

2014

кино

06

2014 ■

съюз на българските филмови дейци



ПОТВЪВАНЕТО НА СОЗОПОЛ

КОСТАДИН БОНЕВ

кино

06



4.50

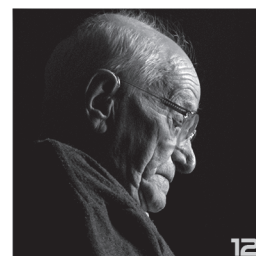
32

ФЕСТИВАЛ НА
БЪЛГАРСКИЯ
ИГРАЛЕН ФИЛМ

ЗЛАТНА
РОЗА



02	Късометражното игрално кино:
09	модел на реализация, модел на комуникация Кръгла маса Варна 2014 Късометражното кино – социално и рефлексивно <i>Катерина Ламбринова</i>
12	В памет на Валери Петров <i>Ицко Финци, Маргарит Николов, Чавдар Шинов, Олег Ковачев</i>
19	Нови книги Авторска книга за „класическия период“ на българското кино <i>Иван Стефанов</i>
25	„Вятър работа“ – непознатият Христо Ганев <i>Боряна Матеева</i>
	Киносъбития
27	Световен фестивал на анимационния филм Варна 2014 Мрачни тонове в разнолики филми <i>Людмила Дякова</i>
31	Между артистичната рисунка и социалния проблем <i>Надежда Маринчевска</i>
35	Детското кино – светлина и ужаси <i>Красимира Герчева</i>
38	Деца и анимацията – детските работилници <i>Радостина Нейкова</i>
40	Съвременното българско анимационно кино. Експресивността като обща тенденция <i>Невелина Попова</i>
47	Златна роза 2014 За честта на „Златната Роза“ <i>Боряна Матеева</i>
50	Хубави филми в златната есен... <i>Иво Драганов</i>
54	Петилетка <i>Александър Янакиев</i>
57	Добрият филм се случва в главата на режисьора, а не в бюджета на продуцента! <i>Божидар Манов</i>
59	Информационната пълнометражна програма – жанрово разнообразие и независимо финансиране <i>Росен Спасов</i>
62	Поглед от „другата“ България <i>Кристина Стоянова</i>
67	Попово „Златното око“ 2014 Бате Димо и операторите <i>Людмила Дякова</i>
	ракурси
70	„Сътворението“ на пластилинов свят в лодка“ (разговор с аниматорката Джоан Грац) <i>Цветомира Николова и Зина Соколова</i>
	теоретични етюди
74	Проблеми при трансформацията на музикалната драматургия в аудиовизуален език <i>Петър Одаджиев</i>
	световен екран
	Фестивали
78	Четате 2014 Герои и антигерои <i>Александър Янакиев</i>
80	Венеция 2014 Венециански митове <i>Соня Александрова</i>
82	Братя Манак – Битоля 2014 Танц с камерата <i>Зорница Йончева – Даниловска</i>
85	сценарни ескизи <i>Буря Ина Георгиева</i> <i>Само моя Йоана Атанасова</i> <i>Наводнение Димитър Велев</i>



12



35



47



80



82



ВАРНА 2014

кръгла маса

КЪСОМЕТРАЖНОТО ИГРАЛНО КИНО
модел на реализация
модел на комуникация

► **Людмила Дякова:** Идеята възникна в края на миналата година и постепенно се разрасна като проект „Късометражното игрално кино: Модел на реализация, модел на комуникация“, по който списание „Кино“ работи от няколко месеца. Кръглата маса е сегмент от този проект, по който ще продължим да работим и през следващата година. Някак самата практика го наложи. НФЦ учреди специална позиция за финансиране на късометражни филми. По този начин се създава възможност за младите хора, а и не само, да се състезават равностойно, да съизмерват проектите си в дадената категория и така да се даде път за реализация на стойностни филми. По света късометражният игрален филм има свое утвърдено място. Повечето международни кинофестивали включват в програмите си и конкурс за късометражно кино, както например „Джеймисън“ в рамките на София Филм Фест или фестивалът „В Двореца“ в Балчик. Не са малко и фестивалите, специализирани за късометражно кино, които привличат вниманието не само на критици и продуценти, но се радват и на успех сред широка публика – особено сред младежка аудитория. В София това са международните фестивали „Ранно пиле“ (организиран от Американска фондация за България); „Филмини“, „Нова вълна“ (органи-

зиран от НБУ), Годишните прегледи на филмите от НАТФИЗ и др.

Но късометражното игрално кино в България има своите традиции още от началото на 70-те години на миналия век. Тогава с късометражни игрални новели дебютираха много млади режисьори: Георги Стоянов с две игрални новели в „Случаят Пенлеве“; Едуард Захариев с „Ако не иде влак“; Георги Дюлгеров с „Изпит“; Маргарит Николов със „Стихове“ и Иван Ничев със „Сърце човешко“ във филма „На зазоряване“; Милен Николов с „Гола съвест“; Иванка Гръбчева и Петър Каишев с „Един миг свобода“ и др. Тези филми обособиха една от жанровите тенденции в киното ни, подобно на модерните за онова време в цяла Европа новелистични филмови структури.

През последните години отново сме свидетели на „възраждането“ на жанра. Повечето от начинаещите режисьори стъпват на територията на голямото кино с „малките“ форми на късометражния филм – било по финансови причини или като курсови или дипломни работи.

Много от тези филми вече са носители на престижни награди от национални и международни филмови форуми и имат своя публика. Достатъчно е да се споменат заглавия като: „Преди живота, след смъртта“ и „Посредникът“ на Дра-

го Шолев; „Влакове“, „Парафиненият принц“ и „Чест“ на Павел Веснаков; „Станка се прибира в къщи“ и „Моят уморен баща“ на Майа Виткова; „Малък Голям“ на Ясен Григоров; „Скок“ на Кристина Грозева и Петър Вълчанов; „Жълто куче“ на Мария Николова и др.

Затова е и днешният ни разговор. Струва си да се постави специален акцент, да се вгледаме по-задълбочено в тези творби – какви са открояващите се тематични и жанрови търсения, съдържателни и формални тенденции, наличие на индивидуални почерци и стил, както и проблеми, свързани със създаването им и тяхното разпространение. Как кѡсометражното кино може да се реализира, и какъв е ефектът от него.

От съществено значение е да осмислим как във филмите младите автори „артикулират“ отношението си към човека и заобикалящия го свят. В селекционната комисия на кѡсометражната програма за Златна роза заедно с Борислав Колев и Петя Александрова изгледахме всички представени филми и трябва да кажа, че някои от тях останаха в информационната програма просто защото бяхме ограничени спрямо времетраенето на програмите.

Това, което на мен особено ми хареса в повечето филми, са обратите. Петя Александрова го формулира точно, като каза, че в структурата на много филми се наблюдава драматургията на анимацията – обрати, гегове, чувство за хумор. Това наистина е много симпатично.

Но от срещата ни днес би имало смисъл само ако тя се превърне в разговор, в дискусия. Искам да се присъединя към онези, които не говорят за поколенчески конфликт. Повярвайте, критиците се радват на всеки един успех на български филм, независимо дали създателите му са утвърдени творци или начинаещи автори. Тук виждам възпитаници от НАТФИЗ, НБУ, Лондонското филмово училище. За жалост обаче няма много преподаватели, тъй като все пак тези филми узряват най-вече в рамките на академичните, след това идват конкурсите и фестивалите.

Александър Янакиев: Първото нещо, с което е добре да се съобразим, когато говорим за кѡсометражната програма на фестивала е, че не малка част от филмите са учебни. Това вече дава едни по-различни параметри, за добро

или лошо. От една страна някои преподаватели казват: „Какъв филм е това на студента Х – аз му го направих“. Помощта и напътствията на ментора не трябва да се омаловажават и е редно да бъдат отбелязани в главата на филма. Заедно с това съм убеден, че модерното преподаване включва достатъчно свобода за младите хора, които да покажат своите възможности, ако трябва и в спор със своите преподаватели. В курсовите работи обикновено темата, жанрът и параметрите са зададени и това се открие в интервюта с млади автори от кѡсометражната програма във фестивалния бюлетин. Една режисьорка каза, че не обича жанра, в който е филмът ѝ, но е трябвало да заснеме филм в него. Това е хубаво изпитание, защото в живота има разни задачи, които трябва да се изпълнят така, че да удовлетворят вкуса на този, който поръчва. Често сме си говорили, че обучението е времето, в което студентите могат да експериментират, да опитват различни неща, но не винаги е така. И в този смисъл наистина уважавам тези кѡсометражни игрални филми, в които младите автори са успели да реализират и своите собствени теми, и задачите, които са им били зададени в рамките на учебния процес. Няколко думи за конкурса за най-добър български кѡсометражен филм в рамките на София филм фест, който съществува от дванадесет години и е подкрепян от Jameson. В първите осем години бях неизменна част от селекционната комисия. По груби сметки за тези години някъде около 1000 филма кандидатстваха с надеждата да бъдат класирани в онези лелеяни 12 бройки и да се състезават за 6000 евро. Този стимул, високата награда, в първите години създаде напрежение – всеки кандидатстваше с всичко. В началото имаше дори откъси от телевизионни репортажи или предавания, които се представяха за документални филми. Една от заслугите на конкурса Jameson е, че показва какво е кѡсометражно кино. Напомням, че там участват както игрални, така и документални и анимационни филми.

От друга страна вече имаме доста носители на наградата Jameson за най-добър кѡсометражен филм: Иван Русев, Светла Цоцоркова, Драгомир Шолев, Андрей Цветков и специална награда на Богиня Найденова, Николай Тодоров, Петър

Вълчанов, Борис Десподов и Андрей Паунов, Николай Василев, Неда Морфова, Павел Веснаков, Кольо Карамфилов (по-скоро in memoriam) и диплом за Павел Веснаков. Хубаво е, че някои се опитаха да създадат следващо произведение със спечелените пари, но далеч не всички. Така че ако търсим социалната и професионална ефективност на наградата, то тя далеч не е сто процента. Някои от наградените автори се позагубиха, други заминаха в чужбина. За мен това не е добрият изход, така че стойте тук, правете филми, работете – има възможности.

Вероятно смисълът на този конкурс е по-дълбок, а не буквален – директно да изстреля някой, както става в реалити форматите за таланти. В селекционната комисия винаги съм настоявал да има повече медиен фокус върху тези филми, правеха се предварителни общи прожекции, но за съжаление медиите не откликнаха на идеята, че в този конкурс са бъдещите големи имена на българското кино. Може би и една от причините е, че директната полза от този конкурс не е толкова видима.

Друг въпрос е това, какво се случва после с тези филми – какво е тяхното разпространение. Някой вероятно ще изкаже „свежата“ идея, че трябва със закон да се задължат телевизиите да ги показват. В нормалните общества е невъзможно по груб начин да се вменяват задължения. Късометражните филми не могат да бъдат и продавани в пакети, тъй като са твърде различни като тематика, като фокусна група, за която са направени и като времетраене – всичко това е пречка пред едно редовно показване по телевизиите. Но това, което съм виждал, че правят по света (тук това може да го направи НФЦ или Столична община, НПО-та или множеството професионални организации) е да се пакетират по подходящ начин група филми и след това да се промотират. Например има два диска с десетина късометражни филма, издадени от общината на Мадрид. У нас Столична община финансира и подпомага българското кино и е съвсем естествено да може да пакетира филмите, които са произведени с тяхната подкрепа и да ги представя и разпраща по фестивали. През следващите години Пловдив, като европейска столица на културата, би трябвало да влага повече средства в българската култура и представянето ѝ по света.

В един предишен разговор стана дума за клубните прожекции. Не трябва да се чака големите салони да покажат тези филми – има възможности, има начини да се намират по-малки салони и пространства, където да се прожектира продукцията. Така биха могли да се организират срещи с авторите и дискусии. Това е един много добър канал за показване на късометражно кино и то не само в София, дори може би много повече в провинцията, защото там има малко събития и местната интелигенцията е петимна за културни събития.

Разбира се, остават възможностите пред продуцентите и авторите – дали биха предоставили по-широк достъп до своите продукти в Интернет. Дали ще се създадат някакви платформи или сайт, където всичко това ще е много по-концентрирано или просто ще ги качат в youtube.com или някъде другаде, е въпрос на индивидуално решение. Но това е шансът филмите да бъдат гледани, запомняни и рекламирани от потребителите. Ако тръгне слух по социалните мрежи, струва ми се, че ще се съберат зрители, може би дори и хора, които след това биха се включили и във финансиране на такива филми. Дали по линия на Творческа Европа или по друга линия, но би било добре да се направят творчески ателиета, в които да се обсъдят тези възможности, но не само на идейно ниво, а да има някакво практическо последствие.

Вера Найденова: Късометражното кино е територия със свои проблеми. Филмите, представени на този фестивал, са много. Те могат да бъдат разгледани диференцирано. Например студентските отделно. И ще е по-коректно, тъй като те се раждат в отговор на определени учебни задачи и не могат да се изравняват с т.нар. граждански филми, насочени пряко към публиката. Знае се, че в програмата на фестивала в Кан има раздел за студентски филми, но те се състезават помежду си. Добре е да си даваме сметка за това в бъдеще.

Възможно, а навярно и плодотворно ще е, ако филмите се разгледат по жанрове, тъй като сред тях има драми, комедийни скетчове, хоръри, есета. Аз най-много харесвам две от последните – документално-игралните „Три дни в Сараево“ на Николай Тодоров и „Оловно сър-

це“ на Слава Дойчева. Но можем да открием и обединяващи ги закономерности от по-общ характер. Тук е добре да си припомним опита на късометражното кино от миналото. Известно е, че през 20-те години на XX век във Франция късометражни филми се създават като стихийен протест срещу прекаленото комерсиализиране на киното и задръстването му с театрални и литературни елементи. В кратките форми се търсят новостите в собствено кинематографичното изразяване. Достатъчно е да си спомним най-популярните като „Механичен балет“ на Фернан Леже и „Антракт“ на Рене Клер. По това време в Русия новаторството също се ражда в кратки форми (кинохрониките на Дзига Вертов), но там в новия език се влагат и нови, революционни идеи. През 50-те години, пак във Франция, трийсет души, създаващи също новаторско късометражно кино (вижте колко много са!) обединени в група, публикуват протест срещу промяната в разпространението на филмите: ако преди в един киносеанс са показвани един късометражен и един пълнометражен филм, практиката се променя и вече се показват два пълнометражни, а от това екранният живот на късите филми се затруднява.

Ако от написаното дотук изведем ключови думи, можем да формулираме основните въпроси на нашата дискусия. Например така:

1. С каква мотивация късометражните филми се субсидират от НФЦ и се реализират от продуцентите?
2. Каква съдържателна, стилова и жанрова енергия въплъщават в тях кинематографистите?
3. Как се разпространяват късометражните филми у нас?
4. Усещат ли се създателите на късометражните филми, които гледаме на „Златна роза“ 2014, „група“; биха ли могли като френските си колеги от петдесетте години да напишат обща декларация и какви биха били мотивите в нея?

Предварително бих искала да ги посъветвам да не чакат други да защитят интереса им, а да издигнат глас до небето, за да ги чуят онези, от които зависи показването на късометражните филми у нас: в кината, колкото и малко да са те, на телевизионните екрани (най-вече на тези в обществената телевизия, разбира се), в платформите на интернет и т.н.

Владимир Андреев: Прекрасно е, че НФЦ започна да финансира късометражно кино. Трябва да отбележим, че позициите за финансиране на късометражен филм са две – късометражен дебют и късометражен филм въобще. Тоест, условно казано, един режисьор с пет игрални филма може да се обърне към късометражната форма и да получи финансиране за това, което е добра стъпка. Късометражното кино по никакъв начин не трябва да се разглежда само като първа стъпка на млади режисьори и това е много добре, според мен.

Но имам и едно несъгласие с това, което в НФЦ към момента се приема, и което донякъде беше изказано тук – не мисля, че е задължително един автор да направи дебюта си с късометражен филм. В момента съществува такова условие – да има два късометражни филма, или един с много награди, или еди какъв си.

Трябва да има повече възможности, не трябва да има ограничения. Естествено е, че един човек, който кандидатства за пълнометражен филм след няколко успешни късометражни филма е в по-добра позиция от човек, който кандидатства директно за пълнометражен филм – шансът да получи финансиране е много по-малък, но този шанс не трябва да се затваря. Иначе отново нашите „млади“ режисьори ще правят пълнометражен дебют на четиридесет години.

Действително мисля, че късометражното кино не се разглежда по света като кино на прохождащите, още повече, че това е формат, който има своето място, своята ниша, и има изключителен интерес към него. Особено в Клермон Феран – фестивалът, където Павел Веснаков с „Чест“ и Петър Вълчанов и Кристина Грозева със „Скок“ спечелиха големи награди. Там се вият огромни опашки за билети от хора на всякаква възраст, не само млади, които идват да гледат късометражно кино.

Геновева Димитрова: През 2012 година бях в селекционната комисия на Jameson на София Филм Фест и изгледах десетки български късометражни филми. Сред тях имаше плява, но и чудесни, като „Сутрин“ на Неда Морфова, който спечели наградата, „Жълто куче“ на Мария Николова, „Отивам в Италия“ на Ивайло Марков, „Солено и сладко“ на Поли Генчева...

Тази година бях в художествената комисия за игрално кино в НФЦ, където в две позиции се разглеждаха проекти за късометражен дебют и за късометражен филм. И трябва да кажа, че имаше толкова интересни, сочни, колоритни проекти на млади автори, че докато ги четеш, виждаш как всичко е осъразмерено според късометражната форма. Това е друг тип кино. От проектите, които пуснахме на миналата сесия, очаквам да излязат ярки филми, които ще ни радват с победи по големи фестивали, както сега ни радват филмите на Павел Веснаков, Кристина Грозева и Петър Вълчанов или Ана Китанова.

И тук виждаме, че младите хора успяват не само да извадят атрактивна тема от всекидневието, а и да овладеят лимита на кратката форма, да развълнуват дори...

Не е необходимо да се споменава, че всички големи имена в киното са тръгнали именно от късометражното кино. В момента е доста актуален един формат, властвал през 60-те и 70-те години, който се възвърна чрез филмите на Тарантино и Родригес – става дума за формата на така наречения *omnibus*, съдържащ определен брой кратки новели. Примерите са много: от „Четири стаи“ през международните „11'09"01 – 11 септември“, „Поколение: изгубени и намерени“, „Всекиму своето кино“ до португалския „Исторически център“.

Що се отнася до присъствието на студентските филми в късометражния конкурс, според мен това е направено от липса на време за прожекции. Съгласна съм, че не е редно да са заедно. Струва ми се, че студентите, поне от това, което гледах вчера, не успяват да правят хомогенни филми, а това, че са късометражни, не значи, че не са по-дълги отколкото трябва да бъдат. Това вече е въпрос на организация на материала и овладяване на монтажа.

Мисля, че в трите артистични кина на София (Одеон, Дом на Киното и Euro cinema) спокойно може да се програмират късометражни и среднометражни филми, както направи Николай Тодоров с „Три дни в Сараево“.

В заповедта, издадена Георги Чолаков, която ще влезе в сила от догодина, става дума за това, че за да можеш да кандидатстваш и да имаш възможността да ти се предоставят някакви пари за управление, трябва да си доказал, че можеш да управляваш някакво малко количество пари и

да ги изведеш от проект до успешен филм. Това е изключително полезно за нашето кино.

Хубаво е късометражното кино да бъде врата за младите хора, а и възрастните режисьори да имат възможност да използват формата на краткия филм.

Александър Донев: Практиката да се финансира от НФЦ късометражни филми не е от миналата година. Тя съществува от 2006-2007 година. Неслучайно на миналата пресконференция бе коментиран филмът на Коста Буров, който през 2008 година, когато след дълго прекъсване бе възстановена в статута на фестивала „Златна роза“ наградата за най-добър късометражен филм, спечели тази награда. На същия фестивал бе представен и филмът на Кристина Грозева „Птички божи“, който също беше отличен. На тазгодишния фестивал е представен и „Три дни в Сараево“ на Николай Тодоров, който бе финансиран на една печална сесия през 2010 година, в рамките на която на практика бяха финансирани само три филма. Другите два бяха нискобюджетните пълнометражни дебюти на Светла Цоцоркова и на Боби Десподов, които предстои да излязат на екран.

Така че през последните 7-8 години вече има, макар и малко разпокъсана практика, за финансиране на късометражни филми. Разбира се, част от смисъла на финансирането на късометражни филми е да се създаде контекст и среда за възприемането им, но това може да стане чак тогава, когато НФЦ финансира 10 или 12 филма годишно, което би дало възможност да се съпоставят творбите на едно цяло поколение кинематографисти при сравнително идентични условия.

Но искам да се върна по-назад, тъй като ние в момента се опитваме да намерим формулата на това защо е важно да се правят късометражни филми. Очевидна е огромната разлика между тези филми, които се правят като студентски задачи и филмите, които са дипломни работи или първи професионални опити. Тук трябва да отбележим и да си спомним и още нещо. Масираното производство на късометражни филми (и то главно игрални) придоби нова актуалност в световен мащаб преди около 20 години. То имаше за цел да замени една предишна традиция и практика за усвояване на занаята. Защото

до края на 80-те години най-разпространената форма за навлизане на младите творци в професионалното кино бе чрез асистентството при големите майстори. Преди 20 години се появи една нова тенденция, за която едва ли може да се каже, че е по-добра сама по себе си, но тя предложи допълнителен избор – младите кинематографисти да навлизат в професията чрез първи кратки филми, които правят самостоятелно. Това е друг вид школа. В момента, ако забелязвате, с много малко изключения, младите режисьори в игралното и документалното кино почти не работят като асистенти на големите режисьори, освен ако не бъдат специално поканени. Разбира се, има и други случаи, но като цяло става въпрос по-скоро за изключение, отколкото за правило. В момента младите режисьори са по-склонни да помагат на своите приятели в първите им филми, което е много добра практика. Това са модели, наложени в самите университети и филмови академии, което дава възможност на студентите да погледнат на правенето на филм от различни гледни точки, през призмите на различните професионални роли при създаването на един филм. Но няма една единствена формула и, според мен, не би трябвало да има. Трябва да има възможности, от една страна, за хора, които преди да направят първи пълнометражен филм, искат да дебютират с късометражен филм. В същото време има утвърдена световната практика за финансиране на проекти на хора, които идват от други професии, и са се утвърдили на високо равнище в тях – например театрални режисьори, художници, писатели, критици, фотографи, които получават директна възможност да направят първи пълнометражен филм, именно заради това, че са доказали достатъчно силно художествено присъствие в своето поле. Не би трябвало да изключваме нито един от тези варианти, не би трябвало да създаваме изкуствени ограничения. Съвременното кино е изключително богато и разнообразно, няма една единствена формула, напротив трябва умно и последователно да се гони сравнително ясната цел – да се дава възможност на различни филми и като жанрове и като формати да съществуват и да стигат до публиката. Съвсем кратко ще спомена нещо за разпространението – бих го нарекъл по-скоро форма

на социализация на късометражното кино. Има все повече модели. За София и Пловдив е много важно това, което прави сдружение „Кинематограф“, които всеки месец организират събитие, чрез което представят нови късометражни филми. Във Варна такива неща правят нашите приятели от „Артин“ (Александър Николов) и го правят вече от доста години. Самият аз от няколко години се опитвам да „излъжа“ някоя телевизия да започне да показва блокове с късометражни филми, но това става много трудно. Все пак се надявам, че чрез различните дигитални платформи, които все по-категорично навлизат, късометражните филми ще имат повече възможности за показ, защото в целия свят най-популярната форма за разпространение на късометражните филми е точно Интернет. Важно е обаче в тези сайтове да има контекст, да има адекватна подредба, класификация на продуктите и сравнително лесен достъп.

Галина Д. Георгиева: Искам да благодаря на Александър Донев за неговата защита на късометражното кино и да споделя своя опит, който натрупах покрай майсторския клас на Георги Дюлгеров и образованието си досега. Това, което каза Александър Донев за полезността на асистентството при големите майстори, за съжаление е така. Но късометражният опит ни дава следното предимство – например, в нашия курс всички преминахме през пет или шест късометражни филма на свои колеги. Така си помагашме, като всеки път преминавахме през различните позиции, необходими за реализацията на един филм. Когато стигнем до пълнометражен проект, това е от изключителна важност, тъй като ще знаем какво да изискваме от своя екип във всяка позиция. Нещо повече, тази комуникация създава една сплотена общност между нас. Така че късометражните филми имат и този символен капитал да култивират у нас едно, надявам се, трайно приятелство и партньорство. Чудесно е, че в последната една година НФЦ е отворен към късометражни проекти, но не е адекватно таксата за участие да е същата, както таксата за един пълнометражен филм. Тук има известна неравнопоставеност, защото едно е комисията да чете сценарий от 120 страници,

друго е да чете 15-20 страници... В този смисъл апелирам към ревизиране на тази такса, още повече, че тя е непосилна за един студент.

Иван Абаджиев: Искам да обърна внимание върху дистрибуцията на късометражното кино. Смятам че телевизия не е мръсна дума, и че бъдещето е в така наречените VOD платформи. Не само фестивалите са бъдещото на късометражното кино. Не правя разлика между седемминутен и седемдесетминутен филм – за мен вложените усилия са равностойни. Това, че НФЦ предлага финансиране на късометражно кино, е чудесно и се надявам да продължи и за напред.

Атанас Маринов: Искам да изложа личното си мнение от продуцентска гледна точка и да подкрепя авторите, които са се насочили към късометражното кино. Имам значителен продуцентски опит в телевизионни предавания и формати, макар и това да е различно поприще. Телевизията има един особен хем дефект, хем ефект – това, че зрителското внимание много бързо се скъсява. Тоест аудиторията, която е пред малкия екран, все повече започва да губи интерес и все по-трудно става да привлечеш вниманието ѝ. Доста често това убягва и когато има български филм по телевизията, резултатите са ниски. В близките пет години телевизиите, и то не в политематичните канали, а в нишовите, ще пуснат късометражно кино и то ще вземе превес. За самите телевизии, които търсят печалба, късометражното кино е много евтин вариант за запълване на екранно време. Форматът двадесет и четири или четиридесет и осем

минути е перфектен вариант за телевизионно програмиране и бих посъветвал младите режисьори да се стремят към това времетраене, ако имат интерес към телевизионни продажби. Мисля, че в следващите години това тепърва ще се случва. Ако за един творец парите са най-важни, за да може да реализира нещо стойностно, то за телевизиите това е печалбата в края на годината – трябва да се съобразяваме и с това. От гледна точка на телевизиите късометражното кино е нещо сравнително евтино, но ефективно и конвертируемо. Аз също бих заложил на продуциране на късометражно кино в тези формати и подкрепям напълно авторите, които биха решили да направят такива филми.

Веселин Зографов: Не знам дали сте обсъждали чисто математическата страна на късометражното кино. Ако приемем, че един късометражен филм може да струва между 5 000 лв и 30 000 лв и неговото времетраене е около 20 минути, то за 400 000 лв можем да направим около 200-300 минути филмово време в кратки форми. Така много повече автори могат да реализират проектите си. От икономическа гледна точка това за България е по-логично. Много по-добре е от 30 произведени филма да има 4-5 късометражни или среднометражни, които да са добри, отколкото един слаб пълнометражен филм, който да бъде видян от петдесетина човека и да се покаже на някой фестивал. Късометражното кино не е само за младите хора – то е формат, който може да привлече хора от всякакви възрасти да гледат кино, както и нови хора, които да правят кино.



КЪСОМЕТРАЖНОТО КИНО

социално и рефлексивно

Катерина Ламбринова ■

► Една от двете кръгли маси, състояли се на „Златна роза“, бе „Късометражното кино – модел на реализация, модел на комуникация“. Повдигнаха се много важни въпроси за бъдещето на българското кино, които се отнасят и до производството и разпространението на късометражното кино. Генералният въпрос касае разпространението на филмите в рамките на увредената система за дистрибуция и показ. При добра културна политика алтернативен разпространителски канал може да се изгради на базата на мрежата от читалища в цялата страна, която така или иначе стои запусната. Реално този канал би имал възрожденска мисия, тъй като в много от населените места вече е израснало цяло едно поколение, което никога не е гледало кино на голям екран. Още повече, че при добра координация и адекватна програма биха могли да се съставят блокове от късометражни и анимационни филми, които да се показват в определен ден и час в така наречените арт кина в София. Относно студентските филми това пакетизиране може да се случва в академиите, като в НАТФИЗ такава практика има – или поне преди имаше. Много важна е темата за финансирането на късометражно кино, което трябва да бъде постоянна практика както за НФЦ, така и за БНТ, тъй като

това е един от основните инструменти за обновяване на киното и за откриване на нови автори.

Относно късометражната програма на „Златна Роза“ критиците се обединиха около тезата на професор Вера Найденова, че не е равносходно да се показват заедно професионални филми и филми, направени по логиката на студентското упражнение с конкретна тема, задача или дори задание за жанр. Студентските филми биха могли да се състезават помежду си, отделно от професионалните.

Наградата за най-добър късометражен филм, както и наградата на критиката, безапелационно спечели „Чест“ на Павел Веснаков. В последните четири години Павел Веснаков (сред основателите на творчески колектив „Ракета“) се откри категорично с няколко късометражни филма в сурово-реалистичен стил и остро социални теми, като всеки следващ надгражда предишния. Ако първият „Влакове“ (2010), разказващ за майка, принудена да проституира, бе по-плакатен и неуверен, то „Парафиненият принц“ (2011) успява да създаде жестоко-реалистична атмосфера на тотална безперспективност, но без да разгръща докрай драматургичните ключове на историята. „Чест“ демонстрира режисьорската увереност на Павел Веснаков –

умело водене на актьорите Алек Алексиев, Ани Бакалова и неистовият Михаил Мутафов. Режисьорът умно и смислено обиграва тема-табу (хомофобията) и прецизно и вярно изгражда структурата на разказа.

За разлика от „Чест“, „Учител“ на Орлин Милчев и „Паркинг“ на Ивайло Минев минаха по-незабелязано. И двата филма са важни с умението на авторите да създават автентична драматургия и реалистична атмосфера на киноразказа. Ако „Учител“ е филм за суровата действителност на живеенето в крайния квартал, то „Паркинг“ дълбае в психологическите отражения на ежедневието. „Учител“, базиран върху разказа „Докато пари“ на Красимир Бачков, е учебна задача по адаптация на литературна основа. Орлин Милчев е осъвременил разказа и е успял да улови почти документално маргиналното битуване, където сблъсъкът между етносите, дребните кражби, хулиганството и саморазправата са ежедневието. В този филм актьорите са натуршчици – освен учителя Николай Никола-

ев. Достоверността на разказа е вклинена дори в езика на улицата, на който говорят персонажите. А посланието, по думите на режисьора Орлин Милчев, е, че „без значение в какви условия израства човек, от какъв етнос е или каква позиция има в обществото – при подадена ръка в правилния момент той може да надскочи средата си“. И това е изведено сурово и остро във филма.

Реалистичен, леещ се и психологически верен е „Паркинг“ (финансиран чрез крауд фъндинг кампания в сайта Indie Go Go), вдъхновен от действителна ситуация. По някакъв начин филмът напомня за „Парчета любов“ (режисьор Иван Черкелов, 1989) заради темата: една жена, която не е щастлива нито в живота с мъжа си, нито в любовната си авантюра с друг мъж, но може би най-вече поради присъствието на Жорета Николова и Валентин Маринов – Пело. За разлика от „Парчета любов“, където в центъра са мъжките персонажи, в „Паркинг“ се озоваваме в света на жена на средна възраст, в нейните



„Чест“ – режисьор Павел Веснаков

лутания и вътрешни кризи... И точно там е силата на филма – в психологизма и естествеността на диалозите. „Оловно сърце“ (режисьор Слава Дойчева) е психологическа импресия. Без да е изграден върху строга драматургична структура, филмът впечатлява с режисьорското умение за създаване на ефирен разказ, за боравене с образи и разгръщане на епизоди, които следват логиката на страховете и объркаността на едно младо момиче (Анжела Недялкова). По подобен визуално ефирен начин „Три дни в Сараево“ (режисьор Николай Тодоров) дълбае в женската психология през сънища и страхове, колективни спомени и митове. Елементи на съспенс и психологически трилър откриваме в „Мостът“ на Яна Титова, който впечатлява най-вече с мощните актьорски изпълнения, както на английския актьор Едуард Хог, така и на самата Яна. И в магическия трилър „Жената от фара“ – дипломен филм на Ана Китанова, както и в жанровия „Рожден ден“ на Боя Харизанова, ос-

новен двигател на действието е съспенсът.

Ако може да се направи опит за обобщение на търсенията на младите режисьори, те най-общо се разполагат по дуалната парадигма реализъм – художествено измисляне; част от тях се стремят към документално звучене и автентичност (както на историята, така и на средствата, с които е разказана), докато други се интересуват от създаването на нова реалност (експерименти с жанрови похвати, смесване на стилове).

Късометражната програма на Златна роза показва, че поколението на младите режисьори е социално сетивно, но и рефлексивно към екзистенциалните човешки кризи. Поколение, родено и израснало в последните тридесетина години в ситуация на нестабилност, икономически и политически кризи, но и на кризи на идентичността. Поколение, което влиза в киноиндустрията през късометражното кино и носи надежда за промяна и обновление.



„Три дни в Сараево“ – режисьор Николай Тодоров



В памет на ВАЛЕРИ ПЕТРОВ

От Ицхак Финци

► Първо прочетох „В меката есен“. После – ранните му поеми. В това число и „Далечен джаз“. „Далечен джаз“ се считаше за малко не-легална. Не беше в тон с официалната поезия. Бях в бургаския театър. Дишах оня въздух, театърът го водеха новатори и знаех, че този поет е техен. Тогава в списание „Пламък“ прочетох и „Когато розите танцуват“. Беше поетична пиеса за любовта. И колко е тя неосъществима. Още тогава го приех като кумир.

Не я поставиха в бургаския театър, но когато попаднах в Сатиричния в София, ми възложиха ролята на Духът на старостта. Вече Гриша Островски заедно с Валери Петров я бяха преработили на нещо като мюзикъл. Тогава се запознах с Валери. Той идваше на всяка репетиция. „Розите“ се игра над сто пъти. Помня, че колкото повече я играехме, толкова повече се убеждавах, че чрез тази роля, на стария, разбирам себе си. Т.е. казвах си, че Валери Петров е написал думи, смисли, разсъждения, които са мои. Аз съм това! Аз съм този човек, който мисли и говори така. Държи се по този начин. Така започнах да си отговарям на мъчещия ме въпрос: „Кой съм всъщност? Какъв съм аз?“ И се радвах на прояснението. И обикнах много Валери.

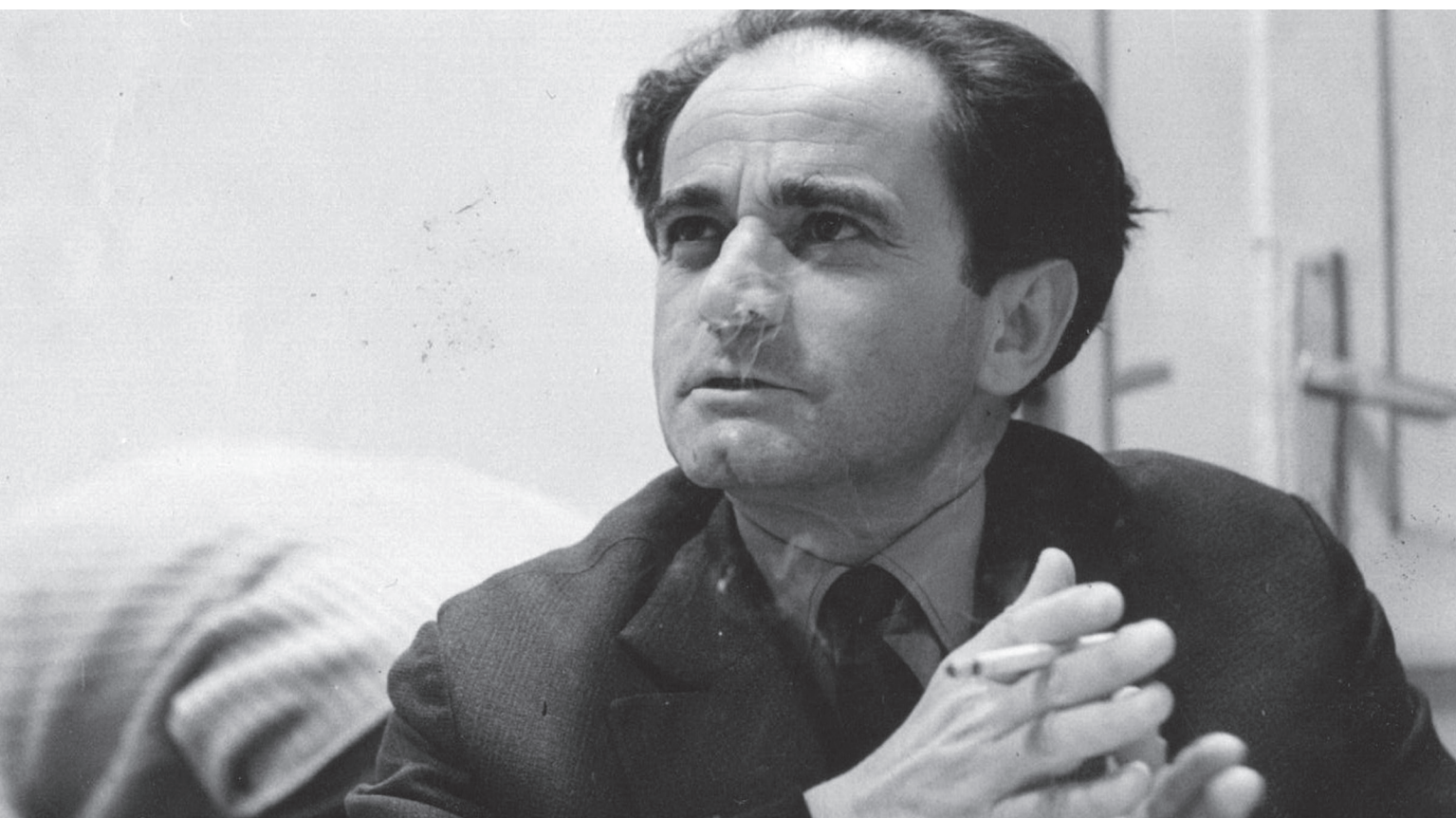
После много пъти се случи да съм в пиеси, текстове, стихове, детски приказки, филми, песни все от него. Удивлявах се как лесно запомням репликите – по-късно осъзнах, че е било защото езикът му е прелестен, тайнство имаше речта му.

Веднъж отидох при него (след обаждане по телефона, разбира се, и то след много колебания) да го склоня да ми помогне да направя концерт-представление. Сам с малък оркестър. Отклони, но след не много време сам ми се обади да отида и да почнем. Отидох с една аудио-касета с пробните записи на десетина парчета. И започнахме. Той пишеше на една пишеща машина на бюрото си, а до нея стоеше малък касетофон с моята касета. Слушаше, спираше, мислеше на глас и пишеше. Връщаше касетката. Пак я пускаше. Ставаше нещо между конферанс и изповед, свързваща музикалните пиеси, но с много препратки към епохи, философии, научни открития, идеологии, социални несправедливости... Отвреме-навреме прочиташе от различни свои тефтерчета някакви записани идеи, изречения. Но преди да започне да пише, изиграваше цели монолози, вживяваше се до неузнаваемост в персонажа, искам да кажа, ставаше друг човек,

превъплътяваше се в безумно смешен тип. Или се натъжаваше до сълзи...

Това бяха безчислени импровизации в противоположни посоки и по сюжет, и по интонация. Бързо натракваше изговореното, после го задраскваше или го намазваше с бяла боичка, или махаше листа от машината, слагаше бързо нов, пак пробваше на глас, сменяше няколко физиономии, изведнъж млъкваше с поглед в една точка, абсолютно сериозен, силно съсредоточен – преценяваше в ума си, нещо сравняваше, как последното ще се отнесе към цялото, да речем. Или – може ли да мине! В ония времена това беше много важно, най-важното. Смеех се и се смайвах на артистизма му. Актьор! Той – все едно че ме няма – продължаваше напред,

никакво отпускане. Нови идеи, нови находки. После идваше ред на рязането с ножици и лепенето. Дълго се занимаваше с това. Правеше го с прецизност, педантично. И така не час, не два. До късно вечер. Това продължи две седмици. Отивах сутрин, понякога на обяд ме водеше да хапнем кебапчета в близката „Скара – бира“ и чак вечер се връщах. Какво щастливо време! Тогава си казвах: какво нещо е неговия труд! През колко терзания, мъки, свивания на сърцето, колики в стомаха, мозъчни затъпявания, безнадежност минава поетът, за да стигне до нас виртуозната и радостна игра на думи, рими, ритми, логики, игра със себе си, с четящия, с обществото, с потисника на обществото...



От Маргарит Николов

Неизразима с нищо е загубата на Валери Петров.

Загубата на най-слънчевия и нежен, закрилящ и окрилящ, духовен стожер, едновременно Опора и Пътеуказател към измеренията на Духа за народа ни.

Всеки миг от неговия Живот бе пулс за всички. Пулс на радостта от живота, който трябва да превърнем в градина на Духа.

Валери Петров си тръгна, завещавайки ни с усмивка тази градина. Като дете, уверен, че най-красивото във всеки от нас – детето – ще извърши отреденото му мъничко нещо – като Чудо.

Чудото – за тази наша българска градина... Озарена от неугасващата светлина на Валери и неговите безсмъртни стихове... Отсега те вече изцяло и завинаги принадлежат само на най-младите... На Бъдещето.

...Заедно с онзи Донкихотовски фар – сътворен от филмите му, сякаш оставен неволно на брега на киноизкуството там... да спасява...

От Чавдар Шинов

Някак си все не ми се иска да говоря или пиша за Валери, независимо че дълги години бяхме добри приятели. Потискат ме познатите клишета и печалности от погребалните речи, до които щеш не щеш ще достигнеш и изумен ще се слушаш, говорейки пред микрофона, който репортерката ти е поднесла, какви разчувствани баналности плешиш. Валери не беше човек за баналности!

Поетът, който, разбира се, ще си забрави шапката в ресторанта, от който току-що сте излезли, но преди това ще ти вземе акъла с внезапен и съвсем неочакван поглед към представлението или книгата, за които сте си говорили. Седи на масата, слуша мълчаливо всички, пък после каже нещо, дето никой досега нито е забелязал, нито е разчел. Не познавам друг човек, изпълнен с такава отговорност към езика. Боже, не можете да си представите какво беше

заедно с него да пишеш писмо до някаква там институция. От тези, най-шаблонните учреденски писма, знаете ги, един чиновник ще го напраска на компютъра, без изобщо да се замисли - „До едикой си и едикой си... Тук...“ Колко пъти се изчиташе текстът, как се търсеше най-точната дума, как в последния момент нещо отново се поправяше... Не напразно в „Стършел“, където той няколко години е бил редактор, се шегуваха, че голямата рото машина на Полиграфическия комбинат можеше да бъде спряна само от Политбюро, от взрив или от Валери Петров, който е дотичал да смени някаква дума в някакво стихотворение.

И как никаква поза нямаше в този човек, никаква демонстрация на писателщина! Колко бездария познавам, които кимат, кимат тежко с глава, пък току, хоп, извадят от джоба омачкано бележничке и важни и богоравни си отбелязват нещо, дето са го открили в света на по-простите. Нищо такова никога не е имало при Валери. Обикновен и незабележим като врабец, сам голям колкото врабец, този невероятен човек умееше винаги да се слее с групата и да стане част от нея.

И още нещо, за което почти не стана дума в цялата опустошителна медийна шумотевица около неговата кончина - големият български поет остана винаги убедено верен на идеала си. Ясно ми е, че днес не е нито модно, нито изгодно да си комунист, но Валери беше такъв. И в ремсовата си младост, и в дните, когато написа стиховете си за Ян Палах и Чешката пролет, и в годините, когато издаде не само „В меката есен“, но и всички онези сатири, несъгласия и подигравки с глупостите на съветския модел социализъм, та до последния си дъх, вече стъписан и отвратен от развихрилия се нов див български капитализъм. Мисля си, убеден съм дори, че точно тази негова вяроност към идеала, неговата прозорливост и смелост и сега да бъде против всеобщото премиятане от предишното към новото „Ура!“ и „Да живеи!“ , заедно с великата поезия, която ни остави, са причината хиляди и хиляди българи да сведат глави пред края му.

Какво да ви кажа – гениалният му колега отдавна е дал определението за хора като него – ВЕНЕЦ НА ТВОРЕНИЕТО!

От Олег Ковачев

Кога го видях за пръв път? Не помня точно. Беше един от многото хора в екипа на филма „Рицар без броня“. Може би беше най-спокойният и най-много пушеше. Даже имам една снимка, дето димът от цигарата му така е застанал точно пред носа му, че го прави много смешен. Често се смееше – за разлика от Шаралиев. Имаше особен, бълбукащ глас, малко напевен. Обичаше да се върти около нас – децата, докато репетирахме репликите си. Току се изкискваше на нещо и го записваше в голяма зелена папка. После четеше от нея на останалите и изменяше думите от сценария така, както ние ги бяхме променили, по-точно вдетинили. Например в един кадър текстът ми беше: „Ама нали е йога?“ На репетицията обаче съм казал „Ама че нали е йога, бе!“ Чул ме и после поиска непременно пред камерата да го кажа точно така, с детския словоред. Другите ги знаехме какви са – режисьор, оператор, асистент, директор на продукцията, организатор, художник... Само него така и не го разбрах какъв е, защо все се вре между нас, защо го уважавах, защо му се чуваше думата. На премиерата на филма много му ръкопляскаха при представянето ни на сцената. Тогава за пръв път разбрах, че е по-раз-

личен от останалите. После тръгнахме из България, да правим срещи със зрители. Преди 50 години това беше изключително изживяване за хората, препълнили киносалоните. Беше много интересно и за нас, защото отговаряхме на въпросите им – понякога смислени, понякога не. Един път стана един човек от публиката и попита Валери Петров: „Защо милиционерът-катаджия (ролята изпълни Джони Пенков) е даден толкова опростенчески? Това ли е образът на нашата милиция?“ Валери обясняваше нещо, хората от екипа, разположени на сцената, се подсмиваха, аз също, не че разбирах защо се смеят. Една вечер хапвахме в „Бомбарника“ в Пловдив, преди да си тръгнем с микробусчето към София. Накрая всеки каза на келнера какво е ял и пил, за да си го плати. Когато стигна до Шаралиев, останал последен да плаща, келнерът избухна, че Шаро, както го наричаха колегите, иска да плати само една филийка. „Такъв голям мъж, а изял само една филийка, да бе, общо двацет ви донесох, а една не ми излиза.“ Шаралиев се възмути, каза, че е изял една и ще плати една. Стана скандал. После на връщане Валери през целия път се шегуваше със случката. „Шаро, голям мъж си, а за една филийка се стискаш!“ Много весело беше. Между другото, тогава филия хляб в ресторант струваше две стотинки.



Кога за пръв път осъзнах колко е велик Валери Петров? Не помня точно. Първата негова книга, която прочетох, беше „Африкански бележник“. Разкази, пътеписи. Аз бях малък още и много-много не ми направи впечатление. Не помня и кое негово стихотворение срещнах за пръв път. Дали „Ключето“ или „Горска басня“, дали „В тъмното“ или „Земетръс“. Но след това издирих и прочетох много негови стихове. Бях поразен. Толкова прости думички, но така подредени, че влизат направо в душата ти. Толкова неочаквани рими, толкова прекрасни хрумвания. Започнах да ги уча наизуст. Вечер, като се събирах с приятели, рецитирах неговите стихове и слушахме музика. Беше вълшебно. За един рожден ден ми подариха книжка с негови стихотворения, съдържаща и грамофонна плоча, в която самият Валери чете свои стихове. Това вече беше изключителен хит. Направо я разбихме от слушане, презаписи, на колко приятели съм я давал... Често нощем, след купон, в главата ми дълго звучеше гласът му – мелодичен, напевен, с пуканките от вече изхабената плоча:

„На остров гол живеят двама и го поливат нощ и ден...“ В деня, в който поетът навърши 60 години, аз и брат ми купихме 60 лалета. Отидохме у тях, звъннах. Излезе жена му и каза, че някъде са му организирали честване и не е вкъщи, но всеки момент трябва да си дойде. Разходихме се из квартала, покрай парка, където е написал „Снощи късно пред къщи си гарирах колата и ключето от нея изтървах в тъмнината...“ След час пак позвънихме, но още го нямаше. След час отново – пак не се беше върнал. Чудехме се какво да правим и в този момент от горната част на улицата се зададе кола. Беше неговата, паркира я точно като в онова стихотворение, само че не беше „Москвич“, а „Лада“ и нямаше жълти листа по тротоара, защото беше пролет. Гледахме го как влиза в двора на къщата си, изчакахме две минути и звъннахме. Той се появи, притесни се, ние му връчихме цветята, пожелахме му здраве, той благодари и си тръгнахме. Тъкмо излязохме на улицата и от едно прозорче се подаде той, викайки: „Олег, Олег, елате, качете се!“ Точно както в едно друго стихотворение, „...от



своята библиотечна бърлога се надвеси набръчкан старик...“, така се беше надвесил и той. Върнахме се. „Жена ми ми каза, че от часове чакате, а аз един бонбон не ви почерпих!“ Качихме се в кабинета му, където пишеше онези безценни шедьоври. Опитвах се да попия от атмосферата вътре, защото това беше изключително преживяване. Пихме сок, ядохме бонбони и по едно време му казах: „Чичо Валери, моето поколение има два кумира – единият е „Бийтълс“, другият си ти! Четем твои стихове и слушаме тях“. Очите му светнаха за миг зад очилата, но бързо сведе глава и каза снизходително „Хайде, хайде“. Тази изключителна скромност беше най-хубавото му качество, след таланта, разбира се.

Няколко години по-късно, когато четях на децата си „Пук“ или „В лунната стая“, не преставах да се изненадвам как е възможно да може да пише стихове и проза и за деца, и за възрастни с еднаква лекота. Ами „Честна мускетарска“? Този човек беше океан от хрумки, които успяваше да облече в елегантен, осмислен до последната буква текст.

По случай осемдесетата му годишнина в БНТ се правеше предаване за него. Той се съгласи да даде интервю, а който го познаваше, е наясно, че това се случваше много рядко. Режисьорката реши да го изненадаме, като в уречен момент, изненадващо за него, аз да се появя в стаята му, където се снимаше интервюто. Трябваше да му кажа няколко хубави думи и т.н. Купих детски щит и меч, които да му подаря и зачаках да ми дадат знак. Когато се заизкачвах по дървените стълби към горния етаж на къщата му, те издайнически започнаха да скърцат. След това отворих вратата на стаята, тя също скърцна. Валери стоеше с гръб към мен, камерата работеше, от екипът доволно ми кимаха. Тогава той каза: „Чух, че някой се качва по стълбите“. Извърна се, видя ме. Аз понечих да му поднеса подаръка и започнах да му благодаря, но той махна с ръка: „Спрете, не снимайте! Много изкуствено става така, зрителите ще си помислят, че предварително сме се наговорили. Не сте го измислили като хората. Не става“. Всички стояхме като попарени. Аз си тръгнах по скърцащите стълби, а горе останаха да довършват интервюто. Наистина този човек изключително точно усещаше фалша, затова стиховете му са искрени и честни.

Няколко години по-късно минавах с колата покрай Правителствена болница и го видях. Стоеше на един камък край улицата, мъчейки се да запази равновесие. Наоколо беше кално и мокро. Спрях до него, отворих прозореца и извиках: „Ваньо от „Рицар без броня“, накъде си?“ Качи се леко притеснен и смутено обясни, че е ходил на преглед за нещо дребно и се надявал да хване такси, за да се прибере. Завих към тях. Той ме заразително каква правя, казах му, че се занимавам с търговия в момента. Той зацъка съчувствено, аз обясних, че не се оплаквам, изкарвам добри пари. После на свой ред не се сдържах и го попитах: „Моля те, разкажи ми за онова прочуто събрание на Съюза на писателите, дето си отказал да подпишеш писмото против Солженицин“. „Много отдавна беше, нищо не помня“, каза той. И замълча. Оставих го пред тях. Бях щастлив, че съм му помогнал, нищо, че не ми разказа за онова събрание, след което беше написал: „Е, държал си се честно, добре, но защо да го честваме толкова тържествено...“ После, останал без работа, изключен от съюза на писателите пак заради това събрание, беше написал „Горска басня“ и „Пред парадния вход“. Геният успява да създаде велико изкуство дори в тежките моменти от живота си.

Какво още да напиша за „Набръчкания човек“, който беляза целия ми живот от невръстните девет годинки, когато снимахме онзи филм, до ден днешен, когато наистина мога да оценя кой е Валери Петров. Когато финалът на „Ключето“ ми става все по-близък: „Какво още там дириш, остаряло момченце? – Нещо дребно – му казвам. – Едно златно ключенце“. Та в дирене на ключето осъзнавам, че съм щастлив не само защото съм познавал Валери Петров, но най-вече защото разбирам, харесвам и се вълнувам от изкуството му. И защото научих и децата си да четат Валери Петров и да слушат „Бийтълс“. И накрая искам да изразя едно дребно несъгласие с поета. В „Уж за Брьогел“ той завършва така: „Изкуство, помогни ми да остана и аз на тоя свят за някой ден!“. Чичо Валери, не за някой ден, с изкуството си ти оставаш завинаги в нас! А ако той можеше да прочете това, което написах накрая, щеше да каже: „Махни го, много изкуствено стана!“

ПОЕТИКА НА БЪЛГАРСКОТО КИНО



КРАСИМИР КРУМОВ

АВТОРСКА КНИГА

за „класическия период“ на българското кино

Иван Стефанов ■

► Става дума за книгата „Поетика на българското кино“, написана от Красимир Крумов. Той е сценарист и режисьор на седем игрални български филма, автор на три романа, на две книги по филмова теория, гостуващ преподавател по кинорежисура и кинодраматургия в Берлинската академия за кино и телевизия. И ето че този доказан професионалист в „седмото изкуство“ сега се представя на нашата културна сцена като автор на голямо (486 с.) и претенциозно във всяко отношение изследване за развитието на българското кино. Поне за мен това не е изненада: добре си спомням, че още като студент по кинорежисура във ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“, той проявяваше забележим и траен интерес към теоретическото обяснение и философската интерпретация на новата медия; след това му изгубих следите, а ето че сега го откривам в ролята му на филмов критик. Нищо лошо, всичко е въпрос на творчески заложи и даже на шега ще си позволя да добавя, че творческата конфигурация на Красимир Крумов отговаря на едно общо определение, което той дава на нашите кинематографисти: „те са пролетарии по рождение, но аристократи по призвание“... (155 с.).

Като начало ще отбележа, че включването на понятието „поетика“ в самото заглавие на кни-

гата е добър ориентир за читателя; то напомня – освен за Аристотел – и за авторските предпочитания да се представи нашето кино като един вид безспорно в естетическо отношение, ново явление. Така още в заглавието на своето изследване Красимир Крумов изразява своето дълбоко убеждение, че когато разсъждаваме за българското кино, трябва да признаем като предварително условие обстоятелството, че то се явява пълноценен и заслужаващ внимание факт от съвременната българска култура. Авторът е още по-точен, когато в уводните страници на книгата отбелязва, че в неговото изследване става дума за търсене на характерните особености на „българската кинодуховност“ и доуточнява, че има предвид „българското киносъзнание и киномислене, а чрез тях и на българската кинопрактика“ от края на 40-те до края на 90-те години на току-що изминалия XX век. Според автора развитието на българското кино през този период е „самобитен феномен“ на нашата и европейската култура; на друго място в текста авторът определя периода от 60-те до средата на 80-те години като „златният период на нашето кино и точно там могат да се разпознаят най-добрите български филми“ (172 стр.). Крумов е много целенасочен в търсенето на традиционни синкретични протокултурни фор-

ми, които според него намират широко място в нашето филмово творчество. Той демонстрира големи исторически познания и богата ерудиция като тръгва от орфизма и тракийската култова религиозност, минава през старобългарската и славянска митологии, през византизма и християнството, спира се на османското иго и на възрожденския ни идеализъм. Според убеждението на автора в художествената ни филмова практика могат да се открият не само едни или други „митологични останки“, но и мощен и жив генетичен културен код. В нашето киномислене много отдавна са кодирани първични културни модуси. Българското кино се опира на наследени важни и специфични културни архетипи. Това, че красотата в нашата литература и кино стои толкова високо като нещо ирационално и свещено, се дължи на дълбока вкорененост, идваща още от времената на Орфей и днес произтича от едно вродено естетическо чувство (136 с.). Авторът свързва нашата художествена кинопрактика с орфеевото начало, а на друго място в книгата говори за следи от дионисиевото начало. На основата на подобни факти той прави принципното обобщение: „Нашето кино е кръвно свързано с българската култура – народна, песенна, „сериозна“ (дори и закачливите песни не са „несериозни“). В това е неговото качество, в това е неговата ограниченост. Това е прегръдка, която дава живот, но и задушава“ (193 с.).

Така ръководната идея за Кр. Крумов е да проследи и да докаже, че търсейки себе си, българското кино достига до една „самоогласеност“: „То разчита изцяло на себе си, опирайки се главно на българската културна традиция и литература. Така то чувства–прегръща своята собствена мисия, изпълнява я със затворено, но почтено усърдие, с песенна отруденост, в по-честия случай със сурова честност към себе си и към своя идеал и това усилие понякога е равносилно на подвиг“ (130 с.).

В своето затворено в българската култура съществуване и развитие нашето кино достига своя подвиг чрез своята самобитност. Наистина, признава Крумов, ние нямаме световен филмов шедьовър, най-добрите ни филми не могат да се съизмерват с едни или други световни постижения, но затова пък имаме поне

три дузини прекрасни филми и още десетина много добри; но тъкмо с тези произведения, разгледани в своята съвкупност, нашата кинематография може да се сравнява и съизмерва с всяка световна кинематография – като разчита именно на своята самобитност. Затова не може да се смята, че българското кино е изостанало, маргинално или провинциално. „Твърде по-вярно ще бъде, ако кажем – пише Кр. Крумов, – че то е самобитно проявление на българската култура, значимо и интересно с това, че превръща и компенсира маргиналността си в оригиналност, причудливост, искреност и приземеност и работи с постоянен и подчертан хуманистичен заряд и с вяра в човека-свързанс-народа, което е неговият принос в европейската и световна култура“ (193 с.).

Тази смело подхвърлена обща идея за специфичната и уникална ценност на българското кино откривам като най-добре осветлена и защитена в пространната рецензия за филма (показателно наречен „съкровище“) на Рангел Вълчанов „Лачените обувки на незнайния войн“. В тази творба, показваща спрялото време на детството, е разкрит образът на истинската ни душевност, на неумението ни и нежеланието ни да зачитаме реалното; надникнато е в най-дълбоките и несъзнателни пластове на народната душа, на замразеното в детството ни битие, защитено е първенството на морала и колективните норми над социалността, показана е общностната ни природа и съдба. „Рангел Вълчанов – пише Кр. Крумов – не е автор (в модерния смисъл) на този филм, понеже той е подобен на народна песен и песнопойка, която всички пеем и на която всички ние сме авторите“ (320 с.). Ето как песенното орфеево начало чрез колективното несъзнателно се пренася през огромни исторически периоди и в самия XX век навлиза в българското филмово настояще. В самия край на рецензията е направено показателно съпоставяне с творба на Федерико Фелини: „Амаркорд разкрива личното детство, а Лачените обувки... детството на народа. (...) Единият е личен, авторов възглед върху света през погледа на детето, другият е извън-лична, архаична, архетипна художествена форма, създадена от самия народ, който е все още дете“ (336 с.).

Фактът, че в нашето кино се откриват архаични,

архетипни културни форми, е сравнително добре показан в разглежданата книга и за мен той не подлежи на съмнение. Остава неясно обаче как и по какви конкретни пътища тези форми навлизат във филмите ни, когато е добре известно, че „седмото изкуство“ е силно и убедително тогава, когато е рефлексия на едни или други остро актуални публични процеси или настроения. Искам да кажа, че протокултурните влияния, за да проникнат в сферата на киното, трябва да минат през един или друг по-точно определен към дадено културно време социологически или социалнопсихологически филтър. А точно подобно наблюдение най-вече липсва в толкова пространните текстове на тази „Поетика...“. И още нещо. Без да предполага, Красимир Крумов навлиза с готово решение в една иначе доста жива дискусия между нашите историци. Последователите на проф. Николай Генчев поддържат тезата, че ние сме толкова загубени, че не сме взели нищо нито от културното наследство на траките, нито от културните традиции на другите народи, живели по нашите земи. Противоположната концепция, като се опира на конкретни анализи на влиянието на определени вещи, природни дадености и исторически обекти, открива непрекъснато движение и развитие на културни влияния, идващи от предходните исторически периоди. Кр. Крумов просто се нарежда, без каквито и да било обяснения и доказателства, в редиците на последната група. Налага се да ни разкрие своите основания за непоколебимата си увереност в тази висока чувствителност на „българската кинодуховност“ към културните архетипи. Защото една от конкретните заслуги на киното като изкуство се състои именно в това, че то изкубна сферата на изкуството от култовата му основа. Както пише Валтер Бенямин – новото, което изцяло трябва да се разглежда като дело на киното, е обстоятелството, че човекът трябва да твори с цялата си жива личност, лишавайки я от нейната аура. Защото аурата е свързана с времето и мястото на неговото творение. Старото изкуство се опира на ритуала и традицията, новото техническо изкуство намира своите основания в сферата на динамичните форми на социалния живот и преди всичко в политиката. Според разглежданата книга една от основните самобитни характеристики на българска-

та кинодуховност се състои в това, че нашите кинематографисти разчитат изключително на своята интуиция. Кр. Крумов констатира, че интуитивизма е върховен творчески метод и същинската художествена мяра в нашето кино. Работата е там, че създаваме филмите си повече с „чувство и душа“, отколкото с интелектуални усилия. Това придава на творбите отличителна спонтанност и искреност. От друга страна интуитивните творчески настроения бързо и ефективно се съсредоточават върху самото житейско битие, върху екзистенцията, тоест върху начина на всекидневното съществуване. „Всекидневността – пише Кр. Крумов – е новият хоризонт, с който дойде кинообразът; той видя новата всекидневна цивилизация“ (76 с.). Заедно с всекидневността се налага и насочването на вниманието предимно към моралната проблематика, търсят се етично защитени ситуации и норми, набляга се на колективното, познатото, споделеното, общностното.

Но за автора на книгата това си има и своите обратни характеристики. Нашето кино не проявява склонност към анализ и идейно задълбочаване – метафизиката (отвъдното) е трудно достъпна за българското киномислене, разчитащо на чувства и хрумвания. Определени съвременни философски движения на мисълта не засягат нашето кино. Нямаме нито един религиозен филм, изостанали сме в областта на самопознанието и самосъзнанието. Изобщо, според Кр. Крумов, в нашето филмово творчество не можем да говорим за „дух“ в строгия, същинския хегелиански смисъл на думата. „Българският киногоерой е един от най-анемично саморефлектиращите герои в световния кинематограф“ (161 с.).

Не мога да не се съглася с тези верни наблюдения на автора. Направо се присъединявам към тях, защото подобни обобщения показват, че действително културата и следването на културната традиция стимулират в определени посоки художественото творчество, а в други – го задушават и го осъждат на определени недостатъци и лишения, следствие на което в нашето кино не са разработени редица основни теми. Без съмнение в сферата на киното ние все още храним подозрения към всичко развлекателно, подсъзнателно и игрово; за сметка на това

по-често се стремим да бъдем сериозни, свръх-морални, идейно издържани. Интересуваме се преди всичко от социалния човек, а не от човека в неговата по-широка антропологическа същност. Наистина, както отбелязва авторът, в българското кино все още липсва филмът, способен да разбулва инструментализирания идеологически антропоцентризм, който в последна сметка принижавя и подценява човека. Но дали всички тези недостатъци са непреодолими, щом като – според смисъла на авторското изложение – те са зададени от самата принадлежност на киното ни към исторически определена културна модалност? Или да поставя въпроса по друг начин: дали тези недостатъци не определят „самобитността“ на нашето кино, доколкото ги приемаме като произлизащи от самата вековна и очевидно могъща културна традиция?

Кр. Крумов приема тезата, че не може да се говори за по-напреднали или по-изостанали култури. „Пътят обаче не е един и същ; ние живеем в различни модалности. Ако западно-европейските култури съществуват в, да я наречем условно, социално-историческа и мистична пространственост, ние пребиваваме в екзистенциално-морална темпоралност“ (320-321 с)“. Така културите се оказват повече или по-малко херметически затворени в себе си, вървят по свои различни пътища и естествено дават различни филмови резултати, които имат различни положителни и отрицателни страни. Ето как и в сферата на киното достига до много спорната идея за „културата на долината“. Но ако това е така, тогава как, на какви основания се достига до констатацията, че „имаме поне три дюзини прекрасни филми и още десетки много добри, но нямаме шедьовър, издържан на всички нива?“ (94 с.). В сравнение с каква филмова практика отчитаме, че ни липсва издържан на всички нива филм-шедьовър, щом изобщо го нямаме в нашата съвременна филмова култура?

Мисля, че в случая са налице поне три равнища на пропуск. От една страна намирам, че като съсредоточава своето внимание върху филмите ни като продукт на определена култура, Кр. Крумов не отчита достатъчно обстоятелството, че киното е такова креативно изкуство, което

не само продължава, но и определено руши границите на заварените културни реалности, в условията на които се появява и развива. Даже предимно руши, отколкото да продължава. На второ място самата култура не бива да се разглежда само като натрупване на определени исторически утайки, а като нещо, което непрекъснато се променя и развива. Това е парадоксът на всяка култура: тя непрекъснато се променя и развива и същевременно остава идентична на самата себе си. Ето пренебрегването тъкмо на тази сложна диалектика на културното развитие ни кара да се връщаме към уж напълно затворените културни модалности. И най-последно, не трябва да забравяме, че киното е едновременно изкуство и комуникация. На основата на своята комуникативна природа, то непрекъснато заимства средства и ресурси и от други, чужди културни светове и практики; иначе няма как да си обясним обстоятелството, че за сравнително кратък исторически срок и българското, и световното кино постигнаха своите безспорни резултати. Филмовите култури непрекъснато взаимодействат помежду си и взаимно се обогатяват или взаимно оспорват своите постижения.

Но защо все пак и днес се достига до идеята за културно затворените филмови пространства? Имаше времена, в които киното се разглеждаше като основен фактор „в плебейското въстание против всяко аристократическо начало в културата“; смяташе се, че то въвежда един нов, космополитен език, че обективът на камерата фиксира само повърхностния, универсалния слой на социалната реалност, но не може да достигне до нейната най-дълбока същност; филмът на Акира Куросава „Рашомон“ може да обхване само горния, американизиращия слой на японската действителност, но не може да достигне до откритията, които може да направи традиционният японски театър и т.н. Но в своето развитие „седмото изкуство“ разви своите изразни средства до такава степен, че вече може да навлиза и в сферата на невидимото, уникалното, неповторимото, специфичното съдържание на всекидневния живот. Това даде възможност на филма да навлиза и пресъздава специфични житейски светове, да ни представя картината на различни в културно

отношение социални реалности. Различните национални филмови индустрии започнаха да се опират на различни културни традиции: например успехите на иранското кино ни върнаха към и напомниха за най-старите разказвателни традиции на Персия...

Тъкмо това специфично развитие на изразните възможности на някога космополитическия филмов език отново насочи вниманието към присъствието в киното на коренно различни естетически норми и житейски светове – „седмото изкуство“ действително започна сега в по-голяма степен да се родее и привързва към различни културни традиции. Върху тези промени се съсредоточават и усилията да се доказва самобитния характер на една или друга национална кинопрактика. Но въпреки тези основания мисля, че е пресилено да се разглежда дадена филмова култура като херметизирана, като затворена монада. Защото предимствата на филма като художествено постижение включват годността му да влиза в най-широко обществено обръщение, да се намесва реално в културните процеси на съвременния глобализиран свят. Да не забравяме: киното е не само изкуство, в същото време то е и средство за комуникация.

Както става ясно, в тази рецензия разглеждам

основно въпроса за начина, по който мислим и оценяваме българското филмово изкуство. Достойнството на „Поетика на българското кино“ се състои в това, че нарушава приетия начин за интерпретация на наследените артефакти в българското кино. Наред с това книгата на Красимир Крумов е високо аналитична, обръща преди всичко внимание на филмите като духовно събитие, като философско съдържание. Изключително богата и разнообразна като мислене, стил и оценки е и третата част на книгата, съдържаща авторски есета по повод на конкретни наши филми. В обсега на авторското внимание попадат не само най-добрите ни филми, но и такива, с които започва нещо ново в българското кино като „Шведските крале“, „Силна вода“ или филмите на Любомир Шарланджиев. Определено смятам, че тази книга променя отношението към редица филмови заглавия, към традиционното третиране на тематичните обрати и идейните течения в нашето кино. Отсега нататък всеки, който се обръща към близкото минало или към днешните изяви на нашата кинопрактика, ще трябва непременно да свери своите мнения, оценки и разбирания с това, което е излязло или сега излиза от перото на Красимир Крумов. ■

Христо Ганев

Вятър Работа

сценарии за анимационни филми



ВЯТЪР РАБОТА

непознатият Христо Ганев

Боряна Матеева ■

► Тази книга е прецедент. Ценен прецедент! По няколко причини.

Първо, тя идва като почит към една достолепна годишнина – големият български сценарист Христо Ганев, поет, публицист, сатирик, драматург и режисьор, стана на 90 и събитието, освен с юбилейните слова, беше отбелязано нетрадиционно – със сборник анимационни сценарии. Тук цялата кинообщност дължи благодарност на издателя ИА „Национален филмов център“ за жеста, напук на цялата разклатена киноситуация. Явно можем да се обединим около моралните и творчески авторитети на нацията. Второ – в кинокижнината на България много рядко са издавани сборници с киносценарии и никога – със сценарии на анимационни филми. Излиза, че анимацията, създава световноизвестната Българска анимационна школа, е гледана като кино втора ръка, забавление за деца, подгръващо публиката преди сериозния игрален филм. Има няколко академични изследвания – „Феноменът българска анимация“ и „Естетика на анимационния филм“ на Красимира Герчева, „Българското анимационно кино 1915-1995“ и „Квадрати на въображението“ на Надежда Маринчевска, Григор Чернев написа

„Една Чехкия в София“ – книга за Зденка Дойчева“. Скоро предстои НБУ да публикува сборник за Иван Веселинов и това май е всичко, ако не броим мемоарно-есеистичната книга на Христо Топузанов, издадена след смъртта му. Затова този сборник е с приносно значение за българската култура.

„Вятър работа“ е тъничка книга с анимационни сценарии, подписани от Христо Ганев. Корицата е дело на аниматора и художник Ася Кованова, а редактор и оформител е сценаристът и продуцент Румен Баросов. Чудесният предговор е на Невелина Попова – преподавател по сценарно майсторство в НБУ. Има естествено и илюстрации – знакови кадри от филмите, в които личи различният стил на режисьорите, тяхната артистична интерпретация. Онова, което липсва на това стилно издание, е диск с филми.

Четиринадесетте сценария (от всички шестнадесет два са изгубени, което поставя въпроса за архивите – лични и обществени) разбулват слабо известна страна от творческата природа на този автор, известен най-вече с игралните си филми, реализирани в сътрудничество с Бинка Желязкова – негова съпруга и съмишленик. Така творчеството му е по-цялостно и завърше-

но. За съдбата, темите и визуалния строй на игралните им филми-жалони е писано много. Но обстоятелството, че Христо Ганев е двигател на естетическата революция в българската анимация от края на 70-те, че той внася новаторски импулси с универсални философски и екзистенциални теми с личното си и тревожно светоусещане в опозиция на тогавашните идеологии, е почти неосветено. Това отчитат само шепата специалисти и негови близки сътрудници. Едва ли зрителите на „Дяволът в черквата“ (1969, режисьор Иван Веселинов), „Хипотеза“ (1976) и „Веселякът“ (1987, режисьор Анри Кулев), трите миниатюри от „Просешко трио“ (1988, режисьор Владо Шомов), „Десетият кръг“ (1998, режисьор Ана Харалампиева) или „Поет и Пегас“ (2003, режисьор Андрей Кулев), хипнотизирани от вихрената визия, от фантастичните метаморфози, от графичната виртуозност на режисьори и аниматори, са могли да оценят по достойнство фундамента на думите и идеите. В предговора Невелина Попова казва: „Чета тези сценарии като стихове“. Да, точният ключ към тази гъста кинематографична материя е поетичната нагласа. Тя най-добре пасва на природата на анимацията да метаморфозира всичко във всичко, да изтръгва значения от привидността и да препраща към дълбочините на духа. „Истината е, че анимацията не копира „истинското кино“. Тя е истинското кино.“ – твърди го-

лемият полски аниматор Думала. Това със сигурност отдавна е доловил и Христо Ганев. Във фокуса на анимационните му визии често стои човекът-създател и търсач – мяркащите се образи-знаци в „Хипотеза“ – Пушкин, Айнщайн, Чаплин; уличните музиканти от „Просешко трио“; потурестото гайдарче от „Гайда“ (режисьори Анри Кулев, Николай Тодоров); напористият със знамето преди да сграбчи сопата във „Веселякът“; Данте и Вергилий от „Десетият кръг“; Пушкин, Шекспир, Толстой, Хемингуей, Данте от „Поет и Пегас“ – всички те са устремени към „проникването в крайната мистерия, това, което не разбираме, което няма име... Ние живеем, за да се доближим до тази мистерия – всеки по свой начин“ (Думала).

Освен като лабораторно четиво за посветени, сборникът с тези всеобемни, заредени с движения и цвят, с идеи, асоциации и метафори, иронични и самоиронични текстове може да се разглежда и като учебник по кинопис от идващите в анимацията. Той ще ги подготви, че Поетът и Пегасът не са митология, че лавровият венец бързо става на пръчка. „А като се оттеглим от близкия ѝ план ще видим, че Пегасът е впрегнат в просто дървено рало и зад него Поетът го шиба с пръчката и се мъчи да го вкара в браздата“. Проста е философията на творчеството – оран и сеитба.



Скоростният ритъм на въртележката – хранене, къпане, спане, поражда смях и забавно настроение, но филмът навява и не толкова весели мисли. „Червената шапчица“ – Хърватска, режисьор Ана Хорват, се обръща към познатата приказка, като изцяло я преобръща. Малкото момиченце се забавлява в непознатия свят на „дивата“ природа и не изпитва никакъв страх от неизвестното, а „крвожадният“ вълк се е усвоил в урбанистичната среда и пие кафе на сладки приказки с бабата. Лаконично и весело. Но най-лаконичен, решен изцяло в негов филм, наситен със солидна доза немски хумор, бе „Куче“, режисьор Симон Шнелман. Минималистичен, графично изчистен, с подвеждащи в своята условност персонажи – две кучета от бедна за фантазията порода, и червеният ботуш на тяхната господарка. Борбата, разбира се, е за кокала, който в случая е кренвирш, а финалът е брутален. Късметлията, който е „обработил“ кренвирша, го връща обратно във вид на..., а лъскавият червен ботуш цопва в него. Няма как да не е смешно, макар и доста грубо. И ако по традиция смехът не е в приоритетите на анимационното кино напоследък, то заиграването с еротиката и секса е в постоянния об-

сег на аниматорите. Канадско-естонският филм „Пилоти на път към дома“ на известия тандем Прийт и Олга Пярн е интересен не само като техника – пясъчна анимация, напълно адекватна на действието, разигравашо се в пустиня, но и като оригинално замислена история. След самолетна катастрофа тримата оцелели пилоти освен себе си спасяват и три огромни куфара, които непосилно и унило мъкнат сред пясъчната необятност, докато не настъпи нощта, когато силите им се възвръщат и наставка истинска сексуална оргия, защото куфарите крият по една кукла, съвършено обиграна в техниките на Кама сутра, европейските и японски тънкости в секса. На финала обратът е не/предвидим. Благополучно завърналите се у дома пилоти удостоават с невинна и целомъдрена целувка съпругите си. Далеч не толкова забавна е сагата в „Мъж среща жена“ – Русия, на режисьора Дмитрий Гелер. Сексуалната палавница в младото семейство е съпругата, която флиртува с всичко живо, за ужас на мъжа си, който, за да е по-мрачно, разкрива, че избраницата му е с изкуствен крак, но това не пречи на фриволюността ѝ. Ескалацията на ревността му стига своя предел и той отрязва и другия ѝ крак, за



„Хипопотами“ – режисьор Пьотър Думала

да стане съвсем черно. А в своята сардонична перфидност режисьорът стига още по-далеч, като предлага за финал омиротворяваща целувка. Но „Хипопотами“ – Полша, на Пьотър Думала държи „палмата на първенството“ за безнадежност и унищожителен секс. Изящната, сякаш флуоресцентна черно-бяла рисунка омекотява до някаква степен бруталността на този замисъл, но така или иначе осъществяването на любовния акт е възможно само след убийството на новия живот – децата, за да се родят други деца, които също да бъдат унищожени. Признавам, че не съм гледала толкова изящен като форма и толкова угнетяващ като послание филм. Все пак някаква светлина в тунела носи свирепият испански филм „Кучета“ на режисьорите Марк Рибa и Анна Соланас. Апокалиптичен филм на ужасите, в който кучетата са побеснели и рѳат живо човешко месо, а за да оцелеят, малцината човѳци се маскират като кучета, но и при тези обстоятелства се ражда дете и то трябва да бъде спасено... Страхотна куклена анимация, чието злоѳещо ѳздействие се помни дълго. Както обидата ѳѳв филма „Обидата“ – Русия, режисьор Анна Буданова. Един от екзистенциалните филми –

притчи, особено характерни за анимационното кино. Обида се загнездва в живота на малко дебело момиченце, на което всички се подиграват. С порастването на героинята нараства и обидата, която постепенно обсебва и започва да контролира живота ѳ, докато напълно го обсеби и опустоши. Обсесия, в случая от виртуалното пространство, води почти до разрив в дружбата между заека и елена в едноименния унгарски филм на режисьора Петер Ваш. Симпатична и поучителна история, в която става ясно, че няма нищо по-добро от живото общуване, което все повече пренебрегваме заради изобретателните електронни „играчки“. Трогателна и симпатична е и изповедта на малко момиче в японския филм „Кравата в чашата ми за мляко“ – режисьор Янтонг Жу, което разказва, че за да си изпие млякото, баща ѳ всеки път я уверявал, че ще види крава в дъното на чашата. Така постепенно героинята се пристрастява към благородните лъжи в живота си, а филмът непреднамерено провокира към размисъл за ѳзпитанието и последиците от него. Но най-топлият, емоционален и затрогващ филм бе „Баба“ – Грузия, режисьор Сандро Катамашвили. Филмът с лиричното си настроение и типич-



„Пилоти на път към дома“ – Прийт и Олга Пярн

чен грузински хумор, пропит с тъга, напомня за най-добрите образци на грузинското кино и разказва за малкия човек, който убедено и безропотно върши своята работа. В случая една баба, която постоянно шије парче плат и така осигурява ток на градчето, за да могат хората, без да се замислят, да живеят делничния си живот. Когато старата жена умира, започва паника и суматоха, докато друг скромнен труженик не я замества – точилар на ножици. Така животът отново се връща в руслото на ежедневието, а обикновеният човек, отдаден на своята работа, остава неизвестен и незабележим. Философски по своето звучене, наситен с черен хумор и най-оригинален като форма бе българският филм „Денят на кървавите венци“ (Награда на Съюза на българските филмови дейци). Авторът му Димитър Димитров е експериментирал с рисунка върху смартфон и е изненадващо с какво богатство от метаморфози и внушения си служи, за да разкаже своеобразна притча за твореца и неговото творчество. Един художник е намерил начин да продава творбите си като предизвиква автокатастрофи и така получава обезщетение както за себе си и, така и за картините си. Но филмът надраства линеарния разказ и се превръща в съкрушаващ размисъл

за живота и неговия смисъл в мрачния съвременен свят. Българин – Теодор Ушев – е и авторът на канадския филм „Глория Виктория“, удостоен с Голямата награда на фестивала и наградата на гилдия „Критика“. Теодор Ушев е любимец на журитата по света, всеки от филмите му многократно е награждаван и независимо че живее и работи в Канада, Теди никога не пропуска да отбележи, че не само е учил в България, но се е учил от най-доброто в българската анимация. Малко е да се каже, че „Глория Виктория“ е богат и мощен филм не само заради специфичния си музикално-визуален стил. Направен е по ритмограма на забележителната Ленинградска симфония на Дмитрий Шостакович и чрез различни силно въздействащи експерименти с „-измите“ на модернизма се превръща в яростен протест срещу войната, омразата и насилието, разяждащи човечеството не само през бурния XX век, но и зазвучава като своеобразен апотеоз на мира и създанието. А десетият Световен фестивал на анимацията във Варна отзвучава като поредното ярко доказателство за разнообразно, талантливо, креативно и – да си го кажем откровенно – преобладаващо мрачно кино. ■



„Глория Виктория“ – режисьор Теодор Ушев, Канада

мeжду АРТИСТИЧНАТА РИСУНКА
и социалния проблем



Нагeжгa Маринчeвскa ■

► Десетият световен фестивал на анимационния филм във Варна предложи една по-разширена програма с пълнометражни анимации в сравнение с предишните няколко години. Не е тайна, че именно пълнометражното кино, както и детските програми, са така очаквания от всяка фестивална дирекция магнит за публика. Много филмови анимационни форуми дори съставят програмите си предимно с такива филми, като сбутват авторската анимация само в ограничен брой прожекции. Варненският фестивал в юбилейното си издание показва, че полага все по-големи усилия да върне в салоните варненските зрители, които пълнеха залите преди години, и това е добра тенденция, която трябва да продължи.

В случая детското пълнометражно забавление беше представено от „Белка и Стрелка. Лунни приключения“ на Александър Храмцов от Русия. Това е втори филм от поредицата за кучетата-космонавти, които преминават през куп шури приключения – този път на обратната страна на луната. От земята започват за изчезват странни предмети. Когато става дума само за автобуси или телефонни кабинки, все още всичко е наред. Но когато изчезват статуята на свободата или нов модел съветски (именно съветски!) луноход, руснаци и аме-

риканци започват да се обвиняват взаимно. В крайна сметка мистерията е разкрита от четири руски безстрашни кучета, американска маймуна и плъх-космополит, които успяват да върнат извънземно зелено дете на търсещите го родители, причинили цялата суматоха. Филмът е забавен, изпълнен със смешни гегове и успява да предизвика истински кикот в залата. Същевременно за възрастните зрители има и гарнитура – пионерска символика, подозрения в шпионаж, хаос в Белия дом и други политически закачки, които изглеждат като иронично намигване към времената на студената война. Филмът е добре направен в 3D. Фактурите – козина, веещи се перчеми и т.н. старателно са разработени, анимацията е пластична, ефектите са впечатляващи.

„Момчето и светът“ на бразилеца Але Абро дойде във Варна с дълъг списък от международни награди, включително и „Кристал“ на Анеси. Съвсем очаквано получи голямата награда за пълнометражен филм и у нас. На пръв поглед творбата изглежда като детски филм, нарисован в минималистичен стил, имитиращ простичка рисунка с молив и пастели. Постепенно обаче зрителят е въвлечен в невероятно пространство от цветове, стилизирани форми и рязко променящи се перспективи, монтирани

в прецизен стакато ритъм. Историята е проста – момче от бразилската бедна провинция е принудено да се раздели с баща си, който заминава, за да припечели прехраната на семейството. Малкият Кука е безутешен и тръгва на пътешествие след него. Оттук нататък момчето като в road movie попада в различни ситуации в селото и големия град, като става свидетел както на отчайващата бедност, така и на показно демонстриране на богатство. Пътуването показва калейдоскопична картина на живота в Бразилия, маркирайки резките контрасти в този екзотичен за нас свят. Простият ритуал на жътвата или брането на памук, заедно с фолклорния празник, създават истинска феерия от багри. Природата с нейните треви, цветя, езерца и реки носи отпечатъка на цветната простота от детско албумче. Градът, напротив, е заплашителен, механизирен, пренаселен, безчовечен, решен в тъмночервени и черни тоналности и клаустрофобни пространства. В него

виждаме и кралството на сметищата – унил приют за човешки същества, и бездушни фабрики, изцеждащи последната капка силица от работниците, и високотехнологични пристанища с кранове, приличащи на страховити динозаври. Филмът не завършва с хепи-енд. Момчето така и не среща баща си, а завръщането му по родните места след години открива само блед спомен от детството. Филмът може би е прекалено социологичен в посланията си, но това се компенсира от невероятния поетичен свят, създаден от Абро с пестеливи средства и същевременно със скрити ефекти в създаването на триизмерно пространство. Типажът на момчето се състои от кръгче за глава, в която само две вертикални чертички маркират очите; от бяла правоъгълна фланелка с червени райенца и от тънички като косъмчета ръце и крачета. Този лаконизъм обаче е придружен от майсторско изграждане на мимиката – вертикалните чертички мигат с психологическа достоверност,



„Момчето и светът“ – режисьор Але Абро, Бразилия

промяната на цвета изгражда емоциите на тъжното клоунско лице на момчето. Тази проста стилистика се променя в течение на филма, стигайки на моменти до сюрреализма на Миро или до модернистичната образност на футуризма. „Момчето и светът“ е въздействащо кино, особено ако се има предвид, че във филма няма диалог, а Але Абро конструира всички логически връзки само чрез действието, чрез трансформиращото се пространство, концептуалния си монтаж и музиката.

Варненският фестивал показва и най-новия филм на невероятния Бил Плимптън „Изневяра“. Плимптън е може би единственият американски автор на анимационни филми, който от десетилетия успява да се издържа само с независимите си рисувани продукции, създадени извън големите холивудски студии и телевизионни мрежи. Разбира се, това се дължи на невероятния му работохолизъм – по един пълнометражен и няколко късометражни филма на

всеки две-три години, осъществени с миниатюрен екип. Начинание, което с всеки нов голям проект го води почти до фалит. Дългогодишният успех на Плимптън обаче се дължи преди всичко на абсурдното му чувство за хумор и на разпознаваемия му гротесков стил. „Изневяра“ е особено амбициозен филм, реализиран в леко ревизиран вариант на собствената му стилистика – с по-прецизно изпипване на типажите и сюрреалистичните трансформации. Филмът е пародия на мелодрамата, базирана върху недоразумения, но така преувеличена, че мащабите на това преувеличение придобиват нелепо-фантастични измерения. Младата съпруга Ела, пренебрегната от собствения си мъж, прибегва до услугите на цирков фокусник и неговата „машина за трансфер на души“, за да се превъплъти във всяка от многобройните любовници на невярната си половинка. След смъртоносно-драматични обрати следва не по-малко ироничен хепи-енд. В „Изневяра“



„Изневяра“ – режисьор Бил Плимптън, САЩ

Плимптън се обръща към една неизследвана досега територия – психологическите измервания на ревността и на любовните драми. Но и на този терен той не напуска гротеската. Типажите му са изградени с невъзможна анатомия. Ела с прищипаната си като на оса талия и неправдоподобно широкопола шапка, заплашваща да я вдигне във въздуха, е пародийна еманация на мъжкото желание. Джейк с преувеличените си мускули, приличащи на преплетени козунаци, е карикатура на мачото. Бил Плимптън огъва фигурите в невероятни перспективи, смачква ги, разтяга ги до скъсване в странен еротичен танц, зареден със солидна доза черен хумор. Пулсиращата моливна рисунка с акварелен ефект и плуващото пространство на тоталната анимация ни връщат удоволствието от свободното рисуване на ръка, така забравено в епохата на компютърната холивудска анимация.

„Истината падна“ на Шийла Софиан пък показва другото лице на американското независимо кино – ангажираността със сериозен социален проблем. Филмът принадлежи към така наречената „документална анимация“ и е посветен на съдебните грешки в американската правосъдна система. В основата му са казусите на трима души, несправедливо осъдени за убийство, а впоследствие оправдани. Но в единия случай оправданието идва след реално излежаване... 13 години затвор. Шийла Софиан създава базирано върху реалността анимационно есе за правораздаването, за расизма и предразсъдъците, за насилието, за позорните сделки и прокурорското изнудване, за смъртното наказание. Филмът е изграден върху интервютата на осъдените, но документалният материал е визуализиран със средствата на артистичната техника живопис върху стъкло. Самото използване на тази друга медия – анимацията – придава на цялата творба висока степен на обобщение, която въздейства много силно и прехвърля публицистичния патос в нова и неочаквана плоскост.

Извън конкурса беше показана и една японска пълнометражна анимация – „Патема от преобрънатия свят“ на Ясухиро Йошиура е фантастичен филм, в който момче и момиче са разделени от противоположно въздействащата им гравитация. Излязлата от подземните тунели

Патема може реално „да падне“ смъртоносно в небето, а антиутопичната тоталитарна система от повърхността в крайна сметка е победена от обединените им усилия.

Юбилейното издание на варненския фестивал показва и още два пълнометражни филма в рамките на ретроспективата на големия чешки сюрреалист Ян Шванкмайер. Освен изключително интересната изложба, показваща фантазиите и странни светове на този световен майстор, видяхме и прочутия му филм „Едно-друго от Алиса“ по мотиви от Луис Карол (1987). В „Алиса“ необяснимият свят на подсъзнанието се материализира в дълги объркани коридори с камари ключове от неизвестни брави, в консервни кутии, черепи и препарирани животни, търкалящи се карфици и бурканчета от сладко, пълни с кабарчета, изграждащи образа на объркания лабиринт на човешката психика. А там, в психиката на човечеството като цяло, дори децата не са невинни. Последният филм на Шванкмайер „Да преживееш живота си“ (2010) е провокация към стереотипите на психоанализата, осъществени с анимация и актьорска игра. Двата филма на Ян Шванкмайер бяха истински празник за ценителите на изкуството от голям мащаб. Този мащаб придава стойност и на парадоксалните и предизвикателни сентенции на режисьора: „Аниматорите имат склонност да създават затворен свят за самите себе си, като любителите на гълъби или гледачите на зайци. Никога не се наричам аниматор, защото ме интересуват не анимационните техники или създаването на пълна илюзия, а вдъхването на живот в ежедневните предмети“.

Селекцията на пълнометражната програма на Десетия световен фестивал на анимационния филм обаче показва, че аниматорите днес не отглеждат зайци, а създават прекрасни артистични творби, които имат своя шанс да се наредят в историята.

ДЕТСКОТО КИНО

свѳлина и ужаси



Красимира Герчева ■

► Давам си сметка, че един фестивал, пък бил той и световен, не би могъл да даде пълна представа за състоянието на днешното детско кино. И въпреки това той очертава някакви параметри, в които анимационните филми за деца се разполагат, правят своите търсения и дори открития, съизмерват се или се противопоставят на основните тенденции, очертани от филмите за възрастни. Надявам се последното твърдение да не прозвучи предизвикателно, още повече знаем, че специализираните фестивали не са големи адепти на детското кино. За това говорят и студентските филми в конкурсната програма – почти няма филм, който да е пряко адресиран към малчуганите. Като че ли да правиш филми за децата те поставя на някакво по-долно стъпало, като че ли загърбваш големите проблеми на деня и се задоволяваш с вечните категории за доброто и злото, за хубавото и лошото. Тук, разбира се, има изключения и те са в традициите на националните кинематографии или в политиката на продуцентите, много често в частни или национални телевизии. Затова, говорейки за детския анимационен филм на тазгодишния Световен фестивал във Варна, няма как да отмина телевизионните сериали, които почти без изключения, противно на останалата програма, са адресирани към аудиторията на най-малките.

Франция и Русия бяха най-ярко представени – и количествено, и качествено. Конкуренцията между тях обаче бе неравностойна, което се отрази и в отличените филми : „Пластилинова азбука“ на Сергей Миронов (най-добра серия – победител, както е отбелязано в протокола на журито) и втората награда (грамота) на „Прасчо бавачката“ на Наталия Березовая. Както можете да се досетите, „Пластилиновата азбука“ използва техниката на раздвижения пластилин, за да запознае най-малките с една от буквите в руската азбука – буквата В. Интересното тук бе обстоятелството, че на фестивала бе показана вече дублирана на български език серия с всичките му там песнички и стихчета. Трябваше специално да отбележа, че отдавна не бях гледала така добре преведен и дублиран филм. Имах възможността да го сравня с оригиналната версия и признавам, че българският превод и изпълнение по нищо не губят от първообраза си, въпреки че не всички използвани думички започват с буквата В (но така е и в руския вариант). Радвам се също така, че „Прасчо бавачката“ получи своето отличие. Защото това бе един изпълнен с динамика и хумор филм, изграден изцяло върху контраста на благия разказ на Прасчо за „спокойното“ ежедневие и действително развиващите се събития, които довеждат до лудост старата коза, натоварена

да наглежда малките палавници. Всъщност не Прасчо е бавачката – сериалът се нарича Прасчо, а епизодът – Бавачката.

От останалите серийки ми се иска специално да отбележа френския „Борис“, режисьор Серж Елисаод (отново Прасчо, но вече по-лош и по-хитър, който прави какво ли не, за да получи целувчица от родителите си) и чешкия пилотен епизод на Войтех Домлатил „Приказки от кухнята“. Признавам си, че обичам филми, в които герои са реални обекти, които в различни комбинации могат да се възприемат и като образи на други понятия (да си спомним класическия унгарски „Бобфилм“!). „Приказки от кухнята“ засега няма такива амбиции, но разказва историйки на оживелите аксесоари в една кухня – и това е интересно, забавно и приятно за гледане от всички.

Детската конкурсна програма не бе многобройна, но затова пък 17-те състезаващи се филми представиха продукцията на 14 страни, включително и България в копродукция с Германия с десетминутната 3D анимация „Изгряваща надежда“ (режисьор Милен Витанов). Между нас казано, филмът – и като тема (съдбата на един състезателен кон), и като реализация (типаж и анимация), трудно би се свързал с някакви наши традиции, но какво от това. Важното е, че е на ниво, без да блести с някакви особени качества.

Все пак 3D анимацията си има своите предимства и особености, които може би привличат продуцентите, но надали и познавачите и любителите на истинската артистична анимация.

Ако продължите с вглеждането в детската програма, второто нещо, на което не можете да не обърнете внимание, е наличие на една нова думичка в речника на филмовите анотации – „ужаси“, буквално или индиректно: „комедия на ужасите“ („Мъглата на Кураж“ на Джон Р. Дилуърт от САЩ), „детски филм на ужасите“ (руският „Зеленозъб“ на Светлана Андрианова), „реквием за всички домашни любимци, които са намерили края си при най-необичайни обстоятелства“ („Историята на домашните любимци“ на Крис Генийн от Холандия) или сприятеляването на младо момиче „със съживените крайници на мъртво тяло“ (канадският „Люси и крайниците“ на Елин Капулонг), или алиенацията между баща и дъщеря, живеещи в „малка къща до входа на сметище“ („Емили“ от Люксембург на Оливие Пеш)... Ето че доживяхме и в детската анимация да търсим ужасите! С изключение на „Зеленозъб“, където „ужасите“ са по-скоро „реклама“, в останалите филми те наистина присъстваха и за мен това не е добър знак. Не стига че анимацията за възрастни вече от години е все по-мрачна и мрачна, но вече и децата си започваме да забавляваме с ужасите



„Пластилинова азбука“

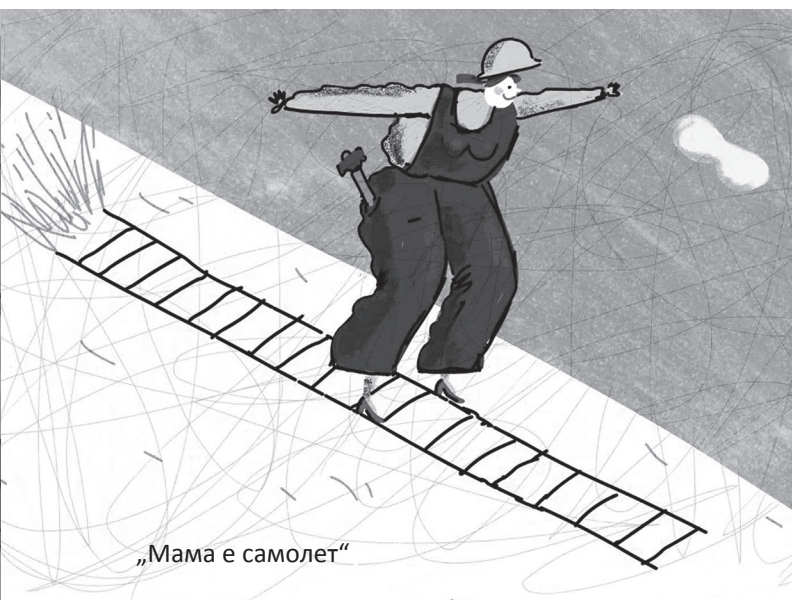


Прасчо: бавачката“

на деня или на въображението. Може би затова непретенциозни филми като „Тенджерката на Анатол“ (Франция, режисьор Ерик Монтшо), „Птиците балон“ (Швейцария, режисьор Мариолан Перетен), „Мечта на ръба“ (Унгария, режисьор Чаба Гелар), „Бъзз“ (Дания, режисьор Лука Фатора) и изпълненият с доброта „Слонът и колелото“ (Белгия, Франция, режисьор Олеса Шчукина) ни напомниха, че в света има и светли, и хубави неща. И на този фон естествено се открииха двата наградени филма – „Майка ми е самолет“ – победител (Русия, режисьор Юлия Аронова) и „Зебра“ – грамота (Германия, режисьор Юлия Окер).

Започвам с „грамотата“. Толкова свежо, толкова просто и с толкова изобретателност е разказана историята на една зебра, която по стечение на обстоятелствата (неочакван сблъсък с едно дърво) загубва вертикалните си райета и всичките ѝ опити да ги възстанови само довеждат до нови и нови рисунки. Стигнала до отчаяние, че не може да влезе в нормата, зебрата разбира от поведението на другите, че именно това е нейното предимство.

Победителят „Майка ми е самолет“ е изграден изцяло върху разказа на едно дете за майките и в частност за неговата майка, която е... самолет. Беше любопитно да се наблюдава как развирената детска фантазия е подплатена от изобретателността на авторите. Без да има какъвто и да е конфликт с останалите майки, идеята на малчугана, че неговата майка е истински самолет, се възприема естествено от всички – герои и зрители, а също така и финалната поанта – твърдението на детето, че баща му е... параход. Често си задавам въпроса дали филмите за най-малките, които са отличени от журитата на различни фестивали, наистина се възприемат от децата-зрители адекватно? За съжаление на Варненския фестивал зрителската аудитория не можеше да даде отговор – нея просто я нямаше на тези прожекции. Световният фестивал все още си остава културно събитие за специалисти, без да се е превърнал в център на широк зрителски интерес. Макар че и в тази посока вече са направени първите крачки, наистина отново по линията на творчеството – гледахме дори две филмчета, създадени от дечица. Но при едно по-широко популяризиране от страна на телевизите и радиата – нали са партньори на фестивала, както и при по-активна работа с училищата и детските градини, фестивалният център може би щеше се напълни с деца. Те ще бъдат и нашият коректив. А наградите – корективът на зрителския фокус. Да вярваме в светлото бъдеще, щом едни от най-хубавите филми вече са готови за излъчване по телевизията. ■



„Майка е самолет“



„Тенджерката на Анатол“

ДЕЦАТА И АНИМАЦИЯТА

детските работилници



Радостина Нейкова ■

► По време на Световния фестивал на анимационния филм Варна 2014 се проведеха две детски анимационни работилници. Първата бе организирана дни преди откриването на самия фестивал в Детския кът на Морската градина във Варна. В самия вихър на детските игри и забавления множество деца се спираха, за да опитат да раздвижат свой собствен анимационен герой, да измислят своя рисувана история или да вдъхнат живот и раздвижат любимата си играчка. Децата бяха ръководени от наскоро завършили студенти от Нов Български Университет и от НАТФИЗ Бианка Ташкова, Кристина Гацова, Валя Пенева и София Илиева. Резултатът е 3,40 минутен анимационен филм, сътворен от над петдесет деца: филм, в който принцове се бият за сърцето на любимата принцеса, динозаври се носят стремително, жаби правят магии, ракети откриват нови светове в космоса, има слънца, звезди, дъжд, море, планина, над планината изгрива дъга... Интересно бе как деца от 2 до 25 години направиха първите си опити да се докоснат до вълшебството на анимационното изкуство и да развихрят своята фантазия на екрана. И може би затова финалният резултат бе изпълнен с толкова много любов.

Втората детска работилница се проведе по време на фестивала и беше четвърта по ред, вече традиционна и очаквана от децата с огро-

мен интерес. Ментори на работилницата тази година бяха Карин Миралес (ръководител на Анимационна студия „Labodanim“ в Масон, Франция), Радостина Нейкова (доц. д-р в Института по Изкуствознание – БАН, преподавател в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“) и помощник – София Илиева. Големият брой предварително записани участници само доказваше желанието и любопитството на всеки от тях да се включи в това истинско творческо приключение. Така десетте деца бързо станаха двадесет още в първия работен ден. И по време на работа пристигаха нови и нови, искащи да разкажат в рисунки своята любима история. Децата, решили да се впуснат в анимационните приключения, бяха на възраст между четири и шестнадесет години. Част от тях вече бяха участвали в миналогодишните анимационни работилници на Варненския фестивал и се чувстваха почти професионалисти, а други пък за първи път боязливо се докосваха до изкуството на раздвижените и оживели рисунки.

Новото и специфичното тази година бе създаването на цялостна екранна анимационна форма, включваща няколко анимационни миниатюри за различни ключови места от Варна – Аквариума, Катедралата, Морския бряг, Фестивалния комплекс, Делфинариума, Спортната зала, пътуващия, спрял във Варна, цирк и

Летния театър. Младите участници измисляха фантастични истории, с които да представят най-точно избраните от тях обекти и да разкажат на екрана своите собствени вълшебни преживявания. На финала децата създадоха триминутен анимационен филм, който бе посрещнат с огромни овации на церемонията по закриване на 10-тия Световен фестивал на анимационния филм.

Освен силната любов към анимационното изкуство, в сътворения от децата филм личи висока доза професионализъм, екипна работа и предаване на творчески опит. Акцентът при изграждане на различните сцени бе върху спецификата на визуалното богатство на плоското изображение, неговото многообразие и екранно богатство, както и естетската визия при из-

граждането на анимационната форма. Децата сами, подпомагани от менторите, измислиха историята и ключовите драматургични акценти, раздвижиха създадените от тях герои, нарисуваха различните декори, записаха репликите и звуците, съпровождащи екранното действие. По този начин се докоснаха до различните дейности в сферата на анимационното изкуство. Може би тези детски спомени ще повлияят на някои от тях при бъдещото им професионално развитие или поне ще останат като мили и любими. Но със сигурност анимационните работилници остават в детското съзнание, а досегът с изкуството прави малките автори по-добри, повече търсещи красотата и по-искрено оценяващи изящството. ■

© Красимир Арабаджиев



СЪВРЕМЕННО БЪЛГАРСКО АНИМАЦИОННО КИНО експресивността като обща тенденция



Невелина Попова ■

► Да се обхванат различните лица на днешната българска анимация и посоките на нейното развитие е доста амбициозна задача. Ще стесня параметрите на обзора си до последните няколко години. Мисля, че възстановяването на Варненския световен фестивал на анимационния филм, както и на Софийския анимационен фестивал „Златен кукер“, са добра отправна точка. Така че фокус на разглежданите от мен филми ще са тези, създадени в периода между 2009 и 2013 година и участвали във фестивални селекции.

2009-а година е особено урожайна за българската анимация, с четири изключителни филма, спечелили множество наши и международни награди – „Анна Блуме“ на Весела Данчева, „Три сестри и Андрей“ на Борис Десподов и Андрей Паунов, „Фелиничита“ на Андрей Цветков и „Фарът“ на Велислава Господинова, студентка на НБУ, който е най-награждаваният студентски филм поне през последното десетилетие. Радостно е наистина, че сред несвършващите кризи във всички сфери на живота, политиката и изкуството, въпреки турболенциите на субсидирането, днешната българска анимация се оказва жизнена и устойчива, способна да изрази духа на човека и времето, в което живеем. Анимационният език, развиващ се постоянно, носи експресивност, съизмерима по своята проник-

новеност с езика на литературата, музиката, киното...

След златните години на българската анимационна школа и тоталния срив на анимационната продукция (през 90-те практически имаше години без нито един субсидиран анимационен филм). През разглеждания период броят на професионалните, подпомогнати от НФЦ анимационни филми, е между пет и десет годишно, което вече е гаранция за едно относително устойчиво развитие, в което дебютите и най-вече студентските филми заемат своето достойно място.

Ще търся различните лица на експресивността чрез вътрешните движения на кратките анимационни форми: филмите между 1 и 15 минути, защото такава е разглежданата продукция. През този период няма пълнометражен анимационен филм, но вероятно още през следващата година картината ще се промени, тъй като в момента върху пълнометражните си проекти работят Анри Кулев, Николай Тодоров, Златин Радев и Сотир Гелев.

В опита си да уловя по-цялостно облика на българската анимация от последните години съм естествено е да потърся някаква типология и затова няма как да подмина въпроса за анимационните жанрове. И най-беглият поглед в тази посока ни разкрива една доста хаотична

картина от множество класификации.

Съществуват много варианти на специфично анимационна жанрова типология, но едва ли има смисъл да се спирам подробно на тях. Често анимацията превръща традиционните жанрове в обект на пародийни сюжети. Като пример за пародия на любовен филм са вариантите на „Жомео и Рулиета“ на Стоян Дуков от 2003 и 2011. Анимационната пародия може да се разглежда като специфичен и основен анимационен жанр с много широк обхват. Именно от територията на пародията са се родили едни от най-интересните филми в българската анимация – и в нейните „златни“ години, и през разглеждания период.

Традиционно анимацията е наложила като любим модел за най-широка публика повествователните миниатюри. Характеристиките им са: задължителна повествователност, разгръщаща се около силна фабула, с множество гегове и неочаквани обрати.

Търсейки съвременните разновидности на класическата анимационна повествователна миниатюра за разглеждания период, ще видим, че продължават да доминират комедийните кратки анимационни филми. Хуморът, сатирата, гротеската, абсурдът и черният хумор в тях обикновено се преплитат, но в зависимост от водещия тип комедийност бихме могли да обособим няколко групи.

Преобладават сатиричните миниатюри. Те традиционно са насочени към разобличаване на съвременната бездуховност в най-различните ѝ уродливи форми: ненаситната амбиция и властолюбие („Екзистенция“ на Ана Харалампиева), лицемерието на системата и обезличаването на човека („Обикновен ден“ на Господин Неделчев и „Еднопосочно движение“ на Иван Цонов), циничната алчност („Керата“ на Сотир Гелев), овчедушието на безликата тълпа („А бяхме грешници“ на Владимир Шомов) и т.н. Примерите са много. Сред тях можем да обособим като разновидност откровено абсурдистките филми „Заоблачаване“ на Велислав Казаков и „Rewday“ на Свилен Димитров. И в двата филма героят е малкият незащитен човек, който попада в абсурдната въртележка на обстоятелствата. И много смешният, лавинообразен и ясен разказ в „Заоблачаване“, и интересното драматур-

гично решение с обърнатото време в „Rewday“ изграждат нелепата и убийствена картина на цивилизования свят, в който няма спасение за човека. Дори когато мъртвецът оживее и авторът върне времето назад!... Горчивата ирония на финалните поанти и на двата филма потъва в безметежността на звучащата зад кадър песен в „Rewday“: Какъв прекрасен ден!...

Черната комедия също присъства като част от абсурдисткия анимационен пейзаж. Ярки примери са свободната интерпретация на Чеховите „Три сестри и Андрей“ на Борис Десподов и Андрей Паунов и „Обсебване“ на Стоян Дуков. За съжаление веселят хумор, запазена марка на филмите на Доньо Донев, се среща все по-рядко в днешната анимация. Намираме го по-често в некомедийните притчови миниатюри – като „Мерси“ на Господин Неделчев или „Кръпката“ на Милена Симеонова. И за радост, в някои от най-запомнящите се студентски филми като „Весел дрипльо“ на Йоана Александрова и „Хромони“ на Ина Николова.

Примери за съвременни притчови миниатюри, макар и некомедийни, са „Линията“ на Андрей Кулев, „Кръпката“ на Милена Симеонова, „Нон-стоп“ на Андрей Цветков, „Инцидент“ на Димитър Велев, „Пилета“ на Сотир Гелев и др. Притчовата иносказателност определя същността, структурата и философските послания на тези филми. Конкретният разказ при тях най-често се структурира чрез водеща метафора. Например неспирният амбициозен бяг, разбиването на хоризонта, смаленият до пръчка хоризонт и метаморфозираният във вълк бягащ човек в „Линията“; или нишките светлина, свързващи шивачката с мечтата ѝ по време на въображени танц и кръпката-слънце на финала във филма на Милена Симеонова.

Пътувайки през различните варианти на анимационната миниатюра, стигаме до философската асоциативна миниатюра. Този тип филми винаги са били най-представителните за развитието на авторската анимация.

Ще се спра по-подробно на емблематичния за състоянието на духовете последен филм на Иван Веселинов „Джунгла под прозореца“. Основната метафора на филма е изведена в заглавието и веднага отключва смисловите нива на сложната образна тъкан. Филмът на Иван Веселинов е ав-

торска изповед, която ни потапя рязко в есхатологичния пейзаж на днешния свят, в който човешината е изчерпана. Осакатяването на човеците и на пространствата е решено чрез сюрреалистичните графични образи на Иван Веселинов. Те са моментално разпознаваеми като негови авторски откровения, като част от цялостния му художествен свят, разсичащ същината на образите, търсещ философския синтез в пластиката на приплъзващите се, призрачно човекоподобни, сякаш митични създания – еднокраки, еднооки. Вместо крака и ръце – колела. Движението на човеците е някаква абсурдна еквилибристика през джунглата на социума и историята. Знаците на агресията, насилието, разрушенията и войната са навсякъде в този пейзаж. Същества – хибриди от плът и метал се придвижват механично в един свят без въздух, паникьосани птици хаотично летят, осакатени хора са натъпкани в осакатени пространства, напомнящи затвор, а не дом – без намек за топлина и уют. Тук–там из тази антиутопична картина се мяркат саркастично разни водачи и проповедници (запазена марка от предишни филми на автора), чертаещи светло бъдеще; а край тях тълпата е с маска и невидяща, готова за поредната подмяна. В същото това пространство Бедността вече е заляла хората и ги е заправила в развалините на някаква пречиствателна станция за боклук – очевидно това им се полага като място за живот. Гротеската и абсурдът са в сърцевината на деформациите. Звуковата картина и музиката на Александър Бръзицов се вливат в мрачната визуална стихия и помагат на образите да зазвучат в различните смислови измерения на метафоричността и символността. В този филм Иван Веселинов постига една трагедийна полифоничност. Емоционално кресчендо, в което болката и гневът звучат неразчленимо, а през тях се дочуват далечно и скръбно самотните трели на изчезващата милост... Да, тези осакатени образи на художника са все знаци за изчерпаността на човешината, за пътя към една бездна, която цивилизацията отдавна копае с всеобщи усилия. Ключов образ за посланията на този филм е надничащото око зад щорите. Затворен в уж защитения си дом, от самото начало до края, лайтмотивно, някой наднича през прозореца и става свидетел на агресията и несправедливостта отвън. Кой е този

някой? Това е директен въпрос, отправен в упор – към всеки зрител. Към всеки, който е успял да съпреживее и да разчете този филм: къде си ти, човеко? И ти ли си само свидетел и ще си останеш такъв, продължавайки да се криеш зад щората на приспаната си съвест?...

„Кошмарът“ на Николай Тодоров е друг емблематичен за есхатологичната картина на света филм, близък по дух и звучене до „Джунгла под прозореца“. Сюжетът на филма е пътуване на стар персонифициран кошмар през днешния свят, сред разпознаваеми знаци на съвременната агресия, бездуховност, тотална човешка и социална разруха. Дори кошмарът не може да издържи на реалния съвременен кошмар и, ужасен, се оттегля обратно в своето бласто... Вечно търсещ нови територии за анимационната експресивност, Николай Тодоров и в този свой филм се е заел със смел и рисков експеримент. Резултатът е, че той успешно е подчинил 3D технологиите на своята мрачна гротеска, създавайки една абсолютно антикомерсиална философска анимация.

От немалката група на философско асоциативни миниатюри не мога да не спомена поне още няколко филма. Първият от тях е „Екзистенция“ на Анна Харалампиева, впечатляващ с великолепената си рисуванa, тотална анимация и разгръщащ за пореден път метафоричния сюжет за разрушителните необратими амбиции. Дебютният филм на Велислава Господинова „Кръвта“ изгражда плакатно една мащабна метафорична картина на глобалното насилие, на моретата от безсмислена кръв, заливащи човечеството. Миниатюрата „Cut/paste“ на друг студент, Стоян Георгиев, е експресивна 3D метафора на замукването на човешкия свят от новите технологии. Дипломният филм „Квадратният човек и времето“ на Славена Симеонова пък е зашеметяваща метафора на човешката надпревара с изтичащото време. „Пътуването“ на Радостина Нейкова и Владислав Будинов експериментира с различни колажни и ротоскопски техники, за да изгради метафоричния образ на пътуването на мъжа и жената един към друг, на разминаването и невъзможната любов. В основата на сюжета на всички тези филми стои една основна метафора, пораждаща смислите и самата структура на асоциативното разказване.

Като разновидност на философската асоциативна миниатюра бих обособила екзистенциалната миниатюра. Това са филмите, концентрирани около психологията и чувствата на личността – характерна тенденция в развитието на съвременната анимация. Сюжетът на тези филми навлиза в най-дълбоките субективни пространства, стига до болезнени прозрения, интимни страхове, подсъзнателни импулси и видения. В тези филми есхатологичната картина на света се пречупва през конкретната чувствителност и дълбоко ранимия поглед на персонажа, в чийто интимен свят сме допуснати. Той не е вече разпознаваемо знаков типаж, подчинен асоциативно на идеята и чувството на автора, а е персонаж със живо присъствие, с уникална история и чувствителност, през които стигаме до неповторимо личните му откровения. В това екзистенциално пространство се открояват особено два филма – „Баща“ и „Пианистът“.

Филмът „Баща“, с главен режисьор и сценарист Иван Богданов, е изключително интересен със своята хибридность: анимационно-документален. В основата на драматургията му е задкадров глас, изграден от пет истински, документално разказани и записани истории, които се преплитат в общата тъкан на филма. Всяка история е разработена като типаж и анимация от различни международни екипи с различни режисьори: Аспарух Петров, Росица Ралева, Дмитрий Ягодин, Мориц Майерхофер, Велико Попович.

За мен това е филм откровение. Пет самотни деца плуват в една лодка. Всъщност всеки от тях плува в своите спомени, в личните си травми от несъстоялия се контакт с бащата. Отделните истории се преплитат в своята незавършеност и нестихваща болка – в абсолютната анимационна условност, в общия поток на детската самотност, на вика срещу неумението да се общува, срещу ранното отчуждение и безразличието, предаващи се от едно поколение на следващото. Сюрреалистичният ключ към визията, характерен за творческия колектив „Компот“, не е интелектуална преграда към зрителското възприятие, а директна покана за съпреживяване на общата болка. Експресията е във всичко – в живата, пулсираща графичност, с хладно-синкави бликове, в субективната игра с обеми и мащаби, които изразяват органично детската

гледна точка и изваждат на повърхността дълбинните страхове чрез метаморфозиращи детски видения, в които винаги доминира вълчатата бащина природа. Заразителна е емоционалната проникновеност на този филм – той влиза директно в дълбоките пластове на душата. „Баща“ е поредният триумф на сюрреалистичния анимационен език – като най-адекватния език, чрез който могат да се уловят и разкажат въртопите на детската ранимост и самотност...

„Пианистът“ на Андрей Кулев и Ася Кованова е другият ярък пример за безкрайните възможности на екзистенциалния анимационен сюжет и анимационната изразност. Пределно субективен филм, изграждащ пространствата на душата с нейните незначайни, видими-невидими пътеки. Филм – поема. Изключително красив, нежно-мъдър, много живописен. Ритъмът на самотните крачки на героя, който остава верен на любовта и на личния си избор, е заразителен за зрителя – въвлеча, звучи неотменно и ни извежда на она бряг на съкровеността, където и ние тихо можем да преклоним глава пред вечната човешка надежда... Този филм носи екзистенциално упование: събира човешките пътища, връща смисъла и устойчивостта на очакването, на вървежа, изгражда образа на оцелялата надежда и сбъднатата мечта. Всичко протича в едно абсолютно условно и вечно символно пространство – на очакването и мечтата. Това пространство се ражда независимо и въпреки реалността, за да зазвучи чрез стъпките на героя, със свое дихание и свой ритъм. Тук суетата и лустрото на света изчезват, а в дълбочината на истинското чувство и най-традиционните символи емоционално се преоткриват – и котвата, и корабът в далечината, и веригите, и безкрайният вървеж, и движенията на хоризонта...

В музикалната организация на този филм има някакво тайнство. Финалът носи чудото на катарзиса, на преображението... Толкова рядко явление в съвременното, най-често констатиращо безнадежността, изкуство.

Иска ми се да поставя акцент и върху няколко прекрасни поетично-асоциативи миниатюри – „Анна Блуме“ на Весела Данчева, „Последна есен“ на София Илиева, „Заради мама“ на Антоанета Четрафилова. Често зад драматургичната основа на тези филми стои литературен поетичен

текст – това може да е поемата на Курт Швитерс „Анна Блуме“ или японското хайку, от което се е вдъхновила София Илиева за пясъчната си светлинна поема, посветена на срещата със смъртта и неразделността на душите. Филмът на Антоанета Четрафилова „Заради мама“ е обяснение в любов към починалата майка. Решен е като импресия, в светлината на спомена, с чудесната рисунка на Крикор Саркисян. Въпреки прекалено директния, стигащ до сантименталност и илюстративност задкадров глас, филмът печели със своята искреност и изповедалност. „Анна Блуме“ пък е блестяща екранизация на дадаистичната поема на Курт Швитерс от 1919 година и е изключително рисков експеримент – да се уловят флуидните образи на страстта към една жена, емоционалните подсъзнателни потоци на желанието и автентичния дух на тази предизвикателна модернистична поема. Филмът заразява на всички нива на възприятието със свободата и силата на анимационния език – с мощната сюрреалистична пластика, с играта на цветовата драматургия, (черното и червеното неспирно се борят за надмощие), със звучащия задкадрово документален запис на гласа на самия автор... Ето че стигнахме до една друга голяма група филми – екранизациите. Всяка екранизация по своята същност е метатекст: повторно раждане на вече съществуваща творба, само че на друг художествен език – в случая анимационния. Особено ярка и провокативна екранизация е

„Три сестри и Андрей“ на Борис Десподов и Андрей Паунов. Прочитът на Чеховите „Три сестри“ като абсурдистка черна комедия при първо гледане е стряскащ и съвсем разбираемо може да не бъде приет от почитателите на Антон Павлович. Натуралистичната жестокост на детайлите и гротеската в разпознаваемото живо актьорско присъствие са съществени за този сюжет. Интересно е драматургичното решение да се разкаже за остарелите Чехови герои в първите години след Октомврийската революция. Филмът е ужасяваща експресивна метафора на осакатения живот, превърнал се в безсмислен и механично повтарящ се навик. Това само по себе си е Чехова тема. Йосиф Сърчаджиев, Илка Зафирова, Златина Тодева и Гергана Джикелова са главните действащи лица. Заснети са първо на зелен екран и след това, кадър по кадър, образите им са разрисувани с пастели, за да се получи търсената от авторите суперреална живопис в движение. Те са тръгнали от живото присъствие на актьорите, механизирайки чрез рисунката и покадровата снимка нормалните им човешки реакции. Гротеската се изгражда на всички нива на условността от подчертано реалистични елементи, вътре в затвореното пространство: чрез живописните акценти в жестовите и накъсаните движения на героите, под стържещите звуци на чудатия механизъм с макарата и развалената грамофонна плоча...



Другата ярка екранизация е дипломната работа на Велислава Господинова „Фарът“, интерпретация на поемата на Жак Превер „Фаропазачът обича птиците“. Велислава е успяла да превърне поетичния текст на Превер в анимационна притча за абсурда и жестокостта на живота, за човешкото достойнство и трагичните последиствия от нравствения избор. Изключителната графична и звукова експресивност превръщат „Фарът“ в анимационна поема за убийтия полет към светлината и за невъзможните пътища на спасението – сред тъмните океански води. Мощен авторски филм, достигащ във внушенията си до най-съкровени и трагични измерения на живота... В тази група искам да отбележа още няколко филма, интерпретации на класически митологични сюжети и архетипни ядра. Интересно е да сравним две интерпретации на мита за Пан и Сиринга – „Сиринга“, дипломния филм на Пеню Кирацов от НАТФИЗ, и „Керата“ на Сотир Гелев. Изящната моливна рисунка на Пеню Кирацов просто се лее в непрестанно метаморфозиращия анимационен поток под звуците на флейтата и любовното преследване. Много красив поетичен филм, разказващ ясно и концентрирано целия митологичен сюжет, което само по себе си е постижение. „Керата“ на Сотир Гелев е на другия полюс на екранизационната стратегия. Стъпил на различните възможности на 3D технологиите в компютърната анимация със всичките ѝ комерсиални

и естетически плюсове и минуси, тук авторът пародира смело класическия сюжет, превръщайки го в разпознаваема съвременна сатира: нимфата примамва сатира по предварителна уговорка, за да го убият срещу определена сума.

„А бяхме грешници“ на Владо Шомов е друга свободна интерпретация на евангелския мотив за посрещането на Христос от жителите на Йерусалим. На финала на филма, вече излекувал много болни, слепи и сакати, Исус тръгва уморено към храма. Тогава хората, неполучили очакваните облаги, се превръщат в тълпа, готова веднага да потегли след фалшиви идоли или нов месия, дори той да е клепоухо магаре...

В пъстрата картина на анимационните филми от последните години се утвърди една много плодотворна тенденция – на анимационно-документалните филми. Най-често това са биографични филми – утвърден класически филмов жанр. През разглежданите години се появиха два такива филма – „Фелиничита“ на Андрей Цветков, посветен на вселената от образи на Федерико Фелини, и „Дневниците на Липсет“ на сънародника ни Теодор Ушев. Той от години живее в Канада, така че това всъщност е канадски филм, направен от българин. Филмът навлиза в дълбоката душевна и творческа криза на канадския филмов режисьор Артър Липсет, носител на Оскар и самоубил се на 50-годишна възраст. Дневници на Липсет не са намерени, това е само класически драматургичен ход, чрез който



реалните факти и преживявания на конкретния човек могат да се разкажат по-добре. Този ход е от сферата на игралното кино. В хибридноста на филма в случая се съчетават в едно цяло анимация, документалност и игрална фикция.

Така се оказахме на полето на класическите утвърдени филмови жанрове. Пример за фантастичен анимационен филм, най-близък до традиционната научна фантастика, е последният филм на Симеон Соколов „Портали“. Двата филма на Сотир Гелев „Дорога“ и „Орбис“ пък са представителни за антиутопичното направление в жанра. Характерно и за трите филма, както и за повечето фантазни фентъзи сюжети, към които младата аудитория има подчертан интерес, е избраната от авторите им 3D технология. Тези три филма не са откровено комерсиални, те търсят и философските измерения на фантастичния сюжет: очевидно е, че авторското начало е силно в българската анимация, дори когато става дума за традиционни жанрове. Въпреки това и в тях е видна безспорно общата тенденция за повечето днешни фантастични филми – компютърно създадените обеми и пейзажи да носят една по-комерсиална, студено-лъскава естетика. Която за съжаление е много по-гледаема от младата публика, отколкото е тоталната експресивна анимация на авторските филми.

Оставих за финала на това мое пътуване детската анимация. Наистина е тъжно, че у нас, за разлика от други страни, няма политика за създаване на детско кино – и анимационно, и игрално. През разглеждания период професионалните детски анимационни филми могат да се преброят на пръстите на една ръка. Сред тях като художествено постижение за мен се открояват двата пилотни епизода на „Папагалски залъгалки“ на Цветомира Николова и Анна Харалампиева. Търсени са най-органичните образи за избраната култура – със стилизацията им, цветовото решение, ритмиката. Сатиричният подтекст в случая не пречи на детското възприятие – навярно поради неукротимите, пъстри и много любопитни фантазни образи, които го приближават до детето. Освен естетическата радост за децата, авторките са си поставили и чисто образователни, просветителски задачи. Те искат чрез тези анимационни серии децата да се запознаят с други култури, с други образни и звукови

системи, съпротивлявайки се по този начин на американската телевизионна сериална инвазия. От другите детски филми, реализирани с подкрепата на Националния филмов център, ще спомена „Аквариум, малки трансформации“ на Борис Клисурски, „Извънснежни“ на Марина Русилова (замислен като епизод от тв поредица) и „Чипоноска“ на Светлин Кърлев. Пъстроцветни филми, с весели фабули, но най-често с претрупан и хаотичен разказ. Затова пък два дипломни филма – „Приключенията на Лили“ на Анита Тончева и „Слънце в банята“ на Диляна Трайкова, са заразително детски. Филмът на Анита е епизод от замислена телевизионна поредица за едно момиченце, един кит и морските им чудесии, а филмът на Диляна е поредната добра екранизация на стихотворение на Жак Превър. Ведри, живописни, носещи свежестта и наивитата на детския поглед, тези два филма успешно експериментират с различни техники.

В тази разнородна класификация дойде ред и на студентските филми – вече стана дума за някои от тях. Това са филмите от двете школи – на НАТФИЗ и НБУ. В общата картина на българската анимация от последните години има цяла поредица от блестящи студентски миниатюри. Необходимо е по-подробно изследване на студентските творби, но то би било тема на друг текст. Радостно е, че тези млади филми носят своя неподправена жизненост, смело разтваряйки вратите към най-различни експерименти – и в анимационното разказване, и в различните анимационни техники.

Въпреки очертаващите се липси в разглеждания период – на пълнометражни анимационни филми, на повече детски филми, както и на откровено комерсиални заглавия, насочени най-вече към младата аудитория, мисля, че по-соките на търсене и постиженията на българската анимация през разглежданите години са съизмерими с най-добрите световни авторски постижения. Тематичните тенденции, които се опитам да осмисля, неизменно ни извеждат към полето на експресивността. Достатъчно е да отворим който и да е фестивален каталог, за да видим, че същите тези експресивни тенденции са валидни навсякъде по света. Именно те определят и различните пътища на многоликата и все по-млада българска анимация.

ЗА ЧЕСТТА НА
„Златната Роза“

ЗЛАТНА РОЗА

Боряна Матеева ■

► На 32 фестивал на Българския игрален филм във Варна честта на „Златната роза“ беше защитена достойно, по рицарски. Защитиха я филми и автори, които като критична маса могат да преобърнат статуквото и да наложат позитивно възприятие за българското кино. Крайно време е, 100-годишнината му чука на вратата... Тези филми категорично се налагат по световните фестивали (от Клермон-Феран през Венеция и Сан Себастиан та до Токио), с амбициите и потенциала си те са на най-добро европейско ниво, като същевременно държат на връзката с реалността и публиката. Напипват несретата на съвременния човек, люлеещ се от предразсъдъци, вини, отчуждение, несправедливост.

Нелепо е да прогласяваме, за кой ли път, появата на Ново българско кино – та нали с всяко идващо поколение то винаги ще е „ново“. По-конструктивно е, струва ми се, поглеждайки процеса „право в очите“, да потърсим какво в структурно и концептуално отношение го дърпа напред – към голямото кино и към зрителя. Във Варна видяхме да се надига едно жизнено и устремено българско кино с изявен творчески потенциал, който още не е стигнал пика си, но се движи по вертикала.

Ако тръгнем от самия фестивал като организъм, трябва да отбележим пионерския принос

на тазгодишното издание в няколко структурно-организационни посоки. За първи път имаше международно жури – то внесе друга, универсална перспектива и парира съмненията за обвързаности. Имаше чужди критици и журналисти, които със сигурност са отбелязали на кинокартата националния ни фестивал и така са промотирали навън българското кино. Фестивалът се сдоби със свой сайт www.zlatnarozha.bg, благодарение на който цялата кинообщност можеше да следи от разстояние случващото се във Варна. ИА НФЦ организира и уъркшоп за млади професионалисти като практически инструмент, скъсяващ дистанцията изкуство – индустрия. Имаше Кръгла маса за същностните и наболели проблеми на българското кинопроизводство, както и кръгла маса за късометражното игрално кино.

Ако разгледаме филмите по оста автор-зрител, ще останем удовлетворени от симетрията и баланса. Реколтата 2014 показва развитие и в двете посоки, белег за здравословен и пълноценен процес. Сред 13-те пълнометражни конкурсни заглавия има „арт-хаус“ за посветените, „мейнстрийм“ за широката публика и комерсиално развлечение за непретенциозния зрител. Има и богато жанрово разнообразие – от социалната и семейна драма през романтичната комедия

и комедийната пародия до филма на ужасите (за първи път в нашето кино). Това също е знак за добро здраве. Някои филми са частни и независими продукции, други са подкрепени от телевизии, трети са с финансиране от ИА НФЦ. Вижда се едно плодотворно раздвижване във всички плоскости.

Киното обаче не е само индустрия, статистика и анализ, а най-вече цялостно изживяване. И от критика не може да се иска пълна обективност. Неизменно ще доминира субективният елемент и затова ще си позволя да открия онези филми, които лично са ме докоснали с тема, стил, атмосфера, майсторството, мярка.

В опозицията авторско-зрителско кино за себе си откривам два филма, които определено могат да се наредят до самия полюс на авторското. Това са „Буферна зона“ на Георги Дюлгеров и „Потъването на Созопол“ на Костадин Бонев. Филмът на Дюлгеров е екстремно авторско занимание, интимно, но и някак херметично. Хубаво е, че има такъв филм, базиран на дълбоко лични усещания, вкусове и нещо повече – сънищата на своя автор. Те са шест и около тях се структурира разказът за режисьор с чувство за вина и отношенията с жена му. Филмът може да бъде наречен българският „Андалуското куче“, понеже в сюрреалистичния си период Бунюел твърди, че „Андалуското куче“ е роден от срещата на два съня – на Салвадор Дали и неговия. „Буферна зона“ е моето прощаване с киното, което обичам – изповядва режисьорът. И обяснява мотивите си така: „Отдавам почит на големите режисьори, които са ме създали“. Това са Фелини, Бергман, Антониони, Трюфо, Бунюел,

Тарковски, Орсън Уелс, Рангел Вълчанов. Усещаш особено напрежение, докато отгатваш препратките към „Осем и половина“ (момченце с пелерина и свирка, предвождащо чудат хоровод) или „Сталкер“ (навлизането в Зоната, докато разбереш, че си въвлечен в зоната на Тарковски-Дюлгеров), или „Авантаж“ (решените в бяло автоцитати, откъдето надничат Петела и младият Руси Чанев, свързващо звено и главен герой и тук), за да споменем само някои. Киноразказът в „Буферна зона“ по никой начин не може да бъде предаден словесно, защото киното е атмосфера за очите, а точно атмосферата и различният визуален строй на различни свои учители-режисьори Дюлгеров се е опитвал да пресъздаде, като ги репликира, тълкува и интегрира в своя си свят. Филмът е изискана духовна игра, в която „личното несъзнавано“ на автора се сблъсква, но и наслаждава с митологията на киното. Големият въпрос, който остава, е има ли историята емоционални валенции да бъде съпреживяна извън киноманското братство, или ще остане монументален киноребус, натоварен с красиви интерпретации-цитати, със сложни референции, със секретни вътрешни намигания. Но киноманите също са публика, а и такава киноизповед се ражда за първи път в нашето кино. На сто години веднъж, ако трябва да уточним юбилейно...

Другият арт-филм, не така краен, е „Потъването на Созопол“. В него доминираща е атмосферата на един митичен и мечтан дъждовен Созопол извън сезона, в който играта с така нареченото от Костадин Бонев „интегрално време“ колкото обърква, толкова и омагьосва. Този филм също



показва нещо за първи път – колективна психо-анализа на няколко поколения. Той прави дълбоко потапяне в неизбродните отношения родители-деца, където авторитарната фигура на бащата отпраща към големите социални обобщения, без директно да ги натрапва. Най-ценно е цялостното внушение – приглушено-пастелно, апокалиптично и същевременно утешително. Не ми се иска да пропусна и линията с жената – призрак, въплътена фантазно-сдържано от Светлана Янчева. Тя е тази, която свързва сюжетните линии и ни включва в режима на един созополски магически реализъм.

Също арт и авторски, но по-четлив поради линейния си сюжет, е „Отчуждение“ на Милко Лазаров. В този дебют поражда удържането на един хладен, дистанциран, преднамерено статичен стил от началото до края. Темата за отчуждението не е нова, тя се налага още в началото на 60-те най-вече с трилогията на Антониони. Но тук я изживяваме интегрално и синхронно на всички равнища – психологическо, социално, космическо. Прозаично-отблъскващото отчуждение в семейството, противоестественото отчуждение на детето от майката (принудена да го продаде в чужбина), вселенското отчуждение на човека от природата, показана като величествено красиво и напълно безстрастно лоно, в което хората се мятат, неспособни на любов и привързаност.

По линията авторско-зрителско кино два филма от конкурса застават съвсем близо до пресечната точка на тези тенденции. Първият – „Урок“ на Кристина Грозева и Петър Вълчанов, ми е по-близък заради своя минимализъм в режисурата и изумителното умение да се придаде огромен морален обем на един съвсем прост сюжет, като в него се проектират същностните социални, морални, дори политически проблеми на нашето време. Колеги направиха аналогия с киното на Братя Дарден и може би то е най-близо като ключ към неонеореалистичния стил, в който работят авторите. Учителка – банкова обирджийка, това е изключителен символ на упадъка на ценностите и принудите на българския преход и тук режисьорската двойка е срещнала пълноправен съавтор в лицето на актрисата Маргита Гошева. Другият филм, стабилно положен към златното сечение на

авторско-зрителското кино, е по-мощният „Съдилището“ на Стефан Командарев. За мен не беше изненада, че именно той взе „Златната роза“ – понеже най-плътено се доближава до формулата на Кан „авторско кино за широката публика“, която е проработила и във Варна. Тук зрителският елемент е по-явен и по-отчетлив. Поканени са големи звезди – Мики Манойлович, Асен Блатечки, Ованес Торосян, сюжетът има преки и горещи конотации със ставащото по европейските граници (емиграцията преди и сега, индивидуалната и колективната вина). Но филмът не би се случил без мощната си визия, включваща природата като действащо лице (страховитата местност Съдилището с нейното буквално и символично въздействие).

Но честта на „Златната роза“, освен от игралните пълнометражни филми, беше защитена и от няколко от 19-те късометражни в отделния конкурс. Като цяло в тази категория озадачаващо беше отсъствието на по-крайни експерименти. Това се дължи може би на все още неизяснения формат – наравно се състезават студентски работи и филми на вече утвърдили се режисьори. Тук мога да посоча пристрасно „Оловно сърце“ на Слава Дойчева заради острия и неподправен кинематографичен усет към експресията на пейзажи, места и лица, напомнящ с нещо Вендерс. И, разбира се, „Чест“ на Павел Веснаков – филм без пробойни, съвършен в равновесието си между строг реализъм и стъписващ духовен обем. Режисьорът държи да дава на зрителя „максимална свобода в интерпретацията“ и заявява: „Не искам да казвам на никого кое е добро и кое лошо“. И филмът му говори със силата на автентичните човешки, поколенчески ценностни сблъсъци, но най-вече с художествената мярка и умението да се слее с героите си. Тези филми, но не само те, разбира се, оставят усещане за завършеност, стабилност и за преодоляване на едно професионално ниво, отвъд което идва признанието. Може би най-точно това усещане-програма изрази Милко Лазаров при награждаването на „Отчуждение“, който каза, че той и неговите съмишленици ще продължават да правят кино „безкомпромисно и радикално“. Дори това да не се отнася за всички, важна е посоката.

ХУБАВИ ФИЛМИ

В златната есен...

ЗЛАТНА
РОЗА

Иво Драганов ■

► През тази година 32-ят фестивал на българския игрален филм „Златна роза“ се отличава с разнообразие от хубави филми. Може уверено да се говори за успехи в режисурата, подчертани постижения в операторското майсторство, монтажа и филмовата музика. В същото време при почти всички филми се констатира известна драматургична недостатъчност или фрагментарност с малко щастливи изключения. Дали и доколко е така, предстои да разберем чрез оценките на други фестивали и приемането от публиката. Можем обаче да кажем с голяма сигурност какво е за българското кино този фестивал в общия аудиовизуален контекст. Фестивалите и няколко специализирани киносалона в България остават засега единствените места за среща с по-висока или поне алтернативна на масовата култура. Какви бяха тези филми?

Най-добре приет от публиката бе „Живи легенди“ на Ники Илиев. Съвременна история, малко мечта, малко приказка за това как алчността и гонитбата на големи печалби разяждат човека, а старите приятели от ученическите години го спасяват. Ведър, жизнен, с увличащ сюжет и приятни актьори, впечатляващо операторско майсторство и невероятно динамичен монтаж. Режисьорът е успял да противопостави сухия, скучен и лишен от чувства богаташки свят на този от младежката дързост, еуфория и стре-

меж към щастие. След прожекцията зрителите френетично аплодираха режисьора и актрисата и негова съпруга Саня Борисова. Очаквано този филм за втори път донесе на Ники Илиев наградата на публиката. А най-приятното бе, че филмовата критика оцени неговите качества на обсъждането и не подцени симпатичната атрактивност на този филм.

„Урок“ на Кристина Грозева и Петър Вълчанов е най-близък до мен като драматургия и режисура с блестящо операторско майсторство на Крум Родригес и чудесна игра на Маргита Гошева. За по-пълноценното му оценяване си струва да си припомним документалния филм на Огнян Гелинов „Стълбове на обществото“. Изключително важен филм, заснет през 1992 година, за базата, на която се крепи всяко общество – това са учителите, свещениците, лекарите, адвокатите. А не мутрите, лихварите, олигарсите и цялата останала финансово-криминална котерия. Главната героиня е учителка, взискателна към себе си, към учениците и семейството си. Омъжена е за някакъв мухльо, който прахосва заплатата ѝ и псува като хамалин. Тя е главата в семейството. Заради безразсъдството на съпруга (Иван Бърнев) съдбата внезапно я изправя срещу античовешката система на кредитно-феодални отношения и преобръща нейния живот. От стълб на обществото героинята се превръща в подгонено същество от финансови

институции, частни съдии-изпълнители, които искат да ѝ отнемат къщата, мутри в неистовото им настървение финансово да я заробят. Впрочем същият проблем е важен мотив в дейността на героя от „Съдилището“. Има ли почтен начин тя да излезе от тази ситуация с чиста съвест? Няма – казват авторите – във вълче общество се вие по-вълчи. Но и предупреждават: когато тази сган от обезумели от алчност мутри и подобни на тях институционализирани персони сринат докрай стълбовете на обществото и ги превърнат в престъпници, държавата ще изчезне, защото просто ще се превърне в територия, населена от подвластна на първичните си инстинкти популация, управлявана от шайка разбойници.

Два филма разглеждат национално важни проблеми от близкото минало. „Съдилището“ на Стефан Командарев интерпретира темата за убитите при опит да преминат нашата граница млади германци. Според немския депутат от СДП д-р Щефан Апелиус те са 287. Това е историческа вина на България и българите. След книги и филми в Германия по тази тема очаквано е и български творец да я засегне (за първи път това се случва във филма „Граница“ – режисьори Илиян Симеонов и Християн Ночев). Главният герой като войник на границата (Асен Блатечки) при драматични обстоятелства, заставен с насочен пистолет от командира на заставата (Мики Манойлович), разстрелва две германчета – момче и момиче. Той няма избор – при военни обстоятелства неизпълнението на заповед се наказва със смърт или военен затвор. Какъв е обаче историческият контекст? За заловен нарушител на границата военното командване награждава граничаря с три дни отпуск, а за убит нарушител с десет. Архивни източници твърдят, че правителството на ГДР е изплащало на българското премия за всеки убит германец, опитал се да избяга от България. Такива бяха времената, каза генерал, виден член на Политбюро на ЦК на БКП. Родителите на убитите немци напразно търсят факти за децата си. Местните мълчат гузно. Главният герой живее с вината за тази случка. Освен това остава безработен с ипотекирана къща – гаранция за кредита, който е взел, за да лекува жена си. Вече не може да изплаща вноските по ипо-

теката и финансово-кредитните институции го погват. За да не остане със сина си на улицата, той се съгласява незаконно да прекарва бежанци през границата под ръководството на бившия си командир, когото ненавижда. Двамата са антиподи – героя на Блатечки съчувства на хората чисто човешки, бившият командир е типичният главорез на бившия режим, набързо превърнал се в „нов бизнесмен“. „Ти не помагаш – крещи му той – ти просто ги превеждаш през границата, взимаш парите и толкова!“ При драматична ситуация с бежанци и полиция двамата се сбиват, командирът прострелва смъртоносно героя на Блатечки, който, макар и ранен, успява да го хвърли в пропастта – точно на мястото, на което са убили германчетата и което е известно с името Съдилището. В древността от него са хвърляли престъпниците в пропастта. В последния епизод синът (Ованес Торосян) пише email до германското семейство, с което признава вината на бащата. Всъщност вината е на държавата, на антихуманната система, но я носи докрай несретния бивш граничар, защото е изпълнявал заповед. У нас е така – винаги някой носи вината за безобразията на държавата, но никога овластените злосторници. Филмът е силен с надеждата, че третото поколение – това на героя на Ованес Торосян, ще поправи грешките на предишните две.

В „Пътят към Коста дел Маресме“ режисьорът Иван Ничев поставя на художествено и нравствено обсъждане проблема за изпратените в концлагера Треблинка 12000 евреи от Беломорска Тракия. Дебат по този проблем се води отдавна на историческо ниво. Привеждат се доказателства, че макар и де юре тези територии да са били под юрисдикцията на България, германците са диктували какво ще става там. Вероятно е било така. Но в крайна сметка близо 12000 невинни евреи отиват на смърт. За наше огромно съжаление това става под погледа на българска войска, с мълчаливата ненамеса на българска администрация и това, най-меко казано, е неудобно. Дано филмът се разбере и като извинение към невинно загиналите, защото фактът, че край тези влакове на смъртта е имало български войници, вече е тежък грях. Цялата атмосфера е прецизно пресъздадена от

художничката Росица Бакева, автора на костюмите Елена Демякова и пренесени на екрана от оператора Ади Райс.

Два филма бих определил като екзистенциални в търсенето на ценности и ориентири във времена на мъчителни промени преди и сега. „Потъването на Созопол“ – режисьор Костадин Бонев, сценарий на Ина Вълчанова и Костадин Бонев по нейния роман „Потъването на Созопол“, продължава една тенденция, поставена от Людмил Тодоров с филма „Бягащи кучета“ и от Иван Черкелов с „Парчета любов“ още през 1988 година. Героите на тези филми се лутат в една неприветлива действителност, търсят убежище в спомените си, трудно общуват помежду си и най-важното – мъчително формулират проблемите си и не са в състояние да ги изрекат. За да се разбере филмът, трябва да се знае контекстът. От 20-те години на миналия век студенти от художествената академия карат своите практики в Созопол. Градът става място на творчество и весели сбирки. За дълги години много мъже и жени – главно софиянци, със

своята ярка индивидуалност бяха живи легенди на Созопол. Те превръщаха града в безкраен празник, който раздвижваше духове и чувства през пролетта, лятото и есента почти във всяка къща. Южни звезди, дълги нощи с много любов, но и изневери, гроздова, бяло вино, китари и безкрайни разговори за изкуство, култура и за смисъла на живота. Зад този весел карнавал обаче има всякакви проблеми и във филма Костадин Бонев разбива илюзиите за този обетован град. Днес порасналият главен герой (Деян Донков) се чувства ограбен, трагично луташ се в самотата си. Той търси причините за своето недоволство в неясните знаци на скандално нарушени семейни отношения, родени от фалшивата стабилност на авторитета на бащата (Веселин Мезеклиев) – мастит художник, наложил се в йерархията на своето изкуство, но неспособен да общува с децата и жена си. В крайна сметка всички взаимно се нараняват, дори унищожават. А това болезнено разкрива липсата на ориентири за добро и зло. Главният герой търси причините за своето неудовлетво-

„Пътят към Коста дел Маресме“ – реж. Иван Ничев



рение в себе си, като стига до мрачно депресивни състояния, водещи до самоунищожение. Финалът е отворен – в края героите излизат на вратата на тази къща, препълнена с духове на мъртъвци и мрачни спомени. Филмът е пре-красно заснет от Константин Занков и подвод-ния оператор Стефан Тодоров.

Героят в „Буферна зона“ на Георги Дюлгеров е кинорежисьор. Той живее едновременно в реалността, но и в представите си за живота – такива, каквито ги вижда в своите сънища и в любимите си филми. Филм за търсещия, веч-но питащ се човек, който с внимание и любо-питство наблюдава другите хора и света около себе си, без да осъжда или поставя етикети. Той преди всичко се опитва да търси донякъ-де вина, донякъде причини за едно или друго в себе си и едва тогава да погледне към дру-гите. Вина или по-точно крайна себевзиска-телност, видяна в нейния чист екзистенциа-лен вид – пропуснати възможности, проявена нерешителност, разколебаност в определени моменти – все проблеми на интелигентния, чувствителен човек, който се стреми да бъде честен, без да наранява, да бъде искрен, без да се превръща в нравствен прокурор. Филмът е и елегантен реверанс към киното на 60-те годи-ни, когато филмите бяха университет, а не ко-мерсиален луна-парк. Ако говорим за сънища (които според моя близка литераторка са виде-ния от друг наш възможен живот) и за избор по отношение на, да кажем условно, вечния ни първороден грях, то героят го изкупва с реше-нието си художничката да остане при живите, а той при мъртвите. В този момент на нейното спасение вече няма нерешителност и колеба-ние, възможността не е пропусната. С думи, по-мисли или дела – както гласят молитвите.

„Отчуждение“ на режисьора Милко Лазаров е предупреждение за знаците за разруха на на-шата цивилизация, в която всичко се купува и продава. Героите са хора, но само като биоло-гичен вид. За тях човешкият живот има цена, но няма стойност. Главният герой е с излъчване на примат и лице, строго и безизразно като при-митивна маска. Бавните дълги кадри се вглеж-дат като наблюдение от научнопопулярен филм в излъчването на този герой и извеждат отчетливо внушението, че той стои на много

ниско стъпало от еволюцията. Такива като него се размножават, те не създават живот. Нрав-ственият хаос във взаимоотношенията, плахите искрици човешка топлина, бързо пометени от сянката на бездушието, буквално сковават ума и емоциите на зрителя.

„Отрова за мишки“ е групов портрет на момче-та от ТВУ. В мътните години на прехода талан-ът им да крадат ги довежда до парадокса да отворят своя банка, която накрая ограбват. Въ-преки драматургичната недостатъчност на мес-та и внезапния финал, филмът е много добре режисиран от Константин Буров, чудесно за-снет и великолепно монтиран от Нина Алтъпар-макова. Актьорите са много органични, убедителни, с невероятно присъствие. А сравнението с днешната банкова криза е просто неизбежно. „Омбре“ на Захари Паунов е разказ за хора, потърсили убежище и утеха в горите след раз-лични житейски крушения. Избягали от своите конфликти с държавата и закона, те градят ня-каква закъсняла комуна, произвеждат дървени въглища, преживяват и живеят почти щастливо. Хармонията е нарушена от идването на нов ге-рой (Валери Йорданов). След перипетии, които подсказват, че идилията е пред разпад, следва челен сблъсък между добрите и завършените злодеи в лицето на наркодилър в чудесното изпълнение на музиканта Калин Вельов. Есте-твено загива най-младият, най-невинният и най-романтичният. Злодеите си заминават, гру-пата се премества на друго място, главният ге-рой остава наникъде... Той бяга от злото, но не може да постигне онова смирение и доброта, необходими за такъв живот сред природата. Особено когато има неуредени сметки с под-земния свят.

За всички останали филми, а особено за „Чест“ на Павел Веснаков от късометражната програ-ма, могат да се кажат добри думи, но надявам се други колеги да намерят място и за тях. Още по-важно е те да бъдат видени от публика. В моите очи докато БНТ узрее за важното в об-ществен интерес решение да пусне програм-ни линии с българско и европейско кино в ня-кой от своите канали, фестивалите ще останат единствената възможност за среща с киното, което оставя следа в аудиовизуалната култура на България и Европа.

ПЕТИЛЕТКА

ЗЛАТНА
РОЗА

Александър Янакиев ■

► Ако трябва, пресметнете на пръсти – от 2010 до 2014 година са минали точно пет години. Една петилетка на възход на българското кино. Включително игралното. Тогава, през 2010, се появиха десетина дебютни заглавия, по-масово настъпиха произведенията без държавно финансиране и съвременният зрител масово се запъти да гледа нови български заглавия в луксозните салони. В киномрежата „Мисия Лондон“ привлече повече от 370000 зрители. Ясно пролича залезът на т.нар. авторско кино, жанровите произведения привлякоха внимание и някои продуценти и режисьори под сурдинка започнаха да споделят, че правят мейнстрийм и искат контакт с публиката, на която да разкажат история, която да я завладее. По-младите продуценти показаха, че са се еманципирали и говорят и действат с чуждестранните си партньори с увереност и самочувствие. Имаше и стихийни протести, а някои партии още не бяха измислили и утвърдили щатната длъжност „протестер“. През 2011 година „Златна роза“ затвърди смяната на поколенията, а следващата през 2012 – разделението на стилни артпродукции (впрочем „Аз съм ти“ все още не се е появил на масов екран и като данъкоплатец и критик съм смутен от този факт) и ясни зрителски заглавия. През 2013 се получи ауфтакт и нямаше „Златна роза“. Не чух през тази година някой сериозно

да постави въпроса и да се обсъди аритмията на игралното ни производство. Как така след няколко успешни години изведнъж няма достатъчно заглавия, а на следващата година програмата да прелива и дори да не допуска телевизионна продукция, която след изчезването на „Златната ракла“ в Пловдив съвсем няма къде да се покаже. Тихомълком беше загърбена тази традиция. За мен продължава да стои въпросът за аритмията. Държавата дава редовно своите пари, НФЦ ги разпределя, делът на субсидията за кино от бюджета на Министерството на културата се увеличава (в периода 2002-2007 е между 4,03% и 6,44%, от 2009 до 2013 нараства от 9,76% на 10,52%), НФЦ превежда траншовете на продуцентите, а филми ту има, ту няма. Получава се нещо като играта „Тука има, тука няма“. Претенции и шумотевица има до бога, а равномерен процес липсва. Кой ще даде отговор? Коя от продуцентските организации ще направи анализ на работата на членовете си? Коя неправителствена организация ще защити обществения, а не личния си интерес? Въпросите не са риторични. Дано да получим някой ден отговори. Фестивалната програма тази година беше щастлив завършек на петилетката. Всички отбелязани по-рано тенденции избуяха и общото усещане беше за пълноводна, жива и многоцветна река.

Отново дебюти: „България, тази вечна ерес“ (Вал Тодоров), „Виктория“ (Майя Виткова), „Вила Роза“ (Мартин Макариев), „Код червено“ (Валери Милев), „Нощта на мечтите“ (Борислав Костов), „Омбре“ (Захари Паунов), „Отрова за мишки“ (Константин Буров), „Отчуждение“ (Милко Лазаров), „Още една мечта“ (Николай Мутафчиев), „Прелюбодеяние“ (Явор Веселинов), „Тай чи“ (Росен Андонов), „Урок“ (Кристина Грозева и Петър Вълчанов) и „Шестият ден“ (Владислав Радев).

Тринайсет пълнометражни филма! Като три от тях са подкрепени от НФЦ и един от БНТ, което означава, че създателите на останалите девет проекта са намерили средства, за да реализират идеите и желанията си. Това е много добър показател за освободеното мислене, за шанса да не хленчиш, а да бъдеш креативен, да се възползваш от широките възможности на днешния ден. Тези заглавия допринасят за усещането за пъстроцветие. Диапазонът е изключително широк като теми, подходи, жанрове и мечти на авторите. И те разбиват на пух и прах шаблона, че всеки филм без държавни пари се нагажда към

най-ниските вкусове на публиката.

Между тези заглавия е и „Урок“, който беше най-голямата приятна изненада на фестивала. Наистина Кристина Грозева и Петър Вълчанов вече са с биография зад гърба си и успешни участия включително във Варна. Пълнометражният им дебют е белязан с точно премерен баланс на битовизъм и иронично отстранение. Голямата борба на провинциалната учителка е за оцеляване на принципите, защото ежедневието поднася изпитания, които водят към компромиси и падения. И изход сякаш няма, но филмът не е мрачна психодрама в любимия на някои кинематографисти арткауч. И точно това е значимото качество на творбата, което носи награди от най-престижни фестивали. Защото едно е да си „номиниран“ на фест, за който се чува за първи път, а съвсем друго е да са те наградили в Сан Себастиан, Варшава, Токио, Варна, Солун и на други места.

При желание и в „Урок“ може да се открие сянката на миналото – например в бащата на героинята – който изглежда като преуспял бизнесмен, бивш офицер от службите. Но в много повече



„Прелюбодеяние“ – реж. Явор Веселинов

произведения миналото ни се показва от различни страни. Хронологически най-отдалечен е „Пътят към Коста дел Маресме“ (Иван Ничев), от който очаквах повече емоции, откровен и завладяващ мелодраматизъм и чувственост. Субективност на крачка от трансцедентното и спомени от 60-те до 80-те предлагат с различен успех „Потъването на Созопол“ (Костадин Бонев), „Буферна зона“ (Георги Дюлгерев) и „Вила Роза“ (Мартин Макариев). В крайна сметка и персонажите на „Живи легенди“ (Ники Илиев) се връщат 10-15 години назад във времето, но в свършено друг жанров ключ и затова лентата гони 100000 продадени билета и навсякъде грабва Наградата на публиката. Пожелавам сходен успех на „Съдилището“ (Стефан Командарев) и „Отрова за мишки“ (Константин Буров), които се завръщат 25-30 години назад.

Както виждате, много е лесно филмите да бъдат групирани по формални признаци. Тази общност на някои мотиви и фокусни точки наистина говори за посоките на съвременното ни кино, но не обяснява напълно картината. Още по-малко художествената стойност и въздействие върху всеки зрител. Субективностите на международ-

ното жури кристализираха в наградите, които са убедителни.

„Буферна зона“ далеч превъзхожда последните филми на Дюлгерев и заедно с Руси Чанев те демонстрират зрялост в изповедта. Но може би и за други зрители балансът на спомените не е прецизиран докрай. Примерно за мен епизодът с талибаните е излишен и се бие с останалите, но за режисьора-съновидец е очевидно любим. Костадин Бонев и Константин Занков създават непознат и полуреален Созопол като място на (пред?)апокалиптиката. И магията се получава, почувствах я и младите колеги от екипа на фестивалния бюлетин. Журито акцентира на социалната и историческата значимост на разговора за миналото в „Съдилището“ на Командарев и аз съм съгласен с този прочит на творбата. Мислещото младо поколение все повече ще задава неудобни въпроси на бащите и двете генерации трябва да са готови да извървят пътя един към друг и към истината.

Това е пътят и за българското кино през следващата петилетка или седем години – съобразно европейските стандарти.

„Код червено“ – режисьор Валери Милев



ДОБРИЯТ ФИЛМ

се случва в главата на режисьора,
а не в бюджета на продуцента!

ЗЛАТНА
РОЗА

Божидар Манов■

Във Варна, за последния брой на Фестивалния бюлетин, нахвърлих „на коляно“ няколко кратки бележки „от морското равнище“ за 32-та „Златна роза“. Сега ги предлагам малко разширени и аргументирани по-подробно.

1. Въпреки всичко, въпреки редовното „крвопускане“ чрез бюджетни „тесли“ и самоубийствени вътрешни скандали (редовни, всяка година все по-смъртоносни и екзотично избретателни – напр. преписаните оценъчни карти на Евгени М. и гласът на глухонямото момиче Росица К.), игралното ни кино се оказва живо, макар и в режим *vita minima*. Това е термин от биологията и означава, че организъмът не е умрял, но е със силно ограничени функции до появата на нормални жизнени условия. Примерът със зимния сън на мечките е най-четлив, но по-добре би било да имаме филм като великолепния „Зимен сън“ на Нури Билге Джейлан със „Златна палма“ 2014.

2. Програмата на 32-та „Златна роза“ предложи добра комбинация от 21 пълнометражни и 34 изключително полезни (за авторите им) късометражни филма. За две производствени години това не е зле, но все пак е недостатъчно, особено ако прескочим чисто количествените

показатели и видим какво качество се крие зад числата. Тогава нямаме особени причини за задоволство, а по-скоро за смущение от финансовата характеристика на тази реколта: твърде малко и твърде скъпи филми с държавно финансиране; недостатъчно телевизионни заглавия (там енергията отива главно в сериалите); и смущаващ пакет частни филми, които с охота жертват художественото качество заради съмнителен зрителски успех (за това – по-долу).

3. Очерта се равностоеен баланс между силни дебюти („Урок“, „Отчуждение“) и успешни филми на опитни режисьори („Съдилището“, „Потъването на Созопол“). Това е важно обстоятелство, защото кинематографичният процес (колкото и условен да е в нашите неустойчиви реалности) изисква постоянно освежаване с „нова кръв“, макар че в разтеглените паузи между два филма много автори – дебютанти правят втория си опит едва на „попрището“ жизнено в средата“.

4. Много показателно е обаче пълното незабелязване от страна на журито (съставено от четирима чуждестранни експерти плюс Емил Христов) на двата филма на най-опитните и доказани режисьори в конкурса – „Буферна

зона“ на Георги Дюлгеров и „Пътят към Коста дел Маресме“ на Иван Ничев. Георги Дюлгеров, като всеки талантлив автор, има право на изповедален филм от типа „Буферна зона“, но дали трябваше да го прави по този начин? Неговият „нелинеен наратив“ е толкова нелинеен, че престава да бъде наратив. А това издига непреодолима стена пред зрителите. И като си помисля, че тъкмо този проект отприщи големия скандал през юни 2012 година, похабената тогава конфликтна енергия става още по-безсмислена. А при „Пътят към Коста дел Маресме“ очевидно израелският копродуцент е наложил волята и вкуса си, но в крайна сметка филмът остава във филмографията на режисьора.

5. Привидно добро е количественото съотношение между филми с държавно финансиране и т.нар. „независими“ продукции (направени с частни пари или от други източници). Само че при втората категория се забелязва подчертано заиграване с публиката и очевидно желание за зрителско угаждане. В резултат – занижена взискателност и ниско художествено равнище („Живи легенди“, „Още една мечта“). Професионализмът в създаването им не трябва да успокоява авторите – та той е задължителен за всеки филмов проект при днешните производствени и технически възможности. Грешно е да оправдаваме тези филми с „жанровия“ им характер, което би означавало, че следват утвърдени жанрови модели или матрици. Уви, те не са толкова жанрови, колкото подражателни (на определени популярни образци) и поради това безпомощно вторични.

6. Време е (а и младите режисьори имат такава нагласа) НФЦ да даде предимство на нискобюджетни проекти. Възможен е дори радикален ход: на две следващи конкурсни сесии (през 2015 година) да се приемат и разглеждат само нискобюджетни проекти – примерно за около 400 хил. лева. Така вместо 6 филма ще бъдат подкрепени 12 или дори 15 проекта. А междувременно прословутият член 17 от ЗФИ може

да претърпи необходимата промяна спрямо сегашната си йезуитска формулировка, която поощрява правенето на по-малко, но по-скъпи филми. И тогава ще видим резултата от истинските творчески усилия, които ще търсят (и ще намерят, сигурен съм!) органични творчески решения с подходящи сюжети, адекватна постановъчна сложност и възможна производствена реализация в рамките на (само)наложените ограничения. Защото всяко препятствие е една възможност. И някои от младите автори, които безспорно имат качества, ще прескочат успешно „препятствието“. А тогава всички ще се убедим, че може и така. Защото с бюджет от 200 хил. евро (или дори долара) талантливи млади режисьори правят успешни филми навсякъде по света (в САЩ, Турция, Гърция, Сърбия, че дори и в Македония). Нискобюджетното кино е незаменима глътка въздух за способния автор в трудна икономическа среда.

7. Точно такъв е урокът на „Урок“! Този толкова категоричен и успешен дебют (без държавно финансиране!) потвърждава известната истина, че добрият филм се случва преди всичко в главата на режисьора, а не в бюджета на продуцента. Не е нужно да припомням изключителната фестивална жътва на „Урок“: за по-малко от два месеца – престижни награди от Сан Себастиан, Варна, Варшава, Токио, Солун. Ще има и други. (По подобен начин Камен Калев направи успешния си дебют „Източни пиеси“ – започна го без лев държавно финансиране, само „на мускули“ и с приятелска помощ, а го завърши с шведски пари. За втория си опус „Островът“ вече имаше щедър европейски бюджет, покани международни звезди и резултатът е известен – амбициозен провал!) „Урок“ е особено важен за киното ни тъкмо в настоящия сложен момент и заслужава дори отделна статия. При още два-три подобни „урока“ сигурен съм, че ще пресечем гоненето на опашката в кръг и втръсналия шлагер „Дайте ни повече пари“ ще трябва да се замести със сериозния речитатив „Искаме Фонд кино“. А това вече е друг разговор и най-вероятно с други участници.

ИНФОРМАЦИОННАТА ПЪЛНОМЕТРАЖНА ПРОГРАМА

жанрово разнообразие
и независимо финансиране

ЗЛАТНА РОЗА

Росен Спасов ■

► Новите филми на българското игрално кино изчакаха две години своя национален фестивал. В навечерието на празненствата по случай 100 години Българско кино, „Златна роза“ демонстрира пъстра и витална картина от нови филми – тринадесет в пълнометражния конкурс, деветнадесет в късометражния конкурс и още двадесет и три филма в информационната програма (без съпътстващите юбилейни и възпоминателни прожекции). Всичко това – на фона на последните скандали около сесиите на НФЦ, българското предложение за „Оскар“ (не че там са опрели до нашия филм, който и да е той, но това е друга тема) и дискусиите за културната политика на бъдещото правителство. Официалната причина да няма фестивал през 2013 беше липсата на филмова продукция. Сегашното двегодишно натрупване пък доведе до проблеми с програмирането. Това важи с особена сила при късометражните програми, където количеството е осезаемо. Самата селекционна комисия си признава, че някои филми с качества за конкурс са останали в информационната програма поради липса на време. А според мен и в пълнометражните секции има такива случаи. Пъстротата и изобилието при късометражните форми бяха обсъдени подробно на организираната от списание „Кино“ кръгла маса в рамките на фестива-

ла. Явно е, че този тип кино, освен че набира популярност, започва да се приема сериозно у нас като първо стъпало във филмовото творчество. Това, което не бе обсъдено по време на фестивала и е обект на този текст, е пълнометражната информационна програма, която по традиция остава извън вниманието на двете основни зрителски групи във Варна – професионалисти и публика. По мои наблюдения вторите отсъстваха дори от зала 1.

Колкото до първата зрителска група – тя изпусна няколко интересни кинопреживявания. Няма да включвам тук „Виктория“ (режисьор Майа Виткова), който в качеството си на фестивален скандал, предизвикан – нарочно или не, от своята авторка, не взе участие в състезанието. Тъй като бях въввлечен в задочен спор между НФЦ в лицето на Георги Чолаков и Майа Виткова, държа да отбележа, че не взимам ничия страна. Мое то принципно мнение е, че филмите се правят, за да се показват, особено когато са финансирани от държавата. Една прожекция във Варна не може да застраши фестивалната стратегия на филм, който вече е минал през своите най-важни форуми. Но дори ако от НФЦ все пак бяха изчакали с показ на филма до следващия фестивал (2015 или 2016?), каквото беше желанието на Виткова, то най-вероятно ако не самият

филм, то контекстът около „Виктория“ ще бъде остарял.

Добрите примери в информационната програма са представители на тъй наречения транснационален филм. Освен че са копродукции между няколко държави, тези филми развиват своите сюжети и теми на повече от една държавна, културна или лингвистична територия. В „Радостта и тъгата на тялото“ (режисьор Андреас Пандзис) действието започва в Кипър, а кулминацията му е във Варна. Мотивите на основния персонаж го отвеждат в морската ни столица, където той търси своя бивш бизнес сътрудник от България, заради когото е лежал в затвора. Авторът на филма твърди, че това е неговият опит в мейнстрийм киното. Перипетиите на Евагорас (Харис Абразис) обаче не се ограничават в жанрови рамки. Проследявайки ги, зрителят преминава през любовна история, гангстерски филм, трилър и всичко това подправено с хумор и сексуално насилие. Основната тема на филма – предателството – е типична както за мейнстрийма, така и за арт киното. Пандзис е изградил стройна драматургична структура. Именно тя е в основата на успешното съчетание между вече избро-

ените стилове. В техническо отношение филмът е на високо ниво, което е естествено за опита на режисьора и познанията му за различните жанрове в киното.

От гледна точка на опита не толкова добре изглеждат нещата при „Имунитет“ (реж. Реймънд Стиърс). Филмът прилича на фотографски експеримент с възможностите на лентата и на изображението. Действието на филма е ситуирано в малко фотографско студио, а основен персонаж е мистичен чужденец (Райниер Ярсма). Филмът е направен с ентузиазъм както от страна на авторите и изпълнителите на ролите, така и от жителите на село Ново Градище, което е използвано за фон. Движеща сила на историята е въображението. Мистична книга задвижва сюжета. Който погледне в нея, умира в ужасни страдания, визуално представени почти драстично. Нетипичен „МакГавърн“ за нашето, а и за световното кино. И ако при първите две заглавия водещите продуцентски и творчески сили не са български, то при „Код червено“ (режисьор Валери Милев) режисьорът и продуцентът са българи. Оттук идва и недоумението защо филмът не бе допуснат до конкурс, след като най-малкото не е



„Виктория“ – режисьор Майа Виткова

по-лош от „Вила Роза“ например. Авторът на филма подхожда с нескрито влечение и уважение към законите на жанра на филмовия ужас – зомби катастрофата. Историята започва от битката за Сталинград с атрактивна екшън сцена. След това действието се пренася в българска военна база, където се отприщва ужасът на зомби заразата. В техническо отношение филмът е на високо професионално ниво и в този смисъл не разбирам защо Милев твърди, че не харесва произведението си. Единственото му според мен слабо място е финалната сцена, решена със статични фотографски изображения вместо чрез екранно действие, но това може би се е наложило поради трудностите при финансиране на продукцията. Башар Рахал, този път в ролята си на продуцент, финансира филма изцяло със средства на частни фирми и предприема интересен ход – продава филма предварително в чужбина (до момента на повече от 130 държави), което обяснява и доминацията на английски език в диалога. Любопитна е приликата на главния актьор (Пол Логан) с Мариан Вълев и естествено възниква въпросът защо Мариан не изпълни тази роля?

Друг жанров опит, този път на територията на трилъра, е „Шестият ден“. За съжаление филмът на Владислав Радев не е убедителен точно според характеристиките на жанра. Филмът като цяло няма високи претенции и остава на ниво „мускули и ентусиазъм“. Такава е тенденцията и при останалите заглавия от информационната програма. „Нощта на мечтите“ (режисьор Борислав Костов) би трябвало да е филмов урок по човечност, който да покаже потенциала на детското кино, но не е достатъчно убедителен. Общи черти могат да се намерят между филмите „Тай Чи“ (режисьор Росен Андонов и Шън Фей) и „България, тази вечна ерес“ (режисьор Вал Тодоров), въпреки че по форма са коренно различни. Първият ни въвежда в тайнствата и философията на бойното изкуство „Тай Чи“, а вторият с епичен замах ни препраща към древните и еретични корени на българския дух. Двата филма отразяват почти документално авторските пристрастия и интереси по темата, която ги вълнува. Филмите по-скоро са образователни и дори поучителни, но изпълнението им е доста самотейно, което пречи на тяхната комуникативност. ■



„Нощта на мечтите“ – режисьор Валери Костов



ПОГЛЕД
от „другата“ България

ЗЛАТНА РОЗА

Кристина Стоянова ■

ПЪРВА ЧАСТ

► Спомням се, че през 1987 или 1988 написах за списание „Киноизкуство“ – предшественика на „Кино“ – статия „Поглед от далеч и от близо към канадското кино.“ И ето че дойде време да пиша статия за българското кино „отдалеч и отблизо“... След четвърт век емиграция приех с признателност и гордост любезната покана на г-н Георги Чолаков, изпълнителен директор на НФЦ (Национален филмов Център), да бъда член на журито на 32-ия български национален кинофестивал „Златна роза“. Нали най-голямото признание за всеки от нас е това, което получава в семейството или в родината си! Не случайно поговорката казва, че е най-трудно да си пророк в собственото си село... Спомням си например през какви иглени уши трябваше да мине професор Божидар Манов, за да преодолее съпротивата, и да ме покани през пролетта на 2002 година да изнесе курс от лекции върху посткомунистическото източноевропейско кино в моята Алма матер НАТФИЗ.

БЪЛГАРСКОТО КИНО ОТДАЛЕЧ...

Ако преди 10-15 години беше все още рано, мисля си, че е дошло най-сетне времето да се приобщят към българските културни и ки-ноп-

роцеси – пък и не само – професионалистите от „другата“ България, които живеят в чужбина и са свързани професионално с тамошното кино. Нали всички т.нар. национални кинематографии се намират сега в една „глобална“ лодка и всички те разчитат предимно на средствата, отпускани им от съответната държава, така че имаме какво да си кажем. Пък и Канада най-отдавна произвежда филми, които се разпространяват главно по телевизията, защото в собствената си страна канадското кино разполага само с 3.5 процента екранно време, останалите 96.5 процента принадлежат на Холивуд. Както навремето се беше изразил Пиер Елиът Трюдо, най-известният канадски министър-председател от неотдавнашното минало: Канада е като мишка, която спи в едно легло със слон! Въпреки това канадската държава – макар и сега с консервативно правителство и не особено охотно – продължава да финансира националното си кино в съгласие с многокултурната си и многоетническа културна политика, защото е наясно, че трябва да подкрепя националната си идентичност. Българското кино наистина е под чадъра на законите за защита на националните култури на Европейския съюз, но не бива да се забравя, че тези закони се подлагат регулярно на обсъждане от Све-

товната търговска организация (World Trade Organization), която по принцип не гледа с добро око на всякакъв вид протекционизъм, бил той икономически или културен.

В този ред на мисли много се радвам на младите хора като Кристина Николова и Константин Божанов – и в последно време Вал Тодоров и Тео Чепилов – които учат в чужбина, но се връщат да снимат в България, предлагайки нов емоционален ракурс. Имам предвид най-вече един от любимите ми български филми от последните години „Вяра, Любов и Уиски“ (2012), както и „Аве“ (2011) – които според мен имат много по-голямо познавателно значение като поглед „отвън“, от това на иначе ригористичните, но водещи наникъде мрачни социално-психологически анализи и прогнози на колеги – академици от „другата България“.

Приех поканата на НФЦ и с известен страх. Като ветеран от различни журита, най-вече тези на ФИПРЕССИ, но и други, „големи“ журита, знаех колко лесно тези форуми могат да се превърнат в арена за надприказване, че и по-лошо – за стълкновение на интелектуални и нравствени пристрастия, пък и на други интереси... Което как да е се понася на чужда територия, но на родна, и то след моето тъй дълго професионално отсъствие, сериозно ме тревожеше. Като прибавим към това и не твърде оптимистичните ми очаквания по отношение на българското кино от последните две десетилетия, създадени на базата на придобити с голям труд DVD копия или линкове към нови български филми, колебанията ми стават напълно разбираеми.

Съмненията ми се подхранваха допълнително и от спорадичните, но болезнени избухвания на скандали в кинообщността, за които научавах в недопустимо обидни детайли и в почти реално време от немодерирания лист-серв (или информационен център) на Съюза на филмовите дейци.

Голяма утеха ми беше Емил Христов, другият – и единствен – български представител в журито и негов председател (аз представлявах Канада). Не само Емил Христов беше на висота, но и другите трима колеги – Дуня Клеменц, продуцентка от Словения, известна с Оскар-наградения си филм „Ничия земя“ (2001, Босна, режисьор Данис Танович); Жан-Франсоа Бур-

жо, директор на Средизменоморския кинофестивал в Монпелие, Франция, и Юлек Кедзиерски, координатор на програмата Манхайм мийтинг плейс (Място за Среци, филмов фестивал Манхайм, Германия) – освен добри професионалисти, се оказаха и стойностни хора. Благодарности на Националния филмов Център, на международния му отдел и особено на г-н Чолаков – не само за смелата инициатива да покани международно жури, но и да го подбере така смислено.

... И ОТБЛИЗО

А сега за най-важното, за филмите, които ме изненадаха така приятно! Всъщност ако филмите не бяха така добри, всичките ми гореизброени страхове и параноии щяха да се превърнат в мрачна реалност, която и най-прекрасното жури на света нямаше да може да промени.

Онова, което ми направи най-силно впечатление, беше енергията, която се излъчваше от състезателната програма, чийто източник е българската реалност, тук и сега – като конкретика на разпознаваеми теми, характери, ситуации и мизансцен, осмислена на философско-нравствено, а и гражданско ниво – за която игралното кино най-сетне е узряло. Не че в досегашните му лутания из социалните и културни лабиринти на т.нар. „преходен“ период не е имало просветления, но поради спорадичността си те не успяха да осъществят тъй нужната приемствена връзка с непосредствените си предшественици от миналото, нито пък да консолидират оригинален български посткомунистически стил. Тук не включвам едни от най-добрите и най-награждавани български филми от последните години – „Дзифт“ (2008, Явор Гърдев) и „Цветът на Хамелеона“ (2012, Емил Христов) – които, ако авторите им не продължат да създават нови и също така силни ленти, ще си останат филми-острови, каквито бяха и си останаха „Козият рог“ (1972, Методи Андонов) или „Лачените обувки на незнайния воин“ (1979, Рангел Вълчанов). Както не може да се построи социализъм в една отделно взета страна, независимо от решителността на другаря Сталин, нито пък е възможно да се построи капитализъм в една отделно взета къща, независимо от височината на оградата ѝ, също така

е невъзможно, колкото и да е съблазнително за режисьорите – закleti индивидуалисти, една национална кинематография, особено малка, да излезе от анонимност само с отделно взети шедеври. Независимо колко силно се съпротивляват най-известните режисьори от Новото румънско кино Кристи Пую, Кристиан Мунджиу и Корнелиу Порумбойю срещу обобщаващи критически понятия като Нова румънска киновълна и Ново румънско кино и настояват на своята уникалност, истината е, че без филмите на покойния Кристиан Немеску, на Флорин Шербан и Каталин Митулеску, на Боби Манеску и Мариан Кришан и тези на още много други млади режисьори те едва ли биха имали мотивацията да продължават така успешно кариерите си. Тази трудно обяснима, но безспорна зависимост между изявите на индивидуалния и на груповия талант Карл Густав Юнг отдава на възможността да се мобилизира творческият потенциал на колективното безсъзнателно. Но не забравя да напомни, че този процес се намира в не по-малко сложна взаимозависимост със специфичните социални и културни процеси. Така че си остава непредсказуема мистерия кога всички тези обстоятелства ще се подредят подходящо – което в чисто човешки план обаче рядко означава щастливо – както се подредиха за чешкото кино през 1990-те и началото на 2000-те; за унгарското в средата на миналото десетилетие и вече повече от десет години за Новото румънско кино.

Филмите, показани във Варна, дават възможност макар и предпазливо да предположим, че може би и за българското игрално кино е дошъл този момент и дългогодишният му творчески блокаж най-сетне е преминал. Наистина състезателната програма категорично заяви зряло присъствие, професионално защитено на различни тематични, естетични, жанрови и художествени нива, а най-силните филми заземиха предишните като че ли случайни попадения, консолидирайки ги като тенденции – съвременни и исторически, естетически и тематични – отворени към световните филмови процеси.

„Урок“ (Кристина Грозева, Петър Вълчанов, носител на Специалната награда на журито, Наградата на град Варна) например се очерта като

логичен апогей на едни от най-силните критично-реалистични филми от последните десетина години – „Емигранти“ (2002) и „Шивачки“ (2007) на Людмил Тодоров; „Раци“ (2009) на Иван Черкелов, „Лов на дребни хищници“ (2010) на Цветодар Марков, както и вече гореспоменатия „Вяра, Любов и Уиски“. Като тях и „Урок“ се стреми към художествено обобщение, далеч надхвърлящо случващото се на екрана, пресъздадено с минималистичните средства на документалната естетика (бързам да добавя, че натурализмът на дългите кадри е основен художествен похват на т.нар. „световно кино“ (виж Lúcia Nagib; Tiago de Luca).

Една почтена и принципна жена се превръща пред очите ни в крадла, дори в съучастница на ученика си, когото хваща да краде, но не наказва, защото му влиза в положението. Подвижната камера, която непрекъснато държи във фокус главната героиня (в изключително прибраното изпълнение на Маргита Гошева), ни прави активни съучастници в нейната драма, налага съпричастие. И макар че някои колеги от журито сравниха „Урок“ с „Розета“ (Белгия/Франция, 1999) на Братята Дарден, в контекста на съвременното посткомунистическо кино за мен той най-силно се родее с „Полиция-прилагателно“ (Порумбойю, Румъния, 2009). Героите и на двата филма се провалят пред очите ни като морални субекти най-вече по отношение на децата, за които са отговорни, демонстрирайки съответно лицемерието на закона и безпомощността на образователната система в условията на посткомунистическото безвремие. Филмът е здраво заземен в битността на вечните български преходи – първо от капитализъм към социализъм, после обратно. Митарствата на главната героиня от буколическото селище, в което живее, до западащото градче, където работи като учителка по английски, и обратно, силно напомнят за неустроения полуградски – полуселски живот на героите от миграционния цикъл от 1970-те години, вглеждащ се внимателно в разрушителните емоционално и психически процеси на тогавашния преход. С тези „малки“ филми – свързани най-вече с киното на Людмил Кирков („Селянинът с колелото“, 1974, „Момчето си отива“, 1972, „Матриархат“, 1977), но също и с това на Едуард Захариев

(„Преброяване на дивите зайци“, 1973, „Вилна зона“, 1975, „Почти любовна история“, 1980, „Елегия“, 1982), както и с някои филми на Иван Тезриев и Иван Андонов – българското кино се доближи най-плътнo до определението за национална филмова школа или вълна от рода на Чехословашката от 60-те години или на Полското кино на моралното безпокойство от 70-те и 80-те години на миналия век.

Ако „Урок“ е наследник на миграционния цикъл, то „Съдилището“ на Стефан Командарев (Голямата награда „Златна Роза“ за най-добър филм) се родее с урбанистичните драми на Георги Дюлгерев („Авантаж“, 1977), на Иван Ничев („Иван и Александра“, 1989), на Иван Андонов („Вчера“, 1988) и Николай Волев („Да обичаш на инат“, 1986, „Маргарит и Маргарита“, 1989). Филми, които заради безпардонното си третиране на теми и типаж, табуирани от комунистическата цензура, се считаха за дисидентски по онова време. Командарев и неговите съсценаристи сръчно съчетават два социално наболели проблема, които сегаш-

ните официални институции едва ли биха искали да се зачекват. Темата за деструктивните последици от неограниченото господство на кредитните банки – прочее причината за трагичното падение на героинята от „Урок“ е невъзможността да посрещне висящ банков кредит – е органично преплетена с тази за трафика на нелегални емигранти през България към Европейския съюз. Има и трета тема, която пък е съвсем табу – тази за непоетата вина за смъртта на източноевропейските туристи, предимно от Източна Германия, разстреляни „при опит за бягство“ през българските граници към свободния свят.

Резултатът е класически излят филм, разчитащ – както впрочем и „Урок“ – на силен емоционален ангажимент от страна на зрителя, постигнат тук благодарение на звездното актьорско трио, състоящо се от Мики Манойлович, Асен Блатечки („Златна Роза“ за мъжка роля) и Ованес Торосян. И докато в центъра на „Урок“ е героиня от нов тип, чиито отчаяни действия извеждат на преден план посткомунистическата



„Съдилището“ – режисьор Стефан Командарев

криза на мъжкото начало, „Съдилището“ предлага поглед към тази криза от три възможни мъжки гледни точки, изложени в Хегелиански диалектичен порядък и следвайки траекторията на мелодрамата. Според знаменитото изследване на Питър Брукс върху „мелодраматичната фантазия на Балзак и Хенри Джеймс“ мелодрамата става най-популярна в моменти на обществен срыв и атрофия на ценностите, които тя измъква от забвение и реабилитира, прибегвайки до манихейското разделение на героите си на черни и бели, злодеи и жертви, където именно злодеите са протагонисти и движат действието. Ето защо най-силна в „Съдилището“ е тезата на бруталното оцеляване, отразяваща доминантния „мачо“ модел на насилие и клептократия. Тази теза е въплътена от Капитана в оставка, понастоящем местна мутра (Мики Манойлович), който организира, надзирава и естествено прибира огромните доходи от прехвърлянето на емигрантите през границата към вътрешността на страната. Негов антагонист и нравствена антитеза е Бащата, който, притиснат от кредитната банка, към която е задължиял по време на тежката болест на вече покойната си жена, приема да транспортира в старата си млечна цистерна и срещу добро заплащане – разбира се, „временно“ – нелегалните емигранти. Бащата в нюансираното изпълнение на Асен Блатечки е узнаваем тип национален характер, макар и вече на изчезване. Природно интелигентен и интровертен, той мълчаливо понася издевателствата на Капитана, но се противопоставя срещу малтретирането на емигрантите, на които последният гледа като на стока. Наистина, както пише Томас Елзесер, мелодрамата пренася кризите на обществото в междуличностните отношения, като при това екстернализира вътрешните състоя-

ния на героите си. Така например в очерчания конфликт между Добрия Баща и Злия Капитан Синът (Ованес Торосян) се явява в трудната резоньорска роля едновременно на изразител и фасилитатор на нравствени критерии. Както и като катализатор на повратната точка на действието, провокирайки обяснение с Бащата, след като случайно научава, че като млад войник през 1988 година и по заповед на Капитана баща му е застрелял двойка източногермански младежи при опит за бягство през границата. Пречистен след силната емоционална сцена между двамата, Бащата поема отговорността за някогашното престъпление – наистина, както пише Елзесер, в някои исторически моменти трансформацията на реализма и натурализма в сензационна емоционалност е единственият начин да се изрази нравствената истина. Постигнал най-сетне мир със съвестта си, Бащата, спасявайки болно емигрантско дете, убива Капитана по време на опасния преход през местността Съдилището.

Финалът или синтезата – умирацият Баща остава при чукарите на Съдилището, а Синът продължава прехода като водач на групата – разрешава конфликта между Доброто и Злото, утвърждавайки нравствения императив на Бащата, и на Сина като негов продължител. Ролята на властта обаче, която всъщност е в дъното на ширещото се Зло във всяко мелодраматично повествование, остава амбивалентна. Както и в камерната румънска кинодрама „Морген“ (Мариан Кришан, 2010), която също разработва чувствителната тема за нелегалните емигранти, само че в ироничен ключ – граничната полиция предпочита да си затваря очите и пред най-жестоки нарушения на човешките права, само и само да не прави нищо. Което само по себе си е вече тема за нов филм...

Продължение – в следващия брой

БАТЕ ДИМО и операторите



Любмила Дякова ■

► Ето че и седмият фестивал за операторско майсторство „Златното око“, макар и след три години, се състоя. Този път забавянето (регламентът изисква фестивалът да се провежда на всеки две години) е за добро. Освен с уютната, ремонтирана зала, сега читалището се гордее и с модерната си прожекционна апаратура – последна дума на техниката и с екран, каквито малко зали в страната притежават. Явно община Попово и Сдружение за среда и култура „Попово 21 век“ успешно усвояват пари по европейски проекти и програми и това си личи както в градската среда, така и от културния облик на града. Фестивалът „Златното око“ в памет на Димо Коларов е емблематичен за културния календар на Попово, но той е и от национално значение като един от трите европейски фестивала за операторско майсторство след международните „Camerimage“ в Полша и „Братя Манакис“ в Македония. След всяко издание на фестивала обсъждаме необходимостта той да се превърне в международен, сега вече пречките от техническо естество са преодоляни и остава държавата да прояви добра воля и да осъзнае колко важен за международния престиж на България би бил този фестивал. Тази година „Златното око“ бе посветен на 90-ата годишнина на Димо Коларов (поповчани

не само се гордеят, но тачат и пазят паметта на бележития си съгражданин). На срещата, която се състоя по този повод, Съюзът на българските филмови дейци подари на музея в града цигулката и акордеона на бате Димо, а актрисата Гинка Станчева с неувяхващия си чар разказа за работата с Димо Коларов във филма „Хайдушка клетва“ (1958). В съпътстващата програма имаше и други интересни събития като репрезентацията на UVT „Бъдещето на цифровото кино и телевизия“; представянето на филма на Елена Йончева „Кой спечели Украйна“ и среща с нея; показ на филмите „Съседката“ в памет на оператора Стоян Чакъров и „Чия е тази песен“ в памет на оператора Жоро Неделков. Награди за цялостно творчество бяха присъдени на Христо Тотев – едно от емблематичните имена в българската операторска школа, и на Гинка Станчева – една от любимите актриси на бате Димо.

В конкурсната програма, след селекция, бяха включени 29 филма, разпределени в категориите: игрални, документални и научнопопулярни и студентски филми. Тук е мястото да подчертая заслугата на СБФД, съосновател и съорганизатор на фестивала съвместно с община Попово, за успешното реализиране на това важно събитие още от самото му учредяване.

Бих апелирала за повече активност от страна на Гилдия „Оператори“ към СБФД и Асоциацията на операторите, но като се знае колко са заети – дано винаги да е така, е разбираемо, че повечето усилия в организацията на фестивала падат върху малобройния екип на СБФД. Разбира се, ако „Златното око“ се провежда редовно през две години, много от техническите и организационни трудности ще се избягнат. А и самите оператори ще си изградят нагласата, че това е техният фестивал и че е важно да участват и да присъстват. Жалко е също, че тази година БНТ не присъди своя награда, но да се надяваме, че ще преосмисли позицията си за в бъдеще, защото телевизионни филми имаше във всички категории. Неведнъж съм подчертавала, че има специфично телевизионни формати и те не бива да бъдат пренебрегвани. Сред тях има и нескопосани, но и много стойностни творби и си струва добрите тенденции да бъдат подкрепяни и поощрявани. Колкото до пълнометражните игрални филми, два от тях също са телевизионни: носителят на Първа награда на община Попово за игрален филм – операторът Стефан Куцаров, за работата си във филма „Номер 1“ (режисьор Атанас Христосков). Признавам, че не съм сред почитателите на този филм. Имам резерви към неговата подчертана публицистич-

ност и преднамерена силовост. Но оценяването на операторската работа, колкото и да е свързана с цялостното звучене на филма, изисква по-специфични критерии и филмът си заслужи наградата, присъдена за изострен графичен релеф и динамична пластичност. Другият телевизионен филм, който ценя изключително високо, е „Очуждение“ (режисьор Милко Лазаров). Мисля, че визията на филма – оператор Калоян Божилов (с награда от „Златна роза 2014“), е абсолютно адекватна на замисъла на филма, на протяжния му ритъм, на разтърсващото му послание: вглеждането в детайлите и търсене на тяхната значимост, живописното портретуване на персонажите, финалният епизод с бурята, в който изображението е водещ компонент в драматургията, довеждащ до пълен катарзис. Все основания за награда, но специалистите (оператори) по друг начин съизмерват нещата. Като изключим тези дребни разминавания, за всички останали филми бяхме в пълен синхрон и единодушие – какво по-добро за едно жури (председател Константин Занков, членове: Пламен Сомов, Любо Чаталов, Цветан Недков и моя милост). С дилом бе отличен филмът „Те отлитат“ – оператори Симеон Цончев и Ивайло Дончев. Изящна импресия за някои редки птици в България – много красив и важен филм.



„Контражур“ – оп. Михаил Боевски

Наградата на продуцентска компания „Меджик филм“ за студентски филм бе присъдена на Дамян Димитров – оператор на филма „Самодива“ (режисьор Радослав Камбуров) за постигнатата хармония в обиграване на фикция и реалност. Наградата на СБФД получи Михаил Боевски за късометражния филм „Контражур“ (режисьор Вал Тодоров). Оригинален като замисъл, добре обигран и с изненадващ обрат филм, в който пластичният изказ е маняшки естетизиран. Специалната награда за операторски дебют бе присъдена на Александър Станишев за експресивната и динамична визия на „Вяра, любов и уиски“ (режисьор Кристина Николова). Един филм, който е силен не само като тема – историята на младо момиче, което трябва да избира между уредения и скучен живот с годеника си в Щатите или бурната и страстна любов с екстремното си гадже в несигурна и нищо необещаваща България – но и с изключително въздействащата си рефлексия върху младежката аудитория. Неслучайно рефренът „Моля те...“ беше хит сред публиката на предишната „Златна роза“, а сега се напояваше от участници и зрители на „Златното око“.

Специалната награда на община Попово за късометражен филм бе връчена на Орлин Рувевски – оператор на филма „Чест“ (режисьор

Павел Веснаков). Толкова ярка, монолитна и цялостно изградена творба не се среща често и затова мотивацията за наградата бе „за суровия реализъм в изобразителното решение, адекватен на драматургията на филма.“

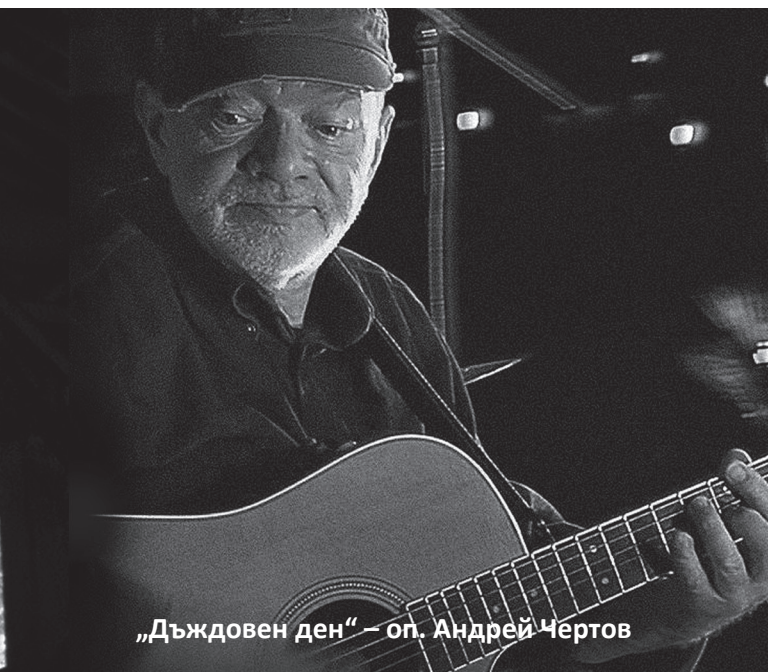
Голямата награда „Златното око“ на община Попово за операторско майсторство на името на Димо Коларов отиде при Андрей Чертов за филма му „Дъждовен ден“ – отличаващ се с филигранна чувствителност, артистизъм и финес на пластичното решение. Този филм не е само портрет на видния джазмен Огнян Видев. Той е преклонение и поетичен реверанс към джаза като начин на мислене и на живот, но е и обяснение в любов към Пловдив, към артистичната бохема на града, към една епоха, която може би вече си отива. Невероятен филм, за който един от колегите в журито възкликна: „Ето, това е филмът“. Каква по-категорична оценка и признание...

А аз си мисля колко добри са българските оператори от всички работещи генерации и колко е хубаво, че имат „Златното око“ – техният фестивал.

А също дали не е време списание „Кино“ да възобнови рубриката си „Подир сянката на облаците“ – операторите не само показват, те могат и добре да разказват.



„Очуждение“ – оп. Калоян Божилов



„Дъждовен ден“ – оп. Андрей Чертов

СЪТВОРЕНИЕТО

на пластилинов свят в логка

INTERVIEW

с аниматорката **Джоан Грац** разговарят **Цветомира Николова** и **Зина Соколова** ■

► Международният фестивал на анимационния филм в град Неум – Херцеговина съществува от девет години и въпреки голямата фестивална конкуренция и трудностите във финансирането, печели известност и почитатели. Директорът Юринко Раджич, работил в Загребското студио за анимационни филми близо 20 години, започва с идеята да организира в Неум международна анимационна работилница за деца, която се разраства и се превръща във фестивал. Прожекциите се провеждат на открито и не малко курортисти с удоволствие гледат анимация пред хотел „Слънце“, съвсем близо до пострадала от бомбардировките сграда, която се е превърнала в убежище за стотици лястовички. Програмите се прожектират едновременно и в летните кина на Неум, Дубровник и Мостар. Тази година председател на Международното жури беше Джоан Грац, виртуоз в така наречената „пластилинова живопис под камера“ и носител на „Оскар“ за филма си „Мона Лиза слиза по стълбите“ (1992), както и на много други престижни награди. Ето какво сподели тя за списание „Кино“.

Госпожо Грац, разкажете за началото на Вашия творчески път. Как стигнахте до анимацията?
Завършила съм рисуване и история на изкуства-

та в Калифорнийския университет. След като се дипломирах, не ми се искаше да започна веднага работа и записах архитектура в Орегон, тъй като този курс на обучение е доста дълъг. Докато учех архитектура, донякъде случайно опитах да анимирам и бързо се ориентирах към работата под камера. Вместо да трупам купища последователни рисунки и накрая да ги заснема, предпочетох да снимам директно, да променям малко същото изображение, пак да го снимам и т.н. Така направих една фигура, която дишаше – това беше първата ми среща с изкуството на анимацията. Когато завърших архитектура, вече знаех с какво искам да се занимавам – с анимация. Може би това е логично развитие за хора с тази специалност – познавам няколко колеги от филмовата индустрия, които също са били архитекти. Освен анимация, правила съм и декори за филми. В началото рисувах с маслени бои, после минах на акрилни, но те не се смесваха добре. В студиото на Уил Винтън1 открих пластилина и той се оказа най-доброто средство за мен. Напоследък използвам и Фотошоп; пробвала съм и други средства в работата си под камера. Най-забавно ми беше да работя серия реклами за подправки. Дадох ми около 60 подправки в големи количества, които ми бяха необходими за анимацията. Сту-

диото ми миришеше толкова хубаво! Получи се много добра работа.

След като открихте пластилина, какво почнахте да „майсторите“ с него?

Първият ми филм беше абстрактен. Никога не съм била добър разказвач на истории. По-скоро съм художник и обичам спонтанността по време на работа. Обикновено не знам къде отивам. Мисля си, че ако човек знае къде точно отива, едва ли си заслужава да си хаби силите да го прави. На мен ми е интересно да откривам различни неща по време на работния процес. Филмът, с който спечелих „Оскар“ 2, ми отне общо десет години. Първите шест-седем се опитвах да избира художници и кои от техните творби да включа. Самата анимация ми отне две години. Опитвах се да наподобявам прецизно авторите. Използвах единствено показалеца си, за да нарисувам нещо, което художниците са правили с четка. Но това, което ме интересуваше истински, бяха метаморфозите. Една картина се раздвижва, променя се и в един момент напомня и на двамата художници, но в някаква нова версия. Винаги съм работила по този начин – един продължителен процес под камерата; движение напред, без възможност за връщане назад, за редактиране, без компютри, които да забързват или забавят темпоритъма.

Как се разпространяват вашите филми?

Разпространението винаги е било проблем за късометражните творби. Обикновено филмът се показва на фестивали само 2 години. Но през 90-те имаше много образователни медии, библиотеки, правеха се и DVD. За жалост после разпространителите на VHS и DVD фалираха и сега моите филми са в iTunes. Повечето хора биха гледали 1-2 пъти някое мое произведение, но едва ли биха искали да го притежават. Това е непечеливш бизнес. Имам късмет, че правя реклами и не завися от приходите от късометражните ми творби. Но сега интернет дава възможност да се видят много филми.

Наградата „Оскар“ помогна ли за по-широкото разпространение на Вашия филм?

Показаха го по една обществена телевизия в

Орегон. Преди „Мона Лиза слиза по стълбата“ и друг мой филм – „Сътворението“, също беше номиниран за наградата, както и други филми на студиото на Уил Винтън. По същото време направих голяма реклама за „Юнайтид еърлайнс“, после за „Кока Кола“. Истината е, че и най-малкият бюджет за реклама ми е носел повече пари от всичките ми други филми, взети заедно.

Споменахте, че сте гостували на Варненския световен фестивал на анимационния филм преди много години. Какви са Вашите спомени от това гостуване?

Да, през 1981 или 1982 година бях на Варненския фестивал, за да представя филма си „Сътворението“. Впечатли ме огромната, препълнена с деца зала. Много интересни бяха техните реакции, защото не всички филми бяха детски. Сега според мен е точно обратното – на фестивалите има твърде малко публика. Спомням си, че филмът ми стана повод за дълги дискусии с двама господи, чиито имена вече не помня. Единият беше критик, който не одобряваше религиозния момент във филма. А другият беше оператор, който много хареса филма. Пътването ми до Варна в онези години беше вълнуващо и интересно и с голямо любопитство бих посетила отново този фестивал.

Бихте ли разказали за сътрудничеството си със студиото на Уил Винтън?

През 1979 ме помолиха да им помогна с довършването на „Рип Ван Уинкъл“ по едноименния разказ на Уошингтън Ървинг. Филмът беше с дължина 26 минути и се предполагаше, че ще го завършим само за два-три месеца, но се оказа, че работихме почти цяла година. Нямах никакво намерение да оставам в екипа, но стана така, че работих за тях следващите десет години. След „Рип ван Уинкъл“ поех да режисирам и анимирам „Сътворение“ по поемата на известния черен поет Джеймс Уелдън Джонсън, една от най-ярките фигури на литературното движение „Харлем ренесанс“. За първи път раздвижвах по този начин картина. Направих сториборда, а после получих от студиото сценария и трябваше да се откажа от някои идеи. Това ми наложи по-строга дисциплина на рабо-

та в сравнение с начина, по който работя сега. По онова време беше по-лесно да се отиде на фестивал, да се печелят награди. По-малко хора работеха в бранша, а техниките, които се използваха, бяха нови.

Разкажете за работата си върху пълнометражния филм „Пророкът“.

Преди 4-5 години бях в Лос Анджелис на парти с аниматори по времето, когато се обсъждаха наградите „Оскар“. Един мъж се приближи и каза, че търси точно мен. Попита ме дали искам да направя част от филма „Пророкът“ по едноименната книга на Халил Джубран. Говорил беше и с други режисьори. Макар че групата претърпя известни промени, той успя да събере няколко много добри аниматори и всеки трябваше да направи отделна част от филма. Сред тях беше и Роджър Елърс, режисьорът на „Цар Лъв“, на когото бе възложена обобщаващата рамка за анимацията, която накрая се превърна в основен компонент на филма. Направих четириминутна анимация, както останалите режисьори. Роджър не се опита да пригоди нашите почерци към неговия и всъщност различните стилове направиха филма много по-интересен.

Филмът завършен ли е?

Все още не. В един момент от работата по него привлякоха като продуцент Салма Хайек. През май гледахме част от готовата продукция, но работата все още продължава. Вероятно искат да го пуснат на екран малко преди наградите „Оскар“, за да не бъде забравен дотогава. Покрай филма посетих за първи път Кан. Беше ми приятно, че хората се интересуват от нашия филм. Но от друга страна Кан е странно преживяване. До този момент не бях попадала на фестивал, където се говори основно за тоалетите на звездите. Всички искаха да снимат Салма, която е прекрасен човек, ангажирана с различни каузи като правата на жените, екология и т.н. Заради това, че бях до нея, ме снимаха толкова, колкото никога през живота ми. Беше забавно – когато вървахме по червения килим, фоторепортерите се разкрещяха на Бил Плимптън, който също има четириминутна част от филма. Той е доста висок и им беше попре-

чил да снимат Хайек. Мисля си, че всички щяха да бъдат по-доволни, ако нас ни нямаше там, за да могат да се съсредоточат върху роклята на Салма Хайек.

Имате ли любими аниматори?

Харесвам работите на много хора. Винаги съм харесвала компанията „Ардман“ – познавам Ник Парк, Питър Лорд и Дейвид Спрокстън от много време. Запознахме се в Загреб през 80-те години, после наблюдавах разрастването на тяхната филмова компания. Те са най-добрият пример за голяма филмова компания. Питър винаги е умееел да приобщава и да се доверява на хората, с които работи. Харесвам и Теодор Ушев. Не го казвам защото разговарям с българи. Гледала съм филмите му на различни фестивали. Харесва ми как използва някои елементи от немския експресионизъм, арт деко, руския авангардизъм – неща, които допадат и на мен самата. Работите му са силни, въздействащи и той наистина е един от моите фаворити.

Бихте ли разказали нещо за общия си филм с Джоана Пристли „Плюсове и минуси“ (1993), в който се смесват анимацията и документалното кино, а също и много различни анимационни техники. Особено любопитно е кой написал текста?

Имахме въпросник, който изпратихме на затворници. Един познат водеше курс по писане и даде получените от затворниците отговори на класа си. Така се роди текстът. Героинята на Джоана беше надзирателка, а в анимацията си тя използва оръжия и предмети, конфискувани от надзирателите. Моят герой беше осъден за въоръжен обир. Негови приятели бяха гледали филма, бяха му казали и той ми се обади след като излезе от затвора. Срецахме се, приличаше на адвокат. Беше продавал коли и го попитах дали уменията му да манипулира, научени в затвора, му помагат в бизнеса. Той ми каза, че винаги мога да разчитам на него. Очевидно филмът му беше харесал.

Какво мислите за смесването на анимационни техники?

Зависи. Харесах един немски филм в панорамата – абстракция по музика, много красив беше. Не

обичам компютърната анимация, която се стреми да показва нещата точно както са в действителност. Героите понякога изглеждат зловещо и въпреки че техниката се усъвършенства, те все още си остават такива. Всичко е някак бездушно и като си помисля колко много хора са се трудили върху нещо толкова бездушно...

Обичате ли да работите върху литературни адаптации?

О, да. Обикновено когато нямам идея за нов филм, правя някаква абстракция или търся някое литературно произведение. Така направих „Кубла Хан“ (2010). Много харесвам поемата на Коулридж. Да, смисълът ѝ е малко неясен, загадъчен... Но в нея има много силно чувство – макар и от епохата на романтизма, произведението звучи модерно. Това е последният филм, който правих преди пълнометражния. Беше монохромен – решен само в един цвят. Харесва ми да работя по този начин, без да знам къде отивам предварително. Единственият недостатък е, че при абстрактните филми понякога не знаеш и къде да спреш. Но това се отнася и за много други филми.

Бихте ли казали нещо за „Завръщане в земята на Оз“?

Много ми беше приятно да работя върху този филм. Беше още преди навлизането на компютрите и чисто технически беше истинско предизвикателство. Това беше първият пълнометражен филм на Уолтър Мърч. Той е един от най-интелигентните хора, с които някога съм

работила. Толкова е интелигентен, че понякога не разбирах какво иска от мен – нищо не проумявах от анализите му. Може би защото идваше от игралното кино, искаше да правим дадена сцена отново и отново, а накрая решаваше, че първата е била най-добра. За всички нас това беше доста обезсърчаващо, но заради неговата интелигентност и финес човек винаги се стареше да му угоди.

Вие живеете в лодка в Портланд. Това звучи толкова интересно...

Лодката е върху големи подпори и не се движи непрекъснато. Клатушкането се усеща, ако има по-големи вълни. В началото, когато се нанесох там, ми се е случвало да ми се завива свят, но после свикнах. Понякога идват видри и си играят на палубата. Така съм близо до природата, а в същото време само на 10 минути пеша от моето студио. Има още 30 къщи-лодки, като едно малко село сме. Това ми позволява да живея в малка общност, докато съм в голям град. А иначе за Орегон преди сякаш никой не беше чувал. Сега е прочут заради либералния дух, екологичната си политика, но най-вече заради храната – също като в онази телевизионна пародия „Портландия“, в която, ако някой си поръча пиле, пита как се е казвало, какви са родителите му, било ли е щастливо и т.н. Но, разбира се, в Портланд освен от храната, хората се интересуват много от изкуство, литература, музика. По-добре се чувствам в Орегон, далеч от Холивуд, отколкото в Калифорния, където съм родена.



ПРОБЛЕМИ ПРИ ТРАНСФОРМАЦИЯТА на музикалната драматургия в аудиовизуален език

Петър Огачкиев ■

► При трансформацията на музикална сценична форма в екранна възниква въпросът как и използвайки какви принципи може да се прекодира една художествена система на езика на друга, така че полученият нов „хибрид“ да запази естетическите съотношения, характерни за изходното изкуство, използвайки специфичните възможности на изкуството, в което се трансформира.

Времето в музикалния театър е същото като в драматичния театър – то е реално текущото време „тук и сега“, независимо че при вокализирането и хореографията като функция на музиката то е и художественото време на композитора, отразено в неговата партитура. Но се възприема като единно, общо време, като на това на зрителя. Времето в киното, както е известно, е накъсано, опосредствано от монтажа, възприема се чрез условната знакова система на визуализацията – или това е визуализирано време, т.е. подчинено е на доминирането на визуалността като основен феноменологичен признак на киното. Така става ясно, че при трансформирането е необходимо линейното, реално текущото време, закодирано в музикалната партитура, да се преобразува в условно кино време – в нова визуална линия.

Пространството на музикалния театър, освен

че априори като всяко сценично пространство е условно (изкуствено), освен това вторично е натоварено със система от естетически условности, присъщи на жанра, които, независимо от огромното им разнообразие, имат непроменяща се константна основа или „концепция за реалността“, съдържаща повишена „театралност“, като в случая се разбира обратното на „реалистично“. А пространството в киното при цялото огромно разнообразие от начини за преобразуването му в художествено знаково пространство съдържа в себе си предметен свят (дори и превърнат в знак).

Сложността при процесите на трансформиране на изкуството на музикалния театър на езика на киното идва от това, че става дума за трансформиране на готов сценичен продукт на езика на киното. Но дори и филмът да е създаден като първичен продукт или в случаите, когато филмовият режисьор снима класическа опера, той все едно се води от принципите, заложили в музикалната партитура на композитора, тоест той се опира на театрални „изходни“ материали.

Така реализирането на филм на основата на сценарий и реализирането на филм на базата на музикална драматургия съществено се различават – трансформира се не само история,

но и история, априори превърната в музика с всички следващи от това кохерентни естетически особености, или става дума за преобразуване на съществуващ устойчив естетически модел, установена система на изразни средства, при промяната на които ще се унищожи смисълът на самото ядро – музикалната драматургия. И още – в спецификата на този модел, както виждаме по-горе, доминира изразена театралност – музикалната драматургия сама по себе си като феноменологично явление е предназначена за сценична реализация и като така първоначално носи в себе си поредица от театрални „кодировки“.

Наред с въпросите, свързани с трансформирането на музикалното във визуално, се поставя и въпросът за трансформацията на сценичното пространство в кинопространство. „Декоративността“ на сценичната опера, която е елемент от общата условност на този жанр, влиза в дисонанс с кинопространството. Пеещият човек и високата емоционална експресивност на музиката, системата от условно пластическо поведение, свойствена за жанра – окрупнен жест, изразителна поза, ритмизирано движение – тоест всичко това, което в частност отнесено до операта, големият немски теоретик на киното Зигфрид Кракауер нарича „абсолютното неправдоподобие на тази чудовищна смес“, но без което, казва той, „операта не може да живее. Такава е нейната същност. Всичко това, пренесено на „живия“ фон на екранната действителност, сваля нивата в цялата структура на изразни средства“.

Противоречието театралност-кинематографичност е анализирано от Кракауер в процеса на разглеждане на различните изкуства спрямо приложимостта им към киното или както той казва, „кинематографичността“ им. Несъвместимостта на „театралното“ с киното той открива още на нивото на литературната основа за кино. Очертавайки кои сюжети са кинематографични, той посочва, че театралният сюжет е некинематографичен, „защото негов прототип е театралната пиеса. Следователно некинематографичните сюжети се построяват по схемата на традиционния литературен жанр; те, може да се каже, вървят по отпъканите пътища на театъра.

Но „сюжетът“, за който Кракауер говори, е само една част от „театралността“ на музикалния театър, върху него израства цяла конструкция от театрални атрибути – стилизирани декори, бутафория, костюми, осветление, всички общо създаващи един илюзорен, магически свят. „Общо взето жанрът на музикалния филм – пише Кракауер – клони повече към сценичната фантазия. Знаейки всичко това, е трудно са се разбере защо музикалните филми могат да бъдат кинематографски привлекателни. Техните условни декори и самостоятелни песенни номера подхождат повече за сцената, отколкото за екрана. Разбира се, шеговитата интонация при поднасянето на песните и оформлението на действието малко омекотява присъщата им театралност, но само това не може да обясни причастността на жанра на музикалния филм към киното“.

Разбира се, театралната условност на сценичния мюзикъл не съдържа в себе си крайната „изкуственост“ на операта – или поне не при всеки мюзикъл е така. Но за да открием по-ясно проблема, е уместно да се обърнем тъкмо към операта, тъй като там най-отчетливо се вижда трудният „превод“.

Кракауер определя двата вида оперни филми като „онези, които са заснети само за да възпроизведат някакъв оперен спектакъл, така че да дадат на хората, които не са ги гледали, представа за тях“, и филмът-опера като самостоятелен жанр. Последните Кракауер нарича „претенциозни кинопостановки на опери, в които зад марката на изкуството се прави опит да се слоят тези два свята в едно ново цяло, което да превъзхожда и филма, и операта“. „Това уж превъзхождащо ги цяло – пише той – неизбежно се оказва, че е компромисна еkleктична трактовка на несъвместим материал – едно фиктивно цяло, което деформира или операта, или филма, или и едното и другото“. Причините за това критикът вижда в „стилистическите изменения на операта като форма на изкуство, които изобразяват свят, потъващ в музика, а понякога и роден от нея – по-далечен от обичайната реалност, отколкото е светът на всеки друг театрален жанр“. И пояснява: „Операта освен това е свят на магически възможности. Нейните арии спират времето; нейните

пейзажи се раждат в мелодията; нейните излишани в песните страсти преобразяват физическия живот, но не проникват в него“. „Операта на екрана – това е сблъсък между два свята, нанасящ вреда и на единия, и на другия“. Той вижда в опита да се създаде музикален филм „противоречията, заложили в самата основа на филма – онези, които възникват заради сблъсъка на реалистичната тенденция с формотворческата“. Немският изследовател вижда проявяването на „реализма“ в „упорития, но недостатъчно решителен стремеж към поне малко свързан сюжет, който някак да свързва събитията във филма; а „формотворчеството“ – в това, че „фабулното действие постоянно се смесва с песни и други инсценирани изпълнения“. Накрая той вижда изхода за кинематографичната трактовка на материала в „правилното балансиране на съотношението на двете“.

Анализирайки тази „конфликтна точка“ между операта и киното, Кракауер уточнява: „Работата не е там, че ни дразни нелепата изкуственост на речитативите или парализиращото влияние върху действието на филма. А по-скоро в това, че се оказваме жертви на страшен сблъсък между реализма на кинематографията и магията на операта“.

Така се очертава въпросът: как да се трансформира една изкуствена, повишено условна среда (тип реалност), която освен това трябва да запази идеята за „изкуствеността“ си, на езика на киното, който борави с „натурност“? Очевидно е, че „театрализацията“ на кинопространството е необходима. Най-добрите образци на екранен музикален театър съдържат точно такава „концепция за реалност“ – с въвеждане на изкуствено-театрални елементи на средата, подчертаващи нейната „измисленост“, нееднородност по отношение на обичайното възприемане на средата в киното. В този смисъл съзнателното отдалечаване от присъщата на киното специфичност (в случая става дума за пространството, средата) всъщност е начин за хармонизиране, привеждане в нов естетически ред на елементите на ноообразувалия се „хибрид“, и то тъкмо със средствата и езика на киното – при подчертаване на промяната в концепцията за пространство.

Възможните подходи при такава „промяна“

може да се видят пак в теорията на Кракауер. Наричайки „фантазия“ „всички онези предимно визуални впечатления, явно въображаеми или приемани за истина, които не принадлежат на света на кинокамерата“ и търсейки възможности за нейното екранно реализиране, той казва: „Подходът към изображението на екрана може да бъде кинематографичен или некинематографичен. За да проявим тези две различни възможности и да им дадем правилна оценка, трябва да разгледаме два фактора, които имат важно значение за екранното реализиране на фантазията. Единият от тях се отнася до начина на претворяване на фантастичната тема: т.е. дали е представена в театрален маниер на изображение, изобразена ли е с прилагане на специални кинематографични прийоми, или е заснета на материала на самата физическа реалност. Тъй като с този фактор са свързани проблеми от технически характер, ние ще го наречем „технически фактор“. Другият фактор се отнася до взаимовръзката на фантазията с физическата реалност в рамките на дадения филм. Кинематографичността или некинематографичността, фантазиите на екрана зависят от съчетанието на двата фактора.

Така Кракауер очертава два типа филми според начина, по който се претворява фантазията. Първият е „фантазия, представена в театрален маниер. Това са филми, – посочва Кракауер – изобразяващи фантазията с помощта на чудновати декори, бутафория, необичаен грим и пр. Дали тези откровено театрални форми ще бъдат откровено кинематографични зависи от това, как в тях ще се прояви факторът на отношението“. И пояснява: „Театрализираната фантазия се смесва с изображението на реално-жизнен материал, но по начина, по който става това смесване, е ясно, че режисьорът, непризнавайки на реалния свят преимущественото право на място във филма, смята, че театралността е също толкова закономерна, колкото е и реализмът на камерата“. Вторият вид филми са „фантазия, представена със средствата на кинематографската техника. Тук ни интересува само прилагането на кинематографски трикове към материала на действителността в нашето обичайно възприятие. Безкрайно много филми, – пише Кракауер – започвайки от „Носфе-

рату“ до такива филми като „Мулен Руж“, се построяват върху превръщанията, осъществявани с помощта на кинематографичната техника, която е способна да създаде впечатление за фантазия от заснетата физическа реалност.

Признавайки и разработвайки теоретично възможностите на двата подхода, той се опитва да намери оптималното решение за хармоничност, при което ще се запазят чертите на „театралността“, но и ще остане да доминира спецификата на киното – естествено след като това е крайният художествен продукт. Успехът на новия хибрид Кракауер вижда в правилното съотношение и дозиране на двете естетически пространства: „Театрализираната фантазия – според него – по-скоро усилва, отколкото отслабва кинематографичността на филма при две условия. Първо – когато в реалистическия филм тя е използвана в междинен епизод, изобразяващ сцена от спектакъла. В този случай театралността на фантазията е кинематографски оправдана, защото контрастността на трактовките кара зрителя по-тънко да възприема жизнената реалност на всички епизоди – онази реалност, с която сцените от спектакъла няма и нужда да се съревновават“.

От по-горния анализ на естетическата „съвместимост“ на изкуството на музикалния театър и на киното се очертава система от „конфликтни точки“:

– В музикалния театър доминира музиката, обемаща и драматургията, тоест музикалната драматургия. В киното драматургията се реализира посредством визуален език. Откроява се въпросът за изразяване на музикалното чрез визуално.

– Изображението на средата в киното, отличаваща се с „предметност“ и „натурност“, е

несъвместимо с крайната условност (изкуственост) на средата, присъща на жанра на музикалния театър.

– Пеещият човек на сцената съществува в специфична координатна система от знакови особености, за които е характерна подчертана стилизация (от всякакъв вид), тоест има повишена експресивност. Киното априори предполага естественост в поведението, обраност в жестикулацията и др. А пеещият актьор в мюзикъла освен с вокализиране, се изразява и чрез хореографски рисунък (от всякакъв вид – от най-незабележимия до максимално разгърнат в хореографски план), което също изисква своето разрешение при преминаване от едното изкуство в другото.

– Пеещият човек на сцената работи с много високи нива на емоционалност (продиктувани от музиката), което рефлектира и в повишена мимика. За киното е характерно (при наличие на най-висока емоционалност, идваща от драматичните обстоятелства) реакциите да бъдат външно лаконични (при голяма вътрешна интензивност), ненаатрапчиви, сдържани.

Разглеждайки проблемите при асимилирането на сценичното изкуство от кинематографичното, както и множествените взаимодействия, които съпровождат процесите на трансформация, може да се направи опит да се очертаят възможни решения и да се открият обективните критерии за образуването на качествено нова художествена материя. А това от своя страна би спомогнало създаването на теоретично обоснована функционална система от художествени средства за трансформиране на музикалната драматургия в аудиовизуален език.

Литература

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton University Press, 1997.
Cohan, Steven. *Hollywood Musicals, The Film Reader*. Routledge, 2002
Каган М.С.. *Пространство и време в изкуството как проблема естетической науки*, В кн.: *Ритм, пространство и време в литературе и изкустве*. Л., 1974

Лусса, З. *Эстетика киномузыки*, Издательство Музыка, М., 1970

Balazs, Bela. *Early Film Theory. Visible Man and the Spirit of Film*, Berghahn Books, 2010

Buhler, James, Caryl Flinn. *Music and Cinema*. Wesleyan, 2000.

ЧЕТАТЕ 2014

герои и антигерои



Александър Янакиев ■

► Тази година изданието на „Диван филм фестивал“ в Четате, Румъния, бе пето по ред. Малък юбилей и потвърждение за успешната формула – съсредоточено внимание върху непознатото в страната балканско кино без конкурсна надпревара и изнервяне и балканска кулинария. Повече подробности за идеята и реализаторите на тази среща можете да прочете в бр. 4-5 на сп. „Кино“ от 2013 г.

Фестивалът бе открит с българския филм „Корпус за бързо реагиране 2: ядрена заплаха“ в присъствието на Станислав Дончев, режисьор, съсценарист и продуцент, Теодора Дончева, изпълнителен продуцент и актриса, Башар Рахал, актьор и копродуцент и Ралица Паскалева, актриса. Онова, което винаги прави впечатление в Румъния, макар някои да не си го признават, е, че в съседна България все повече филми се правят, без да чакат и да хленчат за държавна субсидия. Също така – зрителският успех, съпоставен с броя на населението.

Скоро българската група се попълни и с Мартичка Божилова, продуцент в „Агитпроп“, и Георги Богданов, оператор. Те представиха документалните филми „Последните черноморски пирати“ (2013, режисьор Светослав Стоянов), „Късмет“ (2013, режисьор Нина Мария Паскалиду) и „Любов и инженерство“ (2014, режи-

сьор Тонислав Христов).

В късометражната програма беше включен „Леглото“ (2011, режисьор Петра Георгиева). Така българското филмово участие показва разнообразието от произведения, стилове и проблеми, които присъстват в днешното ни кино. След паметното участие с кулинарно шоу на Ути Бъчваров през 2012 тази година готвачките от Видин Арза Мурат Сабриева и Яна Левенува Гончици нагостиха вкусно гостите на фестивала с традиционни турски манджи.

Накрая, но не на последно място, като председател на Третия симпозиум за балканско кино бе поканена професор Дина Йорданова, която от години преподава в университета в Единбург. Тази година темата беше „Герои и антигерои на Балканите“. Моят доклад беше озаглавен „Колко е висок героят?“. Останалите участници в симпозиума бяха Невена Дакович, Сърбия, Лидия Пападимитриу, Гърция, Анна Гъргич, Хърватия/Великобритания, Аби Саундърс, Великобритания, Уан Яо, Китай и домакините Дана Дума, Мариан Цуцуй и Анджело Миткиевичи. В обсъжданията активно участваха Мартичка Божилова, Електра Венаки, Гърция, Александър Зиков, Македония/Румъния и други гости на фестивала. Прави впечатление, че организаторите полагат усилия да привли-

чат млади изследователи от чужбина. Уан Яо разработва дисертация за румънското кино в пекинската филмова академия и както сподели, там са написани 5-6 дисертации за Тарковски, а той е искал да представи нещо ново и оригинално за Китай. Мисля, че успех да го запаля с идеята да разшири интереса си и към българското кино. Така че скоро потенциално близо два милиарда души по света ще могат да се запознаят с факти за съвременното българско кино и с историята му.

Казаното дотук показва, че фестивалът в Четате тази година беше успешен за българската филмова кауза.

Но освен патриоти е редно да бъдем професионалисти и да наблюдаваме глобалното явление кино, дори и само в балканските му измерения.

Един от акцентите на фестивала беше отбелязването на 20-ата годишнина от премиерата на „Незабравимо лято“ в присъствието на 80-годишния режисьор Лучиан Пинтилие. Филмът е бил в конкурса в Кан през 1994 година. Нямам спомен по това време той да е показван у нас (но паметта често лъже). Ако това наистина е така, вероятната причина е в епизодите по румъно-българската граница в Добруджа. Патриотарско настроените блюстителите на реда ще да се зачудят дали е полезно да се показват сблъсъците по границата, унижаването на арестуваните българи и т.н. Но произведението е тъкмо против насилието, солдафонщината и простотията, които царят в редовете на армия-

та и които се стоварват върху един благороден офицер и неговата красива жена, изпратени за наказание в граничната застава. Духовното и чистото трудно могат да се преборят с антиподите си. Стойностен и силен филм.

Другият акцент в ретроспективната част от фестивала в Четате не е толкова безспорен. Югославският филм „Окупацията в 26 картини“ (1978, режисьор Лордан Зафранович) също е участвал в Кан. Той представя т.нар. окупация на Хърватия, както определят в социалистическа Югославия Независимата хърватска държава, която съществува в годините на Втората световна война. Филмът е направен от ясна комунистическа гледна точка и разделя хърватското общество на две – комунисти, които са светли и прекрасни, и останалите гадове. Не може да се отрече мащабът на постановката и силата на внушението, включително със сцени на изключителна жестокост, които се показват в кадър. Неговото политическо и антиисторическо послание не се приемат в съвременна свободна Хърватска. Затова Зафранович се изживява като жертва и на това е посветен документният „Окупация. 27 картина“ (режисьор Паво Маринкович).

Така и тези два филма могат да бъдат разглеждани като илюстрация на основната тема на фестивала – герои и антигерои на Балканите. Историята е особено богата на подобни обрати – днешните герои се оказват антигерои утре и обратното.



ВЕНЕЦИЯ 2014

Венециански митове



Соня Александрова ■

► Мострата на киното във Венеция тази година задържа вниманието с привлекателни и привличащи заглавия във всички програми. Един от възможните подходи към тях е как част от филмите се занимават с мита за артиста като го допълват, величават или разрушават.

Тази тема присъства още в „Бърдман“ – филма, показан на откриването и първи в конкурсната програма. Черната комедия на режисьора Алехандро Иньяриту разказва историята на залязващ актьор (Майкъл Кийтън), прославил се с интерпретацията на митичния супергерой Батман. Близо до забравата, той се впуска да режисира спектакъл в Бродуей като единствен шанс да си възвърне успеха. Вече е остарял, напълнял, оплешивял, отчаян егоцентрик в плен на хиляди тревоги. Филмът изследва ужаса от изгубената слава, забавлява се с идеята какво означава да си звезда от миналото във времето на Фейсбук и Туитър. Кое е по-изгодно – да си популярен супергерой в холивудски филм или да си отново признат като герой от класическо произведение в театър на Бродуей? Историята е едновременно забавна и тревожна, реална и сюрреална. Няколкото финала и обърканото на моменти действие принизяват първоначалната пленяваща сила на филма. В заявления театър има очевидна нервност. Майкъл Кийтън незаслужено се размина с наградата за най-добра мъжка роля. В артистична криза е и актьорът от „Принизя-

ването“ на Бари Левинсън. Надхвърлил 60-те, поизгубил таланта, сигурността и дори жена си, неспособен да обуздае депресията, той се изолира от света в гората, уж за да успокоява подтиците си към самоубийство, но всъщност за да човърка в миналото си. Неочаквано е посетен от дъщерята на най-добрия си приятел, негова заклета почитателка. Започва пътуване назад и напред във времето, което сглобява пъзела на живота му. Ал Пачино обхваща физически екрана почти през цялото време, с първи планове и дълги и интензивни монолози. Той жонглира между смешно и тъжно, между комедия и драма, между възход и падение. Тази роля е поредното предизвикателство за 74-годишния Пачино, който отново показва, че е на висотата на собствения си мит.

Питър Богданович с „Тя е смешна по този начин“ („She’s funny that way“) сякаш събира тези два филма, като ги допълва с бликаща словесна ирония и хрумки. Неговите непрекъснати цитати в знак на уважение към класическата американска комедия – най-вече към Ернст Любич и Хауърд Хокс, бяха оценени и аплодирани. Мястото на силно-слабите мъже на Иньяриту и Левинсън е заето от второстепенна, но амбициозна холивудска актриса, бивша проститутка. В интервю пред притискаща я журналистка тя дава не винаги достоверна информация за своя професионален възход, подпомогнат от привлекателен

бродуейски режисьор. Всичко се случва много бързо, обратите на събитията променят живота и на останалите герои. Тази брилянтна комедия разказва как киното подхранва кино, как младите актьори мечтаят да станат звезди, попаднали в капана на клюкарските списания, как една история може да има две версии – реална и „забавна по този начин“, както подсказва и заглавието.

Ако тези филми се въртят около актьорския мит, друга група се занимават с легендата за режисьора.

На нея е разчитал Абел Ферара за филма си „Пазолини“. Очакваше се много от този филм за последните двадесет и четири часа от живота на Пиер Паоло Пазолини, зверски убит в една ноемврийска нощ и захвърлен на плажа недалеч от Рим. Физическата прилика между американския актьор Уилям Дефо и италианския режисьор е впечатляваща. Последният ден на Пазолини е възстановен с документи – факти от хрониката, книги и филми в работен процес, интервюта. Но и Ферара не дава отговор на въпроса, вълнуващ духовете почти четиридесет години – кой и как го е убил. На пресконференцията режисьорът обясни, че прави филм, а не разследване. Може би точно това резервира критиката, а и зрителите не приеха въодушевено „Пазолини“. Надявахме се на повече категоричност и позиция към оставащата все още загадъчна смърт на Пиер Паоло Пазолини. Легендата за него продължава.

Приковава вниманието на публиката тричасовият филм „Един разговор“ на иранеца Амир Надери. Американският режисьор Артър Пен, воден от въпросите на Надери, разказва за живота и творчеството си, без да се показва нито един кадър от филмите му. Всичко е съсредоточено върху героя в едър план, който пленява със своята непосредственост, чувство за хумор

и дълбоко познаване на световното кино. Не откъснах поглед от екрана. Пен, неудобен за мнозина, оставя тринадесет пълнометражни филма и голямо телевизионно и театрално наследство. Той разчепква тъмните страни на Америка, оголва Холивуд, демитологизира жанрове. Адаптира се към стилове, но никога не им се подчинява. Неговият личен поглед към света и жестокостта в него само потвърждава мита за „малкия голям човек“ Артър Пен.

Точно противоположна е стилистиката на филма „Олтман“ на Рон Ман. Там пък изобилстват – в хронологичен ред – кадри от филми на Робърт Олтман – баща на независимото американско кино, неуморим търсач на финанси, автор на шедеври с нисък бюджет. Оригинална е находката на Ман, задаващ един и същи въпрос „Какво е олтманизъм?“ на актьори, работили с Олтман, за да обхване неговата поезия. И по техния отговор построява отделните епизоди, които изграждат монолитния образ на режисьора, отказал да се преклони на конвенционалния Холивуд, с което си спечелва жестоки критики, приятели и неприятели, признание из цял свят, стига до фалит и влошаване на здравето, но доказва, че е възможно да се правят наистина независими филми. За Робин Уилямс „олтманизъм“ е „да очакваш неочакваното“, за Брус Уилис – „ритник по холивудските студии“. И самият Олтман, с ироничен поглед, разказва за себе си, за семейството си и за политическата си ангажираност. Използвани са разкази и анекдоти на приятели и сътрудници, за да се разкрие една кариера извън схемите. Именно този несхематичен поглед на няколкото много добри автори към мястото и ролята на артиста вчера и днес, към мита и неговото /само/ разрушение, на мен поне ми беше любопитен и привлекателен на кинофестивала във Венеция. ■



БИТОЛЯ 2014

танц с камерата



35 MANAKI BROTHERS

Зорница Йончева – Даниловска ■

Светлината винаги е водеща в киноизображението. Тя рисува в кадъра лицата, пейзажа, времето. Светлината е душата на изображението. Истинска наслада за очите е майсторското използване на светлината. За това и толкова много обичам „Братя Манаки“ – един пъстър фестивал, посветен на рисуващите със светлината.

35-та поредна година фестивалът извежда на преден план човека зад камерата, онези скрити зад обектива очи, търсещи истината в образа, сънуващи светлината, танцуващи с камерата – кинооператорите.

„Към звездите“ – тазгодишното фестивално мото придаде завършеност и изтънченост на събитието. Три големи „звезди“ на киното засияха на сцената на фестивала – актрисата Жулиет Бинош и операторите Лука Бигацци и Крис Менджис. Фестивалът отбеляза 20 години от премиерата на емблематичния за македонското кино филм „Преди дъжда“. Режисьорът му Милчо Манчевски излезе безмълвно на сцената, прие наградата „Звезда на македонската кинематография“, поклони се и с достолепно мълчание слезе от голямата сцена. Жестът на мълчание бе и своеобразен символ на същността на киноизкуството – когато образът говори, думи не са нужни.

Лука Бигацци – вълшебникът, стоящ зад камерата на филма „Великата красота“ (режисьор Паоло Сорентино) сподели със зрителите в Битоля: „Когато спя, аз сънувам светлината. Сънувам какво ще снимам следващия ден, каква светлина ще използвам. Обичам да разговарям с режисьора за светлината“.

Да слушаш Бигацци е неповторимо пътешествие из визуалния свят на киното. Той е от операторите, които се интересуват и от онова, което се случва с филмовия материал по време на пост-продукцията. По време на монтажа следи да не бъде променен смисълът и визуалната идея на изображението. Лука Бигацци беше удостоен със специалната Златна „Камера 300“ за особен принос в световната кинематография.

В контраст на авангардното изображение във филмите на Бигацци, специален акцент бе поставен и върху друг голям стил във филмовото изображение – документалността. Златна „Камера 300“ за цялостно творчество получи и кинооператорът Крис Менджис. Документалната стилистика той изгражда чрез плавна, следяща камера, фотографски наблюдаваща света, пред който е изправена. Менджис казва: „Снимането на документални репортажи помага на режисьора да израсне в професията. Всеки, който иска да прави филми, трябва да

започне от документалното кино, от снимането от ръка“. Тази репортажност Менджис постига във филма на режисьора Ролан Жофе „Полетата на смъртта“. За визуалната документална магичност на „Мисията“ на същия режисьор той получава преди години наградата „Оскар“ за операторско майсторство.

За поредна година с помощта на IMAGO (Европейската организация на кинооператорите) бе организирана среща с двамата великани на киноизображението. Операторите Лука Бигацци и Крис Менджис споделиха с публиката вижданията си за поетиката на камерата. Бигацци даде примери от съвместната си работата с режисьорите Паоло Сорентино и Абас Киаростами. Той говореше за киното като за свят на светлината. Крис Менджис разказа за сътрудничеството си с режисьорите Ролан Жофе, Кен Лоуч, Нийл Джордан и актьора Томи Лий Джоунс. За ритъма на диалога, звука и музиката, за камерата, която запечатва и възпроизвежда този ритъм. Операторът сподели, че обича музиката и когато снима дадена сцена, той знае коя мелодия ще звучи в завършения филм и следвайки ритъма, създава особена музикалност на кадъра. Но дори когато не звучи музика, се усеща тази музикалност в изображението.

Имам удоволствието да следя развитието на кинофестивала през последните седем години и мисля, че той успява да запази своята идентичност и реализира целта си да показва филми на водещи европейски и световни кинооператори, на водещи визуални стилове в киното. 20-та поредна година със свой юбилей отпразнува селекторът и арт директорът на фестивала Благоя Куновски – Доре. В главната конкурсна програма тази година той успя творчески да провокира присъстващите с избора си на филми, чието изображение е създадено от водещи съвременни оператори, силно свързани с фестивала – Михаел Кричман, Кристиан Бергер, Андре Турпин, Петер Фликенберг, Ютака Юмазаки и др.

Журито, включващо отбрани международни кинематографисти – Гиора Бейяч, Сърджан Драгоевич, Ребека Толи, Симон Таншек и Лазар Секуловски, бе поставено в трудната ситуация да избира между единадесет филма, образци във визуалната стилистика.

„Голямата Тетрадка“ с оператор Кристиан Бергер е филм, в който камерата майсторски навлиза във вътрешния свят на двама братя близнаци, успявайки да постигне и чрез визията идеята за една душа, живееща в две тела.

Графичният, готически визуален разказ на оператора Петер Фликенберг „Concrete Night“ успява чрез контраста между черното и бялото да изгради една социална семейна приказка, свързана с особеностите на традиционната шведска киностилика.

„Ида“ е другото черно-бяло предизвикателство, създадено от кинооператорите Ришард Ленчевски и Лукаш Зал, с режисьор Павел Павликовски. Те предлагат нежно и едновременно с това студено изображение, наблюдаващо, съзерцаващо персонажите, разработени в цялостната композиция на филма на принципа на контраста – Ана, която иска да стане монахиня, и нейната леля Ванда с освободения ѝ начин на живот. Черно-бялото изображение на филма усилва този контраст в начина на живот и вътрешния свят на персонажите.

Живописният епос „Левиатан“ на режисьора Андрей Звягинцев, заснет от оператора Михаел Кричман, пресъздава притчата за голямо морско чудовище, библейския демон Левиатан, който броди като дух из един толкова съвременен филмов разказ. Истински живописец не с четка, а с камера, Михаел Кричман улавя духа на пейзажа, а камерата му с особено настроение води персонажите из този пейзаж. Той е вътре в тях, те са затворени в него – като усещане за самота, за носталгия, като душевен катаклизъм, който все повече прераства в душевен апокалипсис.

И тази година в конкурсната програма Благоя Куновски беше включил азиатско кино с неговата особена поетична камера: „Черен въглен, тънък лед“ оператор Донг Уингсонг, „Масаж на сляпо“ оператор Дзен Дзенг, „Тиха вода“ оператор Ютака Юмазаки.

Сред подбраните беше и „Мами“ – филм на „детето – чудо“ в режисурата Ксавие Долан, наречен така заради крехката си възраст и изключително зрял режисьорски поглед. Тук динамичното и „крещящо“ киноизображение, създадено от оператора Андре Турпин, прекрасно се синхронизира с режисурата. Силно

впечатлен, след като изгледа и последния надпис от филма, операторът на „Великата Красота“ Лука Бигацци прошепна с въздишка „Красота!“.

„’71“ филм с оператор Антъни Тат Радклиф, разказващ за конфликт между две фракции в Северна Ирландия, ескалиращ до гражданска война, и умиротворяващите британски части, допълваше селекцията на фестивала. Камерата в него е динамична, неспокойна, сякаш живееща в и чрез персонажите.

Натуралистичният филм „Племето“ на режисьора Мирослав Слобошпитски и оператора Валентин Васянович потопи зрителите в тишината на глухонемите. Филм, провокиращ с документалността, достигащ до натуралистичност в показване бита на глухоними младежи в интернат. Васянович постига тази документалност в изображението с дълги статични кадри. Камерата внимателно наблюдава динамичния свят, който се разкрива пред нея. Свят, изпълнен с тишина, но пропит с агресия и бруталност. Тишината, в която живеят младежите от „Племето“, е в конфликт с натуралистичната борба за оцеляване. В потрисащите кадри на насилие камерата е оставена да работи и оголва и последния детайл. Създава се феноменално усещане за това, сякаш всичко се случва в реално време пред зрителя.

В програмата взе участие и добре познатият на фестивала творчески тандем Ханс Петер Моланд – режисьор и Филип Огард – оператор с техния филм „По реда на изчезване“.

Журито изненада всички като награди със Златна „Камера 300“ Валентин Васянович за филма „Племето“. Сребърната „Камера 300“ си поде-

лиха операторите Ришард Ленчевски и Лукаш Зал за филма „Ида“. „Бронзова камера 300“ отиде при Антъни Тот Радклиф за изображението на „’71“.

Фестивалът на филмовата камера обича документалното кино – живото, творческото и спонтанното кино. За втори път в документалната програма присъстваше филм на режисьора Тонислав Христов, заснет от Петер Флинкенберг – „Любов и инженерство“. Режисьорът Дамян Козоле лично представи своя филм „Проектът „Рак“ (Project Cancer) за експериментаторът Улай.

В унисон с цялата „звездност“, акцентираща върху изображението на филмите от конкурсната програма и срещите с двамата оператори-великани, в Битоля се появи и скромната, непретенциозна, грееща Жулиет Бинош, която с насълзени очи от сцената на „Културния център“ – киноарената на Манаки, каза: „Първото нещо, което вижда актьорът на снимачната площадка, е камерата и зад нея оператора. Този мил човек, който няма време да отиде дори до тоалетната!“

С любов и умиление към работата на операторите Жулиет Бинош сподели: „В една от сцените от „Три цвята. Синьо“ операторът Славомир Иджак ме попита: „С какви обувки ще бъдеш в следващата сцена?“ Аз му отговорих: „О-о-о откъде да знам! А защо ме питаш?“ А той продължи: „Ще бъда много близо до теб с камерата и искам да бъде като танц помежду ни!“ Като танц с камерата! Каква по-красива метафора от тази?!



СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Сценариите са на възпитаници на НБУ
Проектите за филмите са одобрени
за реализация от Художествена
комисия към ИА НФЦ

Буря

Ина Георгиева

Само моя

Йоана Атанасова

Наводнение

Димитър Велев

приложение ■



БУРЯ

анимационен филм
по мотиви от поемата „Сказание
за Стария моряк“ на Самюъл Т. Колридж

Ина Георгиева

1. Оттъмнение.

В кадър на черен фон с бели букви:

*„Бе корабът готов за път
И пуснахме се леко
По черквата, под хълма стар,
Под фара надалеко.“*

...

*„The ship was cheered, the harbour cleared,
Merrily did we drop
Below the kirk, below the hill,
Below the lighthouse top.“*

Затъмнение.

2. Оттъмнение на екрана.

Море, над което се стели мъгла. Камерата се приближава, мъглата избледнява и в кадър се появява лодка – в нея множество пътници. Смях и глъч се носи над тях. Лодката спокойно плува в морето, а слънцето бавно потъва зад хоризонта.

3. Картината потъмнява, изгрива луната.

Извива се буря. Огромни вълни люлеят лодката. Завалива сняг. Ледени късове плуват в морето. Телата на пътниците се огъват под силния вятър, а снегът фучи в лицата им.

*„И все вали, и сняг, скали
Навъсено сияят.
Човек ли? Звяр? Ни жива твар!
Лед – де ли му е краят.“*

Бурното море отнася лодката до огромна ледена планина, която застава на пътя ѝ. Внезапно на хоризонта се появява голяма бяла птица. Пътниците протягат ръце към нея, а тя се спуска през дъжда и мъглите. В човката си спасителят носи въже и пътниците се хващат за него. Чува се силен гръм и ледената планина се разделя на две. Лодката, теглена от бялата птица, минава през тунела от лед и продължава напред, борейки се със снега и вълните.

4. Една жена от лодката понечва да подаде парче хляб на птицата. В този момент мъж види-

га ножа си и пробожда съществото, донесло спасение. С крясък птицата се свлича в морето и бавно се превръща в малко бяло петно, което потъва в дълбините.

Червени петна обагрят небето. Вятърът и снегът спират. Лодката застива на мястото си, а зад нея изгрива лицето на слънце със свирепи черти. Пътниците застиват, вперили поглед в убиеца.

Пред лицето на слънцето се появява малка черна точка. Тя приближава и бързо прераства в кораб-скелет. На кораба – двама пътници:

*„Той е с чер цвят, като гагат
са костите нездрави,
обрасли с ивици ръжда
от гробна плесен на места,
зелени и лилави.*

*Тя – с устни – кръв и хубост – стръв,
И с къдри – златна прежда;
С приказнобялата си плът
Излъчва студ по своя път
И по на смърт изглежда.“*

Корабът-скелет спира. „Тя“ посочва с пръст към убиеца на птицата, а „Той“ надува тръбата си. От тръбата засвирва черен вятър, пронизва телата на пътниците, душите им излитат една по една покрай убиеца и сякаш го проклинат. Корабът-скелет обръща и бавно потъва в далечината.

Убиецът седи в средата на лодката сам, около него са мъртвите му спътници.

Слънцето потъва зад хоризонта, оставяйки алени огньове да лумтят около лодката. Изгрива тънкият сърп на луната. Морякът обръща очи към небето, а то му отговаря със зъл шепот.

5. Времето тече, луната заедно с няколко звезди се изкачва и слиза по небосклона. Морякът стои в неподвижната лодка, а очите на мъртвите му спътници са впили взор в него. Водата гори тихо в алени цвят. В застиналото море само морските змии пропълзяват на повърхността:

*„А в сянката ги гледах аз
Облечени богато
В зелен и в син, и в черен цвят;
След тях се виеха назад
Следи от течно злато.“*

Една змия се приближава до моряка, издига се над водата и извива тяло над лодката. Морякът

намира сред труповете парчето хляб и го подава в ръцете на морското създание. Проронва сълза.

Образът на сълзата прелива в дъжд.

6. Дъждът вали, а морякът свива ръцете си в шепи. Поглежда в събралата се вода и вижда как дъждът се лее над града на стария хълм. В миг излиза вятър, разплисква водата и заличава образа на града.

Появяват се вълни. Небето оживява:

*„Сто огнени байряка
Напред-назад сноват безспир,
А помежду им звезден мир
Нашарва с танци мрака.“*

Силният вятър понася лодката. Под нея про-
блясва тялото на морска змия.

7. В кадър се появява залив, а морякът е все по-
близо до брега:

*„Искреше здравата скала
И черквата искреше,
И кръста лунният светлик
В мълчание топеше.“*

Лъчите на черквата падат върху приближава-
щата се лодка и обагрят мъртъвците в червено.
От отблясъците се раждат пламъци, които бав-
но поглъщат телата им, а над горящите тела:

*„...мъж цял светлик, мъж серафим
до всеки труп на стража.*

*И всеки мъж длан отведнъж
размаха, сякаш дава
знак към брега със своя лъч –
бе гледка величава.“*

В средата на пламъците е черният силует на
моряка. Огънят и серафимите се сливат в едно,
после се трансформират в птица, която полита
и потъва в небето над града. Сив дим поглъща
кадъра.

8. Димът се разсейва.

Силуетът на черна лодка достига брега. От лод-
ката слиза малък черен човек, който поема
нагоре по гола пътека – наоколо пуст скалист
пейзаж.

Облаци закриват луната. Небето шепти, появя-
ва се вятър, който брули тялото на малкия чо-
век, а мъглите бавно го поглъщат.



САМО МОЯ

сценарий за анимационен филм

Йоана Атанасова

Образът на жена изплува в спомените на мощен, уродлив мъж.

Нощ е, тя е в светлина. Прекрасна ... е. Поглеждат го за миг и изчезва. Неговата жена...

Той я търси отново в спомена си...

...Върви нервно по празна улица в озъбен като него самия град. Спира за миг, намира я. Прегръща я с мощните си ръце. Стиска я, за да е по-близо до него. Защото от всички ъгли на грозния начупен град дебнат хищните сенки на мъже.

Стиска я силно. По-силно.

Пази я.

Бълнува:

„Само моя...моя е... моя...“

Той я ревнува. В обятията му е. Внезапно я изпуска и тя потъва в мъжката тълпа.

В объркания му мозък скитат тревожни мисли:

„Тя е там, някъде между тях... Те... я докосват! Впиват се в нея! Гадните мъжки ръце са огромни! Лепнат! Оскверняват я!“

Той е сигурен, че на нея ѝ харесва. Това го влудява. Тича сред тълпата мъже. Искане да я намери, да я опази. Защото тя е само негова.

Още малко и ще я стигне..., ще я сграбчи и ще я спаси.

И в миг – всичко изчезва. Тя, тълпата, градът, нощта.

Мъжът се връща в настоящето. Някъде под земята е. В тунел с разкривени и разпръснати от двете му страни подпори – прогнили и счупени. Той тласка натоварена вагонетка по разкривени релси. Опитва се да я избути назад. Успява, но само за миг. Количката пак го свлича напред по наклона.

Мъжът спира да бута. Ослушва се. Диша тежко. Свистенето на гърдите му пречи да чува. Поема дълбоко въздух, задържа го. Противният звук изчезва. Слага ръка на ухото си. Върти глава. Отнякъде долита звук от телевизор. Спомня си...

Стая. Нощ. Жена му е до него. Прегръща я. Тя е толкова мила в обятията му...

...Обича я. Затова я ревнува.

Както винаги започват „Новините“. Нещо става по света. Жена му се отмества от него – заслушва се. От екрана гадният водещ е вперил очи в нея. Тя свежда поглед.



Това не убягва на ревнивеца. В мислите му водещият от „Новините“ се превръща в хлъзгаво, вперено в жена му око. То я гледа. Увива се около нея. Впива се в кожата ѝ. По ръката, по шията, по тялото ѝ. Навсякъде! Надниква дори между бедрата ѝ!

Ревнивецът окаменява.

Жена му потъва със студен поглед в тъмнината на стаята.

Губи я. Затова блъска яростно по телевизора. Визионът свършва.

Споменът се размива. В настоящето сме. Мъжът блъска по вагонетката в тунела. Исква да я премести назад. Да я върне. Но тя отново го избутва напред, скърцайки заплашително.

Отново спомен. Нощ. Легло. Завита с чаршаф, жена му спи. Единствено рамото ѝ се показва голо. Той го докосва леко. Тя е само негова. Само негова? Ами ако? Ръката му потрепва и се изпотява. Треската на ревността го завладява в миг. Проскързва в очите му и там оживява.

Вижда как под чаршафа, до жена му, е легнал мъж. Чудовище в чаршаф, което я притиска с тежестта на тялото си. Докосва я с накъсаните си краища. Обладва я! Те са едно цяло и на нея това ѝ харесва.

Светът на ревнивеца се счулва. Той крещи от

болка. Сбъднали са се най-страшните му кошмари. Сграбчва любовника, за да го откъсне, но мъжът се е слял с тялото ѝ. В лудостта си заедно с него изхвърля и жена си.

През прозореца.

Тялото ѝ лети надолу към земята. Само! Мъжът под чаршафа е бил илюзия – параноя в главата му. Жената обаче е истинска.

Удар!

Сблъсъкът на голото ѝ тяло с улицата разцепва асфалта. Пробягва пукнатина, разраства се. Разцепва всичко по пътя. Стената на блока, прозорците. Преминува през ревнивеца. Разцепва и него на две.

Дълбоко някъде в този процеп с мъчително скърцане се движи познатата ни вагонетка. Тя тласка мъжа напред и напред. В насечен ритъм. И той не може да я спре...

Тик-тааак, тик-тааак.

Вагонетката се оказва края на огромна стрелка, а подпорите в тунела – римските цифри от циферблата на стенен часовник.

Затворен във времето, виновен пред себе си, ревнивецът може само да си спомня за Нея, негласно изричайки:

„Само моя..., моя е..., моя...“



НАВОДНЕНИЕ

анимационен филм

Димитър Велев

ЕКС./СЕЛО-ДЕН

Оттъмнение. Общ план на селце. В центъра на кадъра върху хълм личи силуетът на голяма къща. Камерата приближава към нея. Камерата се намира пред прозореца на къщата. Постепенно приближава и разкрива гледката зад прозореца.

ИНТ./ДЕТСКА СТАЯ-ДЕН

В детска стая, озарена от първите слънчеви лъчи, на леглото спи малко момиченце – Стела. До леглото на нощно шкафче има аквариум със златна рибка. Разхвърляни по пода и закачени на стените виждаме десетки рисунки на риби и морски същества. Изведнъж рисунките започват леко да треперят. Златната рибка оживено почуква с опашка по стъклото на аквариума. Стела се събужда и посочва на златната рибка часовника на стената. Внезапно на вратата се почуква. Момичето разтревожено поглежда към вратата. Тя се отваря и виждаме как на прага стоят мъж и жена – родителите на Стела. Бащата прави знак на майката да пази тишина. Виждаме, че Стела е в леглото и се преструва на заспала. Тя е с гръб към родителите и те не виждат, че тя дяволито се подсмива. Дори златната рибка се преструва, че е потънала в сън.

Затъмнение.

ИНТ./ДЕТСКА СТАЯ-ДЕН

Оттъмнение.

Стела седи пред прозореца и наблюдава как родителите ѝ се качват в семейния автомобил и потеглят. Златната рибка весело размахва опашка и пръски вода попадат върху рисунките. Те започват да се раздвижват, по тях се разлива сякаш вълшебна светлина и внезапно нарисуваните морски обитатели оживяват. От аквариума на златната рибка започва да извира огромно количество вода. Виждаме как Стела стои с ръце на кръста в центъра на стаята, която постепенно започва да се пълни с вода.

Тя решително си слага очила за подводно виждане.

Затъмнение.

ИНТ./ДЕТСКА СТАЯ-ДЕН

Оттъмнение. Виждаме аквариума на върха на водната повърхност. Нивото ѝ се покачва все повече.

Костенурката, вече под водата, разтваря плавници и грациозно отплува, предизвиквайки облак от пяна и мехурчета. Стаята е изпълнена с десетки морски обитатели – риби, костенурка, рачета, октопод.

Виждаме как някои са се наредили под голям надпис „СТАРТ“. Една от рибите надува свирка и дава знак за начало на състезанието. Всички участници стремглаво се спускат напред. Виждаме как всички те се надпреварват, като всеки се опитва да излезе начело в поредица от негове. Само костенурката плува спокойно с бавно, равномерно темпо. Другите участници наближават финала и тогава костенурката се спира. Повдига горната част на черупката си и виждаме, че под нея се крие мощен на вид двигател. Тя натиска голямо копче и полита напред.

Затъмнение.

Оттъмнение.

Виждаме почетна стълбица, като на най-горното стъпало победоносно стои костенурката. Докато тя се радва на успеха си, нещо предизвиква вниманието на един от морските обитатели – малък рак. Той поставя щипките си пред очите като бинокъл. Виждаме как колата на родителите постепенно се приближава към къщата. Мигновено Стела отваря прозореца, от който рухва силна струя вода.

ЕКС./СЕЛОТО-ДЕН

От вече отпушената ключалка се стича тънка струя вода. Вода се стича и от прозореца, дори от комина. Постепенно водата нахлува в цялото село.

ИНТ./ДЕТСКА СТАЯ-ДЕН

Стела и нейните приятели отчаяно се опитват да изгребат водата от къщата преди родителите да се приберат. Всеки помага по различен начин – риба, стиснала чаена чаша, изгребва

вода през прозореца. Голяма риба-чук пък панически се опитва да погълне максимално количество вода.

ИНТ./ПЪТ-ДЕН

Постепенно родителите се приближават, без да забележат нищо от царуващата в къщата суматоха.

ЕКС./ПОКРИВА НА КЪЩАТА-ДЕН

От комина се появява пипалото на октопода, държащо една от рибите. Пипалото рязко стиска рибата и тя бълва силна струя вода.

ЕКС./ВХОДНА ВРАТА-ДЕН

Майката и бащата на Стела, носещи торби с покупки, отключват входната врата и не забелязват падащата зад гърба им струя вода.

ИНТ./ДЕТСКА СТАЯ-ДЕН

Обитателите стремглаво се впускат към разпръснатите из стаята листове хартия, където отново се превръщат в рисунки. Рибката също скача в аквариума си.

ИНТ./ДЕТСКА СТАЯ-ДЕН

Родителите влизат в детската стая и на лицата им отново се появява познатото умиление. Виждаме, че стаята е суха, а Стела е в леглото си. Тя отново дяволито се усмихва. Чрез вертикална панорама камерата се спуска под леглото. Там малък морски рак, стиснал парцал, попива последните локвички вода.

Затъмнение.



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

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 идва 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.

Творческа Европа

ТВОРЧЕСКА ЕВРОПА – програмата на Европейския съюз в подкрепа на културните и творческите сектори. Базирана на успешните програми **МЕДИА**, **МЕДИА Мундус** и **Култура**, тя съдейства на филмови продуценти, фестивали, разпространители на филми и издатели да развият устойчиво своите проекти и да ги представят пред широката европейска публика. Офисите **МЕДИА** и **КУЛТУРА** на програма **ТВОРЧЕСКА ЕВРОПА** в България са на разположение за информация и консултации.

CREATIVE EUROPE is the EU support program for the cultural and creative sectors. Based on the success of **MEDIA**, **MEDIA Mundus** and **Culture**, the new program will support film producers, festivals, film distributors and publishers to develop sustainable projects and to present them to a wide European public. The **MEDIA** and **CULTURE** offices of the **CREATIVE EUROPE** program in Bulgaria are open for more information and consultations.

www.creativeeurope.bg

офис МЕДИА
Национален
филмов център
бул. „Дондуков“ 2А
тел. 02 9883224



Творческа
Европа

офис КУЛТУРА
Министерство
на културата
бул. „Ал. Стамболийски“ 17
тел. 02 9400933