

2015

кино

04

2015 ■

съюз на българските филмови дейци

05

Виолета Марковска

във филма на АНТОНИЙ ДОНЧЕВ

ЖЕНАТА НА МОЯ ЖИВОТ

08 кино



4.50

©Симон Варсано

100

ГОДИНИ YEARS
БЪЛГАРСКО BULGARIAN
КИНО CINEMA

ЗЛАТНА ФЕСТИВАЛ НА РОЗА БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

www.zlatnarozha.bg



33

2-11
ОКТ.'15

ВАРНА



РЕПУБЛИКА БЪЛГАРИЯ
МИНИСТЕРСТВО НА КУЛТУРАТА



НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР
BULGARIAN NATIONAL FILM CENTER



киното в България

02 Един град във фокуса на киното

Спомен за кина
Владимир Игнатовски

09 Юбилей

Вера Найденова
Кинокритиката като биография

17 Нови книги

Киното в България според проф. Александър Грозев
Божидар Манов

Киносъбития

20 Научна конференция

Преосмисляйки историята на изкуствата през XX век
Културните връзки трябва да продължават, каквото и да става:
с руския кинокритик Кирил Разлогов разговаря Росен Спасов
България може да е следващата страна с Нова вълна:
с шведския преподавател по кино Ларс Кристенсен, разговаря Росен Спасов

26 Телевия, телевизия

Симплификация
Иво Драганов

31 Акценти

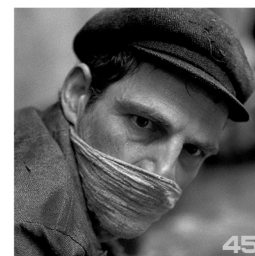
Черно-бели ценности
Кристина Крумова



09



45



45

наша история

Сто години българско игрално кино

Значими теми в игралното кино и тяхното отразяване в кинопериодиката
От какво се вълнува кинопериодиката в България (1915 – 1944)?
Росен Спасов



53

световен екран

Фестивали

Кан 2015
Между семейните и световните кризи
Боряна Матеева, Вера Найденова

Карлови Вари 2015
Звезден блясък – Ричард Гиър, Харви Кайтел
Божидар Манов

Йерусалим 2015
Репортаж от сърцето на света
Павлина Желева



69

ракурс

Зрител на самия себе си – за книгата на Жерар Депардийо „Така се случи“
Соня Александрова



ЕДИН ГРАД ВЪВ ФОКУСА НА КИНОТО

Спомен за кина

Владимир Изнаотовски ■

► Списанието ми предложи да напиша спомен за кината в София, което означава, че вече съм достатъчно възрастен, щом имам и мога да пиша спомени. Дневници пишат младите, старите – спомени.

Разбира се, не съм чак толкова стар, че да помня първите стъпки на кинематографа в София. Не съм виждал и не съм престъпвал в шапитото на „Гранд Електрик Биоскоп“, в което софиянци са могли да се дивят на първите филмчета на ранния „синематограф“. То било разпънато, първо близо до Шарен мост, днешния Лъвов мост, а след това в празното пространство между градската баня и джамията. Жалко, голям почитател на нямото кино съм. Бих дал много, да мога да надникна вътре, да видя трепкащите образи по бялото платно, да чуя гласа на „рекомандьора“, който трябвало да обяснява на несвикналите с новото зрелище софиянци какво се случва: дали „той“ сега ще изневери на жена си или само се кани да открадне чантичката на дамата и защо едни сега ги има, а после изведнъж се появяват други...

Но не ми било писано... Пак възрастови „ограничения“ не са ми дали възможност да видя и строежа на първото софийско кино „Модерен театър“, а следователно и да присъствам на премиерата на „Българан е галант“ на Васил

Гендов и не мога да взема участие в спора: кога точно се е случило това епохално събитие, за което спорят колегите, дали е било през 1910-а или през 1915-а?

Не съм заварил през 30-е години на миналия век новите, луксозни по европейските стандарти, кина: „Балкан“ и „Роял“, не съм гледал там филми. Роден съм малко по-късно, но пък ходя на театър и в Младежкия, и във Военния, сега настанени в тези кинотеатри, които на времето били гордостта не само на киното в София. Поголемият ми брат го водели в кино „Капитол“ на „Екзарх Йосиф“ (до него сега е Домът на киното), където гледал „Крачун и Малчо“. Не го пускали във „Феникс“, защото там публиката не била подходяща, предимно от малцинствата. Не знам защо за родителите ми „Капитол“, в района на Халите, превърнал се по-късно в кино „Севастопол“, изглеждал по-надежден от „Феникс“ на „Дондуков“. И това кино не е запазено, по-късно там издигнаха нещо, наречено „Комбинат за битови услуги“. Има го и днес, макар че не знам на какви „битови услуги“ се радват софиянци?

Моите спомени почват малко по-късно.

Първите ми кина

Колкото и странно да изглежда, първите ми спомени са свързани с летни кина. А те се на-

мираха в развалини. След бомбардировките на сегашните братя по оръжие – англо-американците, в София имаше много разрушени сгради, градът още не беше се окопитил и не беше зализал раните от войната. Макар България да е била само формално участник в нея, последиците от бомбите бяха конкретни. И местата, където за първи път съм видял образите 24 кадъра в секунда, са летни кина, които работеха в такива разрушени от бомбите сгради. Едното, ако не се лъжа, се казваше „Република“ и се намираше на „Руски“, срещу австрийското посолство, по-късно там имаше Музей на революцията, а известно време изнасяше представления и театър „Сфумато“, сега там има някаква безлична административна сграда, чиито облик няма нищо общо с прекрасния архитектурен ансамбъл на тази част от стара София.

Странно, не помня филмите, но много добре си спомням колоните на входа, останали незасегнати, от разрушената сграда.

Другото кино беше на улица „Шипка“, близо до мястото, където живеехме. В остатъците от някакво посолство, мисля, че е било румънското, опъваха бяло платно и вечер дечурлигата с възторг преживяваха филмовите перипетии. А те не бяха лоши. Въртяха заглавия, останали отпреди войната, предимно холивудски продукции, „Сказание за сибирската земя“ още не беше дошло до нас. Така, докато не се намеси новата власт и известни културни „мениджъри“ с брадви се разправили с идеологически вредната кинопродукция: просто наскени лентите... През зимата хълмчетата, образували се от рухналите стени, се превръщаха в чудесни, макар и къси пързалки, по които летяхме с не по-малко въодушевление от това от екранното зрелище.

Истинските кина на детството ми са две: „Влайкова“ и „Левски“. (Не съм предполагал, че много по-късно ще бъда, макар и за кратко, управител на вече реституираното и станало частно кино „Левски“, но то е друга история...). Двете кина бяха на еднакво разстояние от къщата ни, в края на улица „Шипка“. И ние, децата, когато не тичахме из дворовете, не ритахме, не се „сражавахме“ с фунийки и не ходехме из Боровата градина, все бяхме в тези две кина.

За мен те са първото истинско докосване до

тайнствения, загадъчен и примамил ме за цял живот свят на киното. Прекарвали сме часове в тъмните салони. Всяко от тези кина за мен е свързано с яркия спомен от конкретен филм. Във „Влайкова“ гледах „Бродяга“, вече беше секнал изворът на старите, предвоенни копия. Филмът на Радж Капур беше първият дошъл отдалеч, от тази непозната и екзотична страна и се бе превърнал в истинско събитие, нещо като „Сага за Форсайтови“ или „На всеки километър“ след време. За мен това е първото, неосъзнато докосване до такова сложно явление, като езика на киното. Много преди да науча какво е монтаж, преди да прочета Михаил Бахтин и да разбере смисъла на сложната дума „хронотоп“, „Бродяга“ ми подсказа, че киното някак си умее да борава с времето. Във филма на Радж Капур има епизод, от който зрителият трябва да разбере, че героят е пораснал. Вместо, например, надпис: „минаха едни колко си години...“ там решението е друго: в първия кадър малкият изпълнител на детето Радж подхвърля с ръка някаква питка... Следва монтажен преход (тогава не съм знаел какво е това) и в следващия кадър „същата“ питка подхвърля порасналият Радж. И трябва да осъзнаеш, че са минали години! В детската група някои бяха впечатлени повече от песента „Авара му...“ превърнала се в истински шлагер по улиците на София, но само един от приятелите ми, (той ми е близък приятел и до днес, макар да не се занимава с изкуство, компютърджия е, май единствения, получил Димитровска награда, без да е партиен член) беше забелязал и беше силно впечатлен от този иначе толкова елементарен повествователен похват. Но ни беше за първи път. Не съм го забравил и досега...

„Левски“ е свързано с други емоционални спомени, с възникващия интерес към другия пол. Какво ли сме разбрали от „Фанфан Лалето“, който сме гледали поне по път-шест пъти. Още не знаехме кой е Жерар Филип, и коя – Джина Лолобриджида, но интимните им сцени, колко ли са били интимни, ни бяха направили силно впечатление. Обсъждали сме ги цели вечери... А Ив Монтан в „Големият син път“? Тази толкова мъжкарска и толкова трогателна история.

Днес може би само най-възрастните помнят, че

на площад „Славейков“ е имало цели две кина: „Славейков“ и „Култура“. За съжаление, и двете днес са превърнати в магазини, на мястото на „Славейков“ продават козметични продукти, а двата салона(!) на „Култура“ са поделени между две големи вериги за хранителни продукти, те напоследък май са едно, но все едно-кината ги няма... А там сме седяли с часове да се наслаждаваме на най-веселия филм от детството ми, „Отмъщението на копчето“. Можеше, защото в „Култура“ практикуваха американския принцип от епохата на нямото кино: купуваш билет и може да останеш колкото сеанса искаш. Само светват лампите и след кратка пауза пак започва същият филм. Какво щастие! Може да се смееш и да се наслаждаваш на нелепите комични ситуации до насита.

А „Сепастопол“? Какво чудо беше първата седмица на френското кино! Какво ли не правехме като гимназисти, за да попаднем на „Вещицата“ с Марина Влади и на „Скандали в Клошмерл“! Разбира се, напразно, но вълнението го помня и до днес. Гледахме ги по-късно, но как завиждахме на щастливците, успели да се промъкнат заедно с родителите си!

Не мога и нямам намерение да пиша история на софийските кина. Не бих могъл, то е работа за други хора, които добре познават тяхната история. Аз пиша, както стана ясно, спомени, а те са нещо субективно и лично, което не е позволено на истинския историк.

Поради професията ми, свързана с киното, до известна степен имах привилегия да гледам филми, които не достигаха до обикновения зрител и да посещавам прожекции, за които нямаше билети и „външни лица“. Всъщност

това бяха нелегални или полулегални салони и така наречените

„Закрити прожекции“

Нелегални, разбира се, от гледна точка на управляващите тогава, и по-скоро на продуцентите на филмите, които идваха от чужбина като предложение за купуване и евентуално разпространение по „официалните“ кина. Но тогава идеята за авторски права звучеше някак смътно, а и България не беше се включила сериозно в международния филмов обмен и в различните организации, които следят за спазване на авторските права. Доколкото филмите не минаваха през официалните киносалони, тези прожекции фактически не съществуваха. Няма билети – няма прожекция!

Със социалистическите страни беше просто, плановото стопанство изискваше и филмовите заглавия да се купуват и разменят по план. Т.е. няма директни разплащания, а договор: вие ще вземете толкова заглавия от нас, ние ще вземем толкова ваши. Понякога възникваха недоразумения. Бях веднъж, само веднъж, в т. нар. „комисия за купуване на филми“ в Москва. Гледахме, що гледахме и избрахме четири заглавия. Другите нещо не ни харесаха. Но ни извикаха и казаха: „Как така четири филма? Вие да не сте полудели? По план трябва да вземем двайсет и два филма!“ Ама хубави, ама лоши – няма значение. Има план и толкова. Освен това не бяхме харесали и не бяхме включили в предложението филма, с който както се оказа, било решено през есента да се открие Месеца на съветското кино у нас. Повече не са ме пращали в такава комисия.

А западните компании, от Европа и Америка,



пращаха копия от филмите си, за да решим, не аз, разбира се, а съответните хора, ще ги вземем или не. Процедурата беше следната: в специална малка зала на Раковски 135, специално назначена комисия гледа филма и решава дали е достоен да го видят българските зрители или не. Доколкото работех тогава във Филмотеката, понякога и аз, а по-често Тони Андрейков, присъствахме на тези прожекции, естествено, без право на глас, но това беше начин да се попълва филмовият фонд на Филмотеката. Ако филмът заслужава интерес, го отнасяхме в лабораторията на Киноцентъра и там правехме пиратско копие. А после тези заглавия се прожектираха, макар и черно-бели, във филмотечното кино.

Обикновено това ставаше, след като филмът се върне от вилите на Политбюро и на големите началници. Защото веднага след прожекцията за комисията идваха от УБО, вземаха копието, за да го гледат „другарите“. Очевидно, за да са наясно с разлагачия се капитализъм и да са подготвени да посрещнат идеологическата диверсия. Естествено, че западните фирми знаеха за тази практика, най-малкото са могли да съдят по следите от многобройни прожекции по филмовото копие. Но, доколкото знам, не са протестирали.

Освен това филмите, които не получаваха достъп до обикновените кина, се прожектираха и за кинаджиите. Това се случваше в салона на БИАД, който се намира на Раковски 108 – там след промените за кратко време функционираше частно кино. Известно време бях директор на Дома на киното, който още не беше в сегашното си помещение на Екзарх Йосиф и

знам какви проблеми възникваха, как се пропускаха привилегированите членове на Съюза на филмовите дейци и се цедяха всички желаещи, които никак не бяха малко. Един американски наблюдател на живота в социалистическия блок бе отбелязал, че достъпът до т. нар. „закрити прожекции“ е белег, че си включен в номенклатурата, знак за принадлежност към по-висшите слоеве на йерархията. Картата за Дома на киното беше много желана и повод за гордост. Понякога мерките за сигурност бяха стряскащи. Когато дойде „Последно танго в Париж“ и прожекцията бе преместена в Бояна, Киноцентърът приличаше на българския парламент по време на протести. Верига полицаи на входа, още една проверка на вратата на зданието и трета на влизане в еталонната зала, където се допускаха очевидно само имунизирани срещу еротика в киното български кинаджии.

Филмотечното кино

имаше този полулегален статус. Прожекциите на филмотечни филми не попадаха сред представленията, за които се плащат отчисления на продуцентите, доколкото повечето от тях са архивни. Освен това, очевидно, управляващите бяха решили, че не е зле да има някакъв не особено опасен отдушник. За това филмотечното кино беше като малък прозорец към един друг кинематографичен свят. Освен старите ленти, там се въртяха и заглавия, които не са попаднали в официалния репертоар. Когато постъпих във Филмотеката, това бе въобще първият ми работен ден, все още прожекциите бяха в кино „Влайкова“. По-късно се преместиха за кратко в кино „Витоша“, което бе първото в Со-



фия „студийно кино“, тогава имаше опити да се създаде верига от онова, което днес наричат „артхаус“ кинотеатри, и накрая се превърна в така наречения Киноуниверситет, през който, мисля, през годините са преминали десетки хиляди запалени по киното. Освен това организирахме лектории и извън филмотечното кино: по читалища, културни клубове в София и в провинцията. Програмата бе на определени теми: нова френска вълна, известни актьори, известни режисьори и т.н. Помня, че когато прожекциите бяха в Софийския университет, голямата 65-та аудитория се препълваше. Не знам дали на някоя университетска лекция е имало толкова много хора.

Случаят „Одеон“

През зимата на 1990-а се върнах в родната си Филмотека като директор. Беше много трудно време. Нямаше какво да се яде, нямаше пари. Бях принуден да пращам служителите в безплатен отпуск, просто защото нямаше с какво да им се плащат заплатите. Колегите от кинематеката в Мюнхен помолиха да им изпратим един филм и не искаха да повярват, че нямаме бензин, за да го вземем от хранилището в провинцията. Дадоха ни кола от Гьоте институт. И все пак успяхме да запазим и фонда, и Филмотеката.

Успях да направя няколко неща, с които се гордея и днес. Във фоайето на киното направихме малко кафене, мисля че то е първото кафе в кино в новата история на софийските кина. От историята, а и от опит се бях убедил, че кинотеатрите по света се издържат преди всичко от кулинаруия, после от реклама и чак накрая от

билети. Не може да се сравни с днешните хромирани щандове за пуканки, но все пак беше първата стъпка в правилна посока.

И после смених името. Това беше време на бурно преименуване на улици и каквото падне, сякаш ако смениш името на улицата, на хората, които живеят там, ще им стане по-леко и по-богато... Но моята идея беше друга. Не да заличим нещо, а да го възстановим. Замислих се и за пореден път се убедих, че кината у нас не се казват като хората. По света кината са „Астор“, „Роял“ „Глория“ „Синема“ и т.н., и у нас е било така: но „Капитол“ се беше превърнал в „Севастопол“, „Рекс“ в... „Млада гвардия“, а „Глория“ в... „Отдых и култура“. Освен това имаше и „Димитър Благоев“, „Москва“... Не са имена на кина, а сякаш на общарски работилници... И „Дружба“ не е име за кино. Най-вече защото човек не знае с кого трябва да си дружи. В тия сложни времена дружим ту с едни, ту с други. И реших да сменя името на киното. Направихме конкурс, първо сред хората на Филмотеката, а после и сред зрителите. Какви ли не предложения имаше, освен очакваното „Люмиер“, естествено за онези години най-вече „Демокрация“, „Свобода“ и „Европа“... Поредното доказателство за липсата на самочувствие в обществото ни, което бързо избива в лош вкус и кич. Не знам как се чувстват пътниците в софийското метро, когато чуят: „Следваща станция – Европейски съюз“!? Не знам, чак такова тъпо идолопоклонство не помня. Нямам спомен на времето някоя гара или площад да се е казвал: „Съветски съюз“.

Избрах „Одеон“ по две причини. Първо, защото е истинско име за кино. И второ, защото това



е второто кино в София, отворило врати малко след появата на „Модерен театър“, който по онова време се казваше „Цанко Церковски“. Намирало се е на улица „Симеон“, но по време на бомбардировките било разрушено от пряко попадение на бомба. По-късно на това място беше известната бирария „Гамбринус“. Редно бе да уважим едно от старите кина в София и да възстановим името му. След като го обявихме, получих заплашителни писма от разни бетонни глави, отговорих им на страниците на вестник „Стършел“, защото не заслужавах сериозна дискусия. Признавам, че и днес, когато минавам с тролея оттам и чуя: „Следваща спирка „Кино „Одеон“,“ изпитвам гордост. Никой в тролея не знае, че аз съм кръстникът на киното, превърнало се в име на спирка на градския транспорт, но ми е достатъчно, че аз го знам. И наистина се радвам.

Но когато става дума за съдбата на кината в София, кой знае какви други поводи за радост нямам.

Гибелта на кината

Епидемията по европейските кина започна през 60-е години на миналия век. Появиха се тревожни съобщения за затворени кинотеатри, за пустеещи фасади, заковани с летви, празни витрини за реклама, без плакати и фотоси на звездите. Епидемията така се разрасна, че дори в Италия приеха закон, който защитава кината като паметници на културата и забраняваше да се преобразуват в магазини и паркинги, както се случи у нас, но никой нямаше намерение да защитава каквото и да било.

Причината бе ясна: настъплението на телевизията, която агресивно отнемаше зрители от ки-

ноиндустрията. У нас това се случи по-късно, но държавната политика тогава не се интересуваше от световните тенденции. А и българите ходеха като щури на кино: нямаше кой знае какви други развлечения, а билетчето за кино струваше по-малко от кутия цигари. През 80-е години на миналия век на всеки българин, заедно с бебетата и пенсионерите, се падаха по 10 посещения на кино годишно, после станаха 0.5 на година.

Като се замисля, животът ми се дели на две: живял съм 20 години без телевизия, а след това съм видял първия черно-бял телевизор „Опера“. Присъствал съм на посещения на гости „за да гледаме телевизия“, не всеки имаше телевизор, знам, когато екранът се оцвети... Много трудно ми беше да обясня на синовете ми, когато бяха малки, че като съм бил на техните години, не е имало не само дистанционно, но въобще не е имало телевизори.

Преживял съм трагедията на софийските кина. Тя е различна от кризата, преживяна в европейските страни. Там се опитваха да трансформират кината, прекрояваха, дележаха ги на по пет-шест-десет малки зали. Шегуваха се, че с малките екрани в камерните зали привличат хората, свикнали с размерите на телевизорите в дневната им. И така, докато не дойде походът на мултиплексите, които наистина направиха излишни повечето градски кина. Но мисля си, че град без кино не е град, най-малкото не е истински жив. Защото киното, особено малкото квартално кино, е място за общуване, то внася колорит във всекидневието. При това кината не са суетни, не са амбициозни като театрите. Театърът иска да е на първо място, да привлича вниманието, да бъде акцент в архитектурния ансамбъл. Не



случайно в повечето големи градове по света непременно има „театрален площад“, кино площади – няма. Малките кина нямат такива амбиции, но те са живи организми, в които пулсира културния живот на квартала, а и на града...

Разрушаването на системата на софийските кина премина през няколко етапа. Първата жертва беше кино „Солун“. Имах възможност да присъствам на последната прожекция в него, след нея киното го разрушиха. Прожекцията беше много символична: прожектираха филма „Последният валс“ – киното бе претърпено с почитатели на прочутата група „Дъ Бенд“, те реагираха на всеки от култовите изпълнители, които участваха в прощалния концерт на бандата, пееха, танцуваха, знаеха дори стиховете на Фелтринели, радваха се на перфектната работа на Ласло Ковач и на Вилмош Жигмонд... Но сеансът свърши, последният валс бе изтанцуван, руините на киното стояха дълго време, обрасли в бурени в центъра на града, докато на тяхно място не построиха безличната сграда на хотел, рязко контрастираща с чудесния архитектурен ансамбъл на тази софийска улица. Големият срыв дойде с „демократичните промени“ и реституцията. Новите-стари собственици веднага затвориха кината и ги дадоха под наем. „Иван Вазов“ се превърна в казино, в „Красно село“ продават дрехи втора ръка... Добре поне, че „Рекс“ и „Витоша“, за което познавачите казват, че министър Москов е подписала в последния момент документите, на ръба на закона, днес са книжарници. Все пак останаха в полето на културата и не продават китайски боклуци като в бившето, иначе много уютно и приятно кино „Москва“. „Глория“ („Отдих и култура“) отстъпи мястото си на хотел и т.н. и т.н. За „Славеиков“ казах... „Левски“ е затворено от години и представлява твърде неутешителна гледка.

А окончателната катастрофа се случи с така наречената приватизация на „София-филм“. Софийските кина ги купи гръцка фирма, със собственик сириец, който никога в живота си не бе притежавал поне един кинотеатър. Занимаваше се с разпространение на филми из арабския свят, озвучаваше ги или ги обработваше, в зависимост от цензурните правила в съответната страна – от Алжир и Мароко до Ливан и Сирия...

Той заплати около четири милиона долара за тях. След време, преди да изтече задължителния по приватизационния договор срок, в който трябваше да запази кината и без да вложи една стотинка в никакви подобрения, този човек ги продаде за сума поне пет пъти по-голяма от тази, за която ги беше купил. Плати неустойката и пак бе на печалба. Новите собственици въобще не се интересуваха от кината, за тях бяха важни терените. И се почна...

Днес на мястото на кино „Изток“ се шири „Била“, други вериги са в двата салона на кино „Култура“. Най-голямото кино в София, „Сердика“ стои изтърбушено и покрито с някакви платна, като част от бившия хотел „Берлин“, който споделя същата незавидна съдба. „Модерен театър“ е паметник на културата и не може да бъде съборен, но е оставен на произвола на съдбата и се руши, независимо от избелелия надпис, който съобщава, че киното е „временно“ затворено за ремонт. Естествено никакъв ремонт вътре не тече. Чакат просто да рухне. Най-тъжна е съдбата на малкото бижу, кино „Мир“. С чудесен салон, с добра апаратура, с уютно фоайе, с малка камерна зала за 16-18 зрители, в която може да се правят и специално програмирани прожекции и партита, и детски празници. Днес там има... паркинг! (Впрочем, същата съдба сполетя и „Севастопол“. И там вместо зрители, паркират автомобили.) Варварство е да разрушиш кино, след това дори да не асфалтираш земята... Разбира се, много по-изгодно е да събираш левчетатата на хора, които в този град просто няма къде да си спрат колата. Чудесна касичка. Няма инвестиции, няма главоболия, само събираш таксата. А какво те интересува, че това е било кино! Всеки път, когато минавам покрай бившето кино „Мир“, а ми се случва често, защото живея наблизо, ми се свива от мъка сърцето.

А колкото до новите мултиплекси, спомени от тях нямам, признавам, ходя рядко и трудно се каня да го направя. Не обичам някой да ми хрупна пуканки над главата по време на прожекцията, освен това се грижа за тъпанчетата си. Не знам защо, новите саундсистеми имат едно основно качество, да те удрят със силата на звука на излитащ реактивен самолет... Но навярно то е от годините, както стана ясно в началото.

ВЕРА НАЙДЕНОВА

Кинокритиката
като биография

► Професор Вера Найденова е между най-забележителните представители на българската филмова теория и критика. Десетилетия наред нейните теоретични и критически текстове са между най-ярките, осмислящи сложния и драматичен път на българското кино. Автор е на многобройни статии и студии за български актьори, за екранизацията като вечен спор между киното и литературата. Постоянна е грижата и тревогата ѝ за развитието и бъдещето на българското кино. Участието ѝ в многобройни национални журита и комисии я прави неоценим експерт, отстояващ свой възглед за ценностите и проблемите в него. Преподавателският ѝ опит в НАТФИЗ и други университети я прави един от най-желаните Учители за няколко генерации студенти.

Опитът, културата и интелигентността ѝ я насочват и към изключително сложни проблеми, свързани с анализа на редица явления и личности от световното кино, между които азиатската култура и японското кино с неговия най-ярък представител Акира Куросава. Огромният ѝ интерес към унгарското кино и неговите най-големи автори прераства в уникална книга за унгарското кино. Повече от 20-годишното ѝ участие сред гостите-журналисти на световния кинофестивал в Кан ѝ предоставят

възможността и свободата да направи свой прочит на основните тенденции в развитието на съвременното кино. Книгата ѝ за фестивала в Кан за пореден път доказва качествата ѝ на мъдър и вещ анализатор на киното като естетическо и културно явление.

Юбилеят ѝ е повод да предложим на читателите нейни размисли за киното и живота:

Напоследък в нашите кинокритически среди на мода е хуморът. Не владее това очарователно оръжие, затова на много сериозните ви въпроси ще отговоря сериозно. Но и хуморът не е всесилен. Философ от XIX век казва: „иронията е хубаво нещо, но разваля стила...“ Все пак, ако някой реши, че в нашето постмодерно време да се говори сериозно за нещата е скучно, ще е по-добре да не тръгва след написаното по-надолу.

Завършили сте българска филология в СУ, театрознание във ВИТИЗ, а сте посветили целия си професионален път на киното. Как се ориентирахте към него и какви бяха причините за този преход?

Детството ми премина на село, където професионален театър гастролира само два-три пъти. Но непосредствено след 9-ти септември 1944



година, първи братовчед на баба ми беше директор на Народния театър и аз гледах спектакъл от неговата ложа. После, като народен представител, той влезе в идеологически спор с Георги Димитров, та не след дълго изчезна и от политическото, и от културното пространство. Но моят спомен от големия театър остана. Родителите ми, селски учители, бяха доста интелигентни (и двамата сираци от войните, бяха се примирили с по-ниското образование). Те ми разказваха как техни учители, руски емигранти, бягащи от революцията към Западна Европа и временно пребиваващи у нас, им давали за класно по литература теми като „Хамлет или Силата на съмнението“, „Виновна ли е Нора?“ (героинята от пиесата на Ибсен „Куклен дом“) и др. Та искам да кажа, че дете, което рано научава за съществуването на Шекспир и Ибсен, по-късно лесно се приобщава към театъра.

Гимназия учих в Тетевен, където имах много добри учители и силни съученици, но гледахме само местния самодееен театър. Затова не се реших да кандидатствам театрознание, а записах българска филология. Като студентка неистово гледах спектакли – например, „Дачници“ на Горки, поставен в Народния театър от голям съветски режисьор, съм гледала над десет пъти. Раздвоявах се обаче и към физиката (в единайсети клас бях сред първенците в национална олимпиада по този предмет, както и по литература). Посещавах лекциите на проф. Саздо Иванов. По-късно, когато вече пишех за киното, през ваканционните лета четях философските статии на Айнщайн, Нилс Бор и др. При участие в кандидатстудентски изпити често съм питала младите хора какви оценки са имали по математика и физика. Някои от колегите се учудваха на това, но аз и днес мисля, че математическият ум помага за изкуствоведския анализ. Разбира се, при наличие на художествен усет, защото без него критиката заприличва на счетоводство.

В четвърти курс на университета, по време на т.нар. „унгарски събития“, ме изключиха „по политически причини“ (такова беше клишето), но все пак успях да завърша. След дипломирането по разпределение работих като учителка в провинцията, а после ВИТИЗ обяви прием за курс по театрознание – за хора, завършили фи-

лология или право. Нещо като сегашните магистратури, но с продължителност две години и половина. Бяхме шест души, при подготовката на дипломната работа всички, освен мен, пожелаха да пишат при доц. Ал. Александров, който ни преподаваше история на киното. Аз твърдях, че ще остана вярна на театъра. Накрая те писаха за театър, а само аз – за кино. На тема: „Идеи и образи във филмите за антифашистката борба“. Бях похвалила забранения тогава „На малкия остров“ и един от членовете на комисията не ми писа оценка, а „с особено мнение“. После работих като драматург в театър, но започнах да пиша за кино, а за театър – никога. Известната московска критичка Мая Туровска, с която общуваме и сега, ме е питала защо съм решила така. Не съм си давала ясна сметка, но една от причините е, че по онова време догматизмът силно притискаше театралната дейност. Киното също бе зорко наблюдавано, но в него се вливаха и чуждестранни потоци, които внасяха друга атмосфера. Това се отразяваше и на списание „Киноизкуство“. След започналите там Кънчо Табаков, Неделчо Милев, Тодор Андрейков се приобщиха Иван Стефанов, Ивайло Знеполски, Атанас Свиленов, Григор Чернев, Христо Берберов... Присъединих се и аз. Дебютирах във вестник „Народна култура“ с рецензия за „Иваново детство“ на Тарковски. Идвахме от други специалности (литература, театрознание, философия) и това внасяше в написаното по-широк мащаб. На кино се учехме сами, с много гледане и четене. Това беше епохата на големите автори и ние се опиянявахме от филмите им. Много от тях се прожектираха при специален режим, но все някак успяхме да научим за всичко, което става в световното кино. После дойдоха възпитаници на ВГИК, с повече тясно професионална информация. Но и те не добавиха онова, което, струва ми се и до днес, повече или по-малко липсва в анализите на всички нас – докосването до най-специфичните особености на кинематографизма, свързани с технологичните му параметри и т.н. (Надявам се, че колегите няма да се засегнат от тази констатация).

Какво е за вас кинокритиката – професия, призвание, специфичен талант, посредниче-

ска мисия или себеизразяване?

За месианство и дума не може да става. Някога у нас бяха обявили критиката за „оръжие на партийната политика“. И като такава не съм я преживявала. Винаги се опитвах да я практикувам като художествен анализ. Дали съм успявала, ще кажат читателите. Но, както се знае, за повечето хора критиката е най-вече съдене и оценка – по шестобалната система. И като съдник май не съм се усещала, тъй като (сега внимавайте!) – не умея да пиша отрицателни рецензии. Колеги са ме упреквали, че не забелязвам слабите филми. Аз пък мисля, че в това „незабелязване“ е самата оценка. Но се възхищавам, когато друг ги разреже подобаващо. Рано или късно и аз, по-често в обзорна статия, съм успявала да разгранича лошите от добрите, но повече ме е привличал анализът на тези, които ми харесват, и на по-сложните. Та в такъв смисъл май по на сърце ми е ролята на посредник. Добре ми е било от усещането, че съм приобщила някого към даден филм. Ще споделя чие признание най-много ме е поласкало. Беше една от последните зими. На улицата премръзнала жена продаваше някакви вещи. Купих си, а тя каза: „Приятно ми е да продам нещо на любимата си кинокритичка“...

Това май се случва при всяка професия, но при художествената критика по-непосредствено: освен чрез знанието, човек се изразява и като личност. А както ни учи един от корифеите на българската литературна критика, Владимир Василев, и в този случай важи правилото, че всеки човек си има душевен ритъм, от който не може да излезе без риск да стане смешен.

Все пак, ако в посока на самооценка трябва да назова най-важната и за характера, и за професионалната ми дейност черта, то това е способността за трудова дисциплина. Писала съм при много трудни обстоятелства, при емоционални кризи също.

Участник сте в най-динамичните и най-драматични процеси от развитието на българското кино, още от началото на 60-те – познавате сложната съдба на някои филми, на техните автори, но и на позициите на кинокритиката. Как през тези години успяхте да съхраните творческото и моралното си кредо, да не се

поддадете на конформизъм и компромиси?

В самата формулировка на въпроса се съдържа комплимент. Радвам се да науча, че мислите така. Често съм казвала, че не съм била герой през годините, но, изглежда, че и големи компромиси не съм правила. Общо взето, такива се правят в името на блага, на кариера, а аз дълго живях без софийско жителство, без жилище, без пътувания на Запад... Е, както по-късно написа един известен съветски поет, нещата се случваха ту под командата „Да“, ту под командата „Не“, но след онези страшни след-деветосептемврийски години, когато на сестра ми не ѝ разрешиха да следва, а някои от братовчедите ми бяха в Белене, се живееше и работеше по-човешки. Не без изпитания и страх, разбира се. Тук обаче ще заявя, че никой никога не ме е карал да пиша това, което не искам. Не са ми предлагали, например, да съчинявам уводни статии, в които обикновено се изразяваше мнението на партията. Ще разкажа случай. Директорът на кинематографията Павел Писарев ме извика на разговор. Появявах се все по-интересни български филми, до ушите ни достигаше това-онова за неприятностите, които той има с тях, та искаше да се публикуват статии. Предложи ми да напиша за вестник „Работническо дело“. Казах му, че не съм автор на този вестник. Умният Писарев не добави нищо, само ме попита за къде бих написала. Отговорих – „За „Отечествен фронт“, където тогава публикувах „прегледи“ за седмичните кинопремиери. Повече инструкции не получих. Какво мислите, че написах – за това как актьори като Иван Кондов и Георги Черкелов очоават схематичните съвременни положителни герои. Толкова.

Много от вашите текстове и някои ваши книги са посветени на български актьори, а портретът, както сама сте подчертавала, е любовен жанр – въпрос на вдъхновение, на магия на привличането, но заедно с това е и въпрос на трезва преценка, критически анализ и позиция. Как се постига тази диалектика?

Всеизвестно е, че българите са художествено талантлив народ. И добри актьори дал Бог. С някои от тези, за които съм писала, съм била близка. Наистина портретът е „любовен жанр“,

но когато преценката минава през по-задълбочен анализ, изразената любов е убедителна и за читателя. А чрез портрета се казват много неща за цялото кино – актьорският образ е средоточие на всичко. Във времето, когато съм писала за актьорите, те играеха често, и така в биографиите им се акумулираше важна енергия. При това комерсиализмът не се вихреше широко като днес, та сериозното ядро, което носеха със себе си, по-дълго се запазваше. Макар че, както съм изтъквала в редица случаи, по много причини, някои от които и естетически, ние не умеехме да създаваме звезди. И въпреки всичко, те се раждаха. Повечето от тях вече не са сред нас, но все още греят от екрана.

С основание ви наричат гранд-дамата на българската кинокритика, но едновременно с това сте чувствителна, уязвима и нелишена от силни страсти жена. До какви лични и професионални „победи“ и разочарования води това?

Както споменах, между индивидуалността на човека и професията има зависимост. Аз съм родена под знака Дева, а за такива се пише, че са анализатори. И много критични. Спомням си мъж, в когото бях силно влюбена, който казваше: „И когато мълчиш, пак усещам критицизма ти“. Какво да се прави – природа, в която разумът и чувствеността се преплитат. Понякога силно се възпламенявам, но само в единици случаи гневът ми се е превръщал в трайно отричане на човека отсреща. По-често се е разсейвал. Когато осъзная несправедливостта си, съм готова да се извиня. А в професионалните си преценки съм се старала да бъда обективна. Друг е въпросът колко съм успявала да изразя това. Имало е случаи да разсърдя някого с изказването си, а навярно не всички груби реплики са достигали до мен. Но веднъж научих как доста честолюбив режисьор споделил, че може да преглътне критика, която е така добре аргументирана. Дано да е било истина.

Любим преподавател сте на няколко поколения кинокритици – това е своеобразно посвещаване...

При този въпрос съзирам известна неточност. Първо, не съм сигурна, че съм чак толкова любима. Второ – по-голямата част от практикува-

щите тази професия днес са ученици на други колеги. Третото е по-трудно за обяснение. Понятието „кинокритик“ като професионално название, е малко високопарно; самата аз се старая рядко да го използвам. Но ако го редуцираме към по-демократичното „киножурналист“, също не е точно, тъй като между критиката и журналистиката има вътрешновидова разлика. При всички случаи става дума за дейност, белязана от двуначалие – от една страна са научните постановки на естетиката (взета като обща теория на изкуството), на социологията на изкуството, семиотиката, психологията на творчеството и т.н., а от друга, много силен индивидуално-творчески импулс, родеещ се с художеството. Може би поради тази си сложна природа, специалността много рядко се изучава в университетите и академиите. В НАТФИЗ е въведена и е дала не лоши плодове за кинознанието и за културата ни по-общо. Така че, при известно обновление, синхронно с обновлението на самото екранно изкуство, ще е разумно да я пазим и развиваме.

Според мен беше по-добре, когато класовете, изучаващи кинознание, през всичките години имаха един и същ преподавател по основния предмет – т.нар. научен и художествен ръководител. Той помагаше на студентите да събират познанията от различните предмети на учебната програма в специфичната критическа лаборатория. А следеше и за индивидуалното развитие на всеки. Хората, които отрекоха този принцип (и разкъсаха кинокритиката между различни преподаватели), изхождат от презумпцията, че „ръководителят“ ограничава младия човек само в орбитата на една методология, на едно творческо и поведенческо влияние. Възражявам им с убеждението, че след като в дейността има елемент художество, за което споменах, то и преподаването ѝ не може да не прилича на всяко преподаване при изкуството, за което от край време важи правилото „Гледай, и прави като мен“. На тази основа са се формирали школите. Предполага се обаче, че добрият и здравомислещ преподавател винаги успява да подсказва на възпитаниците си, че има и други примери за подражание. Младият човек, ако действително има талант и характер, успява да се еманципира. И други колеги ми-

слят като мен, та ми се иска да вярвам, че все някога предишната практика ще се възстанови. Но да се върнем към началото. Не знам дали съм обичана от бившите и сегашните си студенти, но аз обичам преподавателската работа. И добре знам, че при нея най-силно важи поговорката „Ако търсиш благодарност, не прави добро“. Не, не се оплаквам, за почти половин век практика само два пъти хищно са ме захапвали хора, в чието образование съм влагала усилия. Но в кой ли ъгъл на живота не се срещат глупаво амбициозните? Слава на Бога, в професионалната ни среда порядъчните са повече.

Адепт и познавач сте на унгарското кино, на което посветихте редица критически студии. Повече от две десетилетия сте участник в кинофестивала в Кан, написате книга за него. Известен е и вашият силен интерес към японското и въобще към азиатското кино. В този контекст какъв поглед към съвременното кино дава подобен род изследователска работа?

На унгарското кино наистина посветих много внимание, много вярност. И поради това, че ми харесваше, и поради друго – пишейки за него, често изричах неща, които се отнасяха за нашето кино, но трудно можехме да ги кажем. През годините интересът ми се простираше и към други територии. Във време, когато някои наши колеги посещаваха Кан, най-искрено казано – не им завиждах. Просто ми беше инте-

ресно и там, където ме „пусаха“ – съветските републики, Ташкентския фестивал, Куба... А по онова време светът на киното се разширяваше и в тези средища можеха да се видят неща, които след време придобиваха голяма стойност. Към Япония се приобщих чрез творчеството на Акира Куросава. Позволявам си да кажа, че най-трудно и най-интересно ми е било да напиша студията към неговата книга „Нещо като автобиография или потта на жабата“. В процеса на работа се преобърнах много от представите ми за критиката, за естетиката, за света изобщо. А за най-висока точка в професионалното си поприще считам фактът, че японците и досега адресират писмата си до мен с „Експерт по киното на Куросава“. По-късно в НАТФИЗ пристигна японка, Йошико Минекава, желаеща да специализира българско кино. Ректорът я предостави на мен. Тя идваше след завършен хуманитарен университет, но ми е казвала, че тук е научила много неща за дзен-естетиката и за Куросава, които там не е чувала. Нямам основание да я подозирам в неискреност.

Освен всичко друго, фестивалът в Кан, който съм посещавала вече два пъти, отвори погледа ми за иранското кино, за китайското... Общо взето, азиатският континент се събужда за нов живот и би било глупаво да не следим изявите му. Но за да ги разберем и осмислим добре, са необходими съответни познания. В това отношение ми помогнаха някои по-отдав-



на прочетени руски издания със средноазиатски епос и поезия, студии върху японското и китайското изкуство. Не само киноведи, но и студенти по режисура са изразявали благодарност за това, че съм ги запознала с новите явления в киното. Разбира се, в тази насока много са ми помагали програмите на София Филм Фест.

Каква е визията ви за българското кино, особено след 1990 година? Как виждате бъдещето му в контекста на европейските филмови ценности?

Почти всичко по-съществено, което съм писала за него, е събрано в книгата „Българско кино. По следите на личния опит“ (2013). Извън това са монографията „Човекът от екрана“, книгата за Георги Георгиев-Гец и някои рецензии за филми. Понякога имам угризения, че не съм писала повече, но пък, както стана ясно, увличали са ме и чужди кинематографии, други теми (много усилия вложих в докторската си дисертация „Екранизацията – вечен спор?“). А и животът не се състои само от работа.

При всички случаи си позволявам да мисля, че съм дала достатъчно свидетелства за привързаността си към българското кино. То и като мащаб, и като дух то е много важна и престижна част от съвременното българско битие. Съзнавам добре днешните му слабости, скоро написах за това, че недобре използва потенциала на културните ни ценности. Но напоследък

забелязвам нещо, което ме окуражава, а то е, че все повече кинематографисти се стремят да уловят най-характерните социалнопсихологически проблеми в делничния ни живот. Може би пък на тази основа да се роди нещо като нова българска киношкола?!

В какво вярвате най-много, какво ви огорчава най-много? Какво цените най-много, какво не приемате?

Най-много вярвам в децата на моя племенник Найдено – Дани и Кристи. Те се готвят за професии, които харесват – той компютърни игри, тя финанси и счетоводство. Казвам го, защото моят личен опит ме е убедил, че когато човек обича професията си, безсънните нощи не го изтощават, а безпаричието го притеснява по-малко.

Огорчава ме високомерното и снобско отношение към родината. И безstopанствеността към земята ни. Запозната съм с благата на глобализацията и вярвам в нейния принцип „Центърът е навсякъде“. Тоест, не изпитвам култ към чужбината, за мен центърът е страната, в която съм се родила. Ценя я такава, каквата е, и се старая да познавам и прелестите, и трагиката ѝ. Вярвам, че тя ще се възроди.

Вярвам и в това, че анализи и оценки за изкуството винаги ще са необходими. Че киното и кинокритиката в нещо ще се променят, а в друго ще останат такива, каквито са били при раждането си.



АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ



ЧАСТ II (1956–1969)

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

според проф. Александър Грозев

Божидар Манов ■

► Пълна и изчерпателна академична история на киното в България така и не е написана. Отделни автори (Александър Александров, Неда Станимирова, Ивайло Знеполски, Вера Найденова, Александър Янакиев, Петър Кърджилов, Костадин Костов, Ингеборг Братоева, Красимир Крумов – Грец, Красимир Кастелов, Деян Статулов и някои други) запълват тази празнота, като изследват отделни периоди или видове кино, някои тематични линии, творчеството на изявени кинематографисти или предлагат нов прочит на факти и процеси от миналото.

Сред авторите, проучващи историята на българското кино, е и един от неговите най-реверентни и дългогодишни изследователи – професор Александър Грозев. Той се зае с тежката, но благородна задача да предложи свое цялостно проучване на процесите в тази област на националната ни култура, и то тъкмо в годините около столетния юбилей на игралното ни кино.

При подобна мащабна и безусловно твърде отговорна задача, един от ключовите въпроси, които предопределят структурата и обуславят стойността на историческото изследване, е проблемът за периодизацията на цялостния

значителен фактически материал, натрупан през десетилетията. Безспорно, всяка художествено-творческа дейност в областта на културата, а още повече при филмовото изкуство, което е пряко зависимо от социалните и икономическите процеси в страната, от историко-политическите промени, от стопанската конюнктура и техническия прогрес, от бизнес условията и международните комерсиални параметри, се влияе силно от тези фактори. Затова при опита за периодизация на процеса, много често надделяват „удобните“ критерии на вулгарния историко-политически дележ, наложен и поддържан от официалните „законодатели“ на текущите исторически доминанти. Но сериозното и честно историческо изследване не бива да се влияе от подобни преходни „ветрове“, а трябва да следва възможните обективни критерии, разбира се, неизбежно повлияни от изследователската субективност, от научна компетентност и предразположеност за обобщено историческо мислене на автора.

Тъкмо такъв подход е възприел Александър Грозев като фундамент на цялостната структура на изследването си и водещ принцип при периодизацията на фактическия материал, раз-

глеждан коректно в контекста на съпътстващите го историко-политически, социално-икономически и културно-художествени обстоятелства. От излезлите досега две части на труда „Киното в България“ е видна концепцията на цялостния проект.

Първата част основателно затваря изследването в периода 1897 – 1956 година, като аргументирано очертава тези времеви граници с тяхната обща характеристика и отделни специфични доказателства към нея. При това първата част, поради характерната за периода начална незрялост на националния кинематографичен процес, включва и съществена „персонификация“ на изследването с биографични очерци или портрети на най-изявените кинематографисти от пионерските години до пълноценното самостоятелно „прохождане“ на киното ни през 40-те и първата половина на 50-те години от миналия век.

Също така аргументирано и основателно е избран вторият период, затворен в годините 1956 – 1969, като авторът справедливо посочва, че именно в края на 50-те и началото на 60-те години киното ни се разделя с полуаматьорското си съществуване, за да се утвърди като специфичен вид стопанска дейност в сферата на културата. Поради това и неговият подход към изследвания фактически материал обхваща не само художествено-творческия процес (безспорно много важен и определящ за общите характеристики и оценки), но засяга така също цялостната преориентация на киното ни като всестранно разгъната система от производствено-технически предпоставки (построяването на националния киноцентър „Бояна“), планомерното и разумно развитие на всички видове кино (а не само игралното), не пропуска да спомене дори специализирания филмов печат. Тъкмо в такава плоскост на изследване авторът има основание да твърди, че разглежданият период е от изключителна важност за осмисляне на еволюционните процеси в киното ни не само в текущия порядък на анализирания декада, но и като предпоставка за развитието му, и фундамент на бъдещите тенденции през следващите десетилетия. Забележима характеристика на книгата и безспорен успех на автора е отчетливият стремеж към обективност, кой-

то от днешна дата е особено важен за вярната оценка на периода, доминиран от дълбоки исторически промени с конкретно изражение в цялостната политическа ситуация в страната и не на последно място, в управлението, ръководенето, финансирането, ала също така в контролирането и цензурирането на културния сектор, в частност и на киното ни. От друга страна съвсем правилно и коректно разглежданият период е оценен и като време за реално професионално изграждане на творческите кадри на българското кино и на първо място, на неговите сценаристи, режисьори, оператори и актьори. Именно поради това в книгата са включени портрети на двадесет от най-изявените и талантиливи кинематографисти, сред които Анжел Вагенщайн, Валери Петров, Христо Ганев и Бинка Желязкова, Рангел Вълчанов, Никола Корабов, Борислав Шаралиев, Вълко Радев, Методи Андонов, Димо Коларов, Апостол Карамитев, Невена Коканова, Тодор Динов, Христо Топузанов и други. Тяхното присъствие на почти 300 страници е дори „задължително“, защото именно техните филми са в основата на националния кинематографичен процес, изграждат облика му през разглежданите години и определят основните характеристики на периода. Чрез анализа им професор Грозев аргументира своите тези и цялостния си възглед в историческия континуитет на изследването. За да достигне до обективно защитения извод, че „Абстрахирайки се от условността на хронологическите рамки, именно през тази декада ясно се наблюдават силните зависимости на извършващите се вътрешни естетически трансформации от лъкатушенията на господстващите идеологически императиви.“ (с. 477). И още: „Не е случайно, че тъкмо в годините на най-силната политическа стагнация се появиха филми с по-ясно изразен начин на ново мислене, с по-отговорно отношение към функциите на киното в духовния живот на нацията. Заченати в залязващата координатна система на отживели времето си художествени идеи, те прескочиха условните граници на периода и залегнаха в основата на по-зрели търсения и открития с по-късна дата.“ (с. 479).

Ако сега си позволим да отгатнем авторския замисъл на цялостния проект и да предвидим

времените рамки на следващите части от труда, то логично е да предположим, че следващият трети период (и съответно трета част на изследването) трябва да обхване годините 1970 – 1991, когато приключва държавният монопол във филмопроизводството и тъкмо през 1991 година излизат последните филми, създадени по този начин. А заключителният четвърти период (и четвърта част на труда) би следвало да се разпростира от 1992 до наши дни, тъй като именно през 1992 се появяват първите филми,

създадени от независими частни продуценти: игралният „Куршум за рая“ (реж. Сергей Комитски) и документалният „Колежът“ (реж. Ралица Димитрова).

Но това остава като лична творческа и изследователска задача пред професор Александър Грозев и не бива да предопределяме намеренията му. Затова пък ще очакваме следващите части на труда под общото заглавие „Киното в България“.



НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ

Преосмисляйки историята
на изкуствата през XX век

INTERVIEW

► КУЛТУРНИТЕ ВРЪЗКИ ТРЯБВА ДА
ПРОДЪЛЖАВАТ, КАКВОТО И ДА СТАВА

с професор Кирил Разлогов разговаря Росен Спасов

Професор Разлогов бе поканен в България лично от своя приятел, внезапно напусналия ни проф. Александър Янакиев и изнесе доклад на тема: „Културата и видовете изкуства в контекста на постсоциализма“.

Професор Разлогов е преподавател в Руския държавен институт по кинематография. Автор е на книги и статии за филми, културна история, история на изкуството, културната политика. Програмен директор е на Московския международен филмов фестивал. Автор, продуцент и водещ на седмично телевизионно предаване Кино Култ по канал „Култура“ на руската държавна телевизия. Научен секретар е на Националната Академия за филмово изкуство и науки на Русия. Член е на Европейската филмова академия и на Консултативния комитет на Европейската аудиовизуална обсерватория.

Иска ми се да започнем с българския успех на международния кинофестивал в Москва

– филма „Каръци“ и наградите му: „Златен Свети Георги“, Наградата на руските филмови критици и Наградата на Федерацията на кино-клубовете в Русия. Вие като селекционер на фестивала лично сте избрали „Каръци“, нали?

Да, това е така.

Какви са последните тенденции, които могат да се изведат от тазгодишното издание?

Фестивалът приключи с голяма победа на българите. Различни са филмите, които показахме. Тази година чествахме няколко 100-годишнини. Имахме панорама на Българското кино, програма Турско кино и програма, посветена на 100-годишнината от Арменския геноцид. В конкурса бяха показани 12 филма и една от тенденциите в него бе свързана с филми за млади хора или деца. „Каръци“ получи Голямата награда, защото беше най-интересният филм от тази поредица. Имаше още испански

филм с такава тематика – „Героите на злото“, иранците се представиха с „Морето и летящата риба“, а японският филм разглеждаше взаимоотношенията на учител с неговите ученици („Being good“ – б. а.). Това беше основната линия в конкурса. Освен това показахме програми по случай 70-годишнината от Втората световна война, Ретроспекция от китайски филми, Аржентинска седмица и др. Показахме толкова много програми на отделни държави, защото заради курса на долара и еврото изгубихме 40 процента от бюджета на фестивала. Затова се наложи да разчитаме на международните ни партньори, които направиха възможно показването на националните панорами.

Може ли да се каже, че има някакво съвпадение – в годината, в която празнуваме 100 години от прожекцията на първия български игрален филм, на Московския фестивал победи българският филм „Каръци“. Доминираше ли той над останалите в конкурса?

Да, журито мислеше така. А също и руските кинокритици и киноклубове. В панорамата „100 години българското кино“ показахме игрални, документални, и по моя инициатива, анима-

ционни филми. Мисля, че анимацията е един от най-интересните аспекти на българското кино. Всъщност настоящата конференция го потвърди.

Как според Вас ще се отрази всичко, което се случва в момента с Украйна и взаимоотношенията на Европа и Русия, в руското кино?

Мисля, че културните връзки трябва да продължават, каквото и да става. Никой не искаше тази криза. Сега проблемът е на управляващите, които са въввлечени в конфликта. Те трябва да намерят начин да го завършат без военни действия и в същото време без да губят позициите си. Путин, Порошенко и западните лидери трябва да направят компромиси. Това е най-сложният проблем, защото е очевидно, че на никой не му се иска да започва нова война. Става въпрос за дипломатически проблем.

В доклада си споменавате, че „Броненосецът Потемкин“ не е имал успех по времето, когато е създаден. И аз откривам подобна тенденция в моите скромни научни опити. Силните филми на деня са забравени от историята и обратното. Кога и по какъв начин класическите филми стават класически?



По различни начини. Понякога това са филми, които имат зрителски успех и едновременно с това се превръщат в класика. Други филми правят критическа кариера (оценени са високо от критиката), остават и се показват след 20 години. Трети се откриват от киноведите години след като са направени. Има една поредица от филми, които никой не обича, никой не харесва, обаче някои „особени“ хора ги издигат в култ и по този начин те остават в историята. В същата година, когато е прожектиран филмът на Айзенщайн, най-голям боксофис има една история за кмет, който изяжда младата си годеница.

Кои, според вас, са най-важните акценти във вашия доклад?

Най-важното е, че всички говорят за глобализацията и са прави, обаче има също толкова причини да се говори и за диверсификацията. Критерии за качество на масовата култура са количеството на вложените пари и хората - професионалисти. Предполага се, че колкото повече са те, толкова продуктът е по-добър. Това са правилата на пазарната икономика. Обратното виждане е на Ортега-и-Гасет: истинското изкуство не е демократично. Според него най-доброто изкуство се разбира от много тесен кръг – автора и Бог. Съществуват пазарна и експертна оценка – важно е как те се съотнасят и какво става с културната вертикала. С края на колониализма се промениха културните вертикали. Хегемонията на европоцентричната култура бе нарушена. Всички нови страни обявиха, че няма причина тяхната култура да е по-малко важна от европейската. С навлизането на новите технологии се образуват и нови културни общества, а това води, освен до интеграция, и до диверсификация.

В доклада си бях заложил една провокация. Казвам, че цензурата би могла да бъде полезна за изкуството. Но не говоря за държавна, политическа или идеологическа цензура, чиято цел е да „защитава“ страната от различни опасности. Бидейки консервативна, културата работи като цензор, забранявайки неща, които застрашават личността. Говоря за механизъм на автозащита на културните общества. Трябва

някакъв вид напрежение, за да бъдат изобретявани нови неща. Ако едно общество не чувства заплахата, то може да каже, че при него не съществува цензура, но при най-малката опасност, то само ще започне да забранява и цензурата ще расте.

Аз съм оптимист, въпреки че в Русия настъпиха времена, в които общественият строй се върна в XVI век, а цензурата е същата като през 70-те години на миналия век. Дойде ново поколение, недостатъчно образовано, без да има представа как стават нещата. Те опростиха института, в който работих двадесет и пет години. Уволниха всички интелигентни хора, но съм оптимист, защото цивилизацията на тези нови варвари ще бъде разрушена по същия начин след 200-300 години. Освен ако няма някаква глобална катастрофа. Така че съм оптимист.

Водите предаването „Кино култ“ от 2001 година. Дълъг период за специализирано кинопредаване. Какво е бъдещето на критиката и теорията в медийното пространство?

Критика на филмите от репертоара винаги ще има. В момента няма много място за теория. По-сложно е, защото трябва да имаш специални дарби, за да си теоретик на киното. Вече има твърде малко такива хора, които се занимават с теоретични изследвания, но ако те успеят да публикуват своите разработки, се превръщат в сензация. По-рано много режисьори пишеха теоретични статии и книги. Сега повече от теоретиките са представители на науки като културология и семиотика, които се интересуват от киното. Все пак, киното навсякъде има своето място – в медийните науки, в културните науки и т.н.

Разговорът е проведен със съдействието на проф. Александър Янакиев и се посвещава на неговата памет.

БЪЛГАРИЯ МОЖЕ ДА Е СЛЕДВАЩАТА СТРАНА С НОВА ВЪЛНА

С Ларс Кристенсен, преподавател в Университета в Шьовде, Швеция, разговаря Росен Спасов

Ларс е датчанин и държи да не го бъркаме с швед, въпреки че живее и работи в Швеция. Завършил е в Шотландия, с научен ръководител българката Дина Йорданова. Неговите изследвания са фокусирани върху транснационалното и постколониалното филмопроизводство в Източна Европа, а напоследък в изследователското му поле се включват теми, свързани с албанското кино и взаимодействието между компютърни игри, кино и изобразително изкуство.

Кристенсен пристигна в България като участник в международната научна конференция „Преосмисляйки историята на изкуствата през XX век“. Темата на неговия доклад беше: „Посткомунистическо кино: индустрия, история, философия на изкуството“.

Посткомунистическо кино. Не е ли малко трудно, а и опасно да се обединят всички тези кинематографии под един знаменател?

Да, опасно е. Може да изгладите всички различия и да кажете, че си приличат, но не е там работата. Трябва добре да разберем какво се е променило в прехода от комунистическа към капиталистическа продукция. Трябва да определим тези промени и да видим как индустрията се справя с тях. Запознат съм с това, че е опасно да се поставя целия регион под общ знаменател, но понякога трябва да го правим, за да разберем как киното може да работи по различни начини.

Къде е визуалната страна на проблема? В своя доклад обявихте, че посткомунистическото кино може да бъде намерено в различни части на света, дори в Холивуд. Какво имате предвид?

Не е чак толкова трудно за осъзнаване. Поне за мен. Холивуд може да бъде повлиян от падането на комунизма и визуално. Ако се вгледате



в произведенията на братя Коен – те са добър пример за директно отразяване на света. Техните филми са директно повлияни от приключването на Студената война с присъщата ѝ динамика. Погледнете „Големият Лебовски“ (1998) – поставен е въпросът какво означава падането на Съветския съюз и оставането на Щатите. Персонажът на Джеф Бриджес е типаж от 68-а година, който в момента се проваля, но в миналото е изиграл своята важна историческа роля. Освен това Холивуд се фокусира върху миграцията. Можете да видите проекциите ѝ в образите на Руската мафия, на проституцията или в миграционните трудности. Основният злодей в американските филми трябваше да е някой друг. Да измислиш нов антагонист е стар трик, но този път причината е посткомунистическата ситуация.

В своите изследвания споменавате и ефектите върху Африка.

Това са реални ефекти от падането на Берлинската стена. По време на Студената война беше възможно сръбски или руски кинотворец да отиде в дадена Африканска държава, подкрепяна от Източния блок и там да помогне за раз-

витието на филмова индустрия. Това очевидно изчезва с падането на комунизма. Също така много африкански творци имаха възможност да учат кино в Москва. Сега ставаме свидетели на добри резултати, като например Абдеррахман Сисако („Тимбукту“, 2014), който създава най-важните филми в региона. Сисако е получил образованието си във ВГИК, по време на Съветския съюз.

НАТО разположи военни единици в България като отговор на Украинската криза и това провокира голяма дискусия у нас. Как мислите, че ще бъдат отразени всички тези актуални събития от руското кино?

Много труден въпрос. Руското кино е разделено на независимо и подкрепяно от държавата. Второто има същата гледна точка като на правителството. Затова ще бъде много изненадващо, ако видим нещо от установения поток филми, което да върви срещу основната правителствена линия. Тя е пределно ясно заявена. Може да правите критични филми, но няма да получите пари за тях. В този смисъл все още има цензура. Икономическите системи контролират това, което правите. Все пак мисля, че бихме могли да видим нещо интересно от независимото кино, защото има руски творци, които са в опозиция на националната политика, прокламира на от Владимир Путин и неговото обкръжение.

Все пак станавме свидетели на „Левиатан“ (2014, реж. Андрей Звягинцев), който е подкрепен от правителството и беше критичен към политиката и обществото. Може би отново се създава контролирано дисидентство?

Може би, но е опасно, защото да си популярен на запад означава, че си в опозиция на статуквото. Гледах дебати по телевизията дали трябва да се подкрепя или не правителството във военните му опити, целящи „защитата на руските интереси в Украинската криза“. Подобни дебати разединяват творците и създават среда на силен страх от говорене против режима, защото системата на финансиране може да навреди на филмовата ти кариера.

Вие сте студент на Дина Йорданова. Би трябвало да имате някаква чувствителност спрямо нашия регион. Къде е България в контекста на Вашите изследвания?

Мисля, че България е в добра позиция. Може да е следващата страна с Нова вълна, но трябва да се състезава с другите нации. Като говорим за Нова вълна, обикновено има личност или група, които са опорни точки на дадено движение. В Дания успехът на Ларс фон Трир спомогна за промоцията на датското кино, но той помагаше на своите сънародници на международно ниво. Най-лошото, което може да ви се случи, е някой да се издигне и да критикува всички останали, вместо да им помага.

Обикновено в България, когато някой се издигне, той е критикуван от всички останали, но мисля, че тази тенденция бавно отмира. За съжаление все още ни липсва тази силна личност или група. Да се надяваме, че и това ще се случи.

Преподавате теория на движещото се изображение на хора, които създават компютърни игри. В контекста на Холивуд това може би не е толкова необичайно, но как по-консервативните Европейски кинематографии приемат това?

Става все по-очевидно, че компютърните игри променят киното и киното променя компютърните игри. Те не са напълно разделени. Във визуално отношение филмите все повече приличат на игри. А киното има своето въздействие върху драматургията на игрите. Те стават все по-въвличащи в историята. Експериментират и с жанрове като ноар, ужаси и т.н.

Все пак има фундаментална разлика между тях и това е интерактивността на играта. Нещо, което филмите също притежават, но на различно ниво. Новите публики са ангажирани и с игрите, така че киното трябва да вземе това под внимание, за да се обърне към тях адекватно. От друга страна, индустрията на компютърните игри търси силни улове, които могат да направят добра игра и в същото време да разкажат история. Гледната точка към филма и играта

се променя. Всяка консервативна културна индустрия би умряла, ако не се подновява, затова занимавам студентите с филмовата история и начинът, по който филмовият разказ еволюира. Най-важното е, че им преподавам това кино, което те не познават. Преподавам Френска Нова вълна, авангардите от 20-те, независимо кино и т.н., защото студентите вече познават Холивуд, знаят какво е блокбастър. Опознавайки тези нови гледни точки към киното, те осъзнават, че не е задължително играта да е first person shooter или фентъзи. Моите надежди са, че чрез моите студенти индустрията на игрите се променя и развива към нещо ново и вълнуващо.

Наистина е интересно как по-стара медия внася свежест в новата. Живеете и преподавате в Швеция – родината на The Pirate bay и Пиратската партия. Да поговорим малко за това.

Една от причините, поради които The Pirate bay се превърна в нещо толкова голямо е, че идва от Швеция. Страна, която притежава аура на иноватор – не само в областта на новите технологии, но и като безопасна територия за свободата на мисълта. Цялата идея за интернет вграждаше в себе си особено чувство за свобода. Мисля, че Едуард Сноудън разтърси всичко това из основи. Целият материал, който той изкара на бял свят – доказателствата за масово наблюдение от такива мащаби, промениха оптимистичното настроение, което характеризираше The Pirate bay и последвалото образуване на политически партии. В момента хората не са толкова сигурни в интернет като свободна територия. Сега съществува по-дуалистично виждане за мрежата.

Какво мислите за бъдещото на кинокритиката, теорията и историята?

Интересно е, че споменавах теория, защото обикновено не се гледа на критиците като на теоретици, но всъщност Френската критическа традиция винаги е включвала и теория, търсейки корените на своята медия. Критици стават кинотворци и обратното. Колкото до критиката

по принцип, тя очевидно се премества в интернет и това е една от причините да губим доверие в нея.

При положение, че няма доходи в тази професия, трябва наистина да изпитваш удоволствие от нея. Трябва да ти харесва да пишеш за филми и да предлагаш на аудиторията темите, към които имаш афинитет. Дори и да не ти харесва филма, трябва да напишеш качествена и аргументирана критика. Професията потъва, но това не означава, че ще изчезне, защото винаги ще имаме нужда от критическа гледна точка. В контекста на интернет, където всичко е достъпно, човекът, който отсява съдържанието, придобива още по-голяма важност. Чрез него се постига структуриран начин за „поглъщане“ на голям обем от филми. По този начин придобиваме представа за произведението, което можем да изберем или да игнорираме. Тук критиката все още играе своята роля.

Каква е ситуацията с филмовата преса в Дания и Швеция?

Издателските къщи преживяват трудни времена, защото никой вече не купува списания. Книжните тела са скъпи и затова много издания преминаха изцяло в дигитален вариант. Въпреки това, най-тясно специализираните издания в Швеция имат най-голям икономически успех. Големите международни вестници също изпитват трудности, но тези специализирани хоби списания все още се произвеждат и дори са икономически жизнени.

Мисля, че ние като академици вредим по някакъв начин на филмовата критика. Говоря за случаите, когато твърде лесно пишем критически рецензии. Правим това за без пари, според желанията на нашите работодатели. Защото трябва да показваме резултати от изследванията си. По този начин също допринасяме за падението на независимата критика, което е много жалко.

Разговорът е проведен със съдействието на проф. Александър Янакиев и се посвещава на неговата памет.

ТЕЛЕВИЯ, ТЕЛЕВИЗИЯ

Симплификация

Иво Драганов ■

► С появата на търговските телевизии в Европа постмодернизмът, разбран от мен като устойчива симплификация¹ на форми и съдържание, намери благодатна територия в reality програмите, но и не само в тях. Процесът обаче съвсем скоро надскочи границите на опростяването и често навлиза в сферите на опростачването, лумпенизирането и оглупяването². През 1998 година генерален директор на водеща френска телевизия бе уволнен заради изявлението му, че съзнателно създават глуповати предавания, защото те трябвало да подготвят съзнанието на зрителите за рекламните послания. От гледна точка на психоневролозите проблемът става още по-сериозен при телевизии с детско съдържание. „Изследванията на невропсихолозите през последните 25 години показват, че гледането на телевизия сериозно засяга развитието и функционирането на предната част на мозъка“ – твърди д-р Джейн Хили.³ Според нея и други автори поне до 5-6 годишна

¹ опростяване.

² Още през 1981 г. създателят на CNN Тед Търнър заплашва да подаде петиция до Конгреса на САЩ за откриване на съдебно разследване срещу CBS, NBC, и ABC за „замърсяване съзнанието на американския народ“.

³ J.M.Healey, Endangered Minds, N.Y. USA

възраст, когато завършва първият основен период в развитието на мозъка, децата трябва да стоят далеч от телевизор и компютър. Според д-р Вирджилиу Георге⁴: „Проблемът с гледането на телевизия от гледна точка на невропсихолозите е фактор за усилване на напрежението и при възрастните. То отслабва концентрацията на паметта, води до апатия, скука, депресия, тревожност и личностни разстройства. Прекомерното гледане на телевизия може да засегне предната част и лявото полукълбо на мозъка. Той продължава: „Децата заслужават нещо много повече от това, което днес им се предлага, заслужават да познават истината, да бъдат освободени от мрака, в който ги държат телевизията, забавленията, консуматизмът, всъщност една култура, която се бори против човека и Бога.“

Такава гледна точка е предмет на ожесточени спорове, но систематизираните наблюдения разкриват тревожната картина, че децата научават повече от телевизията, отколкото от родителите си. Шведският психиатър, директор на клиника и баща на шест деца д-р Давид Еберхард развива в книгата „Как децата взеха властта“ тезата си за провала на либералното възпитание и твърди, че в основата на днешни-

⁴ Вирджилиу Георге, „Децата и телевизията“

те разстройства при младите е отсъствието на йерархия на авторитети в семейството, а оттам в училището и в университетите. Децата гледат много телевизия, стоят часове пред компютрите си, а родителите се правят на либерални бунтари, защото им е по-удобно да се съгласяват, отколкото да спорят с тях и да възпитават. Както казва д-р Еберхард, „възпитанието е асиметрична комуникация“. Според шведския психиатър проблем е, че цяло поколение расте в дух на потребителство, на безусловно задоволяване на капризи и желания. Децата нямат реална връзка с живота, живеят с илюзии, очакванията им са твърде големи, смятат, че са равни с всеки друг. В резултат на това прекомерно самочувствие при всеки по-голям реален проблем или някакъв сблъсък съсем млади хора изпадат в депресия и тичат при психиатри, защото животът им се струва много тежък... Например, когато умре кучето им или се провалят на състезание по пеене. На въпрос кой го е убедил, че може да пее, негов млад пациент отговаря: „Мама...“. Д-р Еберхард е систематизирал книгата „Как децата взеха властта“ с подобни примери за непознаване на света, на собствените възможности, реалната самооценка и страничните ефекти от т.нар. либерално възпитание. Прилагам тези примери като въведение в темата за ролята на т.нар. reality формати и телевизионните състезания, които се превърнаха в търсена територия за завоюване на светкавична публичност, символ на лесен успех, без необходимостта да се полагат никакви усилия и без да се държи сметка за страничните ефекти от това явление. Толкова бърза и масова публичност вече не може да се постигне нито в спорта, нито в изкуството, та дори и в музикалния бизнес. Според мен тези формати са пряка функция на ефекта симплификация в телевизията и поради това се оказаха базов маркетингов подход в техните програми...

Вместо български и преобладаващо европейски филми и сериали, тези reality формати и производните им бяха предопределени от програмните директори да привличат вниманието на аудиторията на търговските телевизии в „prime-time“. По отношение на аудиторията на тези формати основното послание е призивът: „Изгони някого!“. Не позитивно действие, а не-

гативно. От психологията е известно, че много по-лесно е да генерираш и освободиш отрицателни емоции, отколкото да създадеш положителни. Чрез този призив авторите внушават подсъзнателно на маргиналите, че от тях зависи нещо. Дават им възможност да се проявят и да изкарат вътрешното си неудовлетворение върху непознати. Тези приоритети вероятно не са само и единствено самоцел на програмните директори и продуценти. Убеден съм, че те вземат под внимание ниското интелектуално ниво на т.нар. масов зрител. В моите очи те са вид социален отдушник, представян обаче от някои изследователи на телевизията като социални експерименти.

В Полша издание на BIG BROTHER бе изпълнено с друга драматургия, която го промени като форма и съдържание. Ще го напомня и в този текст⁵ поради особено важността на тази програмна тенденция, че там участниците са избрани по признак на политическа ориентация. Акцентът на сценаристи, режисьори и продуценти пада върху сериозността на аргументите и културата на водене на дебати по важни политически проблеми. Отпадат най-нетолерантните и неаргументирани обитатели.

В Италия в същия формат са подбирани хора по оста бедни – богати. Те са дискутирали важни социални проблеми като преразпределение на бюджета в разходната му част, повече или по-малко социални ангажменти на държавата и т.н.

В България фантазията на продуцентите, сценаристите и режисьорите спря до нивото да се експлоатира обикновено воайорство. Трябва да напомня, че виден продуцент на такова шоу призна, че държи да контролира нещата докрай. Това означава, че всяко действие на участник в шоуто е предвидено и договорено, а не спонтанно. В каква степен ще се саморазкрие, ще престъпи морални норми, ще прави или не секс пред камера, или само ще си разголи задните части и т.н. Всъщност целта на организаторите е да получават повече телефонни обаждания, които са високо импулсни и чрез тях да реализират допълнително печалба.

Общото в тези шоу програми и формати е, че представят в романтична светлина маргинали,

⁵ „Особености на телевизионния мениджмънт“ Второ допълнено издание – И. Драганов, 2014 г.

които са неудовлетворени от настоящия си живот. Те се стремят инстинктивно към публичност, защото съзнават, че тя ще им донесе по-предни позиции в обществения живот. Всички тези персонажи от шоу програмите се стремят към лесни форми на печалба, бърза кариера, за сметка на базови морални ценности⁶. За тях няма граници и скрупули в преследването на целта да попаднат в центъра на общественото внимание. Под това те разбират жълтата преса и жълти предавания. Както каза една млада госпожица от Павликени на въпрос защо е пуснала свой клип със скандални кадри в YOUTUBE: „Трябва да направиш страховтна простотия, за да попаднеш в телевизията...“. Тези reality формати внушават модел на поведение, който се превръща в стандарт – вместо бавния процес на системно образование и израстване в професията, всичко може да се уреди за дни и месеци – с гангстерска дейност, с груба сила, с вулгарно разголване пред камерите, с безсрамно споделяне на интимни тайни, с визуално разкриване на скандални детайли от интимно естество. Обществото очакваше от новите телевизии да представят пред своите аудитории елита на нацията – знакови представители на науката, изкуството, културата, образованието и т.н. Хора от всички слоеве на обществото, но с определен принос в своята област. Вместо това програмните директори в най-гледаното време показваха и продължават да показват маргинали, суетни, повърхностни персони, аутсайдери и личности със спорна професионална и бизнес биография.⁷ Посланията на шумните, повърхностни персони по-скоро разколебават публиката в общоприети ценности, като ученолюбивост и трудолюбие и в крайна сметка деморализират цялото общество, ерозират държавата. Моделът на телевизионните reality формати наложи хазартния принцип и лесните форми на печалба като най-достъпен и заба-

вен подход за личен успех. Така телевизионният „prime time“ стана по-шарен, но в никакъв случай по-смислен като форма и съдържание. Този модел води до продължаваща загуба на ценности, подмяна на авторитети и постепенно оглупяване⁸. Вместо хора на науката, културата и изкуствата, утвърдени професионалисти от сферата на икономиката, финансите и бизнеса, всяка сутрин и вечер по екраните на телевизията дефилират главно персонажи с недоказани качества – от евтиния шоубизнес до (в най-добрия случай) такива от периферията на политиката. Поради неспособност да формулират и отправят смислени послания, да анализират и търсят причинно-следствени връзки, които да доведат до важни изводи, те налагат свои представи за важност – клюки от интимно естество; интриги на битово равнище; махленски закачки; банални подробности от живота им. И още един важен аспект. Тези кресливи водещи наложиха изключително ниско ниво на българския език.

Според изследване на студенти и преподаватели от СУ „Климент Охридски“ техният езиков ресурс се свежда до 300 думи.

Тази подмяна на богатството на езика произтича от неспособността за възприемане и осмисляне на света и явленията в него, на повърхностно образование и дразнеща липса на култура у много набедени водещи и техните гости.

Точно тези особи в гледаните „забавни“ предавания налагат жаргона на маргиналите от покрайнините на града и обществото. Това в крайна сметка налага модел, за да не кажа стандарт, на тревожно ниско ниво на общуване.

Според Лестър Търоу⁹: „Разликата е голяма. Когато речникът на хората от екрана обеднява, както става, заедно с него обеднява и речникът на хората, които гледат телевизия. Преходът от писаното слово към визуално-вербалните медии ще промени самия начин, по който мислим и взимаме решения.“

За съжаление дори утвърдени експерти в началото на прехода възприеха ентусиазирано нахлуването на говоримия език, който дейст-

⁶ В общия контекст ценностите масово отстъпиха пред най-разнообразни права, които вече взаимно се изключват и скоро ще доведат до сериозна криза.

⁷ Трябва да споменем и цяла една тенденция, която аз определям като поетика на бандитизма. Персонажи от ъндърграунда, чието място е в затвора, с упование разкриват възгледите си за живота в градската джунгла.

⁸ Страничен, но очакван ефект от симплификацията.

⁹ „Бъдещето на капитализма“ – изд. СИЕЛА, 2000 г

вители изтласка от екрана тежкия официозен, тромав, бюрократичен изказ на бившите говорители в държавната телевизия. Моите упреци са не към говоримия език, а към тази негова периферна област, на която общува най-ниско образованата и неподготвена в културно отношение част от аудиторията.

Проблемът в крайна сметка е, че се подменя представата на зрителите за елит, качество и ценности. Но, да кажем, че това също е черта от процеса на симплификация в постмодернизма. То обаче води до разрушаване на авторитети, на националната ранг листа за значимост на личностите и налага размазани представи за йерархията в държавата и обществото.

Според мен това състояние на нещата рефлектира негативно върху културата на обществените взаимоотношения и всекидневното общуване. Един от най-тежките странични ефекти от инвазията на тези формати бе прогонването на документалните филми от телевизионните екрани. А те са неофициалната история на българите, незаменим извор на самопознание, което ни е крайно необходимо в днешните времена на изпитание на духовните устои на обществото.

„Документалното кино е особено изкуство. През време на народни потресения, катаклизми, когато страната и народът са подложени на тежки изпитания, документалното кино винаги излиза на първи план. Животът на народа в такива периоди е толкова трагичен и неповторим, че никакво игрално кино, никаква измислица, никаква белетристика не може да се сравни с истинските автентични събития, запечатани на кинолента“ – пише в своята автобиография прочутия в цял свят кинорежисьор Елдар Рязанов.

„Именно документалистите, както и журналистите в началните години на перестройката, първи нахлуха в застойното задрямало съществуване и започваха да разкъсват и свалят закоравялата благопристойност, шлифованото лицемерие, повтаряната години наред лъжа за социалната система с нейните псевдогерои, започнаха да я взривяват със своите разобличения, предизвиквайки шок, болка, състрадание и гняв. Именно документалистите и телевизионните репортери показаха на цял свят август-

товския пуч през 1991 и трагичните събития на 3-4 ноември 1993.“ – (Елдар Рязанов „Недовършена равностметка“).

В тази област на познание и представяне на неофициалната история на българите се разполагат документалните филми на режисьора Атанас Киряков „Оцелелите“ (1990); „Обречените“ (1994) и „Горяни“ (2011), които от гледна точка на белите петна в нашето историческо познание тематично могат да се обединят в трилогия. Към тях могат да се добавят и филмите на Анна Петкова и Явор Бобев. Историческата фактология за петдесетте години¹⁰ в тези филми бе напълно подменена в ТВ състезание „Най-хубавите години от нашия живот“. Това поражда редица проблеми. Какво стана? Жури бяха осемнадесетгодишни ученици. Те трябваше да оценяват кои години от българската история са били по-хубави – петдесетте или деветдесетте на миналия век. Акцентът обаче не падна върху сътресенията на обществото, стреса и трагедията на отделни личности и групи хора от кардиналните промени в общественно-политическото устройство и икономическите отношения в държавата, извършени и през двете десетилетия. Като знаци на петдесетте на младите (не) осведомени хора им бе показан построения ЦУМ и жизнерадостната песен на Леа Иванова за този магазин. Изтъкнато бе, че на мода в забавната музика бил суингът!?! Допълнително бе показана пернишка печка и някакво гърне за битова употреба. Според сценаристите на шоуто това са знаците на петдесетте години. Певицата от „Сентиментал Суингърс“, която изпълни песен в този жанр, напомни на водещия, че през петдесетте години суингът е бил забранена музика. Затова, че Леа Иванова е била на лагер и изселена от София именно заради тази музика дори не стана дума. За лагерите, за съпротивата на горяните също. Така френозно, шумно, забавно и весело бе сменена гледната точка към петдесетте години, които все още са в процес на мъчително изясняване. Едно шоу за петдесет минути измести изследванията на няколко кинорежисьори и техните творчески резултати в няколко документални филма с

¹⁰ Същото може да се каже и за драмата на българското село през 90-те години, отразена във филмите на Иван Младенов.

време над пет часа... Това е равностетката.¹¹ Тези филми са реален принос в историческото познание за перипетиите в нашето развитие. Вместо познание и преоценка на възгледите ни за самите нас, програмирането предлага на аудиторията фалшива, илюзорна представа за смутни времена чрез игнориране и подмяна на важни исторически събития с имитации на възбуждания, изкуствени емоции, фалшиви чувства. Зад тях прозират общи намерения за материална печалба. Бърза и лесно спечелена... В резултат отделни персони печелят, обществото като цяло губи.

Най-важното за телевизията е да предоставя познание на хората за себе си и процесите в обществото и природата. Това не се случва често у нас. Документалните и научнопопулярни филми са все по-често програмен сегмент на чуждестранни монотематични канали. В българските телевизии reality поредиците изместиха филмовата част и другите по-сериозни форми на култура и забавление, за да привлекат по-необразованата част от зрителите. Именно този програмен сегмент, в качеството му на спорно забавление, измами надеждата за развитие на гражданското общество чрез задълбочени дискусии, коментари и анализи. В ежедневната практика на телевизионно програмиране този проблем се свежда до елементарния критерий „харесва се, не се харесва на масовия зрител“. Reality програмите се ровят в интимното пространство на човека и с това са по-примитивни от занимателните игри от началото на прехода, в които се изискваха или познания, или поне съобразителност.

Можем да заключим, че интересът на собствениците на търговските телевизии за печалба оформи мощно и доминантно аудиовизуалния пейзаж на България. Тягостната констатация е, че целите на търговските телевизии се свеждат до простото търговско правило – какво и как ще се продаде. Според Лестър Търоу:¹² „За пръв път човешката култура и човешките ценности се формират от максимизиращи печалбата електронни медии. Никога досега обще-

ствата не са оставяли изцяло на комерсиалния пазар да определя техните ценности и ролеви модели. Медиите се превръщат в светска религия, на практика изместваща споделената история, националните култури, истинските религии, семействата и приятелите като основна сила, която създава нашата умствена картина на действителността. Дали телевизиите са контролирани от един човек или от група хора? Те просто доставят това, което се продава.

За телевизионния герой смъртта и всички реални ограничения не съществуват; няма нито дълг, нито жертвоготовност, няма роля за обществото, няма общо благо; всяко поведение се описва като законно; приема се, че не действията, а чувствата демонстрират ценности. Под натиска на един посредник, който не вярва, че готовността да чакаш има някаква стойност, процентът на хората, които вярват в ценността на усилената работа, само за десет години е паднал в пъти. Разрушаването на миналото и елиминирането на социалните механизми, които свързват опита на даден човек с опита на по-ранните поколения, в края на двадесети век представляват един „зловещо мистериозен феномен“. В света на медиите никой (с изключение на ченгетата и търговците на наркотици) никога не работи. Телевизионният свят е свят на консумация без производство.

През 1986 година Нийл Постман написа прочутото си есе: „Да се забавляваме до смърт“. Оттогава досега телевизиите правят точно това. Забавляват ни...

В крайна сметка печелят малцина продуценти, а цената ще я заплати цялото общество. Въпросът е дали всичко това не е планирано от някого или пък просто е ефект от близо стогодишната симплификация на постмодернизма. А най-вероятно този важен проблем за битката на съзнанието на аудиторията има много нива, а задкулисието поне няколко завеси. Все пак не мога да не отбележа, че проблемът стана доста ясно отчетлив в очите на изследователите, след като в продължение на две-три десетилетия световните водещи телевизионни компании се редуцираха от над сто до десетина....

¹¹ Зная колко трудно е да накараш зрителя да изгледа докрай един документален филм. Далеч по-лесно за възприемане е забавното шоу или reality програмата.

¹² „Бъдещето на капитализма“ – изд. СИЕЛА, 2000 г.

АКЦЕНТИ

Черно-бели ценности

Кристина Крумова ■

Дискусията по проблема за влиянието на американското кино в България по време на прехода често се превръща в дискусия за ценностите, които изповядва българското общество. Предизвикани да говорят по въпроса за измеренията на това влияние, специалисти в сферата на киното засягат най-вече въпроса за промяната в ценностната система на българите след 1989 година и доколко тя е резултат от присъствието на американското кино в страната. Темата предразполага към широк обхват от перспективи за разглеждане, а освен това предизвиква твърде противоположни мнения и дискусии.

Като част от рекламната кампания на „Съни филмс“ за филма „101 далматинци“ през 1997 компанията (с разрешението на общината и със съдействието на студенти от Художествената академия) организира облепването на мавзолея на Георги Димитров в центъра на столицата в далматински черни петна. Сам по себе си този акт говори за разклатената ценностна система на епохата, реакция на агресивните пазарни похвати на филмовите компании.

Едни виждат влиянието на американското кино върху българското общество само повърхностно, други отбелязват дълбоко вкоренени в него американски ценности. Някои виж-

дат позитивите от американското присъствие в българските киносалони, други наблягат на негативите. Ценностите, които носят днешните цветни и пищни американски филми, си остават същите от епохата на черно-белия екран. Тези ценности попиват в умовете на зрителите с всяко следващо заглавие и улягат там.

Макар че мавзолеят вече съществува само в историята, американското кино продължава да оцветява българското настояще съвсем реално. А когато насложим върху черно-белите американски ценности черно-белите български петна и черно-белите мнения по темата, се получава сивата картина, в която се отразява съвременното българско общество.

Големите въпроси, които възникват около проблема за влиянието на американското кино, са свързани със същността на неговото въздействие и политизирането на въпроса. Къде в социално отношение се крие причината за мощното глобално влияние на американската филмова индустрия – в нейната структура и метод на действие, или в слабостта на другите култури? Естествен ли е процесът на завладяването на чуждите пазарни и културни територии, или е резултат на изработена стратегия? Ако тези действия са стратегически премерени, то свързани ли са те с правителството на Съединените

американски щати и по какъв начин? Отговорите на всички тези въпроси не са еднозначни. Директни доказателства, които подкрепят различните тези, не съществуват. Но има достатъчно възможности за размишления и дискусия, която би допринесла за социалното самосъзнаване на обществото. Без значение кое от двете твърдения е вярно, крайният ефект за масовата публика е еднакъв.

ГЛОБАЛНО

От средата на 1980-те години започва процес, в който всички големи студия сменят собствеността си и стават част от огромни корпорации, за които филмовият бизнес е само част от десетките различни дейности, чрез които печелят парите си. В този процес повечето студия са свързани и с кабелни телевизионни мрежи, освен това се оказват заобиколени от дейности, свързани със спортни отбори, звукозаписни компании, тематични увеселителни паркове и други бизнес проекти. Медийното взаимодействие е неудържимо, а това осигурява синергия.

Този процес е съпътстван от друг, който се развива успоредно, а именно осъзнаването на силата на съпътстващата индустрия. Един филм не печели само от кинопоказ. Около него се създава широк диапазон от различни комерсиални продукти, които носят логото на компанията (видеоразпространение, дискове със саундтрак, настолни, компютърни и други игри, дрехи и всички други артикули, съпътстващи продукцията).

Разбира се, не всеки филм има възможност да създаде около себе си подобни настроения. Това постигат най-големите, най-рекламираните – мегапродукциите. Те биха произвели максимална синергия за създателите си. Още от 1970-те тази практика се развива, за да достигне своите големи постижения в края на 1990-те. Посещаемостта в кинозалоните нараства от 1 милиард през 1980 година до 1,5 милиарда през 2000 година. Мегапродукциите се продават изключително добре извън Съединените щати. Както възприемат американския усет за мода, бързо хранене и поп музика, Европа, Азия и Латинска Америка възприемат американския усет за кино. Тези процеси Дейвид

Бордуел разглежда в книгата си „Film history, An introduction“.

Всичко това силно увеличава мащабите на влиянието, което оказват американските филми в социално отношение и допринася за по-ясните очертания на образа, който киноиндустрията има като основен инструмент на американската външна политика в нейните „меки“ измерения.

В своята книга „How Hollywood projects foreign policy“ Сали Тотман пише: „Меката сила“ е важно допълнение за поддържането на американското влияние по света. Способността да караш другите да искат каквото ти искаш, представяйки им предимствата на американския начин на живот, може да бъде по-добра опция от употребата на твърда сила, чрез военно или политическо принуждаване. Холивуд има съществена роля в поддържането на американското присъствие по света и силата и влиянието му могат да бъдат използвани както позитивно, така и негативно. Културните критици изразяват притеснение за представянето на образа на Съединените американски щати в холивудските продукции, но продължават да го смятат за важен фактор за бъдещите глобални амбиции на страната... Връзката между Холивуд и Силиконовата долина е в развитието и използването на новите технологии, които заличават линиите между публично и лично, политика и икономика, работа и свободно време... Холивудският филмов износ, особено на мейджър компаниите, е нараснал много в последните години, отчасти като резултат на стратегически търговски инициативи и договори, подписани от правителството на САЩ“.

Най-естествен проводник на връзката между американското правителство и холивудската филмова индустрия би била организацията, която всъщност е създадена, за да прекъсне тази връзка, а именно МРАА (Motion Picture Association of America). Без официално държавно финансиране, тази неправителствена организация играе ролята на буфер между индустрията и държавата, но при нужда лесно би могла да се превърне в свързващо звено между двете. МРАА не крие, че нейната главна цел е да защитава интересите на американските мейджъри (нейни създатели и членове) нався-

къде по света. Това обаче ѝ дава повод да се намесва грубо в работите на чуждите национални кинематографии и да влияе чрез лобиране на политическо ниво. Въпреки всичко публичната дейност на тази организация е изцяло законна и позитивна (една от основните ѝ цели е борбата с пиратството), а холивудските компании напълно естествено преследват икономическите си интереси.

Има две основни линии на социално въздействие на една киноиндустрия. Едната е чрез упражняване на пряка пропаганда и манипулиране на общественото мнение, засягайки директно актуалните теми. Тази линия постига по-скоро моментен ефект за конкретен проблем. Втората линия има по-траен ефект и въздейства косвено, чрез количествено наслагване на определени ценности в общественото съзнание.

„В репертоара на американските филмови компании се поддържа умело баланс между филми, които по някакъв начин подкрепят ценностите на системата и такива, които по някакъв начин ги оспорват, но никой от тях няма за цел да разруши статуквото. Холивуд е достатъчно интелигентен да разбере, че не може да продава пропаганда, а трябва да продава тази пропаганда, опакована като някакви либерални, демократични ценности, които да намерят отражение в очакванията на широката публика. Киното е най-дългогодишният и най-лесният транспортен механизъм за тези ценности... Културата е комплекс от ценности и много от тези ценности нямат чисто национална оцветеност. Ценности, които всяка доминираща идеология не разрушава, а използва за налагането на своята система. Въздействието на американското кино е по-скоро на повърхността, върху начина на живот, отколкото върху някакви психологически, морални и естетически конструкции. Киното е инструмент. То осигурява до голяма степен възможността да се продават американските продукти и много продукти вървят именно с този начин на живот. Ценности на границата между лайфстайл и идеология. Националното изкуство не предоставя такъв опит, а киното е начин да придобиеш опит, който не можеш да придобиеш в ежедневието. То компенсира тези дефицити, които в ежедне-

вието не можем да получим. Ние възприемаме изкуството не само като одухотворяване, а и като елементарен социален опит, който не можем да усвоим само в нашето лично ежедневието. А и комбинацията, която наблюдаваме в ежедневието и това, което наблюдаваме в тази синтезирана, обогатена форма чрез изкуството, ни дава възможност да възприемаме по нов начин действителността. Така както нашият опит в действителността ни помага да интерпретираме филмовата действителност, така филмовата действителност ни помага да интерпретираме реалността около нас“. (Александър Донев)

ЛОКАЛНО

Проблемът с влиянието на американското кино в България след 1989 година се обуславя от два основни фактора. Нивото на национално културно самосъзнание, което определя степента на податливост на чуждо културно влияние и агресивното присъствие на американските филмови компании на българския пазар. Трудно е да се определи кое от двете явления надделява и се превръща в решаващо за това, което се случва в страната през този период.

Голямата разлика между въздействието, което американското кино оказва в България през двете десетилетия преди и след 1989 е, че през 1980-те то е резултат на качествено натрупване на културно влияние, а през 1990-те – на количествено натрупване на мейнстрийм.

„Това, което притеснява и събужда негативната реакция на голяма част от публиката в България след 1989 година, е съотношението. Пропорцията между висококачествените холивудски филми и нискокачествената американска продукция въобще, в която влизат и много независими филми. Силата на Холивуд се крие в слабостта на националните кинематографии. Американското кино е естествен продукт на съвременната индустриална цивилизация и на начинът, по който функционират изкуството и медиите в нея. В този смисъл ние го идентифицираме с една национална култура, но Холивуд не се възприема като национална култура“. (Александър Донев)

След 1989 в България се променя изцяло отношението към публиката. Тя се превръща в обект на директното търсене на пазарни въз-

можности. Възпитателната роля на медиите като цяло е отречена от обществените представи. Съответно най-силно се оказва влиянието върху най-податливите групи от обществото, които обаче формират основната маса на населението.

„Още около средата на 1970-те Холивуд осъзнава, че неговата първостепенна публика в страната и по света са младите. Въпреки че хората между 12 и 29 години са само 40 процента от американското население, те формират 75 процента от филмовата аудитория. Тийнейджърите и хората между 20 и 30-годишна възраст искат да виждат във филмите добре познати звезди (включително от телевизията и популярната музикална индустрия), демонстриращи хумор, физически действия и впечатляващи специални ефекти. Трябва да има също изразено насилие, нецензурни изрази или усещане за лекомислие, освен това и еднократни препратки към други филми или телевизионни предавания. Именно вкусовете на тази публика, която е израснала, третирайки търговския център като място за социален живот, определят по-голямата част от холивудските продукти, както ниско, така и високо-бюджетните през 1980-те и 1990-те години... През 1990-те Холивуд започва да пуска премиерите си едновременно и в чужбина, и голяма част от чуждестранната публика откликва на летния кинографик така лесно, както възприема мултиплексите и пуканките с масло“. (Bordwell, David „Film History, An Introduction“ McGraw-Hill NY, 2003 p. 684)

България не е изключение от този ефект. Напротив, българската публика би могла да се окачестви като лесно възприемчива и отворена към американската култура. „Тези ценности се възприемат според пропускливостта на почвата. След дългия период на липса на достъп до определени жанрове и типове култура, естествено, че българското общество се хвърля жадно да навакса пропуснатото и това води до тази висока степен на присъствие на американското кино“. (Александър Донеv)

Но освен това трайната устойчивост на културно въздействие се е превърнала в успешна икономическа стратегия за големите американски компании.

„Големите холивудски компании в същността си са ориентирани към семейното кино. Това е и най-платежоспособната публика. С един семеен филм се продават минимум четири билета за стандартно четиричленно семейство, а освен тях се гарантират и допълнителни покупки на свързани с филма продукти, храна и напитки. В последните двадесет години, семейният тип филми, които „Дисни“ лансира на пазара, се превръща в устойчив компонент от българската филмова култура. Едно поколение е подготвено. И това е световен феномен. Концепцията на Дисни е да отглежда публика, която ще продължи да гледа техните филми и ще заведе децата си на техните филми. Семейната публика е главната цел на големите холивудски компании. Основните сезони за американското кино са сезоните на големите национални празници. Семейната публика не се печели само с детски истории. Тя се печели със своеобразни патриотични, възпитателни филми, които по някакъв начин лансират идеологията и на държавата, а идеологията на държавата, винаги е идеологията на големите холивудски компании. На първо място това се изразява в защита на американските ценности. Защита на индивидуалната инициатива, на възможността да успееш със собствени сили. Това е най-голямата реклама на американската идеология. Това е рекламата на едно общество, което дава условия на всеки човек да успее. Това са ценностите, които идват в България с навлизането на американските филми. Това се случва в много подходящ момент, когато трябва да се заяви свободната инициатива“. (Александър Донеv)

„...Холивудските филми създават определен мироглед. Възпитават ценности. Влиянието на американското кино върху българското общество се състои в тоталното обръщане на ценностите. След падането на политическите основи обществото се озовава във вакуум и оттук започва тоталното сричане на ценностната система. Американските филми внушават индивидуализма като основна ценност за сметка на други основни обществени ценности, по-близки до християнските. Трагедията на България, е че тя беше една патриархална държава, с православен морал, който се различава от морала на американците“. (Проф. Александър Грозев)

„Социалното влияние на американското кино е мащабно, защото то се проявява във всяка област на живота. Смени се цялостния модел на ценностната система. Българското общество в момента има различна ценностна система от тази, която имахме преди двадесет и пет години. Смятам, че в голяма степен се промени и представата за историческите процеси, защото българина започна да осмисля историческите процеси през призмата на новата си ценностна система. Промени се и представата за личностна значимост, за това какви са стойностите на човек извън обществените морални стойности. Американските ценности заменят изконните български ценности. Основните проблеми в развитието на социалното самосъзнание са следствие влиянието на американското кино. Основните проблеми на развитието на личностното самосъзнание също. Човек вече не се интересува от духовното си развитие. Личността загуби ориентация, загуби критерии и морални стойности. Личността е оставена сама да се развива в този капиталистически принцип, в който живеем“. (Проф. Станислав Семерджиев)

„Зрителят е социален продукт. Той се възпитава. Ако ние – обществото, държавата позволим децата ни да бъдат възпитавани от американските филми, никой не ни е виновен. Не те определят духа на времето, а слушат духа на времето и така разказват историите на хората. Киното трябва да ни забавлява. То е индустрия за забавление“. (Вержиния Арсова-Балчева)

„Постепенното узряване води до преодоляване на този първоначален културен шок от свободния достъп до американската културна индустрия“. (Александър Донев)

Мненията се различават, що се отнася до надделяване на единия или другия фактор, положителната или негативна роля на тези филми, но всички са категорични относно силното и всеобхватно влияние на американското кино в България след 1989 година.

Най-засегната от неговото присъствие тук е българската филмова индустрия, която вижда българското кино като културен контрапункт на американското влияние. Това виждане съществува не само в България. Общоевропейско е усещането за „американизация“ (дълбоко възприемане на американски ценности и начин на

живот) на киното и на обществото като цяло. След 1989 българското кинопроизводство навлиза в труден период. Липсата на средства, съчетана с липсата на опит в пазарни икономически рамки, водят индустрията до колапс, от който се съвзема дълго и трудно. „България е единствената европейска държава, стигнала до такова катастрофално присъствие на собствения си кинопазар – от 10-12 процента преди 1990 г. на 0.064 процента през 2000 година.“ (Радослав Спасов) Много от българските кинодейци виждат основната причина за това в масовото присъствие на американското кино, което превзема киносалоните в страната. От тази позиция съществуват мнения, които намират основната причина за американската доминация на българския пазар в политически лобиизъм и съзнателно изкривено законодателство. Други виждат американското кино като стълб, който крепи филмовата индустрия в България по време на трудностите през 90-те години и обясняват неговия монопол с обективната пазарна ситуация.

Освен пряко върху развитието на българската филмова индустрия, присъствието на американското кино оказва и стилистично и тематично влияние върху българските филмови творби, които по различни, най-вече комерсиални, причини се стремят да наподобяват холивудските продукции. Ползите от този подход обаче са спорни, тъй като е невъзможно да се произвежда американско кино в български условия. В това отношение позитивна роля имат американските продукции, които се снимат в страната и ангажират голяма част от филмовите специалисти, които по този начин придобиват американски маниер и техника в работата си. Тази практика поддържа професионализма в сферата на високо ниво.

Американските филми оказват специфично културно и социално въздействие върху обществото. След 1989 година постепенно започва да се променя бита на средностатистическия български гражданин, като все по-голяма част от него е „американизирана“. Един от основните фактори, които допринасят за тази промяна, е именно американското кино.

„Американизацията“, пречупена през призмата на българското битие, се отразява във всички

ки сфери на българското ежедневие, от политическите послания до начина на хранене. Тя няма категорично негативен характер. Основните критики към това явление са провокирани от проблемите на българската култура. Американското кино има своето място в развитието на деструктивните процеси за българската културна среда, но то в никакъв случай не е основен фактор.

Доколкото американската филмова индустрия има чисто социално отражение в страната, тя оформя социалното поведение на цели поколения, родени след 1989. Културно-социалните навици на младите хора в България в настоящия момент до голяма степен са определени от „американизацията“ на тяхното ежедневие, а този факт ще оказва все по-голямо влияние в страната в бъдеще, защото идва времето, в което тези поколения ще поемат управлението на държавата.

Що се отнася до въпроса за съществуването на държавна културна стратегия на Съединените американски щати, той остава отворен. Ясни стават обаче няколко извода. Най-мощната

национална филмова индустрия в света е тази на най-мощната световна сила, а именно САЩ. Тази индустрия има почти съвършено разработен системен механизъм за опериране в пазарни отношения и за завладяване на чужди пазари. Освен това художествената организация на американските филми притежава почти съвършена структура, която с лекота прониква в чужда културна среда.

Всичко това влияе изключително благоприятно на американската държава, която съумява да се възползва от това свое предимство и да изгради устойчива среда за прокарване на своята външна политика навсякъде по света. Културното влияние носи най-голяма устойчивост в сравнение с политическо или военно присъствие в една държава, а в случая със САЩ то винаги носи със себе си и допълнителни дивиденти в останалите сфери.

По един или друг начин американското кино чертае контурите на днешния свят. Някъде те са по-изразени, другаде избледняват, но продължават да рисуват черно-белия образ на съвременната действителност. ■

Сто години българско игрално кино Значими теми в игралното кино и тяхното отразяване в кинопериодиката

ОТ КАКВО СЕ ВЪЛНУВА
КИНОПЕРИОДИКАТА
В БЪЛГАРИЯ
(1915 – 1944)

Росен Спасов ■

► Първото най-голямо глобално медийно събитие на XX век е Първата световна война. Нейните политически, икономически, географски, демографски и прочие измерения и причинно-следствени връзки се следят и отразяват по всички възможни начини. Средствата на най-новата масова медия – киното, също са впрегнати в действие. От фронтовете оператори-кореспонденти и откровени авантюристи запечатват на целулоидна лента всичко, което може да види несъвършената техника, с която са разполагали. Киножурналите от фронта обикалят салоните в цял свят и се чакат с нетърпение от публиката, не само заради информационния, но и заради сензационния си характер. Непосредствено преди Голямата световна война България води две последователни войни. Според Петър Кърджилев, изследовател на периода, те са същинско изпитание за възможностите на младото българско кино. От декември 1912 до юни 1913 е заснета документалната хроника „Балканската война“. Филмът е една от малкото запазени ленти от този период и се предполага, че е първият, сниман от българин – Александър Иванов Жеков.¹ Въпреки войните, които води държавата и последвалата национална катастрофа, духовният

живот в страната не спира. Почвата за кинематографа е благоприятна. Публиката почти не го познава, а неговите движещи се картини ѝ помагат да се отърси от ужаса на ежедневието. Периодът на пътуващите кинематографи отшумява и със стационарни салони се сдобиват повечето по-големи градове в страната. Всички те разполагат с каталози, афиши и рекламни материали за филмите си. Като рекламни по своя характер и цел са издадени и първите специализирани списания за кино в България. Издаването от кинотеатър „Одеон“ – **София Киножурнал** (1913-14) публикува рекламни описателни рецензии или направо цели сюжети на филми от текущата програма на киното. Съдържанието на списанието е предимно, но не единствено рекламно. Прокламирано като Орган на кинематографическото изкуство, изданието явно съзнава своята роля за популяризирането на кинематографа като нещо повече от панаирджийско забавление. Помества материали за зараждането на киноизкуството и начинът на живот около него на артисти, режисьори, творци, звезди. Съдържа информация за отминали и бъдещи събития. Списанието съобщава за български кинопроекти в зародиш² и отразява с военен патос дейността на родните оператори

¹ Кърджилев, Петър. Загадките на филма „Балканската война“, София, 2006.

² К. Български пиеси на кинематограф. Киножурнал, №5, 1913

ри, документиращи случващото се на фронта.³ Списанието излиза два пъти седмично и достига до 39 броя.

В същия период излиза и идентичното по идея, характер и съдържание **Седмица Пате** (1914, седмично, 30 броя). В края на 1913 „Пате Фрер“ откриват свой филиал в София. Луи Питролф де Бери⁴ е негов ръководител и в качеството си на такъв развива добри взаимоотношения с периодичния печат, който често споменава панорамите на френската компания.⁵ Де Бери създава и издава горепосоченото списание. На неговите страници преобладават филмите (рекламно-описателни рецензии), кинопрегледите (описание на съдържанието) и кинематографистите на компанията, но има актуални реклами и за английски, американски, датски, италиански, руски, шведски, белгийски филми. Списанието отделя внимание, освен на звездите-актьори, и на режисьорите и операторите.⁶

Очевидно Първата световна война прекъсва съществуването и на двете издания, но и на целия ни току-що роден периодичен специализиран кинопечат. Следващото ще се появи чак през 1919 (**Кино-свят**, 1919-20). Въпреки това, интересът на утвърдената медия, рожба на Гутенберговото техническо откритие, не стихва. Журналисти, писатели, културни дейци продължават да отразяват киното на нейните страници и чрез изразните средства на писаното слово в ежедневниците. Именно сред техните първи опити в областта на оценяването и теоретизирането на кинематографа, се ражда родната филмова критика. В този период не липсват

и събития: прожектиран е „Българан е галант“, започват да се подготвят и дори произвеждат все повече български филми. Създават се школи за филмови актьори, режисьори и оператори. Целолуидните ленти на тогавашното българско производство рядко удържат на изпитанията на времето и до нас достигат 7-8 филма от немия период, а са загубени около 25.⁷

Следващото десетилетие, въпреки липсата на големи военни конфликти, не е по-спокойно, сигурно и стабилно (кино „Одеон“ – София, дори е засегнато от атентат на ВМРО на 3 март 1920 и неговото възстановяване и повторно отваряне е отразено широко в пресата, и най-вече в специализираните издания за кино). Въпреки това, поради ред причини, духовният живот в България процъфтява. Културните хора в страната постепенно забелязват стойностите на кинематографа не само като сензация и бизнес или средство за моментална пропаганда. Те започват да се вглеждат в неговите художествено-творчески възможности, откриват изразните му средства и език. В същото време кинематографът буквално осъществява инвазия в страната. Чрез читалищната мрежа той се разпространява почти във всяко по-голямо населено място. Във всички български градове, в които има прожекционна машина, постепенно започват да се издават списания, вестници или листовки. Те по-рядко споделят съдбата на целолуида и повечето от тях (макар и в няколко броя) са запазени и до днес. Седмични или двуседмични прегледи на афиша, които съдържат информация за актуалните филми, филмови новини, рецензии на български и чужди филми, информация за техническата апаратура на киното и най-новите му иновации. Тяхната многобройност и мимолетност говорят както за динамиката на този период, така и за ентузиазма, с който киното навлиза в страната.

Излизат специализирани издания за кино, които оформят свой собствен облик и характер. Освен това постепенно започват да се отбелязват годишнини и дори да се утвърждават традиции. Създателите, редакторите и издателите на списания могат условно да се разделят на два типа: хората на бизнеса – притежатели на

³ Хвала на кинематографските оператори. Киножурнал, №10, 1913

⁴ За когото стана въпрос в статията на Петър Кърджиков от предишния брой: „Българският периодичен печат от епохата на ранното кино (1909 – 1915)“, на която настоящият текст е своеобразно продължение.

⁵ Кърджиков Петър. Кой сте вие, мосю Бери? Свидетелства за дейността на Луи Питролф де Бери в България (1912–1915), В: сборник Изкуствоведски четения 2010. София, Институт за изследване на изкуствата, 2011, с. 128

⁶ Кърджиков Петър. Кой сте вие, мосю Бери? Свидетелства за дейността на Луи Питролф де Бери в България (1912–1915), В: сборник Изкуствоведски четения 2010. София, Институт за изследване на изкуствата, 2011, с. 130

⁷ Записки по целолуидната памет. L'Europeo, №27, август-септември, 2012, с. 110

киносалони, и хора на културата, изкушени от кинематографа като изкуство. И в двата случая взаимодействието между тях е неизбежно. В редакционната политика на изданията, заложена в редакторски обръщения към читателите (най-често в първи брой) личи, че една от целите им е списанието да бъде „по европейски/западен образец“. Къде само като фраза и къде наистина, редакцията е имала достъп до „западни образци“, ясен е стремежът към цивилизована Европа. В крайна сметка пресата е огледало на епохата и в нея с просто око могат да се видят подобни нагласи.

Съдържанието на списанията отразява на първо място филмовия афиш. А той е наводнен от Холивуд. Системата на звездите е в своя подем и те украсяват кориците на списанията. По този начин се постига тираж, рекламират се и текущите филми. Част от рекламната стратегия са стихотворения, писани от читатели (най-често сътрудници на списанието) и посветени на някоя звезда или на самия кинематограф. Заглавията са на изключително мимолетни, зрелищни филми, които нямат никакъв отпечатък върху историята на киното, но нуждата от моментална продажба принуждава пресата да ги определя като „триумф“ или „шедьовър“.

Другата изключително разпространена тенденция на десетилетието са серийните филми. Това е добре дошло за изданията, защото пълнят съдържанието на броевете. Така могат да пишат за един филм в продължение на поредица от броеве, особено ако е по-успешен и се задържи по-дълго в кината. Отразяват се още френското, немското, италианското, английското, съветското и скандинавското кино. В по-редки случаи се стига до Китай, Япония, Бразилия и др., но те са по-скоро като някаква екзотика.

На целия този фон в България много рядко се случва нещо, но и малкото се отразява страстно от всички издания. В интерес на истината, колкото и различни да са те по своя характер, всички обръщат внимание и на най-малкото събитие в българското кино. По това време основните събития са български актьори, които се снимат в чужди продукции (най-отразяваните са Маня Цачева и Мара Чуклева), филмопроизводствената дейност на „Луна“ АД, нови

български филми в проект, България като домакин и декор за чужди филми и др. Редакторите очевидно са патриоти, съзнават мястото на България на кинокартата и имат желание да спомагат за развитието на кинематографията ни с всички сили.

По това време за кино пишат любители, разпространители, фотографи, художници, напредничащи театрални, литератори и интелектуалци, прохождащи поети и утвърдени писатели. Историкът Костадин Костов приема за първи български професионален киножурналист Васил Стефков, който „през 1928 е приет за редовен член на Парижкото Професионално дружество на кинематографичната преса“.⁸ Всички те, освен че са патриоти, са и ревностни защитници на кинематографа като изкуство. На страниците на специализираната кинопреса протича усиlena защита на новия феномен като образователно-информационно средство, културно постижение и т.н. Тези материали се характеризират с приповдигнат патос относно киното и неговото място в пантеона на изкуствата. По това време на Запад никой не се съмнява в това място, но у нас все още битува скептицизъм. Редакторите-киномани са длъжни да защитават това изкуство, независимо дали го правят с корисни цели или не.

Освен изкушените от киното представители на други области от изкуството и културата, се заражда и образува слой професионалисти, които започват да образуват свои съюзи и професионални организации, чрез които да търсят своите права, както пред обществото, така и пред държавата. Списанията са тяхна трибуна. На техните страници се полемизира, дава се гласност на проблемите. Чрез тях професионалистите се обръщат към политиците и дават публичност на свои решения и събрания. Специализираните издания за кино започват да играят същинска роля в кинопроцеса. Някои от тях се трансформират в или са създадени като „Орган на“ определен съюз или сдружение. Като такъв те защитават неговите интереси.

Това е типично за следващото десетилетие, което е характерно с икономическа и полити-

⁸ Костов Костадин., Васил Стефков – първият български професионален киножурналист. В : Кино и време, БНФ, София, 1981, №19, стр. 110

ческа стабилност. Но и в киното реалностите се променят много бързо. Вече никой не се съмнява в статута му на пълноправно изкуство. Държавата също започва да осъзнава неговата роля в обществото и културата. През 1930 е гласуван Закон за кинематографите.⁹ На 23.07.1934 се създава Съюзът на българските филмови производители (деятели) като обединение на професионалистите в киното. Взаимодействието между професионалисти, специализирана преса и държава се вижда в следния пример, който съвсем не е единичен. Кратко съобщение в бр. 11 от 27.03.1937 на вестник **Илюстрирано кино** известява за новото настоятелство на Сдружението на кинопритежателите в България: председател Александър Янакиев, секретар Е. Давидов; членове: М. Диков, Ст. Хр. Баръмов; контролна комисия: инж. Пачеджиев, Г. Арсенов, Ст. Попов. Периодично в следващите броеве започват да се публикуват кратки съобщения от техни конгреси и събрания. Предявяват искания за данъчни облекчения, призовават към взаимодействие между държавата и киноизкуството и създаване на кинообразование у нас. В началото на 1938 година организират срещи с финансовия и образователния министър.

Спорадичното сътрудничество преминава в постоянно, когато от бр. 29, вестникът предоставя две от своите страници за трибуна на организацията. Приложението **Известия на съюза на кинопритежателите в България** се печата на стр. 10 и 11 от **Илюстрирано кино**. Редактира се от управителния съвет на Съюза. Съдържа отворени писма с искания до държавата, положението на киносалоните в чужбина, закони за авторско право на филмовата музика, отношенията между филмодавци и притежатели на кина и прочее материали, с които аргументират своите изисквания. Защищава правата и интересите на професионалната организация на кинопритежателите и ги призовава да се включат в нея, тъй като обединени ще имат повече основания и влияние. Редакцията аргументира създаването на притурката така: „Безспорно е, че развитието на киното у нас е по-бавно (...) Но и в това отношение се забелязва известен напре-

дък. (...) организациите на филмодоставчици и кинопритежатели създават вече професионално съзнание. (...) по отношение на специален кинопечат има още много да се работи. (...) необходимо е за правилния развой на киното у нас, създаването на филмов печат. (...) създаването на здрава професионална организация на кинопритежателя, е осъществено. И за да се подкрепи заздравяването на тая организация, при взаимно споразумение, в страниците на „Ил-Ки“ ще се третират вече въпроси, които засягат и тая организация. От това ще спечели преди всичко общото развитие на киното у нас.“¹⁰

Неслучайно привеждам и размишленията за кинопечата, защото те показват, че авторът на текста има ясно съзнание за ролята на пресата като посредник в тези взаимоотношения.

Тази притурка е първи сериозен и успешен опит на българската кинопреса в областта на културната политика на държавата към киното. **Известията** целенасочено, точно и аргументирано дефинират основателните изисквания на кинопритежателите. Наред с организирането в съюз, което им позволява да проведат няколко важни срещи на държавно равнище, този техен бюлетин е добър исторически пример за успешно взаимодействие между специализираната кинопреса и реалния кинопроцес. В този първи брой е публикувана и тяхната програма: „На 2 и 3 юни 1937 г. в София, в театър „Пачев“ се състоя учредителния конгрес на съюза. (...) всички лични разбирания отстъпиха пред общото и (...) се роди Съюзът на българските кинопритежатели. (...) Програмата на Съюза бе ясно и точно определена. (...) защита на професионалните интереси на членовете на чисто професионална организация! (...) Управителният съвет в заседанието си от 10 септември т. г. приведе в изпълнение и решението на конгреса за основаване на съюзен печатен орган, което можа да стане с ценното съдействие на редакцията на известния филмов седмичник **Илюстрирано кино**.“¹¹ Очевидно изданието е достатъчно популярно и престижно, но и гостоприемно (както вече се видя от гледната точка на редакцията по-горе), за да вгради органа на

⁹ Янакиев, Александър. Синема.bg, Титра, София, 2003, с. 146

¹⁰ Илюстрирано кино, №29, 1937, с. 2

¹¹ Илюстрирано кино, №29, 1937, с. 10

новата организация в своите страници.

По същото време техническите иновации в младото изкуство променят изградената естетическа система на Великия ням завинаги. В киното навлиза звука. Целият този процес също може да се проследи на страниците на специализирания печат, който с интерес следи и развитието на технологията. През 20-те и 30-те години, много от изданията съобщават за успешните опити с телевизия, стереоскопичен филм, тонфилм, цветен филм и т. н. Кино-салоните стремглаво, макар и постепенно, със закъснение започват да се преоборудват. Фирмите, предлагащи тонфилмово оборудване бързо започват да наводняват списанията с реклами: „1931 е годината, в която и вие ще трябва да си набавите първокласната тонфилмова апаратура. Светлинно иглово звукопредаване Клангфилм“.¹² „Polyvox – тонови и технически качества ненадминати. Монтажа се извършва от специалист монтьор, завършил наскоро курсовете на фабриката в Лайпциг“.¹³

Постепенно, през 30-те списанията започват да придобиват облик. Стават по-качествени – като оформление, полиграфическа изработка и съдържание. Кориците, заглавките и вътрешния дизайн са все по-цветни и привлекателни. Техните редактори са понатрупали опит – или в други печатни медии, или с един-два неуспешни опита в областта на кинописанията. Те са наясно с характера и мисията на своите издания. Материалите са по-сериозни, с по-малко наивитет. Вече не се публикува всичко, свързано с киното, попаднало в редакцията незначително откъде.

На всички вече е ясно, че киното ни е провинциално и трябва да се търси подходящата формула за българска национална продукция. В тези усилия се включва интелигенцията от всички области, най-силните умове на нацията. В този период поезията ни (за разлика от киното) е в разцвет. Подобно на авангардистите по целия свят, тясно ангажирани с киното, поетите в България също са обвързани с търсенето на правилния път за българския филм. Разцветников и Фурнаджиев дават своите мнения, препоръки и размишления, а Сирак Скитник пише за

кино дори в ежедневната преса.

Развитието на кинематографията ни е водеща тема на десетилетието. В началото на 30-те се правят и първите български опити в звуковото кино. Васил Гендов създава своя „Бунтът на робите“ (1933) за Васил Левски. Той обаче е твърде несъвършен от техническа гледна точка и е приет в повечето случаи равнодушно, дори негативно и с присмех. Състената честота на събития около българското кино, проявата на интерес от страна на държавата към него и интелектуалните усилия на голяма част от мислещите хора започват да раздвижват пластове в посока на производството на български национален филм.

Ако съдим по страниците на специализираната преса, най-голямото събитие на 30-те е „Страхил войвода“ (режисьор Йосип Новак) – съвместна продукция между Българска национална филмова студия (БНФС, създадена през 1933) и „Бавария филм“. Още с подготовката на снимките изданията започват да съобщават и най-малките новини, свързани с филма и продукцията. Съобщава се актьорския състав, екипа и мястото на снимките. Неговият оператор Стефан Мишкович става сътрудник на списание **Екран** (1936) и подготвя материали директно от терена на продукцията. Димитър Ризов – подпредседател на БНФС, прави равностойна на дейността на организацията. Изтъква като най-голям успех на организираното филмово производство предстоящия „Страхил войвода“. Някои от изданията дори му посвещават кориците си, което за разглеждания период е твърде нетипично. Пресата следи развитието на проекта с пълни подробности и публикува снимки от продукционния период. Съобщава гордо, че филмът се снима от български артисти и немска техника, а „Бавария-Мюнхен“ е копродуцент и в нейните студии ще се осъществи озвучаването му. То наистина стартира в Германия, но впоследствие е довършено в Букурещ, поради финансови проблеми на немската фирма.

В бр. 40, от 13. 03. 1938 на корицата на **Илюстрирано кино** е „Страхил войвода“, чиято премиера е същия месец. Това е първата и единствена корица на вестника, посветена на български филм. Дело е на художника В. Кова-

¹² Кино, № 72, X. 1931, с. 2

¹³ Пак там, с. 21

левски. Лентата е определена като „Гордостта на българското филмово производство“ и нейното излизане е ознаменувано с пространно фолио и много илюстрации. Подробният материал е изготвен от Орлин Василев – сценариста на „Страхил войвода“.

Тъкмо надигнала глава, Българската кинематография ще трябва да претърпи поредния катаклизъм на века. Всъщност от гледна точка на филмовото производство, което е мобилизирано за целите на военната пропаганда, войната не е апокалиптично събитие. В началото на 1940-те започват усилено да се произвеждат филми с патриотична тематика, което е световна тенденция в навечерието на Втората световна война.¹⁴ След присъединяването на България към Тристранния пакт, у нас се създава Дирекция на националната пропаганда. През 1941 едно от нейните звена е Фондация „Българско дело“ (31.03.1941), която, освен че финансира филмопроизводството и киножурналите, започва да издава и периодика. В същия период (1940 – 1944) България и Унгария са регионалните съюзници на Германия и по тази линия създават няколко продукции, които целят да вдигнат цялостното качество на българското производство.¹⁵

Афишът по време на войната също се променя драстично. Преобладаващите дотогава върху българския екран Холивудски и френски филми биват изместени от германските, италианските и унгарските. Съответно съдържанието на пресата също се изменя. Вече издавани от Фондацията, специализираните издания за кино стават точно определен брой и изпълняват точно определена рекламно-пропагандна функция. По-значимите от тях са: „Уфа-вести“ (1941–1942), „Бяло и черно“ (1943), „Филм“ (1942–44).

Специализираната кинопреса е един фрагмент от цялостния пъзел на медийната картина от този така динамичен период. Тя служи не само за огледало на афиша, кинематографа по света и в България, критиката и журналистиката. Тя

е огледало на епохата. Нейните страници отразяват надеждите, възжеленията, размишленията не само на хората, тясно свързани с киното, но и на цялото ни общество от онова време. Имайки привилегията да съдим техните гледни точки от дистанцията на времето, видели и преживели реалностите на последвалите десетилетия, ние често ги определяме като наивни. Всички те обаче вече са заели местата си в историята. Ще спомена някои имена от разглеждания период.

Седмичникът **Кинопреглед** (1920-23, София) е с информативен характер и журналистически стил, стреми се към обективност, цитира коректно. След като става Орган на съюза на българските филмодавци, на страниците започват да се рекламират повече филми със снимки и каталози на кина. От гледна точка на критиката в началото преобладават рекламните рецензии с преразказване на сюжет, но постепенно навлизат и обективни коментари върху филмовите качества, без да се пренебрегват недостатъците. Двигателят на списанието е Александър Кребс, който води оживена репортажна кореспонденция и очевидно има достатъчно обществен престиж и доверие, което му позволява да разчита на българи в странство, които не са непременно постоянни сътрудници на списанието, да изпращат своите текстове за киното от много страни.

Пловдивската **Кинозвезда** (1920-29, Пловдив) е най-добре изглеждащото в това десетилетие, със своите „цветни“ страници (различните текстове и снимки са отпечатвани в различни цветни тоналности) и корици с холивудски звезди. Изданието на „Модерен театър“ – Пловдив съществува цели девет години, но излиза твърде нередовно. То е издание с много и различни редактори, слива се с **Киновестник** (1924-25), сменя периодичността си, издава се и се печата в различни печатници и градове. Показва желанието на неговите създатели да излиза на всяка цена. Кирил Петров – неговият основен издател, започва кариерата си като кинооператор още на петнадесетгодишна възраст. Основава Операторски съюз в България, става кинопритежател в Пловдив, закупува снимачен апарат, създава рекламно ателие и открит кинопарк. Очевидно е, че не хвърля цялата си

¹⁴ Янакиев, Александър. Синема.bg, Титра, София, 2003, с. 170

¹⁵ Форгач, Иван. Българо-унгарските копродукции в периода 1940 – 1944, Кино и време, БНФ, София, 2007, с. 61-63

енергия в списанието и може би това е причината за неговото нередовно излизане, но пък от друга страна поддържа жизнения му път за един сравнително дълъг период. С интереси в рекламата, Кирил Петров има някои наистина големи постижения за външния облик на списанието.

Нашето кино (1924 – 1936, София), създадено и издавано от Пантелей Карасимеонов, освен, че е най-дълготрайно, е сред най-авторитетните и влиятелни издания. Прокламирано като Орган на кинолюбителите в България, на неговите страници се изявяват Добри Немиров, Фани Попова-Мутафова, Кирил Кръстев¹⁶, Константин Сагаев, Ангел Каралийчев и др. Неговият създател не се ограничава само до рекламни рецензии и преводни материали. Публицистът пише сериозна критика, с цел да повишава художествения вкус на зрителите. **Нашето кино** за първи път у нас публикува теоретичните трудове на Бела Балаж, Леон Мусиняк и др. Политиката на изданието се стреми към качествени критически и теоретични текстове, които повишават средното ниво в професионалното равнище на специализирания филмов печат. Пантелей Карасимеонов силно се вълнува и от съдбата на младото българско кино във взаимоотношенията му с държавната политика.

Кино (1927-36, София). Редактори са А. И. Маринович и Константин Николаев – Холи, които вече имат поне по един самостоятелен неуспешен опит с други издания за кино. Списанието публикува изчерпателни и богати на информация материали за актуални филми, критически рецензии, авторски интервюта, технически и теоретични статии. На неговите страници съжителстват текстове като: „Костюмите на Белински“ и „Какво яде и пие Холивуд“, „За говорещите филми“ и „Звездата във ваната“, „Психологията на зрителите“ и „Медения месец на звездите“ – доказателство за търсене на баланс между сериозните материали и такива, които ще привлекат възможно най-широк кръг от читатели. Преобладава текстът, с качествени илюстрации. Езикът е достъпен, но достатъчно сериозен. Отпечатва, а и цитира текстове от чуждата специализирана кинопреса. Активно,

чрез рецензии, се коментира състоянието на родното филмопроизводство, както и отделни филми. Издаден е специален брой (15, 1928) за българското кино. Маринович и Холи осъзнават ролята на киноизданията в оформянето на вкуса на публиката, както и ролята на художествената критика като мост между филма и неговата аудитория.

Филм (1930, София). Корицата на списанието е атрактивна, хартията е луксозна. Като орган на тогавашните разпространители и производители на филми, списанието ревностно защитава техните интереси. То е опит за интеракция на филмовите търговци с държавата. Вместо програмна редакционна статия, неговият редактор В. Н. Бакърджиев директно напада държавния акциз в кинематографията, което всъщност е и достатъчно красноречиво за целите и задачите на изданието. Единствените подписани статии, свързани с киното, са от Бакърджиев и коментират новосъздадения Закон за кинематографите. Други по-сериозни материали засягат целите на изкуството, задачите на българския културен филм, както и едно трогателно писмо от притежателите на квартални столични кина до тогавашния министър на финансите, в което те не одобряват размера на данъчното облагане върху цената на билета за кино (според новоприетия закон – 25 %). Едно издание – манифест, което, по всичко личи, е рожба на ответна реакция срещу току-що създадения закон, от който явно най-засегнати са разпространителите, които са и най-активни. Въпреки, че в заглавката на списанието са изброени и такива съсловия на кинообщността, като филмопроизводителите и кинолюбителите, техните интереси не са отразени на страниците на **Филм** и явно точно в този исторически момент остават на заден план.

Илюстрирано кино (1937-39, София). Главен редактор е Д. Г. Даскалов. Изданието засяга широк спектър от теми, текстовете показват ерудиция и аргументирани тези. Дефинира ролята на кинопечата като вкусоопределяща и критикува други печатни издания за чисто рекламния им характер. Следи културната политика и изисква по-задълбочени взаимоотношения между държавата и киното. Засяга сигурността и хигиената в кинозалоните, бъдещето на киноизкуството,

¹⁶ Футурист и автор на теоретичния труд „Опит за естетика на киното“ от 1929

технологичното развитие на киното и навлизането на новите технологии – звук, цвят, релеф и др. Специално внимание е отделено на телевизията. Първите опити в Англия и Германия предизвикват дискусии относно нейните бъдещи интеракции с кинематографа, а редакторите на списанието основателно се опасяват за неговото комфортно бъдеще в компанията на новата медия. Вестникът обръща сериозно внимание на българското кино: следи до най-малки подробности, най-кратките новини, снимки, разпространители, директори на кинотеатри. Съобщава за първите прожекции на цветни филми в България, за започването на снимките на „Земята гори“ на Васил Гендов, „Под игото“ на Александър Вазов и планирането на историческия „Цар Симеон“. **Илюстровано кино** призовава за създаването на киноклубове и организирана дейност на кинолюбителството като важна брънка от кинопроцеса, като се ориентира към чуждестранни примери. То поддържа

постоянна рубрика – анкета с писатели, художници, професори, общественици „Да създадем български народен филм“ с мнения за киното от Ангел Каралийчев, Сирак Скитник, Георги Райчев, художника Борис Денев, литературния критик Йордан Бадев, артиста Иван Димов, писателите Васил Павурджиев, Людмил Стоянов и др. Тук те споделят размишления, впечатления, препоръки – ценни гледни точки на интелигенцията за съвременното кино и развитието му в България. Вестникът радостно приветства новините, свързани с интерес на чужди продукции към България, като изтъква ползите за страната ни като филмов обект: „нашите филмови деятели в допир с една по-висока филмова култура и техника.“¹⁷

17 Илюстровано кино, №5, 1937, с. 2



КАН 2015

Между семейните
и световните кризи

FESTIVAL DE CANNES

Боряна Матеева, Вера Найденова ■

► **Вера Найденова:** В текста си за Кан за в. „Култура“ споделих, че тази година това беше един по-различен фестивал...

Боряна Матеева: Напълно съм съгласна. Но ми се иска да допълня наблюденията ти. Да, има изместване на центъра на тежестта по посока на френското кино, за което ти говориш. Домакините многократно изтъкваха, че това е била изключително добра година и доста стойностни филми са останали извън борда. Пет заглавия в конкурс от деветнадесет е внушително присъствие. А като добавим и филма на откриването „С високо вдигната глава“ (режисьор Еманюел Берко) и на закриването „Лед и небе“ (режисьор Люк Жаке) – и двата френска продукция, макар и извън състезанието, съотношението става седем към двадесет и едно. Или една трета... Гала-прожекциите на откриването и закриването също са нещо различно от приетия канон да се показват по-зрелищни филми като „Принцесата на Монако“ и „Великият Гетсби“... И двата филма, обратното, бяха остро социални, а „Лед и небе“ дори е документален с екологична насоченост и стряскащо песимистично звучене...

А може би, по някакъв необясним, но справедлив начин в годината, когато светът и фестивалът честват 120 години от създаването на кинематографа от братята Луи и Огюст Люмиер, това

е отдаване на почит към пионерския принос на френското кино. А пропо, тази годишнина беше отбелязана много вълнуващо с филма „Люмиер!“ (от фр. „lumière“ – светлина), представен в рамките на програмата „Кан Класик“. Това е монтажен филм, съставен от 114 реставрирани на 4К филмчета, всеки от по 50 секунди. Заснети от Луи Люмиер и неговите оператори в периода 1895-1905, тези малки шедеври показваха уникални сцени и изображения от Франция и целия свят. Почетни гости на тази паметна прожекция бяха председателите на журито братята Коен и още – братята Дарден и братя Тавиани. Прожекцията и филмът, коментиран на живо и с френски хумор от артистичния директор Тиери Фремо, се превърнаха в събитие със символно значение – съвременна консолидация на братството на кинематографистите... Атмосферата в залата беше почти свръхестествена – може би защото се срещнаха три века, четири-пет различни поколения режисьори, старите и суперновите технологии. Но се обзалагам, че догодина пропорциите и географското разпределение в Кан ще са други.

В. Н.: Нека да не сме толкова сигурни. Промените се свързват и с идването на новия президент Пиер Лескюр, а той ще е такъв и през следващата година.

Б.М.: Още на предварителната пресконференция

ренция той беше атакуван, че вместо за художествените параметри, започва да говори за значението на спонсорите за фестивала. Фестивалът привлече и нови финансови партньори – групата за луксозни стоки „Кейриг“. Тя беше в основата на конференция на тема „Жени в движение“ и цяла серия светски събития с фокус жените в киното. Заговори се даже, че този Кан е Кан на жените... Доказателство е участието на две жени в конкурса – Майуен и Валери Донзели, а като добавим и филма на Еманюел Берко за галата по откриването, цифрата впечатлява. Така организаторите отговориха задочно на предишни феминистки упреци, че Кан negliжира дамите... В „Особен поглед“ женската режисура също присъства стабилно – японката Наоми Кавасе, иранката Ида Панахандех, францужойката Алис Винокур, южнокорейката Шин Су-Уон представиха свои филми. Не бива да пропуснем и режисьорския дебют на Натали Портман „Приказка за любов и мрак“ по Амос Оз, представен в секцията „Специални прожекции“... И естествено Ингрид Бергман, актрисата-фетиш на фестивала, която се усмихваше от всички афиши на Кан, почетена за своята 100-годишнина с документалния „Аз съм Ингрид“ на Стик Бьоркман.

В. Н.: А дъщеря ѝ Изабел беше председател на журито на „Особен поглед“. Една изключително изискана дама, облечена в скъпи дрехи от китайски произход. И ако се съди по отсъдените награди, много интелигентна...

Б.М.: Много важно ми се струва наблюдението ти, изразено в „Култура“, за налагането на английския език в неанглоезични филми. Това реално застрашава идеята за национална идентичност и може да има пагубни последици в съвсем недалечно бъдеще. Големите разпространителски компании вече потриват ръце – падат разходите за превод, скачат печалбите. Един език, един глобален пазар, една унифицирана публика. Проблемът е, че това са авторски и артфилми, които правят компромис с много важен компонент като езика. Той има определящо значение при националната идентичност. Показателен е случаят с „Приказка на приказките“ на италианеца Матео Гароне, направен по най-старата европейска книга с народни приказки на Джамбатиста Базиле. Тя е написана в началото на 17-ти век на, забележете, неаполитански диалект и е вдъхновена от народната и устна традиция на Крит и най-вече на Венеция. Този „основополагащ паметник на разказа“, вдъхновил Шарл Перо и



„Приказка на приказките“, режисьор Матео Гароне

братя Грим, чиято линия можем да проследим през Андерсен та до Толкин и сагата с Хари Потър, обединява 50 приказки в „ликуващ език и стил, смесващ еротика и насилие, елегантност и гротеска, код на честта и разбойничество“. И рисува галерия от морални портрети и картини на нравите. Фантастичният свят от замъци, принцеси, магьосници, феи, всевъзможни чудеса и чудовища и съвсем реалистични герои и сцени, в киноверсията си стои кух и студен, независимо от впечатляващите специфекти, разточителните барокови декори и костюми. Това усещане за празнота и липса на послание (освен чистото забавление) идва до голяма степен и от езика – усреднен, тривиален, лишен от нюанси английски, на който говори международният звезден екип – Салма Хайек, Венсан Касел, Тоби Джоунс, Джон С. Рейли...

От друга страна, видяхме филми на почти непознати кинематографии, които се отличават с респектираща автентичност. Като исландския „Овни“ на Гримур Хаконарсон (Голямата награда на „Особен поглед“). Макар и да е смесена датско-норвежко-полска копродукция, в него несъмнено витае духът на малката северна страна. Героите – двама смъртно враждуващи братя-фермери, говорят на исландски и това

придава красота и дълбочина на универсалната история с библейски препратки.

Друг пример за отстояване на националната идентичност и през езика е „Синът на Саул“ на дебютиралия унгарец Ласло Немеш, филмът-откритие за мен на този фестивал, който беше отличен с Голямата награда на журито. Разбира се, тук основното е оригиналното до експерименталност третиране на една твърде експлоатирана тема – престъпленията на фашизма. Героят Саул е зондеркомандо в лагера Аушвиц-Биркенау през 1944. Това е специална група еврейски затворници, принудени да помагат на нацистите при унищожаване на телата. Саул работи в крематориума. Веднъж открива момче, което по чудо не е умряло в газовата камера, скрива тялото и си внушава, че това е негов син. Оттам нататък действията му са подчинени на фанатичното решение да погребее момчето по еврейските религиозни канони. Историята избива в сюрреализъм – просто не би могла да се разкаже по традиционния начин. Затова и киноезикът е трескав, трансов, с ползване на камера от ръка. За да направи по-носимо възприятието и нетърпимото напрежение, 38-годишният дебютант се отказва от общите планове на купищата голи мъртви тела и

„Долината на любовта“, режисьор Гийом Никлу



използва почти само едрия план. Функциите на изображението се поемат от звука, чудовищно експресивен, пресъздаващ ужасяващата картина на ад на земята. Камерата клаустрофобично следи Саул в неговата неистова борба за достойнство поне в смъртта. Лудостта в тази екстремална ситуация се оказва най-нормалната, спасителната човешка реакция. В този филм се говори на унгарски, но още и на немски, полски, руски и идиш. „Синът на Саул“ постави на изпитание и затвърди високите артистични критерии на Кан – да се отличава авторското кино, да се насърчават младите и волята им да експериментират, смелото и новаторско използване на киноезика. Така беше миналата година с „Мами“ на канадското дете-чудо Ксавие Долан (този път член на журито), така стана и сега.

В. Н.: Ти много вдъхновено анализираш филма и се надявам, че читателите ще го запомнят, та когато той дойде у нас (Киномания или София Филм Фест няма да го подминат), почитателите на доброто кино ще го потърсят.

Б. М.: Филмът, който не беше никаква новост, нито тематична, нито стилистична, но който необяснимо възбуди и вдъхнови цялата чуждестранна преса, която до финала го оценяваше най-високо, беше „Каръл“ на Тод Хайнс. Той разказва същата история за любов между две

жени, както филмът „Историята на Адел. Глава първа и втора“ (режисьор Абделатиф Кешиш, преведен у нас като „Синьото е най-топлият цвят“), който получи „Златната палма“ преди две години. Той беше доста по-разкрепостен и краен.

В. Н.: През последните години киното и респективно Кан все по-настойчиво ни приобщава към темата на хомосексуализма – та вече можем да правим разлика между по-доброто и по-посредственото интерпретиране на проблематиката. Аз лично не възприех добре филма на Кешиш, видя ми се твърде физиологичен. Докато „Каръл“ ме привлече с психологичната си изисканост. А и с ненатрапливото, но по-задълбочено докосване до непреодолимото влечение на главната героиня към съществата от нейния пол. Тъй като едва ли хомосексуализмът е само някакъв каприз, хрумване на субектите...

Б.М.: Разбира се, актьорското присъствие на Кейт Бланшет е зашеметяващо и публиката очакваше тя да стане носителка на Наградата за женска роля, или поне да си я поделят с партньорката ѝ Руни Мара. Но журито реши да я раздели между Руни Мара, подкупваща в своята естественост и невинност и експанзивната Еманюел Берко (тук в качеството ѝ на актриса), героиня-

„Синът на Саул“, режисьор Ласло Немеш



та от „Моят крал“ на французойката Майуен. Като казах Майуен... Съгласна съм с твоето твърдение, че като основна тема на повечето филми тази година в Кан се очерта „семејната интимност“. Ако позволиш, бих я нюансирала – кризата в семејството, невъзможното щастие, въздействието на външния свят, който разрушава интимната хармония. В „Моят крал“ ни е представена историята на една бурна и разрушителна връзка между адвокатка и чаровен мошеник (неустоимият галски съблазнител Венсан Касел). Филмът интригува с неудържимия словесен делириум в диалозите, с яростния ритъм и естествеността си, но оставя вкус на нещо повърхностно и незавършено и въздейства повече като моментална снимка на нравите във Франция от 2015. Казва ни нещо, което знаем – разбирателството и хармонията са мимолетни и почти недостижими, колкото и силна да е любовта.

Невъзможната семејна хармония е и темата на „По-силно от бомбите“ на Йоахим Триер, мащабна копродукция с участието на Гейбриъл Бърн и Изабел Юпер. Прочута фотографка, която отразява военни конфликти по целия свят, неочаквано и енигматично умира. Може би се е самоубила като следствие на скрита депресия. Мъжът ѝ и двамата ѝ синове започват да

възстановяват неизвестни страни от живота ѝ, да проникват в тайни на битието ѝ... Може би опасната ѝ работа, ужасите, насилието са причина за смъртта ѝ. Но също и неразбирането на близките...

Изабел Юпер видяхме и в друга главна роля в „Долината на любовта“ (режисьор Гийом Никлу) като партньорка на Жерар Депардийо, завърнал се в Кан в отлична форма след провала на филма за Доминик Строс-Кан (режисьор Абел Ферара), в който изигра тази скандална фигура. Филмът е странна история на ръба на реалното, развиваща се в един екзотичен декор. Родителите на самоубил се младеж са призовани от него да се срещнат в Долината на смъртта в Калифорния шест месеца след смъртта му в точен ден и час. Отново имаме опит за навлизане в лабиринта на болезнени семејни отношения, вини, грешки.

За невъзможната хармония говори и „Маргьорит и Жюлиен“ (режисьор Валери Донзели) – забранена любов между брат и сестра от благородническо семејство в края на Средновековието. Страстта им е толкова силна, че единственият изход е смъртта. Историята би скандализирала, ако е разказана реалистично, но в случая режисьорката ползва романтичен ключ и отказва да прави историческа рекон-

„Каръл“, режисьор Тод Хейнс



струкция на този известен от криминалната хроника случай. Епохата не е фиксирана точно, смесват се знаци от различни времена. Любопитното е, че сценарият на Жан Грюо от 1973 е бил писан за Франсоа Трюфо, но той така и не реализира филма.

В.Н.: Тези филми, които ти с увлечение анализираш, мен лично ме въвеждат в потока на баналността, овладял през последните десетилетия френското филмово производство. Въпреки, че неотдавна самият Депардийо говореше с възмущение за обуржоазяването му, но май и неговото могъщо актьорско присъствие, както и това на свръхинтелигентната Юпер, не спасяват нещата.

Б.М.: За болезнените сътресения в семейството и преодоляването им с деликатност говори и „Малката ни сестра“ на Хирокацу Коре-еда. Три сестри, изоставени преди петнадесетина години от баща си научават на погребението му, че имат полусестра на 14 години. Младите жени решават да приютят сирачето в голямата си семейна къща и да се грижат за него. Извънредната ситуация променя всички. И въпреки, че филмът е адаптация на комикс, решително надхвърля едноплановите герои и с подчертана чувствителност навлиза в психологическите дълбочини на човешките връзки.

За фундаменталната роля на семейството говори и „Майка ми“ на Нани Морети – филм за три поколения жени, в центъра на който е режисьорка по време на снимки. В работата си Маргерита трябва да се справя с капризен и непоносим американски актьор, а в личния живот да балансира напрежението от болестта на майка си и тийнейджърските кризи на дъщеря си. Морети, майстор на фината настройка в отношенията, разгръща неусетно драмата на тази жена в една класически уравновесена конструкция. Уловени са безброй тънки нюанси на чувствата, преодолявания, отчаяния, причинени от стремежа да бъдеш на ниво. Както често в своите филми, той се явява и като актьор – в случая Морети е безупречният брат на режисьорката, готов винаги да ѝ бъде опора. Героинята устоява на напрежението защото е заобиколена от любов и самата тя винаги се стреми да дава най-доброто от себе си. Не случайно „Майка ми“ беше сред фаворитите на международната преса, но така и не беше отличен от журито.

„И планините ще се преместят“ на китайския майстор Дзя Джянкъ, наричан „китайският Балзак“, се интересува от „светкавичните мутации“ в неговата страна не толкова в икономиката, колкото в личните отношения. „Сюжетът на

„И планините ще се преместят“, режисьор Дзя Джянкъ

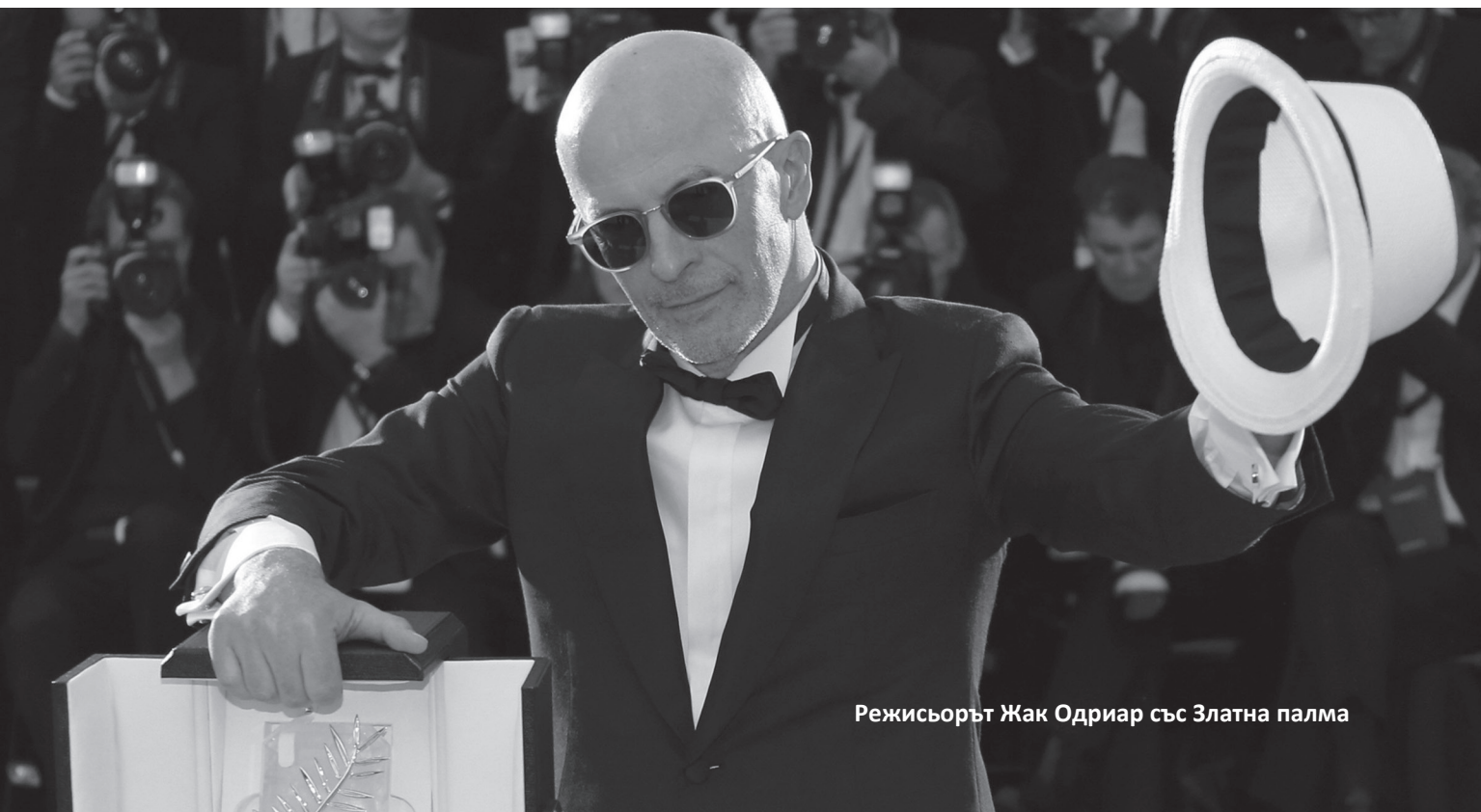


филма – пояснява режисьорът – е връзката на чувствата с времето: чувствата могат да бъдат разбрани истински само ако се вземе предвид ходът на времето.“ „Всички начини на живот бяха объркани с нахлуването на парите в центъра на всичко“ – продължава той. Един любовен триъгълник е проектиран в променящия се социален контекст на три десетилетия в Китай, последното от които стига до 2025, внасяйки мрачно-тревожен футуристичен елемент. Експерименталният момент тук е промяната на формата на екрана, наложена от последователните техники, използвани по време на снимките и отговарящи на различните периоди. Епизодите от 1999 са снимани на 1:33, после с новата камера Алекса форматът става 1:85, което отговаря на променено отношението към пространството през 2014. Накрая имаме широк екран, изображението е на синемаскоп, използвани са анаморфотни обективи, деформиращи пространството, дори да не го съзнаваме. Но най-важното послание на филма е това, което и ти отбелязваш – скъсването с корените, с родния език, тоталната загуба на идентичност у заможните млади поколения. Китайското момче с име Долар не си спомня майка си, говори със собствения си баща на английски, при това им е нужен преводач...

В. Н.: Както усещаш, аз „великодушно“ те оставям да разказваш подробно за отделните филми. Нещо, което, признавам, не умея. Мен все ме влече усилието към обобщение, към наблюдения на метаравнище. Но читателите ни, предполагам, ще се насладят на твоите „аналитични миниатюри“.

Стигнахме до филма, който ни обедини. Още по време на гледането му споделихме, че това ще е „Златната палма“. Темата на „Дийпан“ на французина Жак Одиар е изключително актуална – имигрантите от Азия в Европа.

Б.М.: Да, но той най-цялостно, мащабно, артистично и актуално изследва и семейните кризи в раздирания от политически противоречия свят. Героите са бегълци от гражданската война в Шри Ланка. Те не се познават, случайно се събират преди панически да потеглят към Европа и са принудени да се представят за семейство, за да получат убежище. Дийпан е боец за независимост от Тамилските тигри, жената е загубила близките си, а детето е сираче без родители. Пристигнали във Франция, те се опитват да оцелеят в битка с мизерията, безразличието и вътрешните си противоречия. Остри конфликти изникват на всички нива – психологическо, социално, национално, расово, религиозно, езиково... Фалшивото семейство напразно се



Режисьорът Жак Одиар със Златна палма

стреми да заживее нормално. Оригиналноста на филма се съдържа и в критичния поглед към френското общество, което се оказва не толкова опасно и несигурно от онова, от което мнимото семейство се е спасило – криминални банди в бедните предградия, мафия, рекет, наркотици. Малката общност фокусира цялата несигурност, разделеност, непримиримост на съвременния свят. И донякъде обяснява как се формира тероризмът... Прекалената идиличност на финала обаче разочарова – семейство Дийпан е намерило покой и убежище в Англия, чака свое дете. Хепи-развързката е в дисхармония с плътното, реалистично, динамично и психологически нюансирано повествование.

В. Н.: Аз пък намирам известна житейска логика в тази развързка. Не забелязваш ли как неистово имигрантите (не само азиатски) се стремят да преминат от Франция в Англия, та дори не малко от тях намират смъртта си в тунела през Ламанша. Има известна френска самокритичност в този филм. Не е случайно споделеното на пресконференцията от режисьора, че не вярва филмът му с нещо да промени положението на имигрантите в страната му...

Б.М.: Любопитен детайл: Актьорът Антонитасан Джезутасан, изпълняващ главната роля, е въвлечен от 16-годишен в организацията на Тамилските тигри. Бяга в Тайланд, а през 1993 и получава политическо убежище във Франция. Става писател, издава два романа, преведени на английски, базирани върху опита му на боец за независимост. Актрисата Калиесвари Сринивасан е от Индия, занимавала се е спорадично с различни професии в театъра, но никога до срещата си с Одиар не се е снимала в киното. Удивителна е екранната органичност и на двамата непрофесионални актьори, които създават убедителни образи на съвременни чувствителни хора, заставени от безумието на политиките да страдат незаслужено.

В.Н.: Тази симбиоза между реалността и фикцията обогатява филма и съдържателно, и формално. Изборът му за „Златна палма“ според мен беше свидетелство за адекватното политическо мислене на журито. Но нека специално подчертаем, че както обикновено, така и в този случай Кан не награждава филмите конюнктурно (както лекомислено го обвиняват някои

журналисти). Филмът, както и ти го подчерта, е психологически и емоционално плътен.

Надявам се, че и сега, както в разговорите ни, които списание „Кино“ публикува от няколко години насам, успяхме да представим в някаква степен богатата панорама на Кан. Но моите впечатления от видяното биха били непълни, ако не спомена филмите, които ми направиха много силно впечатление – „История за любов и смърт“, по едноименния роман на Амос Оз, където дебютиращата в режисурата Натали Портман проявява убедително умение в екранизирането на сложен литературен текст; поразяващият с простотата си „Хроника“ на Майкъл Франко, с пределно аскетичната игра на Тим Рот в ролята на гледач на тежко болни самотници; първият етиопски филм „Агне“, чиито герои, ни по-малко, ни повече – са застрашени да умрат от глад...

Б. М.: Мен особено ме развълнува също много простата история на „Ан“ („Червен боб“), в който японката Кавасае разказва историята на изолираните от обществото хора, преболеждали от проказа, но все още, но навик, низвергнати.

В.Н.: Без да сме изчерпали впечатленията си от видяното, а най-вече от показаното във всички подразделения на големия фестивал, бихме могли да обобщим, че и тази година, въпреки уклona си към представяне на френската продукция, той успя да събере и подреди филми, които добре представят и възмущенията на днешното човечество, и актуалните вкусове за кино.



FESTIVAL DE CANNES

КАРЛОВИ ВАРИ 2015

Звезден блясък

Ричард Гиър, Харви Кайтел

INTERVIEW

Божидар Манов ■

► Фестивалът в Карлови Вари, наред с амбициозната филмова селекция, винаги кани първокласни звезди от екрана като специален „бонус“ за хилядите верни фенове. Тази година за 50-то юбилейно издание очакванията за истински „звезден блясък“ се оправдаха. Предварително бе известно, че на откриването по неизменната червена пътека ще премине американският актьор Ричард Гиър, за да получи след това на сцената на фестивалната зала в хотел „Термал“ Почетния „Кристален глобус“ за цялостен принос към световното кино. Същото въодушевление при закриването предизвика друго обичано име от световния екран – Харви Кайтел, вече отличен с Почетен „Кристален глобус“ през 2004 г. И двамата дадоха пресконференции за акредитираните журналисти.

РИЧАРД ГИЪР

ХОРАТА НЕ СА КОМПЮТРИ, А ЗАГАДКА.

Обичайното множество любопитни зрители, обградили плътно червената пътека, повтаряше като универсална парола кратката фраза „Here is Here“ – римата се получава на английски, а иначе означава „Гиър е тук“!

Ричард Гиър е роден на 31 август 1949 година във Филаделфия като втори син в семейство с пет деца. След като се завършва гимназия, учи философия в Масачузетс. Още като студент проявява музикалния си талант, свири на няколко инструмента, пише музика. Ала любовта към сцената надделява. Изоставя философията и дебютира в мюзикъла „Брилянтин“ в Лондон през 1973, но и Холивуд го изкушава. След няколко малки роли и партньорство с Даян Кийтн в драматичния трилър „Не съм там“ (1977), идва големият му пробив с „Небесни дни“ (1978) на режисьора Терънс Малик. Гиър има три номинации за „Златен глобус“ с хитовите си роли в „Офицер и джентълмен“ (1982), „Хубава жена“ (1990), „Арбитраж“ (2012), а печели статуетката за забележителното си изпълнение в мюзикъла „Чикаго“ (2002, режисьор Роб Маршал). Досега се е снимал в 56 филма, сред които са още нашумелите „Американско жиголо“ (1980), „Вътрешни афери“ (1990), „Първичен страх“ (1996), „Мистър Джоунс“ (1993). След „Хубава жена“ втори път покорява световния екран, отново с Джулия Робъртс в „Булката беглец“ (1999).

В Карлови Вари актьорът представи два свои нови филма с диаметрално противоположни роли. В „От незапомнени времена“ (режисьор Орен Моверман) е възрастен бездомник в Ню Йорк, който си спомня за изоставената дъщеря; а във „Френи“ (режисьор Ендрю Ренци) е самотен милиардер в депресия. Стотици зрители аплодираха въодушевено актьора и на специална нощна прожекция на хита „Хубава жена“ в прохладата на лятното кино в реномирания СПА курорт.

При получаване на Почетния „Кристален глобус“ за цялостен принос към световното кино, Ричард Гиър говори осем минути от сцената в Голямата зала на хотел „Термал“. Той благодари на всички сътрудници и хора зад камерата, мнозина от тях анонимни, без които не би могъл да направи своите роли на екрана: „Всички ние разказваме някакви истории за вас, зрителите, но заедно участваме в този процес – с вас сме от една обща вселена на киното. Да правим филми е увличащо, понякога забавно, често изнервящо, но винаги изисква изключително чувство за отговорност“.

След това с елегантен словесен преход не пропусна своя религиозен интерес към будизма и политиката, а същевременно направи и вежлив реверанс към домакините:

„На 6 юли един от най-великите хора на нашето време, Далай Лама, навършва 80 години. По този повод искам да кажа, че вие – чехите, сте щастливи, защото имахте президент като Вацлав Хавел. Той бе от малкото световни лидери, поканил Негова Светост в родината си, прегърна го, снима се с него, демонстрира изключителното си уважение към Далай Лама. И то във време, когато китайската комунистическа власт водеше изключително репресивна политика към Тибет, а поради икономически интереси много държави в света се въздържаха да заявят своето истинско отношение. Затова искам чрез вас да благодаря на Вацлав Хавел и да ви поздравя, че сте имали толкова достоен президент“.

На пресконференцията на следващия ден, Ричард Гиър отговори на въпроси както за работата си в киното, така и за увлечението му към будизма.

Ричард Гиър



Близостта с Далай Лама помага ли Ви за разбирането на света, в който живеем?

С времето между нас се установи много дълбока духовна връзка. За мен той е преди всичко Учител, но и приятел. Поразяващо е спокойствието, с което възприема света, неговото великодушие и благородство, любов към хората и истинско състрадание към слабите. Всичко, което е успял да развие като свои вътрешни морални качества, не е някакъв дар свише, а десетилетия упорито самоизграждане и невяротна устойчивост да следва пътя си.

След 40 години успехи на екрана имате ли привилегията да избирате ролите си?

Не, разбира се. Хората си мислят, че аз, както и повечето ми известни колеги, сме непрекъснато ухажвани от продуцентите и разглежени от примамливи предложения. Съвсем не е така. За последната година и половина се снимах в четири независими филма, не защото ми трябваша пари, а само защото харесах проектите. От подобни филми не се печели. Но пък имам незабравими преживявания. Когато снимах „От

незапомнени времена“ на централната гара в Ню Йорк като изпаднал клошар – бездомник, брадясал, с мръсни дрехи, никой не ме разпозна. Само една двойка афроамериканци се приближиха и казаха: „Господи, Ричи, какво е станало, имаш ли нужда от помощ?“ Ето за такива хора искам да правя филми, това човешко отношение струва много повече от суетата и успеха, от спечелените пари, славата и наградите.

Но пък „Хубава жена“ Ви донесе и слава, и пари?

И тогава не стана лесно. Първоначално не харесах сценария, ролята ми се виждаше плоска, неубедителна. Но поработихме с режисьора Гари Маршал, аз самият доразвих моя персонаж, за да не е само „мъж в костюм“. И после сработи някаква „магия“ между нас тримата с режисьора и Джулия Робъртс, страхотно се разбирахме от половин дума. Тогава се убедих, че хората не са компютри, а загадка. И голямото приключение, както в живота, така и пред камерата, е да проумеем повече такива загадки. Заради това има смисъл да се живее.



ХАРВИ КАЙТЕЛ

**ЖИВЕЯ В НЮ ЙОРК И СЕ РАДВАМ,
ЧЕ СЪМ ДАЛЕЧЕ ОТ ХОЛИВУД.**

Харви Кайтел е роден на 13 май 1939 година в Бруклин, Ню Йорк в семейство с полско-румънски корени. Израства в родния си квартал. Преди да учи сценично майсторство в знаменитата школа на Ли Страсбърг и да стане професионален актьор, служи във флота, работи като продавач, стенограф и какво ли още не. Започва с малки роли в театри of Broadway и дебютира на знаменитата театрална улица с участие в „Смъртта на търговския пътник“ на Артур Милър. Големият актьор е среден на ръст, но макар и вече възрастен, все още е със здраво телосложение. В общуването из ресторантите и коридорите на хотела не излъчва онова внушително присъствие, което познаваме от екрана. Като актьор е участвал в 137 филма. Същевременно е продуцент на пет независими филма, сред които „Глутница кучета“ (1992) и „Сива зона“ (2001), сниман в България. Все така изключително обаятелен и непосредствен, актьорът бе и на специалната пресконференция след прожекцията на новия филм „Младост“ на италианския режисьор Паоло Сорентино, представен премиерно тази година на конкурса в Кан.

С какво Ви привлече сценарият на „Младост“ и защо приехте поканата на режисьора да участвате в една от двете главни роли заедно с Майкъл Кейн?

Темата на „Младост“ засяга сложен, важен и вечен житейски въпрос. Всеки ден мисля за своя живот. Чувствам се напълно свободен като човек, но си давам сметка, че не можем да правим каквото си искаме, ако пречим на другите. Вече бях гледал филма „Великата красота“ на Паоло Сорентино, който получи „Оскар“ 2014 за чуждоезичен филм. Когато ми даде сценария на „Младост“, вече бях подготвен за такъв тип кино. Не съм режисьор, но ако бях, бих искал да направя филма като Паоло. Затова и като актьор се постарах да дам най-доброто от себе си.

Как оценявате партньорството си с Майкъл Кейн в „Младост“?

Като незабравимо професионално преживяване. Той е много голям актьор и изключително опитен пред камерата. Младите колеги във филма се учеха от него, от неговия актьорски стил, от начина, по който стои пред камерата, обръща се към партньорите си.

В „Младост“ сте в басейна на хотела с Майкъл Кейн и във водата влиза гола онази невероятна жена – румънски модел и мис Вселена. Какво си помислихте в онзи момент?

Не е за пред хората (сmee се). Но с Паоло Сорентино се бяхме разбрали, че двамата с Майкъл Кейн ще играем загубите от живота на двама остарели мъже, които не могат да върнат обратно преживяното някога. Затова като дисциплинирани актьори се постарахме да направим каквото е необходимо. А дали личи на екрана, че в този момент си мислим за друго, вие ще кажете.

Вече сте на сериозна възраст. Как общувате с младите хора и имате ли свои правила на поведение към тях?

С младите хора можем да мечтаем заедно, но уви, не можем да бъдем като тях. Можем да си говорим за литература, за живота, за приятелството и трудностите на всекидневие, но трябва да си даваме сметка за дистанцията на възрастта и да се съобразяваме с нея.

Какво харесвате в италианското кино?

Много харесвам някои филми и режисьори. Не само Фелини и Антониони, но и от съвременните имена – Матео Гароне, например, и неговия филм „Гомора“ (2008), както и Паоло Сорентино.

А какви са впечатленията Ви от един напълно европейски режисьор като Тео Ангелопулос, с когото сте работили? Той би ли оцелял и как би реагирал на днешната гръцка криза?

Той бе гениален режисьор, истински класик на съвременното кино, от когото съм се учил. Щастлив съм, че имах възможността да се снимам в неговия филм „Погледът на Одисей“, който получи две награди на фестивала в Кан

през 1995 година: Голямата награда на журито и наградата на ФИПРЕССИ. Истинско авторско кино, като неговото винаги е било в трудна ситуация, въпреки че е културен феномен. Това важи и за италианското, и за френското, и за испанското кино. Те се борят с тежки икономически бариери и все пак в някои случаи успяват. Затова съм горд да бъда част от това кино. Но как ще се отрази тежката ситуация в Гърция на киното им – не мога да преценя от разстояние.

Какво мислите за киното в Холивуд днес?

Живея в Ню Йорк и се радвам, че дори териториално съм далеч от Холивуд. Но и там има прекрасни автори, с които съм работил и пак бих работил.

Какво Ви даде срещата и работата с Куентин Тарантино? Спечелихте ли пари от неговите филми? Защо впоследствие се отдалечихте от работа с него?

Той е уникален режисьор, но не съм спечелил кой знае колко пари от участията си в неговите филми. А междувременно Тарантино започна да прави друг тип кино и някак си се отдалечихме във времето.

Но заедно направихте култовия филм „Глутница кучета“. Как работихте тогава?

Много просто: той казваше „Action“ и аз правех каквото съм си намислил.

Как станяхте копродуцент на филма?

Някаква жена ми се обади в Actors Studio в Ню Йорк, където бях в момента и каза, че има готин сценарий. Донесе го, аз го погледнах и разбрах, че наистина е добър, но не е за Холивуд. Така решихме да го направим както независим филм.

Как подбирате режисьорите за независимите филми, които продуцирате?

Взимам съответния сценарий, който режисьорът ми е донесъл, прелиствам го бързо страница след страница пред него, най-често с думите „Боклук, не става“. Но ако на три места кажа „Това става“, приемам сценария и започваме да работим по него. Ако един сценарий става, веднага знам кого да покана като оператор, художник, композитор и всички останали от еки-

па. Така съм направил всичките си независими филми като продуцент.

Кога бе по-лесно да се правят независими филми: през 90-те години или сега?

Няма особена разлика. Зависи от проекта и от късмета, който го споделя. Но главното си остава сюжетът, сюжетът, сюжетът! Ако той става – знай как да постъпя.

А какви са спомените Ви от работата с Абел Ферара в „Лошият лейтенант“ (1992) и въобще какво е мнението Ви за него като режисьор?

Той е друг пример на изключителен талант, каквито са безспорно и Тео Ангелопулос, и Джейн Кемпиън, и Мартин Скорсезе. Имал съм голям късмет да се срещна и работя с тези забележителни автори в пълния смисъл на думата, а не просто успешни професионалисти.

А какво казахте, когато прочетохте сценария на „Лошият лейтенант“?

Казах „Не е лош“. По онова време се снимах в много поддържащи роли. Тази ми се видя добра, макар че сценарият беше много тънък и не вдъхваше особено доверие. Когато прочетох първите пет страници, го хвърлих в коша. Но после нещо ме накара да го взема отново и разбрах, че съм сгрешил. При повторното четене проумях за какво всъщност е сценария на онази млада и красива жена Зое Лунд с шведско-румънски произход. Тя беше и талантлива актриса, с някакво магнетично излъчване, участвала е в десет филма, и в „Лошият лейтенант“ също. Но уви, почина много млада през 1999, само на 37 години. „Лошият лейтенант“ направи 1 милион долара само за 4 седмици в Ню Йорк.

Гледали ли сте римейка на „Лошият лейтенант“ (2009) на режисьора Вернер Херцог с Никълъс Кейдж, Ева Мендес и Вал Килмър?

Не, не съм и не искам. Имам си моя „лош лейтенант“ и от други не се интересувам.

Как работихте с Джейн Кемпиън в „Пианото“?

Тя е изключителна жена. Всичко на снимачния терен при нея е като по учебник и школа за актьорско майсторство.

В „Пианото“ наистина ли свирите със собствените си ръце?

Един много добър класически пианист малко ме понаучи. А по време на снимките в хотелския си апартамент имах пиано и се упражнявах преди съответния епизод.

С какви режисьори предпочитате да работите?

Сложно е да се каже, зависи много от професионалните качества на човека, съотнесени към конкретния проект. Но все пак основен си остава интелектът на режисьора. Работил съм с много режисьори от различни школи и поколения, но мой „герой“ и образец си остава Елиа Казан, допълнен от Мартин Скорсезе и Джон Касавитис. Когато Казан режисира Марлон Брандо, това е връх на режисурата в киното, това е световна школа и трябва да се изучава във всяко филмово училище, ако иска да е на ниво и да научи студентите си на истинско високо майсторство.

Случвало ли Ви се е да учите млади актьори?

Само на терен, като практически препоръки.

Самият аз съм учил малко, така че нямам очи да назидавам другите.

Какво мислите за метода на Станиславски при обучение и работа с актьорите?

Той е перфектен инструмент за базисното образование и подготовка на актьорите. После всеки талантлив актьор сам се изгражда с опита в практиката.

Имате ли случай да приемете някаква роля, без да сте чели сценария?

Никога. Това просто не е възможно, не мога да поема такъв риск.

Коя е тогава Вашата тайна в решението да приемете или да отхвърлите предложена роля?

В началото на кариерата си се доверявах повече на интуицията, сега преценявам на база на опита си дали ще излезе нещо или не. Но не се колебая дълго и веднъж приел ролята, след това се стремя да я направя по най-добрия начин. Не винаги се получава, но такава е нашата професия и това се потвърждава от цялото световно кино през дългата му, вече 120-годишна история.



Гледате ли често фестивалния клип от Карлови Вари с Ваше участие, след като през 2004 година получихте Почетния „Кристален глобус“ за цялостен принос към световното кино? Тук всяка година той се върти, заедно с другите подобни клипове, преди всяка фестивална прожекция.

Кой клип, не се сещам?

Онзи, дето е сниман в малък бар в Бруклин. Там сте като клиент с пиене, а барманът Ви пита от какво е пострадал кракът Ви и защо е в гипс. Вие обяснявате, че сте получили за награда красив „Кристален глобус“, който обаче е много тежък и неволно е паднал върху крака Ви. О, дори бях забравил клипа, но сега си спомням, че беше смешен и остроумен. Но „Кристалния глобус“ си го пазя.

Вече участвате и в много рекламни клипове като този за „Джони Уокър“, например. Много ли печелите от тях?

Не. Запълвам си времето. Когато се снимам, обичам да импровизирам, а в рекламите това

е възможно и понякога се получава добре. Но във филмите импровизирам само ако режисьорът одобри предложенията ми. Все пак той е главен шеф на филма.

Играете ли още в театъра?

Да, когато имам интересни предложения, не отказвам.

Как правилно се произнася фамилното Ви име: Кайтел или Кайтел?

Кайтел. Звучи по-сурово и мъжествено (*сmee се*).

Каква е истината за проекта „Irishman“ на Мартин Скорсезе – ще участвате ли или не?

Не е вярно за участието ми, поне не се отнася за мен. Там продуцент е Робърт де Ниро – питайте него (*пак смях*).

Кои са най-вълнуващите моменти в живота Ви?

Раждането на децата ми. Дъщеря ми сега е на двадесет години, а синът само на единадесет. Те са повече от всичко, което съм направил в киното.

Харви Кайтел



ЙЕРУСАЛИМ 2015

Репортаж
от сърцето на света

Павлина Желева ■

► Тази година Йерусалимският кинофестивал се проведе за 32-ри път. Отлетях за Свещения град ден преди откриването на фестивала. Малко след среднощното кацане на самолета на летището в Тел Авив и след преминаването на неизбежните формалности бях приятно изненадана. Мъжът с белия лист, на който се мъдреше името ми, изписано на латиница, учтиво ме поздрави и побърза да ми съобщи: „Понеже идвате от България, държах АЗ да Ви посрещна. Баща ми е роден в София, майка ми – в Пловдив.“ Неочакваното откровение ме накара на свой ред да попитам: „А вие къде сте роден?“ „Аз ли, тук, приятно ми е, Нисим. Имам три деца и всяка седмица се събираме в селската къща на родителите ми, за да похапнем българска баница“. Аз, все още замаяна от пътуването: „А къде е тази къща?“ „Как къде? Недалеч от Йерусалим, където отиваме.“ Ясно, още в първите минути на престоя ми в Израел с мен разговаряше Нисим, син на български евреи, емигрирали в новосъздадената държава след 1948-ма година. Освен на иврит, който тези хора започнали да учат след установяването си, те често разговаряли и на български. Нисим ги слушал и попивал думите. Така, докато пътувахме между осветените палми край

пътя, в продължение на близо час този човек не престана да смесва английските думи с български. (По понятни причини нямаше как да разговаряме на иврит).

Ден по-късно, пред киносалоните или в гостоприемната градина на прочутата Йерусалимска филмотека вече питах местни кинаджии: „А твоите родители къде са родени?“ Получавах всякакви отговори: Париж, Букурещ, Москва, Рио...

И така, бях при уж установилите се, но продължаващи да копнеят по минали места, уж успокоилите се, но не спиращи да търсят себе си обитатели на днешен Израел. Бях на място, където земята е близо до небето. Бях в сърцето на света. Бях в Йерусалим.

След това малко патетично начало, нека приземя нещата.

В началото на април получих покана от Йерусалимския прес клуб, който заедно с Йерусалимския филмов фестивал и Асоциацията на филмовите критици ми предоставяше възможност да посетя прочутия град и да се запозная с дейността на ключови играчи на филмовата индустрия там. Това трябваше да се случи в представителен формат, тъй като още двадесетина филмови критици от цял свят бяха получи-

ли същата покана. Първоначалната ми реакция естествено беше: „прекалено хубаво е, за да е вярно“ (по-късно се оказа, че не само аз съм мислила така). Така, опирайки се на непоклатимата българска недоверчивост, окопах въображението си и се концентрирах върху онова, което предстоеше да се случи в Кан ...

През същия този месец април обаче започнаха да се връщат спомени от срещите ми, точно на фестивала в Кан, с една невероятна жена – Лиа ван Леер. Вече бях разбрала, че на 13-ти март основателката на Йерусалимската филмотека и съответно на Йерусалимския филмов фестивал си бе отишла от този свят в болница в Йерусалим. Международната преса беше реагирала веднага, тъй като енергичната, белокоса жена (поне аз така я помня) беше част от световния киноелит. И така, бях наясно какво представлява Лиа за света, но не можех да си представя какво изпитват към нея в самия Израел. Осъзнах го, когато наистина се озовах там и то на мястото, където тя бе работила до последния си дъх – прочутата Йерусалимска филмотека.

Лиа е в основата на всичко, което може да се нарече филмов архив в Израел. Започва като любител-събирач на филмови ленти в собствения си хол в Хайфа още в средата на миналия век. Над едно десетилетие разхожда филмови копия с джип из кибуците на страната. Докарва нещата дотам, че хобито ѝ се превръща в основен мотор за създаването на Йерусалимската филмотека (1973). След още едно десетилетие филмотеката пък става мотор за учредяването на Йерусалимския филмов фестивал (1984). С помощта на щедри спонсори от Холивуд и някои западноевропейски държави, а също благодарение на авторитетни семейни фондации, тя се настанява в практична и модерна сграда в долината Хином, една дълго време пренебрегвана, но невероятно живописна част на Йерусалим, само на четвърт час пеша от стените на Стария град. Когато сама открих местоположението ѝ (гордея се с това!) спонтанната ми реакция беше: та това е умалено копие на Фестивалния дворец в Кан! Ами да, казах си, крушката си има опашка. Та нали на времето и Лиа, и ентузиазираните ѝ приятели са подражавали на Анри Ланглоа, онзи невъзможен френски синефил, учредител на френската

филмотека, която и до днес се счита за един от най-богатите филмови архиви в света. Впрочем, Анри Ланглоа беше безусловният кумир и на непрежалимия ни Тони Андрейков, който ако не бе живял в условията на тоталитаризъм, най-вероятно би постигнал за българското кино не по-малко, отколкото Лиа за израелското. Вероятно и той като нея щеше да се радва на признанието на най-значимите фестивали в света, а списъкът с почетните му награди нямаше да е по-кратък от нейния.

Любовта на Лиа към киното, страстта ѝ да го гледа, разпространява и обожават са я превърнали в една от най-безспорните личности на Израел. Дълбокото уважение усетих почти физически при откриването на 32-рото издание на „нейния“ фестивал. Младата ѝ наследническа Ноа Регев, а и много други официални лица, които в момента се грижат за съживяването на националното си кино, споделиха чувствата си. В един момент, на импровизирания екран в епичния Султанов басейн (построен от Сюлейман Великолепни в подножието на Стария град, когато Йерусалим е бил част от Отоманската империя) тръгнаха трогателни моменти с Лиа и многобройната публика се умълча. Сякаш някакъв невидим код за колективно поведение се задвижи и тя веднага му се подчини. Явно нещата стояха така: ако през живота си някой е правил за другите повече, отколкото за себе си, то тогава същите тези други го почитат безусловно. Ето как, броени часове след пристигането си в Израел, в горещата нощ и под откритото небе на Йерусалим, противно на евтините клишета разбрах, че не парите са най-голямата ценност на тази свещена земя. Точно обратното, най-голямата ценност е щедростта. Вече в отвъдното, Лиа беше „добрият дух“ на вечерта.

В този контекст, малко по-късно на сцената се качи „звездата“ на фестивала, много смешният бруклински нюйоркчанин Джон Туртуро, избран да получи традиционната за фестивала награда за цялостно творчество. Любимецът на братята Коен бързо си призна, че е в Израел за първи път и че след Кан с нетърпение очаква премиерата на филма на Нани Морети „Моята майка“ в Йерусалим. (Понеже бях в Кан, мога да свидетелствам, че част от международната критика не остана доволна от обстоятелство-

то, че прекрасният, почти автобиографичен филм на Морети, в който Туртуро играе маниакален актьор, убеден, че се е снимал при Кубрик, но некадърен да наизусти репликите си, та тази критика не хареса наградите на журито на братята Коен и по-специално отсъствието на „Моята майка“ от тях.) В Йерусалим обаче хората изобщо не се вълнуваха от предисторията. На гости им беше дошъл един от най-харизматичните актьори на американското кино, който щеше да лудее и да се прави на луд, да иронизира и да се самоиронизира специално за тях. 102-те минути кино, сътворено от Нани Морети, един от най-харесваните италиански режисьори, в присъствието на ефектния Джон Туртуро, в Султановия басейн, под небето на Йерусалим, това наистина си беше преживяване. До онзи момент, едно единствено място на филмова прожекция ме беше вълнувало по подобен начин – Гиза в Кайро. През 2009-та там показаха реставрираното от фондацията на Мартин Скорсезе копие на черно-белия египетски филм от 1969-та „Мумията“ на безкрайно талантливия режисьор и сценограф Шади Абдел Салем. Екранът беше монтиран точно пред прочутите египетски пирамиди и техния Сфинкс. Най-важният почетен гост тогава беше Марко Белокио.

Особено преживяване за мен се оказа и срещата с един уникален човек, който сигурно ще помня дълго. Става дума за Ренен Шор, учредител и директор на филмовото училище „Сам Шпигел“. То започва да действа през 1989-та, благодарение на съвместното финансиране на стартиралата дейността си през 1966-та Йерусалимска фондация и Министерството на образованието и културата на Израел. По-късно, когато през 1966 семейството на Сам Шпигел (един от най-успешните продуценти в Холивуд с еврейско потекло) дарява на училището сериозна материална база, неговото име се записва в названието му. Този принцип на съюзяване на частните с държавните пари за поддържане на образованието и културата е типичен за Израел. Но е типичен и друг един принцип: ненамеса в работата на преподавателите, които сами избират какво и как да преподават. Започвайки от нулата, днес филмовото училище „Сам Шпигел“ се ползва с авторитета на „ключов катали-

затор за възраждането на израелското кино“ (такова възраждане през последните години наистина има). Та, на срещата с Ренен Шор в Йерусалимския пресклуб (разположен на една от привлекателните височини на впечатляващия център за развитие на културата „Мишкенот Шаанамим“, което в превод означава „мирно селище“) се убедих, че пред мен стои истински учител. Усетих грижата му да гради, събира и сплотява хора и мислене или казано по-просто, хора, които мислят. Малко по-късно научих, че същият този човек стои в основата на четирите най-важни фонда, подпомагащи киното в Израел: Израелският филмов фонд, Новият фонд на кино и телевизия, Йерусалимският филмов и телевизионен фонд и Студентският фонд за първи пълнометражен игрален филм „Сам Шпигел“. В центъра на кинообразователната му „доктрина“ лежи една далеч не толкова сложна теза: поради спецификата на киното и скъпоструващото му правене младите хора трябва да бъдат подпомагани. Първо, докато учат, за да могат да направят достатъчен брой къси игрални, документални или каквито и да е други филми. След като завършат – също, за да могат да продължат да снимат кино в кратки или средни формати. Според Ренен (а и други умни хора в Израел, които го слушат) пълнометражен дебют в игралното кино не трябва да се прави направо от студентската скамейка. Затова отскоро този най-труден момент в кариерата на всеки бъдещ режисьор вече се подпомага от самото училище. Студентският фонд „Сам Шпигел“ е насочен именно към финансирането на игралните дебюти на успешно дипломирали се студенти, но само когато са готови за тях. „Ще разпределяме по 50 000 щатски долара за производство и с още толкова ще подпомагаме разпространението на готовите филми в киносалоните на Европа. За всичко това не искаме нищо в замяна. Освен, разбира се, добро кино!“ Тук непоклатимата ми българска недоверчивост отново се обади: „Няма как при това положение да няма намеса в съдържанието на историите.“ Ето какво чух от самия Ренен (цитатите са записани дословно): „Израелското общество е пълно с драми. От пустинята до планинските възвишения, където през зимата пада сняг, ние сме напоени с конфликти.

Цялата ни творческа енергия идва от тези конфликти. Не искаме студентите ни да правят лесни филми, точно обратното, искаме да правят филми за казуси, които са трудно разрешими. А такива тук имаме много. Обществото ни е мултикултурно, в някаква степен и мултирелигиозно и това е достатъчно сложен проблем. Искаме от студентите ни да наблюдават живота и да имат мнение по случващото се в него. Учим ги да мислят и да правят филми, които са дръзки“. По-късно чух негови колеги да казват: „Никой не е в състояние да откаже нищо на Ренен.“ Попитах ги: „защо?“ Ето някои от отговорите, които получих: защото човек с такива разбирания за ролята на кинообразованието в една трудна среда, каквато е нашата, е национален капитал; защото, откакто съществува, училището „Сам Шпигел“ е спечелило 380 награди, а 181 международни фестивали в 55 страни са показвали ретроспективи на студентски филми; защото още през 1996-та, в прочутия Музей за модерно изкуство МоМА вече организират панорама от студентски филми. Порових се в нета и открих следната публикация на прочутия музей: „Филмите (на училището „Сам Шпигел“) са добри не само защото са добре направени. Те са добри, защото по естествен начин се опират на социалните реалности, достатъчно софистицирани са, и не са банални... Това училище праща израелското кино в една нова и вълнуваща посока...“

Най-престижната програма за развитие на проекти на Израел „Йерусалимската филмова лаборатория“, която тази година се проведе за четвърти път и в която участваха 12 проекти от цял свят, отново е дело на ума и сърцето на Ренен. Тя е фактическото продължение на дейността на филмовото училище „Сам Шпигел“, тъй като е проект на самото училище. Тази година член на журито, което се произнесе по наградите, беше 38-годишният унгарец Ласло Немеш, режисьорът на единствения дебют в официалния конкурс на Кан „Синът на Саул“ (филмът се доближи опасно близко до „Златната палма“ спечелвайки „Гран при“, втората по значение награда). Преди три години обаче нещата съвсем не са изглеждали така розови. Нито един сериозен европейски фонд не пожелава да даде финансово рамо на проекта за

нацистки концентрационен лагер по време на Втората световна война. „Сякаш темата за Холокоста вече не интересуваше Европа. Казвахаме: труповете, които ще бъдат влачени до пещите, за да бъдат изгоряни, прекалено рисковано е... Единствената подкрепа, която получих през 2012-та, беше именно от Йерусалимската филмова лаборатория. Мисля, че дадох шанс на проекта, защото е дръзък.“ – това сподели Немеш в Йерусалим за продължителното финансиране на „Синът на Саул“. („Учим ги да правят филми, които са дръзки“, беше казал Шор!). Та, след категоричния успех на „Синът на Саул“ в Кан, Йерусалимската филмова лаборатория основателно си спечели нов етикет: „фабрика за таланти“. А аз бих добавила – за дръзки таланти.

Между вълнуващите и неповторимите гледки към бели долини и възвишения, които предлага този град (най-вече заради уникалния Йерусалимски камък, който от векове е врагдан в постройките там) все пак успях да изгледам някои от най-новите израелски документални и игрални филми. Ето ги:

„Вита активна, духът Хана Арендт“ (Vita Activa, The Spirit of Hannah Arendt) е 125 минутен документален филм, финансиран от Израел и Канада, в който режисьорката Ада Ушпиц съвместно е събрала всички съществуващи визуални и звукови материали за голямата философка от миналия век Хана Арендт. Филмът е по-скоро телевизионен, отколкото креативен, но това не намалява въздействието му, що се отнася до осветляването на един особено важен елемент от бунтарското мислене на Хана, а именно определянето на „злото като банално“. Начинът, по който Ушпиц разнища силната логика на родената в Германия еврейка идва да докаже, че намира съжденията на героинята си за особено актуални. Почти през цялото време Арендт говори за преследването и бягащо еврейство на родния си немски език. Поне на мен това ми въздейства много силно, като се има предвид, че думите на безспорната интелектуалка често вървяха на фона на архивни кадри с участието на онези немски войници и офицери, които добре познаваме от хрониките. След прожекцията в Йерусалимската филмотека се разбра, че Ушпиц желае да направи втора част на филма

си, в която да се концентрира върху последния етап от живота на философката до смъртта ѝ през 1979-та.

„Пенита“ (*Pennies*) е парещ документ за несгодите на две деца от село, намиращо се недалеч от границата с Израел. Същото е под палестинско управление, поради което родителите и по-големите деца нямат право да преминават границата. Никой от семейството не работи. Затова то се принуждава да изпраща на просяк в Израел най-малките си момчета. Режисьорът се казва Бадран Бадран и говори отлично иврит. Произхожда от онова палестинско малцинство, което живее в Израел и е снабдено с израелски паспорти. Продуцентът носи името Йоад Еарон. Обясни ми, че с Бадран учили заедно и така се сближили. Попитах го къде са двете момчета от филма и защо не са на премиерата? Защото не догледали разрешителното и объркали граничния пункт, през който трябвало да минат. Какъв абсурд, в продължение на месеци, докато ги снимали как се молят за дребни стотинки край автомобилите на богатите израелци, момчета-

та били извеждани през правилния граничен пункт, а точно когато трябвало да бъдат аплодирани заради искреното си присъствие пред камерата, стоят вкъщи. Филмът е подпомогнат от специфичен мултикултурен фонд, който се грижи за точно такива „трудни“ теми.

„Дрогирани“ (*Strung Out*) е един от най-депресиращите филми, които съм гледала напоследък. Режисьорката се казва Нирит Ахарони и като дете е била отделена от майка си, тъй като същата се дрогирала и проституирала. Днес порасналата Нирит тръгва из най-непредставителната част на Тел Авив и снима тоталната мизерия на зависими жени, които живеят и умират на улицата. Документът е наистина покъртителен. Не бях подозирала, че в Израел може да съществува такава степен на бедност, при която е възможно хора напълно да губят човешкия си облик.

Гледането на този филм беше изпитание. Защото отвратителността на случващото се в него е непоносима.

„През теб, принцесо“ (*Thru You Princess*) се



Епичният Султанов басейн

оказа на точно обратния полюс. Режисьорът Идо Хаар е изявен документалист, възпитаник на училището „Сам Шпигел“. Филмът му представлява документиране на един прелюбопитен експеримент с положителен край. Рафинираният музикант от Тел Авив Кутиман, който отлично познава предимствата на новите технологии, случайно открива носталгичните записи на 38-годишната Саманта в YouTube. Тя живее в малък апартамент в най-бедната част на Ню Орлиънс. Саманта има чуден, необработен глас и обича да си съчинява мелодии, които след това споделя с неколцина „приятели“ в интернет. Кутиман прекарва доста време в събирането на инструментални изпълнения на различни музиканти, също доброволно споделени в мрежата. Аранжира ги и ги наславя върху гласа на Саманта. Ефектът е поразителен. Така любителските изпълнения на чернокожата жена придобиват невероятна мощ. Най-вълнуващ е моментът, когато Саманта за първи път чува изпратения ѝ от Кутиман запис. Малко е да се каже, че е изненадана, тя просто е сразе-

на. „Hello, lovers!“ – с това обръщение Саманта започва всеки свой запис, докато е сама и почти никой не ѝ е отговарял. „Hello, lovers!“ прозвуча и след прожекцията на филма в Йерусалимската филмотека и публиката буквално полудя от кеф. Ако все пак от казаното дотук някой си е помислил, че филмът е за удоволствието от това да си популярен в мрежата, не, не е за това. Той е за възможността интернет да бъде използван като генератор на човешчина.

„Йерусалим“ (Jeruzem)

Не съм особено наясно за мястото на „филмите на ужасите“ в израелското кино, но този 89-минутен игрален филм май е първият подобен, чието действие се развива в Стария град. Негови режисьори са двамата братя Йоав и Дорон Паз. Те „спускат“ две американски тийнейджърки (едната руса, другата кестенява) в Йерусалим в навечерието на най-големия еврейския празник Йом Кипур (Денят на изкуплението). В древните и не съвсем безопасни подземия на напоеното с история място се завихря страхотен, сюрреалистичен купон. Внезапно



Йерусалимската филмотека

разбудили се от вековния си сън нелицеприятни зомбита, силно наподобяващи прилепи, започват да изскачат отвсякъде и тръгват да отвличат хора. Въпреки очакванията за страх и ужас, филмът е напълно безопасен, тъй като представлява добре поднесена виртуална игра с отлично вплетени пародии на модерни приложения за мобилни телефони. В края на краищата всичко завършва с хепиенд, с уговорката, че не е препоръчително да не внимаваш какво точно правиш в Йерусалим около Йом Кипур.

„Ранена страна“ (Wounded Land)

Ерез Тадмор е учил режисура в Тел Авив, но е разположил действието на филма си в Хайфа. Направил е сполучлив микс между трилър и социална драма. След самоубийствен атентат в автобус се оказва, че едно от загиналите момчета е син на важен полицейски началник. Той пък е известен с (полу)мафиотските си делавери, в които иска да въвлече свой по-млад колега. По някаква щастлива случайност, синът на колегата се спасява от смъртта. Има известен схематизъм в симетричното разделяне на

героите на „доброто“ и „лошото“ ченге. Но невероятната игра на всички актьори в този филм го превръща в документ на страха, който често присъства в истинския живот на хората там.

„Известна също като Надя“ (A.K.A. Nadia)

Този филм е игралният дебют на Това Ашер, една от най-добрите монтажистки в израелското кино. Историята е за жена, родена като палестинка, но на която ѝ се налага да живее като еврейка. Накратко, ето за какво става въпрос: някъде през 90-те Надя избягва от арабското си семейство, следвайки възлюбения си, който пък е активист на Организацията за освобождение на Палестина. Двамата се озовават в Лондон. Там той е арестуван. Надя остава сама. За да може да влезе в Израел, ѝ се налага да приеме чужда идентичност. Така се превръща в еврейката Мая, която се влюбва в друг мъж, омъжва се за него и му ражда деца. Животът, който води, е типичен за средната класа на Израел. В един момент обаче тайната ѝ се разкрива. Мъжът ѝ е потресен, децата са ужасени. Самата Надя/Мая е принудена отново да избяга



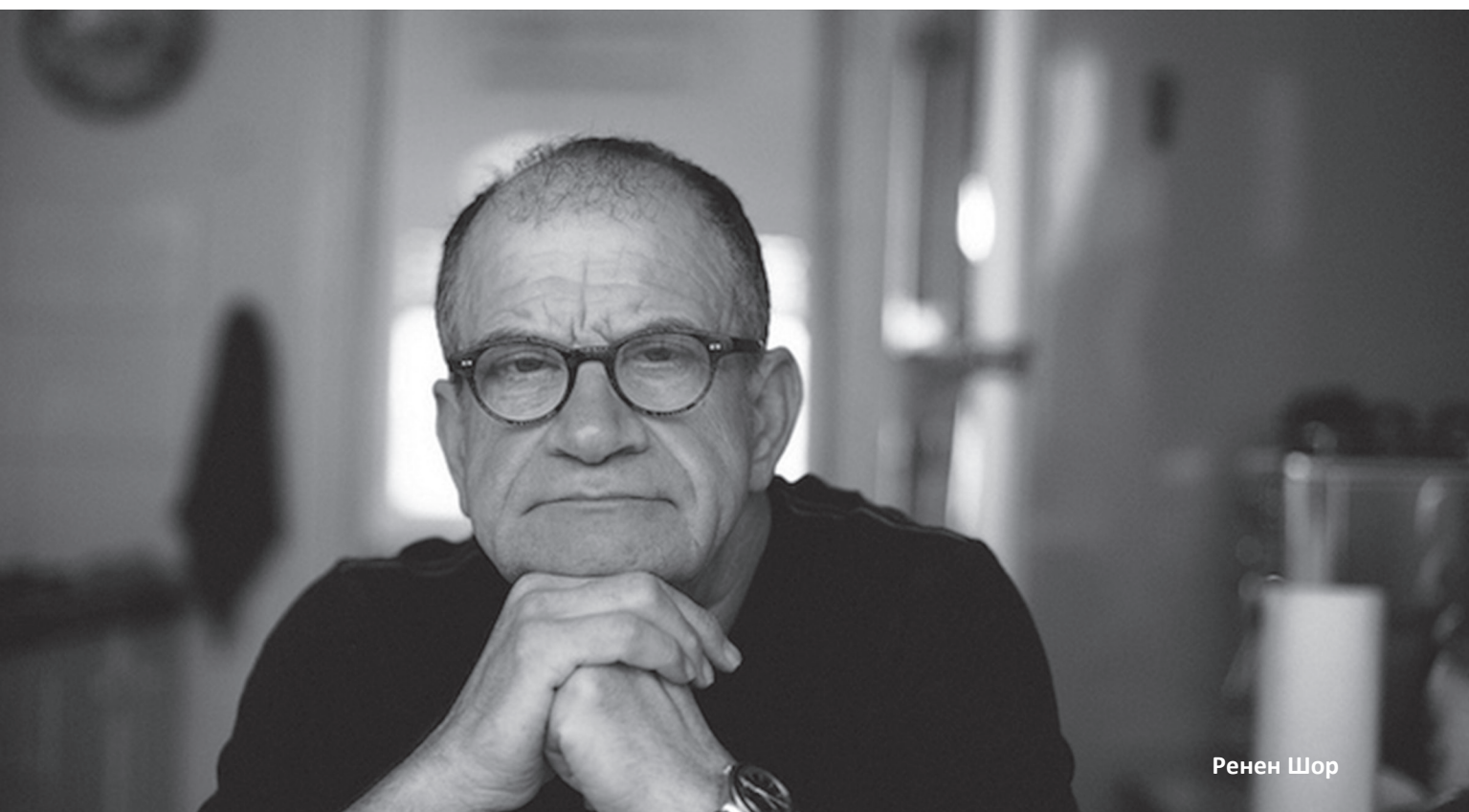
Лиа ван Леер

в Лондон, защото нито в Палестина, нито в Израел има място за нея. Ключовата сцена между двамата съпрузи се опира на две изречения: Тя (като Мая): „Искам да знаеш, че дълбоко в себе си никога не съм те лъгала“. Той (към Мая): „Лъжата ти засегна най-дълбокото в мен.“ За да изиграе сложната роля на жена с две идентичности, израелската актриса Нета Шпигелман учи арабски месеци наред. Не бях си представяла, че някой ден ще се сблъскам с толкова истинска, дълбока и човешка интерпретация на палестино-израелския конфликт. Зарадвах се, когато разбрах, че израелската Асоциация на филмовите критици му е дала наградата си, аргументирайки се така: „Филмът показва сложен портрет на реалност, опираща се на преградни стени, контролно-пропускателни пунктове и сегрегация. Чрез сложната си и трогателна човешка история той задава въпроса, възможно ли е човек да се създаде наново в условията на трагичен политически контекст.“

След като се върнах от Йерусалим разбрах, че

международният кинофестивал във Венеция е включил в официалния си конкурс най-новия филм на режисьора Амос Гитай „Равин, последният ден.“ Явно, мащабната израело-европейска суперпродукция за времето и начина, по който преди двадесет години е бил убит известния политик Ицхак Рабин, няма как да бъде подмината. Според казаното от Гитай в Йерусалим „сложността на филма идва от обстоятелството, че много от политическите лица на онова време все още са живи.“ А международният интерес към политическата реалност в Израел – от обстоятелството, че тази държава седи на глобалната карта.

Що се отнася до „моя“ Йерусалим, да не забравя да кажа. В деня на отпътуването ми се свързах с Нисим. „Как си?“ попитах. „Отлично“ – отговори той. „Утре изпращам жена си и най-малкия си син в Бургас“. Простичките думи, които чух в последните минути на престоя си, ми поддействаха ободрително. Наистина.



Ренан Шор

Ça s'est fait
comme ça



**ЗРИТЕЛ НА
САМИЯ СЕБЕ СИ**
за книгата на
Жерар Депардийо
„Така се случи“

Соня Александрова ■

► Толкова очакваната автобиографична книга на Жерар Депардийо „Така се случи“ („ça s'est fait comme ça“) е приятна и противоречива. Нейният автор, поне така твърди, е напълно откровен. Цял живот произнасял заучени реплики, сега Депардийо предпочита да разказва пред писателя и журналиста Лионел Дюроа, от чието майсторско перо излизат повече от сто завладяващи страници. За първи път актьорът се изповядва черно на бяло и оставя на думите да обяснят „как така се случи.“

Първите глави са кратки и сбити, езикът е достъпен и разбираем.

Депардийо не е трябвало да се роди и с тази болка, оставила незалечими следи у него, започва книгата му: „надживях всички жестокости, на които майка ми се е подложила с куки за плетене. Третото ѝ нежелано дете съм аз, Жерар“. Все пак отбелязва, че понякога е бил погалван. Благодарен е на родителите си, които назовава само по име, за предоставената му пълна свобода.

Детските ваканции минават в тоалетните на летище Орли, където работи баба му. Актьорът се оставя на фактите и на спомените... Юношеството му минава на улицата – ограбва мъртви, отваряйки гробовете им, проституира с шофьорите, преминаващи по автобана. „От малък разбрах, че се харесвам на гейовете и не

се колебаех да го правя за пари. На двадесет години престъпникът в мен беше вече жив и силен. Измамвах едни, биех други и си тръгвах с парите им.“ Алчността му за пари продължава и до днес.

С динамичен и ярък език, дори и с нежност, актьорът се връща в миналото: детство в периферията на Шатору, градче сред нищото в центъра на Франция – без училище, защото го гонят за неплащане на таксите, без книги. Семейството, в което „никога не се сяда заедно на масата, никога не си казват „добър ден“, не си разменят никакви думи.“ Бащата го научава да се усмихва, за да се самозащитава. Шестнадесетгодишен е осъден на три седмици затвор за открадната кола. Там става и първата му важна среща – с психолог, който му открива: „имаш ръце на скулптор, те са силни и хубави, направени да моделират“. Вижда в това знак на съдбата, който „ми отвори всички врати“.

После, една вечер, магията става. Влиза, счупвайки задната врата, в театъра на Шатору, където дават „Дон Жуан“ на Молиер. „Малкото, което разбрах от историята, не ми харесва, но съм очарован от езика, музиката на думите. Толкова съм изненадан, че купувам книгата и започвам да декламирам откъси на висок глас, сам. Разбирам една дума от пет, но усещам ясно музиката, спомням си като днес удоволст-

вието за ухото, емоцията.“

Не след дълго се премества в Париж. Старите навици обаче не изчезват. Независимо че симпатизира на левите по време на майските събития от 1968, Депардийо обира протестиращите срещу голизма студенти. Подслонен е от приятел, с когото заедно посещават театрални курсове. Другата му съдбовна среща е с Жан-Лоран Коше. „Той ме откри за самия мен и ме направи актьор.“ Театралният режисьор и педагог приема безплатно в курса си този необразован и заекващ младеж, незнаещ нищо за Расин и Корней. Интересът към красотата на думите и мелодията на текста се възвръща. Започва да рецитира, а за него това означава да се научи да говори, да чете и да гледа. Езикът му е живописен и ироничен.

Постепенно стават по-дълги главите, в които актьорът, без никакво неудобство и превзетост, говори за новото си поприще. Забавен, приятен и автентичен е разказът за театралните му авантюри (например заспиването на сцената по време на спектакъл). Депардийо дължи на покровителя си Коше, който има връзки в артистичните среди, пътя си в актьорския свят. Идват запознанствата с Маргьорит Дюрас („На-

тали Гранже“ и „Камионът“) и Петер Хандке, в чиито пиеси участва. Успехът на филма „Валсиращите“ на Бертран Блие среща Депардийо с италианския режисьор Бертолучи за „XX век“. За съжаление в книгата е отделено съвсем малко място на този филм, сниман седем месеца. Уви, актьорът го свързва само с постижението си, че е успял да убеди Бертолучи да му плати същия хонорар, както на американеца Робърт де Ниро.

Признателност и единомислие свързват Депардийо с Морис Пиала („Под слънцето на сатаната“, „Лулу“, „Полиция“), когото усеща близък, докато Франсоа Трюфо („Последното метро“ и „Съседката“) въобще не е споменат в книгата. Актьорът описва в биографията си над сто филма – партньорствата си с Жана Моро, Катрин Денъов, Фани Ардан, Изабел Юпер.

Ако се опиташ да уловиш актьорския метод на Депардийо, то такъв няма. Той просто нагажда ролите към спомените от собственото си детство и житейски опит. Влиза по-добре в онези образи, в които намира себе си. Непрекъснато влита в тях реално случили му се събития. „Не се позовавам на никаква техника. Режирането на актьора е само празна приказка. В пове-



чето случаи играя сцената по мой начин.“

Депардийо обича да се определя като „селянин“, вероятно за да обоснове някои хулигански епизоди от живота си: сблъсък с мотор в стена след тежко пиянство или пък уриниране в коридора на самолета. Отрича обаче определението „алкохолик“ и се изживява като жертва на собствените си фобии: „Ако съм сам в хотел, успявам да заспя само когато съм мъртво пиян.“

В книгата няма и намек за разкажание пред три-те му жени, които чисто егостично притежава. Усещат се обаче дълбоките, незарастващи рани от отношението към четирите му деца. „Не успявам да намеря думи, за да общувам с тях.“

Най-много Депардийо говори за първородния си син Гийом — талантлив актьор, смазан от славата на баща си, самотен, известен с разпри, алкохол, дрога, затвор, с ампутиран крак, умрял на 37 години. През всичките тези години Депардийо е отдалечен и безразличен. „Не успях да отговоря на неговите изисквания, на болката му. Имах нужда от време, докато стана баща, в началото не бях способен. Но отдавна съм се отървал от чувството за вина“.

Ако това презрително и безжалостно призна-

ние смущава, то възмущение обзема читателя, когато актьорът разказва за приетото руско, а наскоро и белгийско поданство, за да не плаща данъци в родината си. Депардийо не крие приятелството си с Путин, дразни се, че го характеризират като диктатор. Думите му преливат от хвалби. Търси обяснение за обединяващите ги неща от еднаквото им минало: „Той е като стар приятел. Сближихме се, защото и той, и аз сме могли да станем хулигани.“ Твърди, че винаги се е усещал руснак. Познава добре „Братя Карамазови“ на Достоевски, чел е Солженицин и Шаламов. Но не потегля веднага за Русия, защото „не понасям идеята за комунизма.“

А Франция? „Не мисля, че имам дълг към нея, обичам я, дадох ѝ много, не се оплаквам, но оставете ме най-сетне на мира!“

В своята автобиография Депардийо не увърта — той е крадец и бияч, сводник и проститутка, актьор и любовник, баща и господар. Без свян и срам, без фалшива скромност, актьорът е зрител на самия себе си.

А читателят остава с усещането, че си е струвало да разбере как така се е случило всичко с Депардийо... и страшното, и смешното.



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. Иван Стефанов, доц. Калинка Стойновска,
Катерина Ламбринова,
Людмила Дякова (главен редактор),
проф. Светослав Овчаров, проф. Станислав Семерджиев

Дизайн: Ася Кованова, Румен Баросов

Печат: Печатна база „Симолини“

Адрес на редакцията:

София 1527, бул. „Дондуков“ 67,
тел. 02 946 1062

За реклама: 02 946 1062,

e-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com

www.filmmakersbg.org

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

КИНО е двумесечно издание.

Цена на отделна книжка – 4.50 лв.

Годишен абонамент – 27 лв.

Редакцията приема заявки за абонамент
срещу преведени суми по пощата на адрес:
София 1527, бул. „Дондуков“ 67

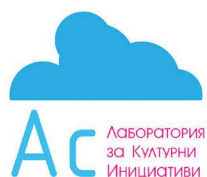
ISSN – 0861 – 4393

ЕДИН ГРАД ВЪВ ФОКУСА НА КИНОТО

СОФИЯ

100 ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА - ГОДИШНОТО НИ КИНО

Документални филми за София.
Есета на кинокритици, културолози
и социолози.



Проектът е финансиран от Столична програма "Култура" на Столична община за 2015 г.

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