдалечават от същинската фестивална функция и насоченост, уточнени в началото. Например, **фестивалът като мер-**

кантилна идея. Не бива да звучи изненадващо – има и такива по света, когато от суета плюс възможност за изпиране на някакви „мръсни пари“ се организират едно-две фестивални издания, а после ентусиазмът стихва и фестивалът изчезва, за разочарование на повярвалите зрители. Много близо до този вариант е и **фестивалът като рекламна акция.** Ясно е за какво става дума: чрез един изкуствено измислен фестивал да се рекламира корпоративен бизнес, могъща компания или дори богата по някаква причина губерния, град, община и т.н. В същата орбита е и **фестивалният нарцисизъм**, когато богат и властен „меценат“ решава да задоволи себелюбие си или наивния артистичен каприз на своя метреса – блондинка за утеха на общите им художествените блянове. За такива персони полският сатирик Станислав Йежи Лец казва в един от великолепните си афоризми: „Който няма нищо общо с изкуството, не трябва да има нищо общо с него“. Подобни примери има достатъчно, а те като съпътстващ резултат подсигуряват т. нар. **фестивален туризъм** на автори, журналисти, пътуващи клакьори и други екзотични лица, каквито винаги се намират. Следователно, **кратката поука** от този конспективен текст е: както във всички области на живота, така и при кинофестивалите трябва да отделяме зърното от плявата, която винаги е повече. Но пък без зърно не можем!

Малко експерименти малко смях

световен фестивал на анимационния филм - Варна 2013

Люгмила Дякова

► Мисля си колко лесно се свиква със стойностните, смислени събития, сякаш те са даденост и тяхното случване е предопределено. Такова е усещането ми за Световния фестивал на анимационния филм във Варна. През 2013 той се състоя едва за трети път, след нелепото му прекратяване в края на 80-те години на миналия век. Ненадминати сме в това, когато нещо е създадено, има популярност и изграден авторитет, да го унищожим безцеремонно, а след това да ни струва неимоверни усилия да го възстановим, ако изобщо има ентузиаста за това. В случая ентузиастите са Анри Кулев, Цветомира Николова, Ася Кованова, Андрей Кулев, Пенчо Кунчев, Румен Баросов и целият екип от млади хора, които почти с отчаян ентузиазъм правят фестивала, при това на световно ниво. Не че липсват партньори в лицето на Министерство на културата, Министерство на външните работи, ИА Национален филмов център, СБФД, БНФ, БНТ, СБХ, НБУ, Фестивален и конгресен център Варна, Община Варна, Областна администрация Варна и др. Но организирането на толкова мащабно събитие е наистина сложно и неизвестните държат на нокти организаторите до последния момент. Е, да не навлизам в подробности от кухнята на фестивала. По-важното е, че той се състоя и публика, участници и гости

преживяха вълнуващи моменти както с конкурсните филми, така и с останалите съпътстващи програми. А те наистина бяха интересни и значими. Силно впечатление направиха документалните филми: „Лоте Райнигер: Танцът на сенките“, филмите за британските класици на анимационното кино Джеф Дънбар и Джон Халас, както и филм за председателя на международното жури, естонския режисьор Прийт Пярн, панорамите от филми на самите участници в журито: Прийт Пярн, Иржи Барта, Цветомира Николова, Теодор Ушев. Признавам, че лично за мен филмите на Тео бяха голямото ми преживяване. А последната новина е, че неговият нов филм е сред десетте номинирани за Оскар за късометражна анимация. Както всяка година, беше организирана и детска анимационна работилница, ръководена от Карин Миралес и Жан-Люк Слок. Имаше и изложба на плакати и панорама от филми на видния полски аниматор Ян Леница, както и изложба на комикси от Белгия. И още много събития, които издигат престижа на един фестивал. Филмите в конкурса се състезаваха в пет категории: пълнометражни филми, късометражни филми, студентски филми, детски филми и телевизионни сериали. Както може да се очаква, селекцията на пълнометражните филми в

жанрово отношение бе ориентирана към по-широка зрителска аудитория. В този смисъл по-интересни бяха френско-белгийският филм „Одобрен за осиновяване“ на режисьора Асиско Урменета и бразилският „Рио 2096“ на Луис Болонези. Единият е автобиографична анимационна докудрама за съдбата на дете от азиатски произход, осиновено от белгийци. Филм за приемането и неприемането, за националното самоопределяне, за себеутвърждаването и личностното израстване в психологически, социален, културологичен и екзистенциален контекст. Вторият филм е сага за историята на Бразилия, чийто главен герой се бори за нейното сътворяване повече от 600 години, съпътстван от неумиращата си любов с различни превъплъщения на любимата през всичките тези периоди до недалечното бъдеще на 2096 година. Занимателен и интересно направен филм, ползващ свободно мотиви от културната история на Бразилия и индианските митологии.

В състезателната програма за късометражно кино бяха включени тридесет и три филма, решени с всички възможни техники – рисувана класическа анимация, изрезка, кукла, обем, пясък, 2D, 3D, от което е видно, че авторите нямат проблем с формата, въпреки че и в тази посока може да се експериментира повече. По-обезпокоително е, че се наблюдава известна застиналост и пасивност в мисленето, своеобразна криза на идеите, ако това не звучи прекалено възискателно и претенциозно. Но най-тревожен е мрачният, почти апокалиптичен тон на повечето филми. Като че ли хуморът, забавният гег, веселият смях са Terra Incognita за съвременните автори. Не че светът, в който живеем, предполага много смях и веселие, но както се казва: „светът е оцелял, защото се е смял“.

Най-завършен в своята катастрофичност е филмът на Иван Веселинов „Джунгла под прозореца“ (Грамота за късометражен филм), в който режисьорът, верен на творческите си пристраст-

„Любовни игри“ – Южна Корея, режисьор Юми Йонг

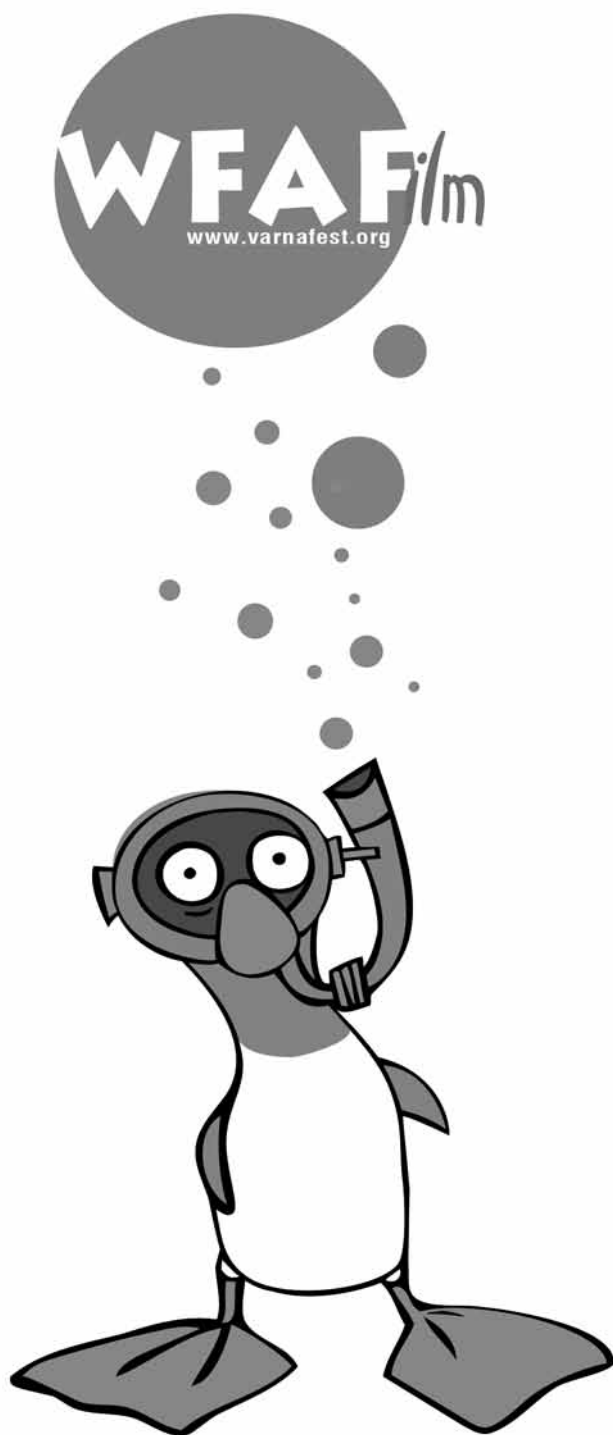


тия, с графична динамика и агресивност, с множество цитати и автоцитати разкрива устремът, с който човечеството се стреми към своята гибел. Далеч по-оптимистичен като финал е филмът на Велислава Господинова „Кръвта“, който със стилизиран графичен рисунък и агресивно червено извежда тезата, че само капка от не-сметното количество безсмислено проливана кръв е достатъчна, за да спаси живота на едно дете. За съжаление филмът звучи малко плакатно, но може би в това е и неговата ударност. Плакатен и откровено политически е и филмът „Октомври 1961“ – Франция, режисьори Флоранс Кор и Орел, в който алжирци и французи излизат на демонстрация срещу наложения от префекта вечерен час в Париж и стават жертва на полицейска разправа. Много по-интересен като фактура – кукли с живи очи – и мощен като въздействие е „Седем минути във Варшавското гето“ – Дания, режисьор Йохан Йотингер, в който малко момченце е застреляно от немски

войник докато се опитва да се добере до един морков. Историята е разтърсваща, но все пак остава известно усещане за спекулативност. Близки по своята лаконичност, графична изостреност и клаустрофобичност са: „Лабиринтът“ – Белгия, режисьор Матийо Лабай, обиграваш шест квадратни метра площ за живеене... или затворът, в който буквално или преносно се намира всеки от нас, както и „Очакване“ – Япония, режисьор Хакюн Ким, в който един мъж стои затворен в своята самотност, очаквайки нещо да се случи. В затворено пространство се разиграва и „Любовни игри“ – Южна Корея, дебютен авторски филм на Юми Йонг (Голямата награда). Безспорно това бе най-добрият филм на фестивала – прецизен, лаконичен, изящен и много смислен. Героинята рисува правоъгълник, в който двамата с любимия мъж се затварят и изживяват, изигравайки своята отдаленост един на друг, през еротиката на чайна церемония, игра на доктор, криеница... Чувст-



„Кики от Монпарнас“ – Франция, режисьор Амели Аро



вен, чувствителен и много красив филм. Много по-пищни и с откровен еротичен привкус са два очарователни филма „Пир за наложницата“ – Канада, Франция, Швейцария, режисьор Хефанг Уей, който е ситуиран в Китай през 746 година и разказва пикантни истории от живота на любимата императорска наложница Янг. Свежа рисунка, блестящи цветове и екзотика. „Кики от Монпарнас“ – Франция, сценарист и режисьор Амели Аро, (Награда на гилдия „Критика“ към СБФД). Забавна история за палавата Кики – любимка и муза на художниците от Монпарнас през 20-те години на миналия век. Във филма умело се обиграват и цитират портрети и автопортрети на известни личности, като над всичко витае завладяващия бохемски дух на именитите художници, обезсмъртил техния фриволен живот.

Със своята оригиналност и хуманност се наложи рисуването на филм на Иван Максимов „Дългият мост към целта“ – Русия (Награда на Съюза на българските филмови дейци). Самотен едноок мъж и неговото еднооко куче живеят на изолиран остров, строят мост към сушата, но когато се развихря буря, човекът е готов да жертва мечтите си, за да спаси живота на кучето. Стилен филм с посланието на притча. Притча е и филмът от Германия „Вятър“ на Роберт Любел, разказващ за неистовите усилия на хората да преодоляват постоянно атакуващия ги вятър. Когато в един миг той спира, те се стъписват, че няма с какво да се борят. Но повредата е отстранена и умишлено раздухваният вятър отново ги връхлита. Абсурдът е изведен до философия, но лично аз имам повече симпатии към идентичния, но много по-сочен филм на Слав Бакалов от преди години „Мъгла“.

Така пъстротата, еднообразието, състоятелността и неслучването на филмите от конкурсната програма най-общо оформят и картината на съвременния анимационен процес – с различни авторски почерци, търсения, тенденции, техники и креативност. А какво по-смислено от това за целите на един световен фестивал.

„Одобрен за осиновяване“, Франция, Белгия, Режи́сьор: Асиско Урменета, Хуаньо Елорди



*Approved
For adoption*

Детското кино

световен фестивал на анимационния филм - Варна 2013

Красимира Герчева

► Някой беше казал, че за децата трябва да се твори както за възрастните, но малко по-добре. И тази максима се разпространяваше наляво и надясно, но когато опреше до конкретните случаи, изведнъж се забравяше. На преден план излизаше високомерието или пренебрежението по отношение на изкуствата за деца, включително и към анимационното кино, което години наред беше асоциирано с детската публика. Всичко това си има своето обяснение, особено в анимацията, която направи драстичен скок напред в момента, когато се освободи от букаите на неписаните (а понякога и писани) закони на творчеството и най-вече на своя адресат. Световните фестивали на анимационното кино изиграха важна роля в подема на анимацията след 60-те години на XX век, но понякога забравяха, че освен възрастни зрители има и малчугани. Те не престават да приковават очи към екрана, където оживява, като в техните игри, всичко (мислимо и немислимо) и продължават да са неговите най-запалени фенове.

На фона на „говорещите глави“ в телевизионните анимационни сериали конкурсните филми на специализираните фестивали имат освен информационен характер за специалистите, и истинската мисия да налагат съвременните

тенденции в анимационното кино, адресирано към най-малките. Колкото повече такива филми се гледат от децата, толкова са по-големи шансовете те да си изградят нови критерии за изкуството на рисувания или обемен филм. Поне така аз си представям наличието на специална селекция от детски филми на такъв голям форум като Световния фестивал на анимационния филм – Варна 2013. И бързам веднага да добавя, че тази селекция, макар и немногобройна, се оказа твърде показателна.

Първото нещо, което се хвърля в очи, щом започне един анимационен филм, без съмнение е изображението – не само героите, но и средата, в която се развива действието. С едно-две изключения, стоящи парадоксално на фона на останалите филми, детската програма показва изключително повишеното внимание на създателите към този компонент. Нещо повече – търсене не само на индивидуална, но и на национална идентичност и характеристика, разбира се, във връзка с характера на драматургията и особеностите на повествованието. Не бих твърдяла, че присъствахме на някакво откритие в тази сфера, но съм твърдо убедена, че аниматорите търсят обновление на старите повествователни структури, традиционни за някои кинематографии, по линията на едно ново

изображение и анимационно решение. А там, където комерсиалните норми са все още твърде силни (пълнометражните филми, например), все по-очевидно се повишава критерият на цялостното решение (било то в приказния жанр или типа манга).

Изглежда приказният жанр в детския анимационен филм не бе толериран тази година от журито, а именно там открих за себе си най-интересните моменти. Като производство те носеха герба на Русия и Беларусия, но приказките бяха от различни краища и народности. Филмите боравеха не само със своеобразни повествователни структури, но показваха и различно светоусещане, което се проектираше (и това бе най-важното) в цялостното филмово решение. Най-показателни в това отношение бяха белоруският „Пилипко“ (режисьор Татяна Кубицкая) и руският „Приказка за хотанския килим“ (режисьор Наталия Березовая). Първият ни разказва белоруската народна приказка „Синко Пилипко“ за едно малко момче, което попада в колибата на баба Яга, а вторият ни потапя в света на усурийските животни, където

побеждава не най-силният, а най-умният. Ще кажете – нищо ново като послание, но такъв е светът на народните приказки, важно е не само какво се казва, но и как се разказва. И ето тук е най-голямото постижение. Белоруският филм е изящен в изображението си като брюкселка дантела, а усурийската приказка впечатлява с „раздвижването“ на хотанския килим. Именно така тя потапя зрителя в света на героите – тигър, вълк, лисица и безобидните зайци, единствените останали живи обитатели в гората. Пресилено е да се твърди, че героите са наистина фигури от един килим, но у зрителя остава това усещане, защото филмовото пространство е третирано като част от този килим. Персонажите преминават от шевица към шевица, сменяйки по този начин мястото и характера на действието. Искрено съжалявам, че този филм не беше отбелязан сред наградените. Предполагам, че е натежала „патриотичната“ заставка в началото, която е характерна за цялата поредица на студия „Пилот“ на Татарски в телевизията. В интерес на истината тя изпълнява директно своята педагогическа роля, но понякога

„Птичето и листото“ – Швейцария, режисьор Лена фон Дьорен



е същата с бели конци към останалата тъкан на филмите. Това пролича особено силно в другия филм на „Пилот“ – „Петел и Котка“ Той впечатлява с разнообразните си техники – от изрезка и пластелин до реални обекти, което е негово богатство, но и негов недостатък. Създаден от различни анимационни екипи, те не са помислили за едно просто нещо – да мотивират използването на своите техники, а и режисьорът Сергей Меринов им е дал пълна свобода в това отношение.

Други две явления на този фестивал бяха „Бутой“ и „Гахунгу“ (Почетна грамота), и двата филма представени от Белгия, а всъщност реализирани от продуцента Жан Люк Слок с участието на съответно 12 и 14 деца и юноши от Бурунди. Те разказват прости истории, които се проектират върху днешните нрави и начин на живот в Бурунди с една детска чистота, наивитет и неподправена искреност, които наистина покоряват и впечатляват.

Като изключим приказките, три от останалите филми можеха с пълно основание да претен-

дират за наградата на журито „Птичето и листото“ (Швейцария – режисьор Лена фон Дьорен) (Награда за детски филм), „Русото момченце с бяла овца“ (Франция, режисьор Елоа Анриод) и „Снежинка“ (Русия, режисьор Наталия Чернишева). Последният вече беше отличен на анимационния фестивал в София през тази година, а в състезанието между останалите два победител излезе „Птичето и листото“ – може би заради екологичната си тема: любов и грижа към природата.

Мисля си, че в нашето време, пълно с напрежение, превратности и мрачни прокоби, детската програма беше единствената, която внасяше някакъв оптимизъм и светлина, че дори и чувство за хумор, май позабравено напоследък от световната анимация – поне така ми се стори от програмата на Варненския фестивал през тази година.

Мисля си също, че българската анимация очевидно е загърбила детския зрител и това е много, много жалко.

„Бутой“ – Белгия, автори - група деца от Бурунди



Нови идеи и млада анимация

световен фестивал на анимационния филм - Варна 2013

Надежда Маринчевска

► Деветият световен фестивал на анимационния филм във Варна и през тази година представи на публиката богата програма от интересни и разнообразни филми.

Искам обаче да обърна специално внимание на студентската програма, която тази година беше особено интересна. Не е тайна, че през последните години студентските филми по всички фестивали (не само в България) не отстъпват по качество на творбите на доказаните професионалисти. Във Варна беше показана и селекция от продукцията на седем висши училища по анимация – освен традиционните прегледи на филмите на Нов български университет и НАТФИЗ, видяхме творби от Филмовата академия Баден-Вюртемберг, Естонската академия на изкуствата, „La Poudriere“ от Франция, Университета за приложни науки и изкуства в Люцерн, Единбургския колеж по изкуствата. Много от най-свежите идеи на фестивала можеха да се открият именно в тези програми.

Младите устремно „дишат във врата“ на утвърдените си колеги с увереност и с нови артистични решения. Конкурсят за студентски филм беше и особено оспорван. Наградата тази година отиде при Томото Куроги за „Цикличен“ (Япония) – интересно анимационно връщане

назад във времето към раждането и смъртта, реализирано с майсторска анимация. Роберт Лъобел във „Вятър“ (Германия, грамота за студентски филм) създава метафора на общество, което се опитва да организира живота си под силните талози на вятъра, отнасящ във въздуха всичко незакрепено – хора, кучета, маси за тенис. Внезапното утихване на повеите обаче предизвиква смут и объркване. Този филм породил у мен асоциация с „Мъгла“ на Слав Бакалов от 1985, където също ставаше дума за неспособността на хората да живеят без промиването на мозъците, което са приели за „естествено“.

Студентският конкурс показва широта и разнообразност на темите, които вълнуват младите хора – от социално-политическите алюзии („Старо-новата земя“ на Сариел Кесласи, Израел) през забавно-ироничната карикатура, насочена срещу ксенофобията и липсата на комуникация между човешките същества („Чужденец“ на Мартин Май, Германия, диплом за студентски филм) до самоизолацията на индивида в артистичната графика върху стъкло „Къща без врати“ на Она Нечифър (Великобритания) или психоаналитичния пластилинов етюд „В рамка“ на Евгения Гострер (Германия). Не липсваше и ироничният поглед към семейните взаимоотно-

ношения – „Рапсодия за една яхния“ на Шарлот Камбон дьо ла Валет, Стефани Мерсие, Соазик Мутон и Марион Русел (Франция), реализиран с артистична свободна рисунка и очарователно чувство за хумор. А и като цяло по-ведрите тонове в цялата анимационна програма на фестивала идваха като че ли именно от студентската анимация.

Българското участие на този фон беше впечатляващо, а студентите от Нов български университет по нищо не отстъпиха на своите западни колеги. Като цяло това е много силна година за анимационната програма в университета и този факт не остана незабелязан. Филмът на Милена Симеонова „Кръпка“ дори получи наградата „Доньо Донев“ за български анимационен филм. Това е очарователна история – нежна, лирична, замечтана. Малката шивачка, приведена над иглата, се захласва по бляскавия свят от страниците на модните журналы, закачени по стените на ателието. Девическите блянове я пренасят в света на въображаем бал, където

оживелите модели танцуват в дворцова зала. Момичето попива с очи ветрила, бални рокли, украси, рюшове, дантели, къдрички и най-неочаквано закърпва скъсаното сако с блестяща игла, взета от висулката на бароков полилей. Сакото оживява и това е нейният звезден романтичен танц. Милена Симеонова е избрала черно-бялата гама, за да подсили ретростилистиката във филма. Същевременно разделя анимацията си на два отделни пласта – единият е рисуван и подчертава живостта на момичето и сакото, а светът на отминалата мода е изрезков, плосък и стилизиран като отпечатана гравюра. Пространството на балната зала също е изградено условно, с насложени една върху друга светлосиви плоскости и прозиращи тук-там през тях вестникарски текстове. Този подход създава известна дистанцираност, лека иронична усмивка и предпазва филма от прекалена сантименталност. Впечатляващо е умението на младата авторка да градира и комбинира различни по своя характер „реалности“,

„Цикличен“ – Япония, режисьор: Томоки Куроги



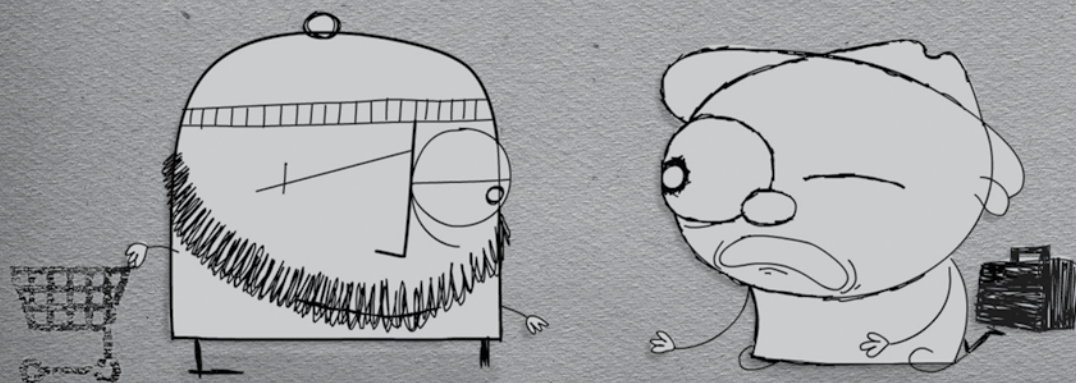
без да наруши единството на разказа. А и финалът, който е частичен хепи-енд (момичето получава сакото, но не и мъжа), е необичаен и излиза извън познатото холивудско клише, без обаче да подчертава това пародийно.

„Хабитат“ на Ина Георгиева е коренно противоположен по настроение и стил. Тук рисуваното върху хартия черно-бяло изображение създава мрачен гротесков и антиутопичен образ на общество, натъпкано и херметизирано в тесните кутийки на принудителното съвместно битие. Озъбените лица, деформираните тела, животинският секс – това са основните белези на човека от бетонния град. Дори когато един от индивидите успява да се изтръгне от тясното пространство на панелния блок, всичко се повтаря отначало, затваряйки лишения му от усмивка живот във вечния кръг на отчаяна безнадеждност. Гротесковата рисунка на Ина Георгиева е рязка, с едър груб шрих, подчертаваща агресията и липсата на духовно измерение у персонажите. Филмът е потопен в мрак, осе-

заемо се усеща липсата на слънчева светлина и дори околният пейзаж е унил и пустинен.

Два други филма на фестивала също направиха силно впечатление – „Златната рибка“ на Ирина Арменкова и „Незавършена картина“ на Росица Вангелова. Първият е рисувана история, вдъхновена от поезията на Смирненски, където изплувалата от кална градска локва златна рибка изпълнява желания, но само за малко и то на ужасяваща цена. Измамната ѝ красота подвежда героя да даде сърцето си в замяна на глътка чист въздух. Светът за кратко става цветен и прозрачен, но надеждата за по-добър живот отново се поглъща от новите талази на градския смог. Този път гориво за машинариата, бълваща задушлив пушек, е самото сърце на героя. Ирина Арменкова добре балансира в комбинирането на монохромно сивото и цветно изображение, като подчертава чрез появата и изчезването на златистите цветове обратите в сюжета. Анимацията е пластична, с добре овладени, плуващи из пространството движения на

„Чужденец“ – Чехия, режисьор: Мартин Май



рибката. Единствено може би изграждането на типажа на героя за мен буди известно възражение с почти геометрично нарисувана глава, която е очевидно не-антропоморфна, но не е и рибешка. Като цяло обаче филмът впечатлява с интерпретацията на темата за голямата социална измама, на която е подложен обикновеният малък човек.

„Незавършена картина“ на Росица Вангелова е комбинация между рисунка, живо действие и пиксация, вдъхновено от живописца на Джорджо де Кирико. Художникът се опитва да нарисува очите на женско лице. Търсенето е мъчително и го отвежда в сюрреалистичния свят на де Кирико, където собствената му рисувана репрезентация среща бленуваната жена в различните ѝ форми и роли. Сливането им в целувка дава очи на картината, но ги отнема от художника. Росица Вангелова изгражда впечатляваща парадоксална анимация, в която играта с пространствата и мащабите, прекъсването на естествените форми, конструирани от

плът и архитектурни елементи, и преминаването от живо към рисувано действие и обратно са осмислени изразни средства.

Програмата на Нов български университет включваше и много други филми, които отбелязаха действителния подем в продукцията на студентите от анимационната програма. На фестивала във Варна обаче беше показано и едно истинско предизвикателство, което е без прецедент в историята на обучението по анимация в България. Това е проектът „10 x 10 x 13“, реализиран от студенти от НБУ и Единбургския колеж по изкуствата. Вдъхновител на проекта е Джаред Тейлър, а ръководител от българска страна е Цветомира Николова с помощта на Невелина Попова. През януари 2013 за десет дни студенти-доброволци от двата университета приемат да създадат по 10 кратки анимационни филма – или с други думи казано – всеки студент прави по един филм на ден. От създаването на идеята до финалното озвучаване. Звучи фантастично! Всеки, който е запознат с бавния процес на ра-



„Кръпка“ – България, режисьор Милена Симеонова

бота в анимацията би казал, че е невъзможно. Но е факт. Студентите от НБУ за тези десет дни успяват да направят 142 филма! Денят започва със задаването на темата, обсъждането на режисьорския подход, визуалната страна и техниката, като студентите трябва светкавично да осъществят анимацията и в края на деня да си потърсят музика за озвучаването. За целта в интернет е създадена специална кутия Drop box с два раздела: „анимация, която търси музика“ и „музика, която търси анимация“, където свои работи предлагат студенти по музика от шотландския колеж. До малките часове на деня всичко трябва да е готово и депозирано. Джаред Тейлър при представянето на проекта казва, че целта е била преди всичко да предизвика студентите и да провери дали те биха могли да мобилизират силите си за такъв непосилен труд. Задачата не е била толкова в това да се създадат показателни или стойностни произведения на изкуството, колкото да се провери дали изобщо младите хора могат да се справят.

Резултатът е впечатляващ – филми, изпълнени с най-различни артистични техники, с различни стилове, с различен почерк. Много от тях са дотолкова интересни, че имат и следващ живот по фестивални екрани. Това, което започва като предизвикателство, далеч надхвърля първоначалното намерение и може да се види в интернет платформата Vimeo. Като имам пред вид темповете, с които българските студенти обикновено работят по курсовите и дипломните си работи, успешната реализация на този уникален проект е направо подвиг, за който трябва да поздравим и тях, и техните преподаватели. И да чакаме през януари следващото издание „10 x 10 x 14“, а и поредно предизвикателство на следващия фестивал.



„Незавършената картина“ – България, режисьор Росица Вангелова

Фигуи аниматор?

световен фестивал на анимационния филм - Варна 2013

Пенчо Кунчев

Като част от богатата съпътстваща програма на 9-ия Световен фестивал на анимационния филм във Варна Жорж Сифианос, преподавател в Националното висше училище по декоративни изкуства в Париж, представи своята лекция „Фидий аниматор?“, представяща неговото задълбочено проучване на фриза на Партенона. Представяме със съкращения това изключително интересно научно откритие представящо Фидий като праотец на анимационното кино. В много от учебниците по анимация се твърди, че първите опити за раздвижване на рисунка се правят от праисторическия човек, като за пример се дават изображенията в пещерите в Алтамира, Тасилин’аже (Алжир) или Коломбие в Ардените (Франция). Изобразените там бягащи животни, с умножен брой крака, дават основание да се предполага, че праисторическият художник прави опити да предаде тяхното движение чрез рисуване на неговите последователни фази.

Жорж Сифианос обаче в своята книга „Estetique du cinema d’animation“ оборва тази теза. Според него праисторическият човек, когато рисува галопиращо животно, го рисува с повече крака не защото иска да покаже отделните фази на това движение, а защото, рисувайки по памет, той не е в състояние да отдели в съзнанието си една отделна фаза на движението и

го представя така, както го вижда – като едно обърнато надолу ветрило, съставено от много крака, което днес се определя като стробоскопичен ефект.

В своите изследвания на генезиса на анимацията Сифианос фокусира вниманието си и върху фриза на Партенона, задавайки си въпроса дали неговият автор, големият скулптор от античността Фидий, е бил също и първият в историята значим аниматор.

Партемонът, поръчан от Перикъл, е построен между 447 и 432 г. преди новата ера, а Фидий изработва скулптурната част. Барелефният фриз е дълъг 160 м и е висок 1.05 м. Разположен е високо във вътрешността на храма върху серия от колони и е трудно забележим. Преобладава мнението, че във фриза е отразена процесията на великите Панатенейци, по време на която в Партенона се предава пеплоса – дреха, която младите атиняни тъкат с цел украсяване на статуята на богинята Атина. Върху фриза има изобразени 360 персонажа, много коне, както и животни, предназначени за жертвоприношение.

Разглеждайки внимателно фриза, в него може да бъде установено дълбоко познаване на анатомията и на анализа на движението. Може да се констатира например, че различните животни представляват в своята цялост ключови ета-

пи от движението на едно животно, което се движи преди да бъде укротено. Ако се наложат едно върху друго различните животни, се получава едно твърде убедително движение. Трябва да се отбележи, че тук не става дума просто за някаква анимация, а за една твърде добра анимация.

Може да бъде разгледан и друг случай, който се намира върху източния фриз. Става дума за представянето на боговете Атина, Хефаистос, Посейдон, Аполон, Артемис, Афродита и Ерос. Всеки един от тях заема поза, която съответства на неговата личност. Ако разгледаме тези фигури като един ансамбъл, ще установим, че техните ръце са организирани в една анимационна секвенция, преминавайки през ключови етапи на едно конкретно действие. Когато се наложат тези фигури една върху друга, се получава фигура, която повдига лявата си ръка, сочейки към финала на процесията, която е сюжет на фриза.

Видно е едно двойно представяне, едновременно чрез движението в индивидуалните положения, а също така и чрез движенията в колективното действие на персонажите, в което Жорж

Сифианос намира и философско значение на фриза. Цитирайки доктрината на Хераклит, според която „съществата се хармонизират благодарение на съгласуване на противоположностите“, той стига до заключението, че това закодирано представяне на движенията във фриза не свидетелства само за едно задълбочено познаване на движението в природата, но представя и модела на една социална структура, която функционира диалектически чрез синтез след един противоречив дебат.

Може да бъде описан и трети случай на анимация върху северния фриз, а именно чрез представяне на играта аповатин: демонстрация, по време на която млад и въоръжен атлет трябва да скочи в движение от колесницата, да тича, след което отново да се качи в нея. И тук, въпреки липсата на някои части от фриза, които са известни единствено от рисунките на Джак Карей, направени преди взрива в Партедона през 1687 година, чрез налагане една върху друга на различните фази може да бъде преосъздадено движението на бягащия атлет.

Движейки нашия поглед върху фриза, можем да констатираме, че ние интуитивно търсим



Жорж Сифеанос и Пенчо Кунчев

еднородностите, т.е. нашият мозък търси да създаде взаимовръзки, проучвайки еднородностите. Също както и в киното, което функционира чрез използване принципа на сходството, така и тук ние виждаме сходства и прилики във формите, еднородности на закодирани в групи от фигури движения. Ако сравним фриза на Партенона с други подобни скулптурни произведения като Траяновата колона, колоните в Асирия или Египет, виждаме, че там няма закодирани последователни движения – всяка фигура съществува сама за себе си.

Подобно на хронофотографиите на Марей, във фриза има едно развитие на движенията, които по мелодичен и ритмичен начин следват хармонични криви. Според Сифианос фризът е съставен като една музикална симфония и анализът на движението подкрепя неговата ритмична и мелодична организация.

След анализ на частта с боговете например и на тяхната композиция се стига до извода, че тук става дума за сложна полифонична композиция, която използва допълнителността на контрапункта. Учудващо е, че според по-голямата част от музикалните изследователи практиката на контрапункта се развива едва след 9-12 в. от новата ера и се смята, че античната музика е монодична (една единствена мелодия без втори глас). Във фриза обаче е очевидно едно познаване на контрапункта, което дава основание да се постави под въпрос идеята, че античната музика е монодична. Доказателство за това е и общата композиция на фриза, която се организира в две паралелни и приличащи си линии на сцените, но със съответстващата им различна дължина. И тук се наблюдава полифонична форма с контрапункт. Ако бъдат сравнени техните развития, може да бъде установено, че има части, чиято композиция може да се квалифицира като „*energicoconrigore*“, „*agitato*“, „*andantecantabile*“, „*maestoso*“.

Организацията на широчината на формите на

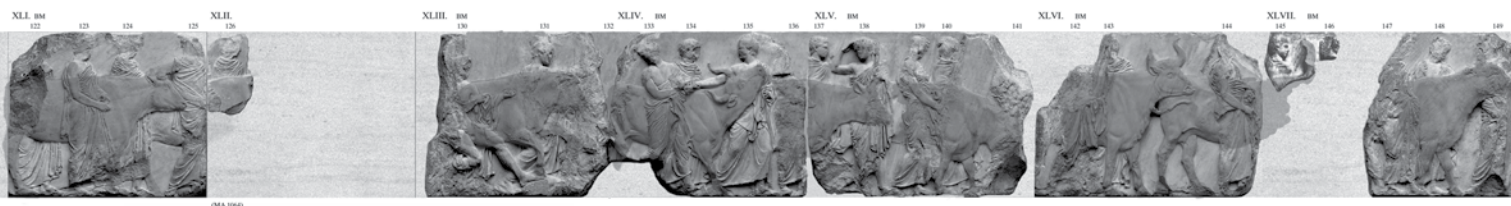
различните части на фриза могат да бъдат отнесени към музикални стълбици и жанрове и техните знаци.

Според Жорж Сифианос фризът в Партенона е възможно да бъде декодиран като музикална партитура, чиято музика да бъде изпълнена от оркестър.

В анимационното кино има филми, създадени като визуална музика. Драматургията в този случай, също както във фриза, минава през развитието на темите, напреженията и разведряванията, по примера на това, което става и в музиката. Във фриза музикалната организация е носителка на драматургията, на този укротен емоционален устрем.

Във фриза имаме като следствие един прочит на няколко нива: анекдотично, философско и музикално. Драматургията на фриза черпи своята енергия от този множествен прочит и всъщност открива една силна и еднородна форма, която възпроизвежда метафорично по-скоро структурата, отколкото външния изглед на неговия сюжет. В този смисъл композицията на фриза надминава обикновения обект на драматургията, превръщайки се в обект на философията, а това значи в обект на изкуството в пълния смисъл на тази дума, в обект на Голямото изкуство.

Намигването, което Фидий прави към анимацията 2000 години преди нейното откриване, би могло да служи като насърчаване на повзискателните драматични форми, които не се задоволяват с фантазията на стила и анекдота, а които биха потърсили да възпроизведат метафорично дълбокия смисъл на техния сюжет. Накрая на своята лекция, 2445 години след създаването на фриза, г-н Сифианос представи малък музикален откъс, едно изпълнение на част от партитурата на фриза на Партенона, чиято поява е направена с помощта на композитора Иван Бурман Молина.



Почит към майсторите

световен фестивал на анимационния филм - Варна 2013

Зина Соколова

История на Британската анимация през погледа на критика и сценариста Пол Уелс

На 9-я фестивал на анимационния филм във Варна бяха представени три документални филма, които заинтригуваха професионалистите. Два от тях бяха представени от филмовия историк и критик Пол Уелс – автор на повече от десет книги за анимационното изкуство, и един от сценаристите на прочутия сериал „Семейство Симпсън“. Единият е за прочутия режисьор Джеф Дънбар, получил през 1975 г. „Златна палма“ в Кан за своя анимационен филм по картини на Тулуз Лотрек. Във филма участват съвременници на Дънбар, между които и сър Пол Макартни, с когото е направил няколко филма. Другият документален филм е за Джон Халас, един от пионерите на анимационното изкуство в света, оказал огромно влияние върху развитието на британската и европейска анимация, голям приятел на България, посещавал няколко пъти Варненския фестивал.

Интересно е какво Пол Уелс мисли за анимационното кино и за неговата история, какво го провокира, за да се отдаде на изследвания в областта на анимацията.

Искам повече да се знае за хората, които са работили преди нас: за какво са мислели, какви проблеми са решавали. Аниматорите от старото поколение заслужават тези усилия. В света има процес на деисторизация на обществото, което не е добре – историята е важна.

Имате широк кръг от интереси. Кога се запалихте до такава степен по анимацията?

Винаги съм бил късметлия в живота си, защото имам две паралелни кариери. Едната е в преподаването, където съм работил с всички възрастови групи – от малки деца до студенти. Занимавал съм се с преподаване на английски и изследвания в областта на изкуствата. Накрая започнах да преподавам анимация – никога не го правеше, а аз обичам анимацията. Иначе съм бил сценарист, правил съм радио сериали, телевизионни сериали – започнах с един сапунен сериал „Ийстендърс“, после участвах в екипа на „Семейство Симпсън“. Писал съм много сценарии. Прочетох много книги за анимация – винаги съм искал да съчетавам теория и практика. Много съм щастлив, че имам възможност да пътувам, да провеждам семинари.

А как се насочихте към събиране на архиви и към историята на анимацията?

Постепенно си дадох сметка, че никой не се грижи да съхранява анимационните архиви. Големите филмови архиви имат малко анимационни филми. И когато икономическата криза удари Англия, студиата започнаха да затварят. Бяха готови да хвърлят на боклука архиви от 30-40 години. Опитвах се да спася тези материали, защото имат историческа стойност. Със студентите наемахме камиони, отивахме и прибирахме всичко. Понякога имахме на разположение един ден, за да извозим архива на някое студио – например обаждат ни се в понеделник, че ако не отидем във вторник, ще изхвърлят всичко. В университета сме запълнили всички възможни шкафове. Някои мои колеги ме мислят за досадник, но за мен по-важното е да съхраня каквото мога.

Какво ще правите с тези архиви?

Идеята ми е да ги използвам за пилотни филми за Брадфордския фестивал, да се съберат повече средства за тази инициатива и да се съхрани историята на британската анимация. След фи-

лмите за Дънбар и Халас следващият ще бъде за Маккинън и Сондърс, по който работя заедно с Тим Бъртън. С университетски ресурси започнахме да правим тези филми – с малко финансиране оттук – оттам, за да се популяризира идеята и да се съхрани историята на това изкуство. Това е част от по-дългосрочен проект за намиране на средства в бъдеще, за да бъдем сигурни, че може да спасим анимационните архиви. Обикновено се пазят филмите, но не и куклите, рисунките, детайлите от процеса на правене на филм. Не знам дали ще успеем, но се опитваме. Става дума за нашето наследство, за произведения на изкуството. Вече 3-4 години се занимаваме с това, надявам се да продължим. Студентите правят проучвания. Участваме в колкото се може повече събития, правим изложби. Искаме да вдъхнем нов живот на архивите и филмите – да ги показваме на фестивали, в училищата. Постоянно осъзнаваме, че анимацията е витална форма за запазването на историята и за осъществяване на връзка с други дисциплини. Миналата година например по



Надежда Маринчевска, Пол Уелс, Цветомира Николова

повод годишнината на една спортна организация нейните ръководители осъзнаха, че анимацията има история, както и че спортът има история в анимацията и бяха въодушевени да помогнат. Помагат ни и от Британския филмов институт, от Британската академия по изкуствата, от други университети. Търсим финансиране от различни източници за специфични проекти. Това, което осъзнах по време на своята работа, е, че веднага щом човек направи анимационен филм, той става част от анимационното общество, защото всеки негов член е наясно колко трудно се прави анимация. И що се отнася до мен, просто искам да дам своя принос за популяризирането на това дело.

Изящната силуетна анимация на Лоте Райнигер

► На фестивала Университетът в Тюбинген показва изключително интересния докумен-

тален филм за Лоте Райнигер, един от пионерите на анимационното кино в света. Още от времето, когато игралното кино е няма и не е стигнало тийнейджърска възраст, тази талантива млада жена грабва ножица и лист хартия, изрязва кухненската маса в дома си, слага върху отвора стъкло, а отдолу лампа и започва да оживява своите герои. Тя е сред родоначалниците на тъй наречената силуетна анимация, а в родната ѝ Германия претендират, че първият полнометражен анимационен филм в света е нейният „Приключенията на принц Ахмед“, създаден през 1926 година. Творбата е истински шедьовър в анимационното изкуство, чиято красота и изящество са способни да развълнуват зрителите и днес. Лоте Райнигер е и блестящ илюстратор, работила с Брехт и други известни писатели. По време на Втората световна война заминава за Англия, затова и дълги години изобщо не е известна в родината си, където се връща за малко през 1944 година. Последната година от жи-

Курт Шнайдер



вота си живее в Тюбинген, а на музея в града завещава цялото си наследство от рисунки, филми и книги. Филмът за Лоте Райнигер бе представен от един от тримата му автори – Курт Шнайдер, който подчерта, че без всеотдайния труд на студентите документалният киноразказ е нямало да бъде завършен за такъв кратък срок.

Господин Шнайдер, как се роди идеята за този филм?

Тя принадлежи на проф. Сузане Маршал, която дойде в нашия университет преди три години и половина. Тогава тя се запознава с постоянната експозиция за Лоте Райнигер в градския музей, учудена от факта, че в този малък град има такъв богат архив. Берлинчанката Лоте Райнигер прекарва последната година от живота си в Тюбинген и в музея се пазят нейните снимки, филми, дневници, писма, книги, дрехи, дори ножиците, с които е работила. Хората, оцелели през войната, обикновено нямат никакви фотографии, лични вещи – всичко са изгубили по време на бомбардировките. Но Лоте не е била по това време в Германия и целият ѝ архив е запазен. Всичките ѝ снимки от Карл Кох са запазени. За всяка година от живота ѝ има купища фотографии и проф. Маршал, която е специалист по история на киното и познава добре Лоте Райнигер, предложи да се направи филм с това богатство.

С какъв екип и за колко време успяхте да направите филма?

С помощта на 25 студенти в магистърска програма за 10 месеца. Едни проучваха архивите, други осигуриха музиката, трети правеха интервютата. Ако човек сам се опита да изследва този космос, какъвто е Лоте Райнигер, ще му трябват години. Без помощта на студентите нямаше да се справим. Те се влюбиха в Лоте Райнигер и нейния съпруг.

Дълго време Лоте Райнигер е била непозната в Германия?

Да, едва през 80-те години на миналия век се сещат за нея. Това става благодарение на едно семейство артисти, което се занимава с театър на сенките. Те се сприятеляват с нея, пишат ѝ

писма в Англия, където тя прекарва огромна част от живота си. Канят я на семинари. Говорят публично за нейните филми. Децата на банкера, който финансира „Приключенията на принц Ахмед“, също се грижат за наследството на Лоте в Англия, където на режисьорката е отпусната рента от кралицата. В края на 70-те години тя получава награда и се връща в родината си, където още две семейства я подпомагат – едното от тях, семейство Щробел, има правата за разпространение на филмите ѝ.

Къде е показван досега филмът?

Освен на различни фестивали, по телевизията в Германия и Франция, където интерес предизвикаха и кадрите с Жан Реноар, приятел на съпруга на Лоте Райнигер, както и с известния френски майстор на анимационното изкуство Мишел Осло, който използва и преподава на студентите си същата техника като Лоте – те правят малки филми с изрезкова анимация. Така че тази традиция продължава да е жива.

За първи път филмът „Приключенията на принц Ахмед“ е показан във Франция, а не в Германия, каква е причината за това?

Защото става дума за нещо наистина ново – пълнометражен анимационен филм. В САЩ възниква същият проблем, когато се опитват да продадат филма на компанията „Туенти сенчъри фокс“. Оттам отговарят, че ще им бъде трудно да обяснят на зрителите защо във филма няма истински актьори. Зрителите не са били готови да гледат пълнометражна анимация. Затова премиерата е първо във Франция като по-авангардна по отношение на изкуството, покъсно той се разпространява и в Германия.

Къде може да се види филмът?

Освен по фестивали, в библиотеките на Гьоте институт има копия, преведени на различни езици, така че всеки, който се интересува, може да гледа филма.

Опаковани и откачалки

смешен филм фест - Габрово 2013

Люмила Дякова

Има ли рецепта за успешен смешен фестивал? Да. Ако цяла година много сериозно и отговорно е работено за това, което за пореден път доказаха габровският екип на Смешен Филм Фест и селекционерът Калина Вагенщайн. Всички те с организацията на събитието, с подбора на филмите и програмите наистина осигуриха на зрители и гости най-добри условия за смях и забавление. А че фестивалът върви успешно по своя път го доказва и фактът, че прожекциите вече не са безплатни и каквото и да се говори за пестеливостта на габровци, хората си купуваха билети и всяка вечер пълнеха прекрасната зала „Възраждане“. Пестеливият човек знае, че когато влага средства в духовност, в култура, те се възвръщат стократно в други, много по-стойностни измерения. Разбира се, имаше и безплатни прожекции от цикъла „Златни комедии“, една нова програма – лектория, замислена с цел младите хора да видят филми от близкото минало, за да усетят духа и атмосферата на соца не само в България, но и в други страни от Източния блок, както наричаха тогава страните, потърпевши от диктата на социализма. Любопитното е, че интерес към филмите проявиха не само младите зрители, а и тези, които добре познават тоталитарното вре-

ме. Нали е терапевтично човек със смях да се разделя със своето минало. А филмите наистина бяха показателни за бит, среда и мислене на средностатистическия социалистически човек. Българският филм „Вилна зона“ на Едуард Захариев е унищожителна сатира на еснафството, чиновничеството, консуматорството, но най-вече е яростен протест срещу разпищеланата бездуховност, която продължава да ни обсебва вече толкова години. Обичаният актьор Ицко Финци беше гост на прожекцията и разказа за работата си с режисьора Еди Захариев. Чешката златна комедия бе представена от филма на Иржи Менцел „Селце мое, централно“ (номиниран за Оскар за чуждоезичен филм през 1968 година). Иржи Менцел е по-лиричен и деликатен към своите герои от чешката провинция и с незлоблив хумор осмива техните слабости и несрети, но това ни най-малко не намалява изобличителния патос на филма. Краен в отрицанието на тоталитаризма, оголващ целия му абсурд, бе албанският филм „Мао Дзе Дун“ на сценариста Бесник Мустафай (известен албански и световен писател) и на режисьора Бесник Биша, в който кръщаването на едно циганско дете с името на великия вожд Мао е повод за безпощадна сатира на полити-

ческата система и нейните чиновнически марионетки. Но филмът поражда и много смях заради изобретателността и непреклонната воля на обикновения човек да се противопостави на мракобесния режим. Двамата автори бяха гости на фестивала, а Бесник Мустафай представи и книгите си, преведени на български: „Невъзвратимо лято“ и „Жега и щурци“. В тази важна съпътстваща програма представиха новите си книги и Михаил Вешим „Руският съсед“, и Алек Попов „Сестри Палавееви“. Този вид общуване е много ползотворен както за творците, така и за техните читатели. В програмата „Весел четвъртък“ Лиза Боева изнесе лекция на тема: „Ярослав Хашек. Приключенията на храбрия войник Швейк през Световната война“, а актьорът Ицко Финци чете избрани текстове от прословутото произведение. На голям интерес се радваха и филмите от програма „Детско кино“, както и образците от програма „Световен екран“.

Не може да се каже, че всичко в тазгодишното издание мина безметежно, но „всяко зло за

добро“. Случи се така, че за прожекцията на руския филм „Опакованите“ токът спря и тя трябваше да се отложи за следващия ден, а авторът на филма – сценарист и режисьор – Пьотър Гладилин специално пристигна в Габрово след изключителния успех на 50-тото представление на „Нощна пеперуда“ (една от нашумелите му пиеси) в Народния театър. С позволената доза вискомерие, но и с очарователно чувство за хумор Гладилин обяви, че лично е организиран този саботаж, за да покаже филма си в последния ден на конкурса, защото ни повече, ни по-малко ще спечели награда. Какво пък, подобно поведение е разбираемо и обяснимо за номинирания за Оскар драматург (през 2006 година филмът „Аврора, или какво се присъни на спящата красавица“ е номиниран за „Оскар“ за чуждоезичен филм). На следващия ден Пьотър Гладилин представи филма си пред публиката и хората бяха заплениени от личната му харизма и възхитени от филма, който предизвика бурните им овации. Така че въпреки сериозната конкуренция, той получи Наградата на



„Опакованите“ – Русия, режисьор Пьотър Гладилин

публиката. Признавам, че не съм толкова ентусиазирана от филма, макар че се забавлявах от коктейлното опиянение, забъркано с хумор, абсурд, гротеска и социална пикантерия. Любовни интриги – ревност и изневери, завидна самонадеяност на новите руски, перчене на спиртосани пишман бандити се вихрят в шеметно преследване, осеяно с трупове, само че живи, затова са и опаковани. Но ми се струва, че в случая драматургът е взел превес над режисьора и това води на моменти филмът да буксува, което обаче не попречи на публиката да се забавлява.

Най-добър не само според мен, а и по мнение на авторитетното жури: проф. Божидар Манов – кинокритик, Камен Балкански – директор на програма Медиа за България и писателят и сценарист Алек Попов, бе филмът „Откачалки“ – САЩ, Австралия на режисьора Пи Джей Хоган, който бе удостоен с Голямата награда. В този филм има много смях, предизвикан от неслетността на неговите герои – пет невръстни момичета, техните отнесени родители – баща

политик, майка – задръстена домакиня, детегледачка – екстремно издание на Мери Попинз и цяла група окаяни жители на затънтено провинциално градче. Но наред с веселата страна на битуването на тези „откачалки“ филмът разкрива и техните страхове, обсесии, комплекси, болезнени връзки, копнежи по обич и внимание, и... безизходност. И все пак финалът е просветляващ, посланието е обнадеждаващо, а филмът – пречистващ.

Такова е и въздействието на самия фестивал за тези, които успяха да го съпреживеят, а се надявам следващата година да бъдат още повече. Дай Боже самият фестивал десетократно да надживее 2019 година и кандидатурата на Габрово е за европейска столица на културата. ■



„Откачалки“ – САЩ, Австралия, режисьор Пи Джей Хоган

За киното и свободата

фестивал на американското независимо кино
So Independent 2013

Мая Ненчева

► Като понятие американското независимо кино все още вирее в представите на зрителите предимно като противовес на комерсиалното. С други думи границите му се определят единствено от ясно разчертаната и добре поддържана територия на големите холивудски студиа. В полето на филмовата индустрия то остава от другата страна на оградата.

Разтревожени от това погрешно схващане, в последно време филмовите теоретици трескаво публикуват академични есета и изследователски трудове, които го оспорват. Първо защото така формулирано, въпросното определение е толкова общо, че на практика не назовава нищо конкретно, с което компрометира собствената си валидност. Второ защото през последните два десетина години статутът на независимото кино драстично се промени. Като основен източник на качествена, културно релевантна продукция, то доби по-голяма известност и стана по-оборотно. Това подтикна много от холивудските студиа да основат свои дъщерни компании, които започнаха да финансират малки, нискобюджетни филми заради по-голямата свобода, с която традиционно се ползват авторите им. Връщайки се назад, Майкъл Нюман нарече този период „епохата на Сънданс

и Мирамакс“ заради огромното влияние на тези две институции при разпространението и популяризирането на независимото кино в Америка. Той условно маркира началото му с представянето на „Секс, лъжи и видео“ на фестивала в Сънданс през 1989 година и последвалия финансов успех на филма, а края му – с кризата в индустрията, която настъпи със закриването на продуцентската компания „Мирамакс“ от „Дисни“ през 2010.

Интересно е да се отбележи още, че поради косвената намеса на големите студиа в американското независимо кино понятието все по-рядко се използва просто като икономическа категория и се превръща в културна такава, като предизвиква у зрителите, по думите на Нюман, поредица от „емоционални и символни асоциации“. Незадълбочен опит за анализ на понятието, бегло вглеждане в неговите пластове – по-скоро от любопитство, отколкото от научна амбиция – би довело приблизително до следните заключения. На повърхността, чисто семантично, независимостта се възприема като духовна ценност и неотменно човешко право, т.е. независимото кино не просто предлага алтернатива, то е заредено с непримиримост, бунт, естествен стремеж към отхвърляне

върховенството на комерсиалното кино. Пласт по-долу откриваме заявка, готовност да бъдат посрещнати културни нужди, които комерсиалното кино няма потенциала да задоволи. Накратко, ако приемем трудно изтръгнатото признание, че не всеки филм е успешен, спокойно можем да кажем, че независимото кино все пак поема определени социални функции. Че от субкултура и авангард все по-отчетливо се обособява като проводник на високата култура в киното.

Както вече стана ясно при споменаването на Сънданс, филмовите фестивали играят особено важна роля в мрежата от институции, която пази живота на независимото кино. И наистина осъществяването на всеки един от тези иначе малки проекти потенциално крие огромен риск. Фестивалите представляват своеобразна платформа за дистрибуция, която дава възможност на авторите да намерят своята публика. Често прожекциите на филмите са съпътства-

ни от срещи с техните създатели, от дискусии, отворени лекции – събития, които на практика рекламират продукти, но поради по-ограничения им мащаб влагат в това лично отношение и внушават топло чувство на принадлежност към една сплотена общност. Зад непринудената атмосфера, която цари по време на фестивалите обаче, залозите са огромни. Всяка година десетки кинотворци отпадат от програмите на фестивалите за независимо кино, което, поради липсата на средства, предвидени за разпространение, често означава както трудности при продажбата на конкретния филм, така и при финансирането на следващи проекти.

На четвъртия фестивал на независимото американско кино So Independent в София бяха показани близо четирийсет филма – документално, игрално и късометражно кино с особено силно авторско присъствие.

Обръщам специално внимание на това, защото експерименталната природа на независимото



„Само бог прощава“, режисьор Никълъс Уайндинг Рефн

кино и по-голямата свобода, с която се ползват неговите творци, съвсем не са достатъчни условия за наличието на авторство. Стилът на режисьора – онази цикличност на теми и похвати, основен критерий за стойността на дадено произведение, понякога се проявява тъкмо там, където ограниченията са най-многобройни. Когато режисьорът е подчинен на филмовото студио и трябва да се съобразява с чужди изисквания, той обикновено е принуден да се изразява и да търси стилистична последователност, собствен почерк, с който да напише чуждата история. Така че големите майстори често развиват потенциала си именно в стриктния режим на комерсиалното кино (с което най-после му отдаваме заслуженото).

В тази връзка ми се ще да обърна особено внимание на Шейн Керът и Никълъс Уайдинг Рефн. Близко десет години след дебюта си „Primer” (2004), в който се занимава с моралните последици от пътуването във времето по толкова

достоверен, прецизно замислен и осъществен начин, че и до днес за филма се говори като за събитие, Шейн Керът направи „**Цвят по течението**” (2013) – мълчалива импресия за жизнения цикъл на един паразит. Съчетанието на поетичност и отвращение е търсен ефект в неговия филм. Разцъфналите в цвят кадри на разложение и смърт, напомнящи крайния декадентски естетизъм на френските поети-символисти, нежно поднасят идеята за крехкостта на хората и равнодушието на природата. Ритъмът на автора се характеризира от целенасочено абстрактен сюжет, който като че ли умишлено държи зрителя на разстояние, и от доста по-категорични емоционални внушения.

Любопитно и донякъде иронично е, че тъкмо дребните разлики между двамата творци, трудно определими на пръв поглед, могат да ги направят еднакво добри в онова, с което се занимават. Те носят тяхната индивидуалност. При Никълъс Уайдинг Рефн емоционалните



„Истинският Люин Дейвис” – режисьор Джоел Коен

внушения, за които стана дума по-горе, са почти агресивни. В същото време неговият стил не е пресилено драматичен и шумен, а пестелив, студен и жесток, изящен. В **„Само Бог прощава“** (2013) той е съзидателен и интуитивен – и много по-мрачен от Керът, макар че и двамата говорят за жестокия в своето безразличие към децата си създател – бил той бог, природа или майка.

Накрая трябва поне да спомена **„Учителят“** (2012) на Пол Томас Андерсън, **„Истинският Люин Дейвис“** (2013) на Итън и Джоуел Кoen и **„Небраска“** (2012) на Александър Пейн – важни както като културни явления на времето, така и в контекста на цялостното творчество на всеки един от тези обичани и утвърдени вече режисьори. Още от **„Буги нощи“** (1997), който прави едва 27-годишен, Пол Томас Андерсън с внимателна и маниакална грижа изследва самотата и отчуждението на аутсайдерите в поредица от иначе крайно различни в сюжетно отноше-

ние филми. Тяхната шокираща болезненост се усеща като изживяна, а не просто изрисувана. Киното на братята Кoen от друга страна е измислено и като изрисувано, то открито се подиграва със своите герои. Нещо повече – абсурдизмът при тях е доведен до крайност, светът им е неразбираем и напълно случаен, в него всичко е възможно. При Пейн пък абсурдът се изразява в невъзможност, скованост и мрачна обреченост. Силата на тези толкова различни режисьори е в умението им да виждат с различни очи еднаквия свят и да го описват през своя поглед.



„Цвят по течението“, режисьор Шейн Корът

Сръбско-българските Взаимоотношения
в областта на киното
през неговия ранен период
1896–1913

Александър Саша Ерделянович

► Двата братски славянски народа – сръбският и българският – в миналото (и по-далечното, и по-близкото) често са влизали в конфликти заради своя стремеж към политическо доминиране, териториално превъзходство и културно първенство на Балканите, където ходът на историята ги поставя (редом с гърците) сред единствените „държавотворни“ (създали свои държави) народи. Но ако загърбим ежбите и враждите, „Велбъждите“ и „Сливниците“ (битки, водени съответно през 1330 и 1885), двете балкански и двете световни войни през XX век, ще осъзнаем, че безброй красиви и съществени неща свързват вече повече от хилядолетие сърби и българи, че те (като представители на християнски и православни народи) са обречени на близост, осезаема най-ярко в областта на културата и изкуствата.

Ако през античността цялата мъдрост на света е прииждала в Европа от Изтока, а по-късно – от Византия, то с турското нашествие на Балканския полуостров в края на XIV век тази традиция съществено се променя. Западът, възприел старите велики учения и поел ролята на техен пазител, усвоил постепенно и развил интелектуален потенциал, почти напълно угаснал през Средните векове, се превръща (по стечение на ред исторически обстоятелства) в основен

източник на познание и извор на модерни постижения за покорените, потиснатите, икономически обеднелите и културно изостаналите вследствие на османската окупация балкански държави.

Затова и не е изненада, че тъкмо на Запад се ражда седмото изкуство – киното, че там то прохожда и набира сили. Но е било въпрос на време то да тръгне по света. В конкретния случай – само на няколко месеца. Защото още на 25 май/6 юни 1896 г. „чудото на XIX век“ има своята премиера в Сърбия – първата страна на Балканите, където екип от прожекционисти на братя Люмиер демонстрира своите филми под ръководството на французина Андре Кар (André Carre). Малко по-късно киното пристига и в България – на 8 декември 1896 г. в София някой си професор Мелинсон вече показва филми с помощта на „едно ново изобретение на Едисона“.

Много скоро и двете държави биват „наводнени“ от пътуващи кина, идващи най-вече от Централна Европа, чиито собственици са чужденци – предимно австрийци, немци, чехи и унгарци. Представители на споменатите народи (в по-голямата си част) са както прожекционистите в първите полустационарни и стационарни биоскопи, така и кинооператорите, заснели малко

по-късно първите филми (документални и игрални) по нашите земи.

Най-ранната (известна засега) филмова връзка между Сърбия и България, която би могло да се охарактеризира като условна, възниква в самото начало на процеса на проникването на кинематографа в двете страни. В първите дни на март 1897 белградските вестници съобщават, че Люмиеровият представител Андре Кар е заснел филма „Завръщането на краля от София на нашата железопътна гара“ („Povratak kraljev iz Sofije na našoj železničkoj stanici“). Става дума за посрещането на крал Александър Обренович на белградската гара при завръщането му от посещение при българския цар Фердинанд. Все пак първенството в развитието на отношенията в областта на киното между Сърбия и България принадлежи на първите двама сръбски притежатели на кинематографи. Константин Дръндарски (Konstantin Drndarski), сръбин от Войводина, още през 1897 г. купува в Русе (Русчук), България, прожекционен апарат от Йохан Фишер (Johan Fišer) от Виена. От 1897 г. Дръндарски гастролира из Сърбия, Войводина, Хърватска, Босна, а съществува и основателно предположение, че е преминавал границата, за да показва филми и в България. Той е и виновникът за първия сръбско-български кинаджийски скандал, тъй като през 1899–1900 г. е издирван от съдебните и полицейските власти на България и Австро-Унгария, чийто гражданин е бил, заради „незаконно присвояване на киноапаратура“. По българско настояване на

следващата година (1901) сръбските власти го задържат и разпитват, но скоро го освобождават поради липса на доказателства, а прожекционната машина, заради която е обвиняван, още предната година той продава на друг сръбски прожекционист – Стоян Нанич (Stojan Nanić, 1854–1904). „Първият сръбски експерт-магьосник“, както сам се е рекламирал този пътуващ артист, родом от Зайчар, в началото на XX век гостува със своята шатра, в която имало и латерна магика, в пограничните райони на Сърбия и България, а по-късно работи и с филмова апаратура – чак до своята ранна смърт през 1904 г.

По това време първо в Сърбия, а после и в България гостуват пътуващи кина от територията на Австро-Унгария, чиито собственици малко по-късно приемат сръбско поданство. Един от тях е биоскопът на Франц Прохазка (Franc Prohaska), който нееднократно е стигал чак до Турция и Близкия Изток, за да показва филми. В същия биоскоп изучава занаята и внукът му – Руди (Rudi) Прохазка, който през 1908 г. се установява в Сърбия и работи като електротехник и кинооператор в „Модерен биоскоп“ на братя Савич – вторите поред продуценти в Сърбия. Следва Антал (Antal) или Антоние Янсен (Antonije Jansen), по рождение немец от Войводина, всемирен пътешественик, който между двете световни войни държи стъкларска работилница в центъра на Белград. Ала най-значим сред тях е бил Едисоновият „Идеал – електро-биоскоп-театър“ на Драгутин Лифка (Dragutin



Кадр от първия сръбски (а и балкански) игрален филм „Животът и делото на безсмъртния вожд Караджордже“ (1911)

Lifka), който заедно с брат си Александър и майка им Ернестина прожектира филми по целия Балкански полуостров.

Макар и Александър Лифка да твърди в своите биографични бележки (без да представи конкретни доказателства), че пътуващият биоскоп на тяхната фамилия е бил в Белград още през 1902 г., днес е сигурно само, че братята са гостували с голям успех в Белград от началото на юли до септември 1904 г. В спомените на неговата вдовица Ержбет Лифка (Eržebet Lifka) е отбелязано, че Лифка са пребивавали и в София. Въз основа на публикации в българската преса киноисторикът Петър Кърджилов допуска, че „Електро-биоскопът, най-новото Едисоново изобретение“, който от 4 септември до 1 октомври (по стария календар) на същата 1904 година „представлява всекидневен“ на софийския „Бански площад“, може да е бил на Драгутин или Карл Лифка, както той се е представял при гостуванията си из Балканите. Единствената възможност за това обаче е наличието на две шатри, от които едната – Александровата – да е

заминала от Белград за София, тъй като е почти сигурно, че биоскопът на Карл е в Белград по времето на тържествата в чест на коронацията на крал Петър (8/23 септември 1904). Шандор (посърбено на Александър на Балканите) от 1911 г. ще отседне в Суботица за постоянно, ще основе там едно от първите стационарни кина във Войводина и ще снима филми – дейност, която го нарежда сред пионерите на югославската кинематография.

През лятото на 1911 г. в Белграде заснет „Животът и делото на безсмъртния вожд Караджордже“ („Život i dela besmrtnog vožda Karađorđa“) – не само първият сръбски, но и първият балкански игрален филм. Режисьор е Илия Станоевич, а продуцент – Светозар Боторич, собственик на белградския хотел „Париж“, а и на функциониращото в него кино „Гранд биоскоп“. През следващите три години Боторич ще създаде още един игрален филм – историческата драма „Улрих Целиски и Владислав Хуняди“ („Ulrih Celjski i Vladislav Hunjadi“), заснет преди „Животът и делото на безсмъртния вожд



Светозар Боторич – продуцентът на първия сръбски (а и балкански) игрален филм

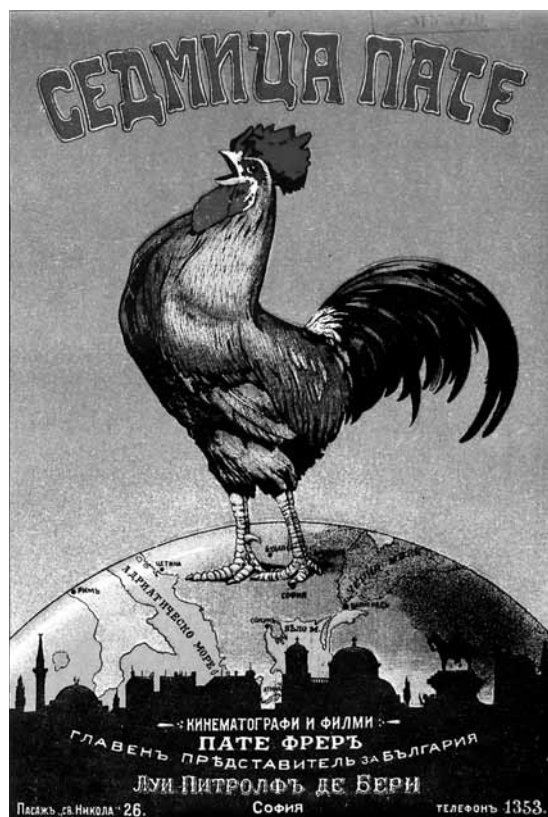
Караджордже”, но показан премиерно малко по-късно, заради което се води като втория сръбски игрален филм; както и двайсетина документални филма, от които най-значим е реализираният на 27 юни/10 юли 1911 г. „Десети славянски журналистически конгрес” („X slovenski novinarski kongres”), на който форум присъстват и няколко значители български писатели и журналисти от онова време. Оператор на филмите на Боторич е тайнствена личност, известна под артистичния псевдоним Луи де Бери (Luj de Beri), поради което дълги години е смятан за французин, оказал се всъщност унгарец с истинско име Лайош Золтан Арпад Питролф (Lajoš Zoltan Arpad Pitrolf).

След като приключва сътрудничеството си с Боторич, Де Бери преминава на работа при споменатите братя Савич. За тях той снима със сигурност до средата на 1912 г., а най-интригуващ сред поредицата от неговите хроникално-документални филми е „Тържествата в София” („Svečanosti u Sofiji”), осъществен на 21 януари/3 февруари 1912 г. по време на церемони-

ите, съпътствали честването на пълнолетието на българския престолонаследник княз Борис. Втората част на филма не е била заснета поради повреда в кинокамерата. Въз основа на проучванията и откритията на колежата Кърджилков отскоро се знае, че Де Бери е пребивавал през 1913 и 1914 година в София като представител на френската фирма „Пате фреер” (като такъв той идва и в Сърбия през 1911, но в професионалното си качество на кинооператор). В София Де Бери успешно разпространява филмите на братя Пате, популяризира седмото изкуство и издава филмово списание, което излиза всяка седмица. За съжаление по-нататъшната съдба на този пионер и на сръбското, и на българското кино ни е непозната, до наши дни не е запазена нито една негова фотография.

Повечето от филмите на братя Савич са унищожени по време на Първата световна война. Не са запазени и лентите на братя Цветкович, третите поред продуценти, създали два значими документални филма през Междусъюзническата война, отразили в частност сраже-

През 1911 Луи Питролф де Бери заснема в Белград първия сръбски игрален филм, а през 1914 издава в София второто българско кинописание – „Седмица Пате”



нията между сърби и българи. Първият от тях е „Тържественото посрещане в столицата на победоносната сръбска войска, завръщаща се от сръбско-българския фронт“ („Svečani doček srpske pobedonosne vojske sa srpsko-bugarskog bojišta u prestonici“), заснет на 11/24 август 1913 г., последван от „Сръбско-българската война“ („Srpsko-bugarski rat“), дълъг цели 1127 метра, показан премиерно на 28 ноември 1913 в белградското кино на братя Цветкович „Кола-рац“ и рекламиран от продуцентите като „свой първи сръбски и лично заснет на бойното поле в Македония военен филм“. Възможно е за тях също да е работил поредният мистериозен пионер на киното – руският евреин Самсон Чернов, който от 1912 до 1914 година пребивава в Сърбия като кинооператор, фотограф и дописник на френски и руски всекидневници. Снимайки за големите къщи „Пате“ и „Гомон“ през Балканската война, включително и на тракийска земя – хрониката „Одрин след превземането му“ („Jedrene posle zauzeća“), а по-късно и за четвъртия поред сръбски продуцент Джока Богданович, когото снабдява с превъзходни кадри от бойните действия в началото на Първата световна война.

И накрая – Джока Богданович. От продуцираните от него филми са запазени най-много, повечето от които са в процес на реставриране. Той лично ръководи снимките на фронта по време на Междусъюзническата война, осъществени от ангажирани от него двама виенски кинооператори. Макар имената им да са неизвестни, те съумяват да регистрират и оставят за поколенията неизличими следи от братоубийствените сражения между сърби и българи на Църни камък и Черни връх (в Осоговската планина), край македонския град Кочани и българските селища Киселица, Жедилово и Кюстендил. Безспорно най-интересният филм на Богданович по темата е „Български пленници в белградския Долен град“ („Bugarski zarobljenici u beogradskom gradu“), показващ живота на пленените войници и офицери в крепостта Калемегдан, където са били затворени.

В заключение трябва да се подчертае, че деловите хора всякога са успявали да преодоляват граничните ограничения, да разширяват своите пазарни ниши – така например продуцентът

Светозар Боторич от 1911 г. е представител на „Пате фрер“ за Сърбия и България, а Евгени Райхъл – собственикът на хотел „Руски цар“ в Ниш и партньор на Боторич, започва сам да се занимава с дистрибуция на филми „за Сърбия и останалата част от Ориента“. Диря в занаята оставя и белградският търговец Никола Спасич, който през 1912 г. става представител за Сърбия и България както на френските фирми „Гомон“ и „Еклер“, така и на италианската „Савоя филм“ (Торино). През следващата 1913 г. той открива и свое представителство в София, закрито след избухването на Първата световна война. С това завършва увлекателното повествование за пионерите на киното на Балканите, работили най-вече в полза на развитието на добрите отношения между двете страни в областта на кинематографията като изкуство. Това сътрудничество ще продължи и в периода между двете световни войни с пристигането в България на изтъкнатите филмови труженици – хърватина Йосип Новак и сърбина Стефан Мишкович, наречен по-късно Байя Джора, които значително допринасят за развитието на българската кинематография през тридесетте години на миналия век. Но това вече е една друга красива история – повод за бъдеща статия.

Превод от сръбски език: Велко Милоев

Култура Made In Europe

Юлия Кънчева



► Пристигнах в Берлин твърде рано сутринта на 19 октомври. Към седем. Естествено избрах най-евтиния полет. Ръмеше тихо, монотонно и сиво. Беше събота и градът спеше дисциплинирано. На изхода, до тъгълчето за пушачи, се задавих до невротичен спазъм със скъпата минерална вода, която току-що си купих от арабската будка на летището. Всъщност тя е немска, но продавачите са араби. Тревожността започна леко да ме покорява. Може би от различния като вкус и настроение въздух или от предизвикателствата, които ме очакваха като член на журито в документалната категория на фестивала PRIX EUROPA. Нееднократно съм била в тази „роля“ и знаех каква голяма отговорност и работа ме очаква от 9 сутринта до 9 вечерта. Подредих се възпитано на опашката за такси. Обаче! Попаднах на „комшу“ – демек на турски емигрант в Германия. Никаква езикова комуникация – само желание по ориенталски да ме прецака с няколко евро. Ама нали знам, че съм в „бяла“ страна – номерът му не мина. Е, казвам си аз – къде са, аджеба, немците в Берлин? А? Ами те били на фестивал! Затичах се бързо натам, към прекрасната сграда на RBB – Радио Берлин-Бранденбург, която добре познавах и обичах, като към спасение! И го намерих, както и професионалната хармония, царуваща там

както винаги като оазис! Слънцето най-после се показва към обяд и стопли душата и тялото ми. Берлин най-после оживя. Събудилите се колоездачи внимателно изчакваха на светофарите зелената светлина. А китните разноцветни мушката от балконите ми подсказаха, че май вече съм у дома.

Сега за фестивала! Познавам го от още от първите му издания. PRIX EUROPA е основан в далечната за младите ни колеги 1987 година и първоначалната му концепция е да гостува на различни знаменателни градове в Европа – Страсбург, Барселона, Рейкявик и др., но впоследствие той се установява трайно в Берлин и повече от двадесет години се провежда всяка есен там. Това е най-големият и престижен бродкастинг (труден е адекватен превод на български език, но думата вече е придобила популярност и у нас) фестивал на континента ни. Той е под егидата на Европейския Парламент и по-конкретно на Комитета за култура и образование към него. От създаването му фестивалът е подкрепян и от Европейската Комисия, която спонсорира и няколко от главните награди. Обикновено гостите и участниците в събитието са около хиляда човека от цяла Европа. Традицията бе спазена и тази година. Наястина мащабността и организацията на фес-

тивала са силно впечатляващи, а атмосферата се отличава с изключителна гостоприемност и перфектност по „немски“. Някак си те, сърдечно усмихнатите и искрено отзивчивите организатори, успяват да те направят съпричастен към европейските проблеми и постижения и най-важното – карат те да се чувстваш сред добре намерени съмишленици и приятели. Удоволствие и чест е да си част от респектиращото присъствие на популярни и високоуважавани медийни обществени институции и значими личности, които подкрепят морално и донякъде финансово фестивала. А те са видни и утвърдени представители на BBC, ZDF, ARD, ARTE, Европейския бродкастинг съюз, Европейския Алианс за телевизия и култура, Съюза на Френските телевизии, както и обществените Шведска, Холандска, Финландска, Норвежка, Полска, Швейцарска, Руска телевизии; RBB, DW, SRG и още много други престижни европейски радиостанции. За наша жалост, БНТ и БНР не са сред спомоществателите...

Главен двигател на духа и на отстояване кредото на фестивала за подържане на високо качество в производството на телевизионни и радио програми са неотразимата и неуморна в усилията си да обедини европейските кино, ТВ и радио творци е г-жа Сузана Хофман – Директор на фестивала от създаването му, както и нейният съпруг Питър Леонард Браун, една истинска легенда в радиосредите. Всяка година те изненадват участниците с новости и развитие на множеството категории във фестивала – игрално и документално кино, телевизионни сериали, актуална и разследваща телевизионна журналистика, документални и игрални радиопрограми, радиомузика, онлайн проекти, IRIS категория – филми за пресичането и обогатяването на различните култури, художествена сценаристика на дебютанти в киното и пр. С неизтребим жар и неприкрит ентусиазъм те се борят, въпреки общата финансова криза, да затвърдят фестивала PRIX EUROPA като уникален и полезен форум за професионалистите в областта на медиите, които да размишляват за нуждите от високо качество на информация и изкуство на тъй наречената широка публика. Безспорно е, че телевизията и радиото са най-мощните средства за постигане на тази цел.

Точно на този фестивал се очертават съвременните тенденции в тези области. Гостоприемният домакин на творците в космополитния град е вече споменатото RBB – Радио Берлин-Бранденбург. Границите на континента се преодоляват и темите на творбите засягат не само Европа, но и Африка, Южна Америка и Азия. Паралелно се провеждат и редица впечатляващи уъркшопи и креативни професионални дискусии. Тази година акцентът бе приносът на медиите към европейската култура и опитът на авторите да преодоляват географските и психологически граници във взаимното ни съжителство, същевременно демонстрирайки голям респект към националната идентичност на другите обитатели на континента ни. Сложна и демократична цел! Впрочем точно демократичността е отличителната черта на PRIX EUROPA! След всеки дълъг, но ползотворен фестивален ден следват открити професионални дискусии с авторите на произведенията и тайно гласуване на членовете на журито. За киното и телевизията критериите са установени и изключително ясни: значимост на идеята, развитието ѝ в творбата, режисьорски и продуцентски постижения, визуални еквиваленти и пластични решения на съдържанието и цялостно впечатление от програмата/филма. Във всяка категория има един основен победител и две почетни дипломи. Сред 664 кандидати от 252 компании и бродкастъри от 36 държави безспорен фаворит сред документалните филми тази година бе „The Punk Syndrome“ („Пънкарският Синдром“) – едно изключително произведение, познато на българските кинолюбители от София Филм Фест – 2013 година) на известния финландски документалист Юка Каркайнен – режисьор и на известния и много награждаван документален филм „The Living Room of the Nation“. Артистичността и хуманността на трагикомичния филм за умствено изостанали хора, правещи поезия и музика от сърце и душа, трогна всички ни. Невиждани архиви за С. Хрущов във филма „Khrushchev Takes America“ при посещенията му в САЩ и ролята му за ограничаване на Студената война преобърнаха историята, която познаваме от клишетата. Кражбата на 500 бебета в Аржентина по време на диктаторския режим там ни разплака с невероятните изпове-

ди и нелеки съдби на потърпевшите. Жертвите и близките на атентатите в Лондонското метро във филма „7/7 One Day in London“ пък ни оставиха без дъх – с желязното си и отличаващо се професионално качество на продукциите на BBC. Представени бяха и филми, вече добили популярност и на други международни фестивали: „The Act of Killing“ (Дания), „Will not Lose“ (Германия), „Once There Was Love“ (Швеция), „Will Be Murdered“ (Испания), „Summer With Anton“ (Белгия)... Според тези документални отражения „картинката“ на света, в който живеем, не е никак розова. Ама никак! Даже е твърде мрачна... „Това ли е светът, който създадохме?“ – питаха в песните си Queen, а ние май и днес не можем да им отговорим подобаващо позитивно...

Победител в игралната категория стана брилянтният филм на BBC „Murder“ с режисьор Биргер Ларсен. Наградата за цялостно творчество и житейски постижения бе връчена на Сър Дейвид Атънбъро, който е бивш главен директор на BCC 2 и програмен директор на телевизия BCC през 60-те и 70-те години на миналия век. Между другото той е брат на известния английски режисьор Сър Ричард Атънбъро. Награждаването му във великолепната сграда на Кметството на Берлин наистина се превърна

във вълнуващо и запомнящо се събитие. Харизмата на личността му огряваше тържествената зала по-силно от прожекторите.

За първи път българското участие в конкурсите на фестивала бе изключително малко – само с радиопрограмата на Даниела Манолова от БНР. Причините за този тъжен факт са неизвестни. Може би умората и тъгата от битието ни напоследък са дали своето отражение и тук, в огледалото на изкуството. Иначе спомените за аплодисментите и наградите през годините на документалните творби на Юлия Кънчева („Без упойка“ и „FOR SALE“), Костадин Бонев („Търпението на камъка“), Светослав Драганов („Млади сърца“), Адела Пеева („Развод по албански“) все още са в архивите на фестивала. Свидетел съм, че „Под прикритие“, „Подслон“, „Военен кореспондент“ и други игрални филми, реализирани с подкрепата на БНТ, бяха в селекцията на фестивала през последните години, което е сериозно признание за качество. Дано в следващото издание на фестивала отново се впишем в картата на културна и образована Европа! Животът ни е много труден и сме подложени на ежедневни изпитания и страдания, така че има какво да разкажем на света за нас. Да го направим по достоен и професионален начин.



Да погледнеш в миналото

Владимир Игнатовски

Разликата между историята и науката, която изучава историята, е, че в историята няма „ако...“; сиреч няма машина на времето, с която да се върнем в миналото, за да поправим допуснатите по-рано грешки. И слава Богу, защото не е трудно да си представим какви чудовищни неща биха се направили с доброто намерение: „да бъдат поправени грешките от миналото....“. В науката за миналото също не бива да има „ако...“, тя не трябва да допуска произволно представяне на събития и участието на хората в тях, не бива да ги преиначава, да ги оцветява в името на една или друга по-късна удобна политическа интерпретация. Кое не означава, че историкът няма право на позиция, че той не бива да преосмисля направените преди него преценки и да представя в нова светлина фактите от историята – но въз основа на факти и документи, особено ако е имал шанса да изрови от архивите нови данни, нови, непознати дотогава аргументи и доказателства. И още нещо: историкът е длъжен да „проветрява“ своята наука, да преосмисля бързо натрупващите се клишета, лесните обяснения, измислиците и полуистините, които от дълго повтаряне се превръщат в неоспорими „истини“. Всичко казано е валидно с пълна сила и за история в киното. И тук има предостатъчно натру-

пани с времето обяснения и тълкувания на иначе известните факти, които при по-внимателно вглеждане се оказват не чак дотам достоверни. И тук при грижлива подготовка, при достатъчно старание и ровене в архивите е възможно да бъдат открити документи, факти и обстоятелства, които да налагат да се преосмисли някоя концепция, дълго време считана за единствена и неоспорима истина. Или пък е възможно да се разшири представата за хода на събития, оказали се от съществено значение за историческото развитие на кинематографа. Понякога е достатъчно обогатяването на съществуващите представи, което позволява да видим по нов начин събитията от миналото, да получим по-ясна и детайлна картина на онова, което е било значимо в миналото и чиито последици по някакъв начин влияят върху случващото се в наши дни.

Един пример: дълги години събитията, свързани с раждането на кинематографа, се свързват с изключителния, бърз успех на изобретението на братя Люмиер, затъмнил усилията на всички „съперници“, дори на онези, чиято апаратура е била представена публично преди „синематографа“ на Люмиер и nerядко е била по-съвършена технически. Всъщност братя Люмиер, както казва един изследовател на

ранното кино, не са изобретили практически нищо ново, те просто са съчетали в едно вече съществуващи изобретения. (Разбира се, не бива да се подминава и фактът, че тяхната камера е изключително компактна и лека в сравнение с Едисоновия мастодонт, а и притежава огромното предимство да бъде използвана едновременно и за снимки, и за представяне на заснетия материал.) Но акцентът е поставян върху характера на заснетите с тази камера филмчета, техният „документализъм“, който се наложил над „моделираните“ създания на „кинетоскопа“ на Едисон, теза, формулирана най-ясно от Зигфрид Кракауер. Решаващата разлика – публичното представяне на екрана пред публика на изобретението на Люмиер и предвиденият за индивидуално „потребление“ „кинетоскоп“ на Едисон, е многократно анализирана. Но едва много по-късно изследователите се заинтересуваха от други факти: че кинематографът има освен технически и естетически аспекти – той е индустрия – и финансови и пазарни аспекти и те не са за пренебрегване. От тази гледна точка едва през 80-е години на миналия век бе огледан един дълго пренебрегван факт: внимателно премислената „маркетингова“ стратегия на братя Люмиер за налагането на тяхното изобретение. Практически „синематографът“ е готов и представен публично девет месеца по-рано, през март 1895 година. Времето до декември същата година, когато се е състояло знаменитото, влязло в историята като рождена дата на киното, представление в „Гран Кафе“, е време на грижливо „брендиране“, ако използваме модерния термин. Братя Люмиер представят своя апарат (всъщност показано е онова, което по-късно ще стане известно като „Първата програма Люмиер“) не къде да е, а пред компетентна аудитория – на конгреса на Френското общество на фотографите, на хората, които са в състояние най-добре да оценят неговите качества и неговото значение, а случващото се на този конгрес е широко отразено в пресата от онова време. Никак не е случайно, че камерата зафиксира уважаваните членове на дружеството, слизащи от корабче след морска разходка, нито че улавя в оживен разговор един от най-авторитетните сред тях: Пиер-Жул-Сезар Янсен, който ще заяви, че „синемато-

графът“ е „голямото събитие на този конгрес“, думи, също така станали бързо достъпни за обществеността чрез Бюлетина на обществото. Представянето, състояло се на „Булеварда на Капуцините“, е добре подготвяно ПР събитие, както биха казали специалистите в наши дни. Без да бъде единствената причина за успеха на „синематографа“, това изследване допълва историческата картина, позволява ни да я видим в нейното богатство и цялост.

Не по-малко интересен е въпросът за ролята на някои, смятани за второстепенни, екзотични феномени на ранния кинематограф, които, видяни от съвременна перспектива, се оказват емблематични за възможностите на новото зрелище да общува със своята аудитория. Съществува широко разпространено мнение, зафиксирено в многобройни истории на киното, че ранното кино до 1904-1906 г. е „кино на примитивите“, на филмчета, лишени от естетически достойнства, период, който приключва с постепенното откриване и усвояване на наративните възможности на кинематографа и едва от тук започва стремителното развитие на филмовото изкуство.

Нещата не са толкова прости. Всъщност през първите години от съществуването на кинематографа пред него има няколко възможни пътища, изпробват се различни стратегии – едни неуспешни, други просъществували години, трети – проявили истинската си същност след десетилетия, разбира се, с неизбежните вариации в променящата се културна и медийна ситуация.

Стратегията на Едисон е стремеж към бърза печалба: той е склонен да продава филмите, които неговата компания създава, и апаратурата, която произвежда, да предоставя дистрибуцията на други, да търси бърза финансова компенсация за притежаваните патенти. Така ранните създания от епохата на „примитивите“ бързо намират реализация на сцената на водевилните и вариететни представления като част от тяхната програма. „Киното се роди във вариетето“ – както сполучливо отбелязва един от авторитетните историци и теоретици на киното. Не е случайно, че онова, което снимат в „Черната Мария“ на Едисон, са номера, готови за водевилно представление: боксов мач, тан-

ци, части от знаменитото шоу на Бъфало Бил и т.н. Провалът на фирма като „Вайтаграф“ се дължи тъкмо на неумението на нейните собственици да се нагодят към изискванията на водевилното представление. И тази практика ще се разпространи широко, ще стане основна за представянето на създанията на кинематографа и ще се запази до средата на 20-те години на миналия век, прекратена от появата на звука на екрана, изобретение, отрязало връзките на екрана с водевила и вариетето, или по-точно направило ги по-изтънчени и не така директни – във формата на мюзикъла например.

Съществува и друга стратегия, която очевидно не е изгубила своята актуалност и днес, разбира се, силно модифицирана. Става дума за включването на кинематографа в сложната система на развлеченията като част от онова, което предлагат увеселителните паркове, превърнали се в наши дни в огромна, сложно изградена индустрия. Тази стратегия използва за въздействие и привличане на аудиторията посредством създаването на своеобразна, днес бихме казали виртуална реалност, която използва спецификата на киното, за да имитира подобие на реалността. Най-представителният пример е един феномен, наречен „Хейл’с Турс“, дълго време считан за нещо екзотично, случаен епизод в историята на кинематографа.

Идеята е на някой си Уилям Киифи от Сент Луис. Тя предвижда изграждането в павилион на имитация за пътуване с влак, като пътниците се настаняват в истински железопътен вагон, който влиза в тъмен тунел, а прозорците са заменени с екрани, на които се прожектират кадри, заснети от движещ се влак. Киифи няма средства да финансира проекта си и се обръща с предложение към двама души от Канзас Сити: съдията Фред Гифърд и Джордж Хейл. Последният е особено интересна фигура: в продължение на 20 години – от 1882 до 1902, ръководи пожарната в Канзас. Известен е с няколко изобретения, усъвършенствали дейността на пожарната, на два пъти той и неговият отбор пожарникари представят успешно американските пожарникари с демонстрации на световните конгреси в началото на века – в Лондон и в Париж. Двамата влагат средства в начинанието, за да го превърнат в едно от най-успешните

в комерческо отношение в индустрията на развлеченията в началото на миналия век.

Идеята изглежда елементарна: два вагона, единият с отворена платформа. „Пътниците“ могат да усетят удоволствието от пътуване с истински влак – тракането на колелата, люлеенето на вагоните... На специални екрани се прожектират кадри, заснети от движещ се влак – от „Хейл’с Турс“ изпращат оператори по света: в Швейцария, в Америка, в Азия, където снимат особено впечатляващи пейзажи. Някъде, очевидно в по-големите градове, атракцията е оформена богато: предверието имитира фасада на гара, разпоредителите са облечени като кондуктори. Всеки вагон има около 70 места, цената е 10 цента, представлението продължава 15 минути, на ден се повтаря от 20 до 25 пъти.

Успехът на „Хейл’с Турс“ е оглушителен – само за няколко години в Америка има 500 подобни атракции, появяват се и в Мексико, в Европа, дори в Хонг Конг.

Причините за тази популярност се очевидни. В началото на миналия век общественият транспорт е слабо развит: автомобилите и самолетите тепърва ще навлизат масово. За немалко хора пътуването с влак е лукс, който не всеки може да си позволи – на тях „Хейл’с Турс“ предлага заместване на реалното „удоволствие“ със симулираното, за което пише в наши дни Джеръми Рифкин: хората не отиват на сафари, където не е сигурно, че така желаният лъв наистина ще се появи, докато в Дисниленд лъвът може да е изкуствен, но винаги се появява и човек няма чувството, че си е похарчил напразно парите... За публиката от началото на миналия век многобройните представления с „вълшебен фенер“, „латерна магия“, различните „диорами“ са нещо познато и интимно, в тях с диапозитиви и задкадров коментар се представят подобни екзотични зрелища. Публиката на „Хейл’с Турс“ е привлечена и от динамиката на движещото се изображение, от необичайното усещане да си част от нещо, истинска сензация по онова време. И най-вече от възможността да преживееш илюзорно подобие на нещо реално: „Хейл’с Турс“ е риалити шоуто на ранните години на кинематографа!

Има още една важна подробност: не малко от бъдещите ръководители на американската

филмова индустрия започват своята кариера именно в „Хейл’с Турс“. Тук Карл Лемле, основателят на Юнивърсъл, за първи път вижда движещо се изображение. Сам Уорнър, един от братята Уорнър, започва като прожекционист в „Хейл’с Турс“. Дж. Ал. Уийлямс, основателят на Фърст Нейшънъл, отваря тази атракция във Ванкувър. Алфред Цукор влага средства и активно разработва атракцията и печели немало. Впрочем той се опитва да внесе подобрения в програмата: да добави допълнителна емоция на зрителите, като им покаже знаменития „Големто ограбване на влака“ на Е. Портър на специално добавен екран. Твърди се, че тази случка е решаваща и след нея Цукор се отказва от експлоатацията на пениаркадите (където на кинетоскопи се прожектират филмчетата на Едисон) и се впуска в света на никелодеоните и прожекциите на екран, за да основе по-късно

„Парамаунт“ и да се превърне в най-значимата фигура на ранната кинематографична индустрия.

Историята на „Хейл’с Турс“ е показателна не само за изкушенията пред ранния кинематограф и възможните ориентации в общуването с аудиторията на най-популярното зрелище на XX в., но и за тенденциите в индустрията на развлеченията, които не изчезват с времето, а само се видоизменят – онова, което ни представя картината от началото на миналия век, днес все повече се превръща в реалност – с взаимното проникване и активно съжителство на съвременния кинематограф с увеселителните паркове и особено с новите катедрали на развлечението – моловете, да не говорим за опитите да се съчетае екранното зрелище с възможностите на интернет и мобилните телефони. Но то е друга тема. ■

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 „Симолени“

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.



EUROPE LOVES CINEMA

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

MEDIA desk Bulgaria
www.mediadeskbg.eu

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

Бюро МЕДИА – България
www.mediadeskbg.eu