

кино

02

WHILE AYA WAS SLEEPING

BEST ACTOR - STEFAN DENOLYUBOV - "GOLDEN ROSE" 2015

ДОКАТО АЯ СПЕШЕ

2016 ■ съюз на българските филмови дейци

written and directed by
TSVETODAR MARKOV

cinematography by
KIRIL PALIKARSKI

production design by
LIUDMILA SIMEONOVA

sound design by
VALENTIN KIRILOV

produced by
HRISTIAN NOCHEV

music by
THEODOSII SPASOV

film editing by
NINA ALTUPARMAKOVA

costumes by
ADRIANA NAIDENOVA

STEFAN DENOLYUBOV IRINI ZHAMBONAS AYA MUTAFCHIEVA

EMIL EMILOV GEORGI KADURIN YULIAN VERGOV

STEFAN MAVRODIEV ELI KOLEVA STANKA KALCHEVA KRASIMIRA KUZMANOVA

DOBRIN DOSEV TODOR KAIKOV ELENA BOICHEVA VLADIMIR GEORGIEV

ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ

2016

ОФИЦИАЛНА ЦЕРЕМОНИЯ
ГОДИШНИ НАГРАДИ за 2015
7 юни 2016, Вторник 19 часа
Театър „Българска армия“



СЪЮЗ НА
БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ



100 години българско кино

- 02 Границите на допустимото
Владимир Игнатовски

Във фокуса на критика

- 05 „Докато Ая спеше“ или голямото завръщане на „малкия“ бг филм
Ирина Иванова
- 09 Цветодар Марков: аз продължавам
Катерина Ламбринова

Нови книги

- 13 Съвременни аспекти на екранната пластика – книга на Георги Николов
Цветелина Стефанова

Киносъбития

СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ 2016

- 15 Песимизъм, отчуждение и любов в международния конкурс
Гено Петров
- 20 Пънкът на съвременното кино
Боряна Матеева
- 26 Бела Тар: не е нужно да харесваш хората, за да бъдеш хуманист
Катерина Ламбринова, Василена Василева
- 29 Велик кинофантазьор: разговор с режисьора Тери Гилиъм
Ангел Радев
- 35 За кинокритиката - Клаус Едер и Гидеон Кутс *Росен Спасов*
- 38 Джей Уайзбърг: аз съм критик – динозавър *Ангел Радев*
- 41 Кинокласация
„Синът на Саул“ е фаворит на критиката *Георги Ангелов*

световен екран

Фестивали

БЕРЛИНАЛЕ 2016

- 44 Да докоснеш човека *Людмила Дякова*

ПАРИЖ 2016

- 50 Албания, година първа *Йоана Павлова*

закон и кино

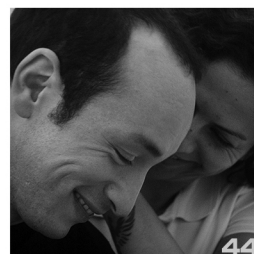
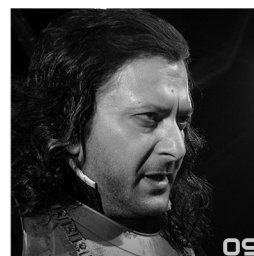
- 54 Носители на сродни права в аудиовизията.
Правната фигура на продуцента в аудиовизията *Марияна Лазарова*

теоретични етюди

- 61 Драматургия и монтаж *Нина Алтъпармакова*

сценарни ескизи

- 65 Любов с превалявания *Христо Ганев*



100 ГОДИНИ БЪЛГАРСКО КИНО

Границите на допустимото

Владимир Изнамовски ■

► **Цензурата в киното съществува откакто съществува и самото кино. У нас тя има три основни разклонения: политическа, икономическа и автоцензура**

Да предизвикваш смях в тоталитарно общество не е лесно, понякога дори е опасно. За карикатура може да попаднеш в затвора, за епиграма да останеш без работа и без прехрана. Но хората обичат смеха и комедии се снимат по цял свят, правят ги и в тоталитарните общества. Те биват безобидни и весели, като се градят върху сюжетни недоразумения и весели особености в характерите на героите, но има комедии, които изобличават недъзите в обществото, критикуват съществуващата система. Въпросът в такива случаи е: докъде; колко високо могат да полетят стрелите на сатирата; къде са границите на допустимото и приемливото?

Ако погледнем ранните ни филмови комедии от 50-те и началото на 60-те години на миналия век, ще се убедим, че авторите им са били наясно: на високото началство не бива да се посяга; критиката стига до фигури доста ниско в социалната йерархия. Например „Две победи“. Единият протагонист е директор на ТКЗС, който, вместо да се грижи за реколтата, мечтае за оркестър. Другият, директор на предприятие, не само че нехае за производството, но пре-

небрегва и мечтите на самодейния състав за истински инструменти. Неговата мечта е лична кола, наистина в онези години не е мерцедес, но все пак... Човек остава с впечатление, че проблемите на самодейността са по-важни от икономиката. Грешка разменя пратките, самозабравилите се дребни ръководители са смъмрени и всичко се урежда. И още един директор („Любимец 13“). Той пък е отчаян запаленко (тогава още нямаше фенове), неговите служители не само са задължени да посещават срещите на любимия футболен отбор, но са следени и дали активно го подкрепят. Отборът трябва да бъде укрепен с нова звезда. Поредица от недоразумения заменя звездата с брата близък, който обаче е с „два леви крака“... Понуките са очевидни.

Някои от комедиите от онова време днес се нуждаят от обяснения, за да бъдат разбрани. На младите думата „разпределение“ едва ли говори нещо, най-много да я свържат с оплакванията на родителите от сметките за тока, начислени от някое електроразпределително дружество. Но навремето „разпределение“ означаваше, че като завършиш висше образование, не можеш сам да избираш къде да работиш, а те „разпределят“: едни остават в София, други трябва да се запътят към някое родопско

село... За да избегне подобна съдба и да остане на всяка цена в столицата, героят на филма „Специалист по всичко“ е готов да приеме всяка работа, наема се в предприятие с чудесното название „Дупки пробиваме всякакви“... Той би трябвало да е отрицателен персонаж, но великолепното изпълнение на Апостол Карамитев го превръща в истински любимец на публиката. И тук възниква въпросът за цензурата. Дали тази очевидно беззъба сатирична картина е последица от нареждане „отгоре“, или кинаджии-те сами са си наложили подобни ограничения, а автоцензурата е средство за избягване на всякакви неприятности? Цензура е имало винаги и през всяка епоха. Чашата с отрова за Сократ е един от примерите за крайна цензура, затворила устата на онзи, който задава неудобни въпроси. В последна сметка и гилотината е доста сериозна и жестока „цензура“. Кралете и херцозите са цензурирали архитектите, на които са поръчвали строежа на дворците си. Католическата църква е цензурирала Микеланджело. В подземията на Ватикана се съхраняват стоици художествени произведения – скулптури и живопис, които е трябвало да бъдат скрити от очите на непосветените, тъй като са несъвместими с представите на църковниците за морал, най-често защото представят голи тела и любовни прегръдки... Нали и днес като проява на тази лицемерна, отвратителна политическа коректност се разнасят гласове да се премахне или прикрие членът от статуята на Давид! Във викторианска Англия слагали калъфи на краката на рояла?!

В киното цензура има откакто се снимат филми. Кодексът на Хейс, в който се изброява всичко, което не бива да се вижда и да се чува от екрана, е идеално потвърждение за съществуване на цензура в киното още от първата четвърт на миналия век. Филмовата индустрия сама създава комисиите, които определят кое заглавие за коя възраст е подходящо, за да се предпази от агресивните нападки на блюстителите на морала. Цялата система на Холивуд дава на продуцента, респективно на шефа на голямото студио, изключителни права: съдбата на режисьора и на филма е в техни ръце. Те решават как ще се появи филмът на екрана, какво може да види и какво не бива да види публиката.

В нашето кино грубите намеси на цензурата не са много, но затова пък са драстични. Забранени и свалени или въобще недопуснати до екран са „Партизани“, „Понеделник сутрин“, „Привързаният балон“, „Смъртта на заека“. В елейната еуфория около 100-годишнината на българското кино кой знае защо бе пропуснат още един филм с драматична съдба: „Кратко слънце“ на Станислав Стратиев и Людмил Кирков. С този филм е свързана една странна и показателна за онези години история. Главният герой на филма е обикновено момче, което, за да спечели пари и заведе момичето си на море, се хваща да работи на сонда, с която търсят вода в двора на някаква крайградска вила. Не е като сегашните богаташки имения, но за времето впечатлява. В кладенеца, който копаят, намират нечий кости – неизвестно дали са на анонимен престъпник или – както се казваше тогава – на „борец от съпротивата“. Собственикът е в паника, ако второто е вярно, ще искат да построят паметник на загиналия и ще му отчуждят вилата. Тъй като главният герой не е съгласен да премълчи и настоява за истината, виладжията прерязва въжето и го заставя да замълчи – по-просто – убива го. Чувството за собственост срещу истината и историческата памет!

Бях написал положителна статия, заглавието беше нещо като „Революцията продължава...“, за да се защитят някакви принципи, трябваше да се използва „речникът на началството“. Статията бе приета, одобрена и отпечатана на първа страница в „Литературен фронт“. Но преди тиражът да тръгне към павилионите, в редакцията пристига запечатан плик без подател, макар подателят да е известен: ЦК на БКП. В плика има друга статия, анонимна, която прави филма на пух и прах, като го обвинява във всички смъртни грехове: черногледство, дребнотемие и т.н. и т.н. Авторът е неизвестен, дали някое високо началство е гледало филма и не го е харесало, или кинаджия е завъртял интрига срещу свои колеги, нещо, случвало се и друг път в нашето кино, не се разбра. Но готовият тираж е иззет, претопен, бързо е отпечатан нов, който и стига до читателите на вестника. Станко Стратиев беше успял да запази този уникум: два броя на един вестник с една и съща дата, но с

различно, напълно противоположно съдържание...

Колкото до автоцензурата, тя има различни измерения: едни просто се страхуват и сами предварително скопяват произведенията си, за други тя е сложна игра на надхитряване. Изключително сръчен в тази игра беше Павел Писарев – в годините, когато той беше генерален директор, няма нито един спрял или забранен филм. Той имаше невероятно умение да избягва подводните рифове, често си служеше с по хлапашки безразсъдно дръзки методи. Той беше от онези малцина кариеристи, които правят кариера, като си вършат добре работата. Разбира се, в името на справедливостта трябва да се каже, че 70-те години бяха относително спокоен период за киното и за културата като цяло. Това беше времето на Людмила Живкова като министър на културата. Нейният баща, очевидно надявайки се тя един ден да се превърне в негов наследник, позволяваше доста неща, които предизвикваха недоволството на Москва. Показателно е, че след смъртта ѝ културната политика в България претърпя сериозни промени. Но Писарев имаше свои средства и начини да заблуди идеологическото ръководство, лавираше, често на границите на допустимото, но успяваше да прокара политиката си.

Тук, доколкото става дума за цензура и автоцензура, не е зле да се спомене и една разпространявана легенда: за ролята на редакторите в т.нар. „колективи“ в Студия за игрални филми. Не толкова отдавна една млада актриса, станала и режисьор и решила, че притежава истина от последна инстанция, обяви по телевизията, че в „Бояна“ редактори могли да бъдат само партийни членове. Вместо да плеши глупости, можеше да попита, за да ѝ стане ясно, че и тримата главни редактори на „колективите“: Асен Тодоров, Иван Дечев и Михаил Кирков, никога

през живота си не са членували в БКП. А редакторите се занимаваха основно да търсят и откриват сценарии, да работят с талантиливи писатели, да намерят начини сценариите да стигнат до реализация, а филмите до екран, като преодолеят опасните ъгли на господстващата идеология. Как иначе щяха да се появят всичките тези заглавия, които по повод на 100-годишнината на българското кино се оказа, че зрителите толкова харесват?

Промяната след 89-а създаде един друг вид цензура, който кинаджиите дотогава у нас не познаваха: икономическата. Защото е цензура и когато няма средства за филми, когато младите трябва да чакат по десетина години, за да могат да реализират първия си филм. За щастие я няма онази форма на икономическа цензура, която съществува в печатната преса: нали всички знаем за списъците с имена, за които може да се пише и за които не бива да се пише? В киното тя няма как да се прояви, защото продуцентите в нашето ново кино нямат ролята, която имат продуцентите, да кажем, в Холивуд. У нас все още звезда е режисьорът, а продуцентът просто му помага да реализира намеренията си. А и възстановяването на изразходваните средства не е фатален проблем в нашата объркана система на филмово производство. А иначе, както казваше известният космополитен режисьор Отар Йоселиани: „Полесно можеш да се разбера с чиновника от „Госкино“, който все пак е човек като мен, докато с френския продуцент, който е вложил пари във филма ми и иска на всяка цена да си ги върне и да спечели, ми е много по-трудно“.

Все едно, правенето на филми никога не е било нещо лесно...

Текстът е съвместна публикация на списание „L'Europeo“ и списание „Кино“

ДОКАТО АЯ СПЕШЕ или голямото завръщане на „малкия“ БГ филм

■ Ирина Иванова

► След като изгледах някои от най-новите български филми – „Докато Ая спеше“ на Цветодар Марков, „Жажда“ на Светла Цоцоркова (дебют в пълнометражното игрално кино) и в по-малка степен „Събирач на трупове“ на дебютанта Димитър Димитров – изпитах истинско облекчение, защото видях, че „малкият филм“ се завръща. Вярвам, че споменатите режисьори не ще се обидят от определението „малък филм“. С негова помощ се опитвам да обознача филми, за които е достатъчно предизвикателството да разкажат една история, която не е свързана с грандиозни обобщения за народо-психологията или историческата ни съдба. Не е задължително вътъкана в социален или политически контекст. Не се стреми да покаже „цялостна картина на обществото ни“. Не мечтае за революции и не се опитва да взривява форми. Всъщност, когато е достатъчно добре намерена, фокусирана и разказана с проникновение и в дълбочина, отделната човешка история носи в себе си точната доза и народопсихология, и социално-политически контекст, и въобще всичко гореизброено. Тоест иска ми се да уточня, че специално в рамките на този текст обратното на „малък филм“ не е „голям филм“, а по-скоро амбициозен. С изричната уговорка, че определението „амбициозен“ също е условно и работно, ще кажа, че наричам така пове-

чето български филми от последните десетина години („Източни пиеси“, „Подслон“, „Стъпки в пясъка“, „Тилт“, „Кецове“, „Цветът на хамелеона“), както и някои от най-новите („Съдилището“, „Виктория“, „Урок“, „Каръци“), понеже всички те открито претендират, че не просто разказват една история, но и анализират процесите в обществото, екзистенциалните, но социално значими конфликти между семейството/групата и отделната личност, властта и отделната личност, както и драматичната намеса на обществено-политическите събития в човешката съдба. На пръв поглед всеки от изброените филми разказва конкретна човешка история, но при по-внимателно вглеждане се вижда, че акцентът всъщност е поставен извън тази история.

Първият филм на творческия тандем Цветодар Марков (режисьор) и Християн Ночев (продуцент) „HDSP: Лов на дребни хищници“ (2010) също носи в себе си амбицията да представи един цялостен модел на съвременното българско общество, в което романтичните глупчовци-идеалисти стават невинни жертви на лошите гангстери, които са завладели държавата, защото тъпите корумпирани политици са им го позволили. Като изключим фантастичния саундтрак на „Остава“, красивите диви лица на актрисите Силвия Петкова и Яна Титова, както

и, струва ми се, немаловажния факт, че именно този филм върна отново в играта актьора Мариан Вълев преди сериала „Под прикритие“ да го направи звезда с ролята на Куката, та като изключим всичко това, филмът не предложи нищо повече от жонглиране с клишета и типаж, при това не съвсем умело, нито пък забавно. (Мисля обаче, че когато един филм открие ново лице или преоткрие някой позабравен актьор, това не бива да бъде пренебрегвано, тъй като съвременното българското кино истински страда от липсата на нови лица и нови звезди, както и от „завръщания“ на някогашни култови такива. „Раждането“ на (нова звезда), „завръщането“ (на такава с отминала слава) са все действия, които имат ритуално значение, а ние някак все не успяваме и не успяваме да си сътворим собствени митове на територията на собственото ни кино).

Във втория си филм „Докато Ая спеше“ Цветодар Марков (продуцент отново е Ночев) напълно се е отказал от екшъна, от многото сюжетни линии и герои, от опитите за групови портрети (на младежите, на мутрите и т.н.) Филмът респектира със скромността си.

Четиридесет и пет годишният актьор Асен (Сте-

фан Денолюбов) отдавна се подготвя да изиграе Чеховия вуйчо Ваньо и тъкмо е на път да сбъдне мечтата си, когато в последния момент директорът на театъра (Емил Емилов) го прецаква и взима на негово място красавец-звезда от телевизионен сериал (Юлиан Вергов), тъй като се надява, че образът и името на последния върху плакатите и в афишите ще привлекат многобройна публика в театъра.

В историята няма политика, няма обичайното банално съскане срещу комунизма, дори – не мога да повярвам! – май въобще не се споменава за „онова“ време, освен това липсват мутри, чалга певици и всякакви подобни втръснали ни до побъркване мотиви. И ще си позволя да се повторя – истината е, че всичко това присъства в подтекста на филма, при това в абсолютно точната, оптималната доза. Да, в „Докато Ая спеше“ аз видях и комунистическото минало, и чалга певиците, но без нито едното, нито другото да бъдат споменати или показани. Струва ми се, че със завръщането си към „малкия филм“ българското кино се завръща и към подтекста като могъщ разказвачески и въобще художествен похват, който сякаш бяхме забравили. Вероятно особената обвързаност на сценария на



Ирини Жамбонас

филма с Чеховата пиеса „Вуйчо Ваньо“, нена-трапчивото, интелигентно преплитане на двата сюжета също допринася за освобождаването на подтекста, който в огромна част от филмите ни от последните 20-ина години беше като дух, затворен в бутилка, тоест – никакъв го нямаше. Разбира се, при Чехов подтекстът е още по-рафиниран, още по-мъчен за формулиране с думи, но опитът на Цветодар Марков определено е в тази посока и това ми се струва много важен пробив.

„Докато Ая спеше“ е сниман изцяло в интериор (домът на главния герой Асен, театралната сцена, гримьорната, малкият клуб на артистите, задкулисният свят на театъра и т.н), без почти никаква стилизация на средата, един-единствен музикален мотив, който понякога леко се „плъзва“ във филма, колкото да подчертае даден момент, само един главен герой, който е като лакмус за всички останали персонажи.

Бих нарекла филма, макар и с лека усмивка, българският „Бърдмен“, понеже асоциациите с „оскароносителя“ на Иняриту от миналата година са натрапчиви. Е, нашият Асен не е бивш супергерой и бивша суперзвезда, а е алкохолизирал се актьор от редови софийски театър,

мечтаещ за „Вуйчо Ваньо“. Актьорът Стефан Денолюбов (между другото, той очевидно изживява ренесанс, тъй като направи отлична роля и в „Урок“ на Петър Вълчанов и Кристина Грозева) моделира героя си Асен с усет за нюанс, за полутон и това е важен избор, понеже образът на актьор алкохолик лесно може да бъде „преигран“. Лично аз дори бих предпочела да гледам във филма още повече Денолюбов, респективно Асен, вместо например част от досадно дългия епизод с импровизираното „парти“ в барчето на театъра.

Разбира се, докато гледаме как театралите празнуват светлото бъдеще на предстоящата постановка на „Вуйчо Ваньо“ с истинска звезда в главната роля, пред нас се разгръща самата Чехова пиеса, като този момент с „текст в текста“ не е преекспониран или натрапчиво изведен, така че да ти избоде очите, а е само загатнат – можеш да го забележиш, но не е задължително. И без него е пределно ясно кой е осъденият на смърт, пардон, на аутсайдерство, кой продължава напред в играта, както и кой въпреки всичко ще живее в мир със себе си и кой ще стъпва по нажежените въглени на собствения си кариеризъм. Във финалната сцена на филма се усеща



Ели Колева и Юлиан Вергов

лек аромат на нирвана, обгърнал нашия герой Асен – актьор с минало, но без особено бъдеще, който живее вътре в себе си, умее да съзерцава и в душата му има любов, а всички знаем, че щом любов имаш – всичко имаш. В същото време виждаме как звездата Боян и директорът на театъра дават общо интервю по телевизията, очевидно преодолели уж непреодолимите си противоречия и успели да накарат съвестта си да млъкне, и получаваме усещането за дежа вю, вече видяно. Даваме си сметка, че и двамата са се качили за кой ли пореден път на колелото на самсара и въртят ли, въртят педалите. И само това ги чака. Хубава финална сцена.

Унилият задкулисен свят на българските театри, които са с единия крак все още в соцехтата, а с другия – в пазарната икономика, е видян през окото на една безпристрастна, делова камера, която проследява героите и наблюдава хладно случващото се – ненатрапчиво, без каквато и да било ефектност... И ако въобще хваща някой на прицел, то това е главният герой. Стефан Денолюбов, струва ми се, е извлякъл есенцията на героя си по метода на Ал Пачино, който споделя, че започва да гради героя си от обувките. Така и Денолюбов е започнал сякаш от прорасналата коса и безформеното яке на героя си, за да стигне до заядливия му и инатлив характер, до алкохолизма и слабите му ангели, до чувствителността му, присъща на всеки талантлив човек, до неумението му да прави компромиси и неспособността му да се продава...

Що се отнася до второстепенните персонажи, и тук, както и в първия филм на Марков, отново личи едно тежнение към „всеобхватност“ и типизиране: актьорът, който се занимава с дублажи и кой знае защо е набеден в халтурщина; звездата-сваляч и фукльо, който уж отказва ролята, но само уж; дебелият арогантен шеф на театъра, който е лицемерен, куртоазен и арогантен; младата актриса, която с широко отворени очи (дори прекалено широко отворени, все пак, и най-младите актриси не падат от небето и не идват директно от девическия манастир, нали?) наблюдава чудния свят на театъра; журналистката, която снима репортаж за завръщането на „мечката“ (разбирайте телевизионната звезда Боян) в театъра и се интересува от всичко друго, само не и от репортажа си;

възрастният актьор (Стефан Мавродиев), който мисли само как на всяка цена да се задържи в театъра и може да говори единствено за славното си минало; гузният режисьор с артистичен шал на врата (Георги Кадурич), който много иска да отстоява позициите си, но хич не му стиска... Всички те ми се струват доста пренавити. Прекалено са затегнати бурмите на тези типажки. Обрисувани са само с няколко едри (клиширани) щриха, поради което създават по-скоро грубоват и фалшив, отколкото пълнокръвен фон, на който да се открие драмата на главния герой. И понеже в цялата работа е замесен Чехов, си позволявам да привлека като пример един от най-добрите му интерпретатори в киното – Никита Михалков, чийто филм „Незавършена пиеса за механично пиано“ си остава христоматиен пример за това как поддържащите, второстепенните персонажи могат да бъдат също толкова майсторски открити, също толкова житейски достоверни, колкото и главните герои.

Спомних си за филма на Михалков и заради присъствието на малката Ая, дъщерята на Асен (момиченцето, което изпълнява ролята, наистина се казва Ая и в реалния живот също е дъщеря на актьор – на Христо Мутафчиев), която по време на филмовото действие спи на едно кресло в клуба на театъра, докато баща ѝ изживява своята драма. В „Незавършена пиеса за механично пиано“ също присъства едно дете като контрапункт на всички възрастни. Дори филмът завършва с кадър на спящото дете, чиито спокоен сън също ярко контрастира със страстите, провалите, отчаянията на възрастните. Аналогична е ролята на Ая във филма на Марков. През целия филм ние почти не я виждаме, но знаем, че тя е там и спи, и нейният сън е онази чистота и невинност, с която несъзнателно съизмерваме всичко случващо се пред очите ни в тази една-единствена нощ.

Детето, потънало в сън – не го виждаш, не го чуваш, но нито за миг не забравяш, че е там – също насища въздуха във филма с аромат на нирвана и лично за мен е най-силният мотив на повествованието.

Цветодар Марков трябва да се чувства щастлив. При него „проклятието на втория филм“ просто не проработи.

ЦВЕТОДАР МАРКОВ
аз продължавам

INTERVIEW

■ Катерина Ламбринова

► **Още от детска възраст имаш интерес към киното и театъра, какво те накара да кандидатстваш актьорско майсторство и каква беше причината да се преориентираш към режисурата?**

Не беше трудно. Бях пред камерата, направих „три крачки“ напред и се оказах зад нея. Взе, че ми хареса. От „другата страна“ се почувствах в свои води. И си останах там – зад камерата. Така станах режисьор. Не съм се отказал да играя, но не виждам начин да играя в собствени си филми. Ако някой друг ме покани, с удоволствие ще приема роля, която ми харесва.

Дебютният ти проект „Лов на дребни хищници“ е отхвърлян няколко пъти от различни художествени комисии в БНТ и НФЦ, а след това спечели няколко Златни рози на фестивала във Варна, участвал е в много международни фестивали и беше добре приет от критиката и публиката. Кое те накара да продължиш работата върху филма?

А защо да се отказвам? Години наред са ме „късали“ художествени комисии, но това никога не ме е спирало. Признавам, неприятно е! Загубих години от живота си, дебютирах на тридесет и девет, но пък си заслужавах. Вярвам в това, което правя, подбирам много внимателно проектите си и хората, с които работя,

и се захващам само с неща, в които съм готов да вложа цялата си енергия. Така мисля да продължа и занапред.

Нито аз, нито художествените комисии имат последната дума за оценка. Тази „последна дума“ е запазена – откакто киното съществува като изкуство – за зрителите. Книгата заживява, когато някой я разгърне и започне да я чете. Музиката звучи само тогава, когато някой я слуша. Филмите имат смисъл само тогава, когато някой ги гледа. Последният – и най-важен – участник в процеса е зрителят. Без него това, което правим, не съществува.

И двамата актьори в главните роли – Мариан Вълев в „Лов на дребни хищници“ и Стефан Денолюбов в „Докато Ая спеше“ – печелят Златна роза. Представяш ли си актьора, който ще изиграе съответния персонаж, още докато работиш върху сценария?

Сценарият на „Лов на дребни хищници“ е на Христиан Ночев. Моя е само идеята. Не си представям актьорите – аз знам кои са! Ролята на Синатра беше писана специално за Мариан. Работата на Стефан по героя му започна още преди да бъде завършен сценарият. Единственият кастинг, който съм правил, е за ролите на младежите в „Лов на дребни хищници“. Всички други актьори са участвали в моите филми

по лична покана. Познавам колегите си и знам какво мога да очаквам от тях.

Честно казано, като актьор мразя кастингите. Старая се да ги избягвам и като режисьор. Затова пък гледам всички български филми и често ходя на театър.

Доколкото знам, първо кандидатствахте на редовната сесия със сценария на „Докато Ая спеше“, а след това и на нискобюджетната, на която проектът спечели. Какво променихте в историята, за да може да се вмести в рамките на ниския бюджет (под 400000 лева)?

Премахнах цялата паралелна сюжетна линия, свързана със сънищата на Ая. Тя беше в стил фентъзи, което я правеше най-скъпата част от проекта. Бях пред дилемата: или да не снимам, или да адаптирам сценария за нисък бюджет. Никой вече (включително и аз) не може да каже дали тази „жертва“ си е струвала. Знам, че основната идея на филма се запази, но със сигурност щеше да стане по-зрелищен с по-висок бюджет. Всъщност на мен не ми се е случвало да снимам филм с „нормално“ финансиране. Надявам се някой ден и това да стане, та да се почувствам като „големите“ кинаджии. При-

теснявам се обаче, че тогава ще се изкуша да заснема три филма с парите, които те харчат за един. Тук изобщо не искам да кажа, че някои от тях крадат. Има и по-просто обяснение – некадърност. А и никой не е застрахован от провал, дори и при най-голямо желание филмът може да не се получи. За щастие появяват се и филми като „Каръци“, които ме радват с професионализма си. Високият бюджет не е гаранция за качествата на филма.

За да може един пълнометражен филм да бъде заснет за тринадесет снимачни дни, сигурно подготовката е била много тежка. Във филма има и сложни постановъчни сцени, преливане на реалност във фантазия. Разкажи ни за снимачния процес.

Не препоръчвам на никого да прави такива „експерименти“, ако не се чувства подготвен. Трудно ни беше – на мен и на целия екип, но пък чак тежко! Правенето на кино трябва да бъде забавление, а не досадно задължение. Щастлив съм, че имах удоволствието да работя с такъв екип, актьори, продуцент... Качествата на филма зависят от работата на всички.



„Докато Ая спеше“ е заснет от младия оператор Кирил Паликарски, за когото това е дебют в игралното кино. Как се реши да поканиш млад оператор, а не някой с повече опит?

Кирил Паликарски е млад, но в никакъв случай не му липсва опит. Повече от две години сме снимали заедно сериали, познавам го много добре. „Докато Ая спеше“ е неговият пълнометражен дебют и той дойде тъкмо навреме – двадесет и осем години е точната възраст за един дебютант. Той е страхотен професионалист. Когато говорим за операторите в българското кино, ние, режисьорите, трябва да се снишим и да си зададем сакралния въпрос: „С какво сме заслужили да имаме толкова много страхотни оператори, при това млади?“ Не искам нищо да кажа за сценаристите, но ако те бяха не толкова талантиливи, но поне толкова скромни, колкото операторите, вероятно нямаше да ми се наложи сам да си пиша сценария. Благодаря ви, момчета, че ви има! Благодаря ви, че не трябва сам да „вдигам камерата“!

В „Докато Ая спеше“ разказваш за връзката на театъра с живота, а и за самия живот. И в него, и в „Лов на дребни хищници“ показваш

невинността на младите, които се сблъскват с грубостта на действителността. Какви теми искаш да разработваш в следващите си филми? Не ми се говори за бъдещи планове. Имам толкова много проекти, че времето няма да ми стигне, за да ги осъществя. Надявам се само да не чакам още шест години за следващия си филм.

Какво според теб е най-важното в един филм – темата, емоцията или...?

Нямам самочувствието, че мога да дам „верен“ отговор на този въпрос. Художествените комитети към НФЦ се сблъскват с него няколко пъти в годината и би трябвало да знаят отговора. Като гледам резултатите от техните решения, очевидно темата и емоцията не са най-важното. Остава да е „нещо друго“... Какво е това „нещо друго“ – питайте тях. Все пак те са компетентните. Аз съм питал, но на мен не ми казват. Може пък ти да успееш ...

Като зрител мога да отговоря, че за мен е важно филмът да ме разсмее, да ме разплаче – а най-добре и двете. Важно е да си мисля за него седмица след като съм го гледал. Важно е да ме вълнува месец след това. Може би отговорът



Работни моменти от филма „Докато Ая спеше“

на този въпрос трябва да се търси от тези, които седят в салона.

Имаш много опит в телевизионните форми. Бил си продуцент на различни предавания, режисьор на хитовия тийнейджърски сериал „Революция Z“. Как този опит се отразява на работата в киното?

Ако искате да се научите как да снимате пълнометражен филм за тринадесет дни, започнете работа в телевизионен сериал. То и това не е гаранция, но може и да помогне... Сериалите ме научиха на дисциплина. Всяка минута е ценна. Не ти е позволено да изпадаш в „творчески кризи“. Не можеш да умуваш, когато всички те чакат и те гледат в очите. Трябва да си готов за всичко още преди да стъпиш на снимачния терен. Все пак най-голямото ми предимство е, че съм актьор. Знам как да работя с колегите, наясно съм с всичките им страхове и съмнения и между нас няма никакви прегради.

Продуцентска фирма „Филмарк“, която управлявате съвместно с Христиан Ночев, подкрепя проекти и на млади хора. В момента сте в подготовка за снимки на късометражния дебют на млад, току-що завършил режисьор – Радослав Камбуров. Какви са наблюденията ти върху новите поколения в българското кино?

Христиан управлява фирмата, аз му се пречкам. Радослав е от тези млади хора, които са наясно какво искат да правят и са професионално подготвени да осъществят намеренията си. Продължаваме да подкрепяме както дебютанти, така и вече утвърдени колеги. Подбираме проектите си според качествата им, а не според възрастта на авторите, нито според „авторитета“ им в кинаджийските среди. Имаме непоносимост към „колеги“, които не се интересуват от зрителите и правят филми за себе си, за фестивална публика... И смятат останалите за недостойни, защото не разбират тяхното „изкуство“.

„Филмарк“ е компания, която е съсредоточена единствено върху креативния процес на правенето на филми. Не се занимаваме с реклами, не продуцираме клипове и телевизионни програми, не даваме техника под наем. Нашият

„капитал“ са творческите личности, с които заедно създаваме и реализираме кинопроекти. Независими сме и влагаме цялата си енергия в това, което умеем най-добре. Това ни прави щастливи.

И малко тривиално. Какво е бъдещето на българското кино според теб?

Въобще е добро. Бъдещето на българското кино не зависи нито от Министерството на културата, нито от правителствата, нито от законодателите. То зависи само от кинообщността, която трябва да се обедини поне около важните приоритети – държавните субсидии, създаването на фонд за алтернативно финансиране, участието на телевизиите в производството, разпространението, меценатството... Проблемите са много и те могат да се решат само с общи усилия.

Какво и как трябва незабавно да се промени, за да започне филмовият процес най-после да се нормализира и да има ясни и действащи правила, по които да работи?

Първо трябва да променим мисленето си. Да си „изчистим къщичката“ и да заявим ясно изискванията си към самите нас. Но ти ме питаш конкретно „какво“. Преди няколко месеца с Борислав Колев и Христиан Ночев публикувахме във вестник „Култура“ текст, в който написахме много точно и конкретно няколко предложения какво и как трябва да се промени. Бяхме убедени, че ще има отзвук сред колегите. Все пак това засяга всички ни. Очаквахме, че може да има и несъгласни, ще се породят дискусии. Ще се предложат други решения, може би по-добри. Ще излязат и други проблеми, за които не сме писали или не сме се сетили. Нови идеи... Чакахме. Редакцията на вестника беше отворена и даде трибуна за дискусия... Нямахме такава. В киноголдията настъпи оглушително мълчание... Никой не излезе открито с името си! С каквато и да е позиция! Толкова за „киноголдията“. Без коментар. Аз продължавам.

Е, сега хвърляш ръкавицата от страниците на списание „Кино“ – дискусията отново е отворена...

ГЕОРГИ НИКОЛОВ съвременни аспекти на екранната пластика

■ Цветелина Стефанова

► В едно интервю преди време операторът Георги Николов сподели, че е станал филмов оператор, защото се страхува от тъмнината. Това откровение превръща страха му в професия, където техника и изкуство се преплитат, за да съградят незабравими образи на екрана, като Иван и Александра от едноименния филм, героите от „След края на света“ и „Пътуване към Йерусалим“ на режисьора Иван Ничев и редица други. Като оператор – постановчик той е заснел петнадесет игрални филма, повече от шейсет документални и пет телевизионни сериала.

Получил е над 30 награди от наши и международни кинофестивали.

Продуцент е на десетина игрални и документални творби. Има значителен опит както с филмовата лента, така и с дигиталните технологии.

Тази забележителна игра със светлината, особено в „Елегия“ на Едуард Захариев и в „Пътешествие“ на Малина Петрова и Искра Йосифова, е не само умение, дадено сякаш свише и неподвластно всекиму, но е и резултат от неимоверен труд. Заставайки зад камерата, Георги Николов изисква от себе си преди всичко прецизност и дисциплина, но също проявява забележителна толерантност и умение за сработване и творческо единомислие както с режисьора, така и с актьорите, често най-капризният „елемент“ в този сложен процес.

Едно от предимствата на Георги Николов като оператор е и умението му да споделя своя опит, да предава знанията си на студенти и помлади колеги и по този начин създава ако не школа, то традиция и приемственост.

На какво учи студентите си Георги Николов? Преди всичко да не се увличат от самоцелни експерименти с камерата и светлината, както и да не забравят, че киното е колективно изкуство и работата на оператора е да разчете емоциите и настроенятия, заложи в сценария, и съобразявайки се с режисьора, да следва изискванията на фабулата – това споделя той в интервю с Марин Дамянов – редактор и автор на предговора към книгата му за екранната пластика.

Книгата „Съвременни аспекти на екранната пластика“ (Action, 2015, София) не е точно учебник, а достъпно и разбираемо за широка публика четиво, което се състои от три глави. Първата „Изкуството в контекста на художествено преобразуваната реалност“ разгръща темата за някои особености на човешките възприятия и пътя от тях към извеждане на понятието изкуство. Авторът анализира същността на изкуството като цяло, за да се спре основно върху репродукцията, наречена кино. И говори за изкуството като мит и мястото му в пазарния свят днес, но и като форма на живот, както и за ролята на личността в този процес – като творец и като зрител.

Втора глава „Развитие на екранната пластика от Мелиес до днес (избрани примери)“ е поглед към историята с прецизно подбрани емблематични примери от световния филмов процес. Акцентираща се върху основните изобразителни средства на филма: фактура, композиция, смяна на цвета; ракурс и оптикоракурсни изменения; особеностите на експресионизма, импресионизма и реализма в нямото кино; на звука и цвета като изразни средства. Специално място е отделено на американското реалистично кино; на Грег Толанд и новата визия; на неореализма в италианското кино и на развитието на филм ноар в САЩ.

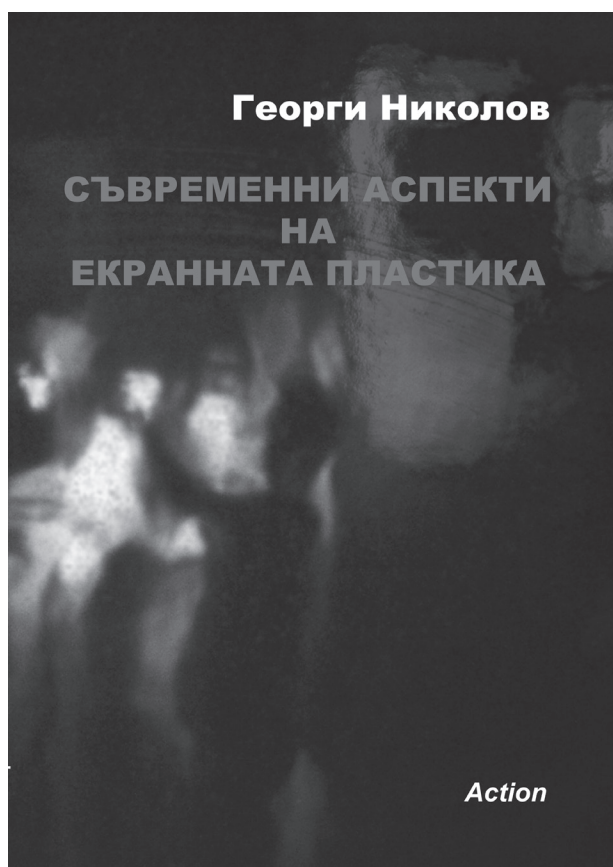
Особено внимание авторът обръща на модерното кино в Западна Европа, на особеностите в изразността на авторското кино, както и на френската Нова вълна и влиянието ѝ върху световното кино. Представени са примери за появата и развитието на новата екранна пластика в американското и руското кино от края на 60-те до края на 70-те години на миналия век.

Във финалния текст на този дял Георги Николов се фокусира върху панорама от съвременни филми.

Трета глава: „Технико-технологичен аспект на екранната пластика“, анализира развитието на технологиите през годините и рефлексията им върху екранната пластика. Разгледани са атрактивните екранни формати от 50-те години на миналия век до днес. Акцентираща се върху развитието на оптични устройства за HD-камери. Проследява се еволюцията на техниката и технологията в киноиндустрията, като авторът се спира и на някои съвременни видеосензори – на техните предимства и недостатъците им. Анализира се и филмирането с фотоапарат – като алтернатива в игралното, документалното и студентското кино.

С присъщата си деликатност Георги Николов препоръчва фотоапарата в игралното кино (въпреки че има филми, изцяло заснети с фотоапарат) да се използва само за специфични локации.

Общуването с книгата на Георги Николов „Съвременни аспекти на екранната пластика“ е изключително навременно и полезно за студентите и за хора, посветили се на киното, но е интересно и познавателно четиво и за неизкушени от филмовата магия читатели.



ПЕСИМИЗЪМ, ОТЧУЖДЕНИЕ И ЛЮБОВ

в международния конкурс



■ Гено Петров

► Конкурс на песимистичното кино. Такъв е на пръв поглед лаконичният прочит на тринадесетте филма от Международния конкурс на София Филм Фест. Лентите са натоварващи и засягат сериозни теми, и аз, след края на всяка прожекция, се задълбавах все повече в себе си, вместо да си тръгна позитивно настроен. Филмите са дело на млади режисьори, конкурсът е за първи и втори филми. Но да продължа с песимизма. Той се поражда не само от тематиката на филмите, но и заради главните герои. В повечето творби главният персонаж е отчужден от света самотник: („Бозайник“, „Жажда“, „Жалейка“, „Аз, Олга Хепнарлова“), неспособен да бъде щастлив („Отворената врата“, „Смак“, „Дъщерите на дансинга“). Най-същественото обаче е, че този герой има отчаяна нужда от любов („Ако и кога“), независимо дали е платонична, далечна и невъзможна („Рауф“), или е псевдо любов („Бозайник“). Жаждата за любов е обединяващата тема на целия фестивален конкурс.

Докато гледах „Бозайник“ (режисьор Ребека Дали, Ирландия – Холандия – Люксембург, 2016), имах чувството, че главната героиня Маргарет е женски еквивалент на Мъорсо от романа „Чужденецът“ на Албер Камю. Маргарет (Рейчъл Грифитс) е толкова алиенирана,

сякаш напълно е лишена от чувства. Тя води спокоен живот, няма никакви приятели, собственичка е на магазин за дрехи. Единственото ѝ забавление е редовното плуване в градския басейн. Близкият план на белега от цезарово сечение се налага като визуален лейтмотив. В хода на действието се разкрива, че Маргарет е родила момче, което веднага след раждането е изоставила, защото това е нейният избор – да се спасява с бягство от проблемите и цял живот да стои „зад кулисите“. Вътрешно Маргарет е развалина и напълно го съзнава. Когато разбира, че детето ѝ се е удавило, с нетипична за нея предприемчивост тя приютява бездомния младеж Джо (Бари Кеоган). Между тях се заражда странна връзка – подобие на любов, която ще доведе до пълното саморазрушение на Маргарет.

В гръцкия филм „Смак“ (2015) на Елиас Деметриу отчуждението и нуждата от любов са показани в друг аспект. Елени (Евангелиа Андреадаки) е жена на средна възраст с диагноза рак. Филмът напомня шедьовъра на Куросава „Да се живее“ от 1952 година, в който главният герой също е диагностициран с неизлечимата болест и прави равностойна на безличния живот, който е водил. Ситуацията при Елени е аналогична – шеф е на голяма консултантска фирма,

но води тих и самотен живот. Диагнозата рак я кара да започне да преосмисля живота си и подобно на Маргарет от „Бозайник“ приютява в дома си клошар (Янис Кокиасменос). Тук вече няма имитация на любов, по-скоро се усеща болезнената нужда на героите от нея. „Смак“ е любопитен и с това, че представя социалната пъстрота на съвременна Атина – заможните слоеве (Елени), маргиналите (клошарят Андреас) и африканските бежанци, все по-масирано заселващи се в града. Това е показателно за социалната и гражданска ангажираност на режисьора.

Мюзикълът „Дъщерите на дансинга“ – Полша (2015) на Агнieszka Smoczyńska е вдъхновен от приказките на Ханс Кристиан Андерсен. Той е пъстър, многопланов, фееричен и сюрреалистичен. Две русалки, Злато (Михалина Олшанска) и Сребро (Марта Мазурек) се включват в музикална група от неназован полски град. Всъщност това са две момичета, забравили своята същност – от къде идват и какво представляват. Филмът звучи като метафора за вливането на младата жена в обществото, късаща

със своите корени. Една от русалките, Сребърна, се влюбва. Ако обаче според законите на фантастичния свят, в който е ситуирано действието, обектът на любовта ѝ се ожени за друга, то русалката ще се изпари. Точно това се случва с героинята. Финалът на филма е с ясно послание – тези, които изпитват истински чувства, нямат място в съвременния свят. Всички приказки на Андерсен завършват трагично, „Дъщерите на дансинга“ също. Но пък младежкото жури му връчи своята награда.

„Райската стая“ (2015) е копродукция между Холандия, България и Швеция. Режисьор и сценарист е Йоост ван Хинкел и филмът му е тазгодишното холандско предложение за „Оскар“. Макар и приятен за гледане, филмът е доста клиширан. Действието е центрирано в бордей в холандската столица Амстердам. Героите в „Райската стая“ са пъстроцветни и принадлежат към най-различни социални съсловия – емигрант от Африка (Исака Савадого), момиче от България, търсещо късмета си на Запад (Анжела Недялкова), сръбски сводник в Амстердам (Борис Исакович), босненска мюсюлман



„Аз, Олга Хепнарова“ – Чехия, Полша, Словакия, Франция, режисьори Томаш Вейнреб, Петер Казда

ка, която търси отмъщение (Ясна Джуричич) и прочут шведски диригент, който изпитва трудности да бъде баща (Магнус Крепер). Очевидно Хинкел се е постарал да бъде колкото може по-социален и да покаже проблемите, с които в момента се сблъсква Европа – нелегалната емиграция, трафикът на хора и религиозната нетолерантност. Почетен диплом бе присъден на Анжела Недялкова за участието ѝ в „Райската стая“.

Проблемът за мястото на младия човек в обществото е залегнал и в „Аз, Олга Хепнарова“ – Чехия, Полша, Словакия-Франция (2016). Режисьори на филма са Томаш Вейнреб и Петер Казда. Това е единственият биографичен филм в международния конкурс, който разказва за двадесет и двегодишната масова убийца Олга Хепнарова. През 70-те години на миналия век в Чехословакия тя прегазва с камион осем човека и ранява още дванадесет. Целта ѝ е да получи смъртна присъда. Олга Хепнарова е последната осъдена на смърт чрез обесване в Чехословакия. Историята се развива в комунистическа Чехословакия, но не може да се каже, че Олга

Хепнарова (Михалина Олшанска) е жертва на системата – тя сама е избрала да скъса всички връзки със семейство и приятели, да живее самотно и отчуждено, напълно неразбрана в своята сексуална ориентация. Тя е типичният антигерой, който не се вписва в обществото. Филмът е черно-бял, такъв, какъвто е и светът според Олга Хепнарова.

„Сняг“ – България (2015) е пълнометражният режисьорски дебют на сценариста Венцислав Василев. Филмът е копродукция между България и Украйна. Действието е конструирано в преплитачи се времеви пластове, но всъщност сюжетът е прост: двама братя – Любака (Красимир Доков) и Гошо (Владимир Ямненко), заедно със синовете си Боби (Пламен Великов) и Марти (Ованес Торасян), ограбват пощенски клон. След обира Любака бяга с пляката, но скоро е намерен мъртъв, а парите са изчезнали. Докато се опитват да открият какво се е случило с тях, Боби иска да разбере и истината за смъртта на баща си. Филмът е изграден върху опозицията баща-син. За героите в пълна сила важи максимата „Какъвто бащата, такъв и си-



„Райската стая“ – Холандия, България, Швеция, режисьор Йост ван Хинкел

нът“. Любака е крадец, измамник и тарикат. Той увлича със себе си и сина си Пламен. И все пак Василев не се ограничава с констатацията, че средата формира човека. Напротив – посланието на филма е просветлено, стигащо до катарзис – младите са по-добри, способни на прошка... Венцислав Василев разчита и на монтажа, за да разположи филмовия разказ в три времеви пласта – детството на Боби, обирът на пощата и следствията от смъртта на Любака. Действието е накъсано и в сложна монтажна структура се вплитат пласт след пласт, което усложнява повествованието.

„Жаждa“ – България (2015) на Светла Цоцоркова получи Наградата за най-добър български филм. Жаждата в заглавието е метафора – жаждата на героите за близост, за любов. Те обитават отдалечено от цивилизацията място, някъде в България. Техните отношения са сурови, почти лишени от слово, просмукани от песимизъм. За мен филмът е своеобразна антиутопия на човешките взаимоотношения. Но Цоцоркова не е успяла да избяга от клишетата.

Персонажите са стереотипни, колизиите в повествованието – предвидими, а финалът – катарзисен, но очакван. Особено силна е операторската работа на младия Веселин Христов, изграждаща до голяма степен атмосферата във филма. Той заслужава особени адмирации за „Синът“, показан в програмата „Джеймисън“ и за работата си в документалните филми „Моряшки истории“ (режисьор Стефан Командарев) и „Известният непознат“ (режисьор Светослав Овчаров).

Като най-добър филм в Международния конкурс бе награден филмът на Елица Петкова „Жалейка“ – Германия (2016). След поредица от късометражни и документални филми това е пълнометражният дебют на немската възпитаничка. Въпреки че разказва българска история и участват български актьори, филмът е немски. Действието се върти около тийнейджърката Лора (Анна Манолова), жителка на забравено от Бога пиринско село. Баща ѝ умира и тя е принудена, според местните обичаи, да спазва пълен траур: да носи само черно,



„Бозайник“ – Ирландия, Холандия, Люксембург, режисьор Ребека Дали

да не слуша никаква музика и да бъде смирена. Лора обаче не иска да изразява мъката си според разбиранията на другите и се противопоставя на закостенялото мислене „Какво ще кажат хората“. Основната тема на „Жалейка“ са консервативните нрави в забутаното село, срещу които Лора въстава и бяга от селото. Това е бунтът на младия човек, който иска да изживее живота си според своите разбираня. Ясно проличава, че селото губи битката с глобализацията. За мен жалейката в заглавието има две значения. Едното е общоприетото – траурен символ, а другото визира загиващото българско село. От такава гледна точка особено интересен е епизодът с чужденеца, който затвърждава убеждението, че между източната изостаналост и западната цивилизованост зее пропаст. От гледна точка на стила „Жалейка“ е интересна симбиоза между фикция и документализъм и по това прилича на филма на Иглика Трифонова „Писмо до Америка“ (2001). Но приликите не свършват дотук – и двата филма са заснети в едно и също село. Във филма на Три-

фонова възрастните хора се саморазкриват и камерата ги следи с топлота и симпатия. Докато документалността на „Жалейка“ е по-отстранена. „Писмо до Америка“ внушава по-скоро носталгия към българското село, а според мен „Жалейка“ е наблюдение върху самия процес на изчезването му.

Международният конкурс на „София Филм Фест“ показва филми с разнообразни сюжети и персонажи, но за съжаление в някои от тях режисьорите залагат повече на занаята и на епигонството, отколкото на креативността. Въпреки това се надявам, че през следващите години ще се появи новия Лени Ейбрахамсон – победител през 2005 година с първия си филм „Адам и Пол“. Тази година филмът му „Стаята“ бе удостоен с Оскар за най-добра актриса. Така че сме в очакване следващият изгряващ режисьор, независимо от коя страна идва, когато се утвърди и получи големи награди, да каже: „От София Филм Фест навлязох в голямото кино“.



„Дъщерите на дансинга“ – Полша, режисьор Агниешка Смочинска

ПЪНКЪТ на съвременното кино



Боряна Матеева ■

► На юбилейния екран на 20-ия София Филм Фест проблеснаха цели 59 документални филма! Щом от всичко 207 заглавия (118 пълнометражни, 30 късометражни игрални) почти една трета вече са документални, може да твърдим, че постепенно се формира втори център на фестивала, без, разбира се, да дестабилизира ситуацията. Внушителният неигрален масив беше разположен умно и умело в цели 12 рубрики, което придаде красива релефност на програмата. И тук са не само прожекциите, но и срещите и пресконференциите с автори, неформалните дискусии след сеансите, онова усещане за съпричастност, което помним като зареждане от някогашните кинолюбове...

Документалният конкурс, стартирал по идея на Андрей Паунов и Борис Десподов (също и селекционери), се провежда за осми пореден път. Тазгодишната подборка обаче е дело на Мира Сталева, Светослав Стоянов и Светла Търнин. По БНТ Мира Сталева, вторият човек в СФФ, каза като на шега нещо, което ми се видя колкото симпатично, толкова и точно: „Документалното кино е пънкът на съвременното кино“. „Punk“ е затворнически жаргон, но се отнася за рок-музиката. Пънк-рокът пък е агресивна форма на рока, превърнала се в междunarодно движение през втората половина на 70-те. „Често политизиран и пълен с витална

енергия, зад саркастична и враждебна фасада, пънкът се разпространява като идеология и естетически подход, архетипни за младежкия бунт и отчуждение“ – пише в „Енциклопедия Британика“. Отнесено към киното днес, това ще рече неконформистко отношение, иманентно отрицание на холивудските измислици и glamour-а, както и на философията на забавлението като цяло. Целта на „пънка“, по дефиницията маргинален и ъндърграунд, е да дразни и демаскира, да не бъде гладък и готин, а да сочи истината с екстремна автентичност. „Много важно е документалното кино да започне да се наложи в България, където нямаме почти никакъв достъп до такъв тип кино“ – твърди Мира и обобщава, че през последните пет години интересът към документалното кино е нараснал и има много статистики, които показват увеличаващия се брой зрители. Затова и в екипа на София Филм Фест се опитват да преобърнат разпространителско-зрителската парадигма и да направят младите съпричастни с тази нова нагласа да се гледат дълги документални филми по важни теми, които да променят, макар и с малко, мисленето ни и да разширяват съзнанието ни.

В полза на това говори и реактивността на големите фестивали. Тази година Берлинале неслучайно даде „Златна мечка“ на документален

филм – „Огън в морето“ на италианския режисьор Джанфранко Рози, визиращ бежанската криза и проекциите ѝ на остров Лампедуза. Разбира се, това не е нито първи, нито единичен случай (виж „Златната палма“ на Майкъл Мур за „Фаренхайт 9/11“ през 2004), но е знак за все по-нарастващия авторитет на документалния вид кино.

Тери Гилиъм, гостът-фетиш на фестивала, прочут с визуалните си ексцентричности, по свой оригинален начин също се произнесе в полза на документалното: „Мисля, че моите филми са всъщност документални – за света, в който живеем“. И още: „Според мен живеем във времето на филмовото рококо – виждаш техническото майсторство, всичко изглежда страхотно на екрана и е невероятно сложно, но безсмислено...“ Срещу това безсмислие се изправят филмите за факти, събития, личности и феномени от съвременното и историята. Те показват живота директно – без посредничеството на измислени истории, актьори, декори, специфекти (възстановката е на мода и е важен стилистичен ключ). Силата им е в автентизма, в проникването отвъд видимия слой, в анализа на връзките и причините. Тук естествено не пренебрегвам и професионализма. Но демаркационната линия за добър и лош филм минава през етиката – това е дълъг и вечен дебат... Преди да стигнем до конкретиката, ето още едно свидетелство за значимостта на документалния подход. Иглика Трифонова, с чийто филм „Прокурорът, защитникът, бащата и неговият син“ се откри фестивалът, също споделя, че опитът ѝ на документалист завинаги е оставил отпечатък върху работата ѝ в киното. „В напрегнати моменти инстинктът ми е на документалист“ – признава тя. Документалното изгражда чувствителност, при която фалшът във фикцията става невъзможен. Банална истина е, че нищо не може да надмине историите от реалния живот.

Ясно е, че и най-заклетият киноман не би могъл да „покрие“ документалното кино на СФФ. Затова простото изброяване на рубриките може да даде представа за архитектурата на документалната постройка на СФФ и мащаба ѝ. На първо място, разбира се, е „Международният конкурс“ с 13 заглавия, всички със солидно световно признание от специализираните фести-

вали. Веднага идва българското участие с „Ново българско документално кино“ – цели 17 заглавия, и „Специални прожекции – български копродукции“, 2 от които бяха документални. „Специални прожекции“, където също имаше 2 документални филми, единият от които ни върна спомена за Сашо Янакиев. Рубриката „В началото бе... музиката“, юбилеен реверанс към лудите години на СФФ, заби 7 яки парчета от „Дневник на Удсток“ (1994) на класика Д. А. Пенебейкър, през „надникване в съзнанието“ на Кърт Кобейн до изповедите на Queen. В панорамата „Вим Вендерс 3D“ маестрото отмества границите на традиционната визия, като за първи път прилага 3D-метода в пълнометражен документален филм за танца в „Пина“, а после открива мощната му експресия и във величественния „Катедрали на културата“. Председателят на журито за документални филми Триша Зиф представи разбиващ цикъл от 3 филма в „Триша Зиф: Фотография и кино“ – „Чеволуция“, Мексиканският куфар“ и „Човекът, който видя твърде много“. В „Кино Гурме“ канадският „ДНК на Перу“ през типичното ястие „севиचे“, оцеляло от предколумбова Америка, разказа историята на тази древна страна. „Кино и мода“ представи „Наследството на Александър Маккуин“ на Лоик Прижан. Два интересни и особено актуални филма бяха включени „Извън конкурса“: „Карикатуристите: Пехотинците на демокрацията“ на Стефани Ваолато и „Окабелени мечти“ на Ману Лукш, Мартин Райнхарт, Томас Тоде. Последният е нещо като киноантология за комуникацията, със забележителен архив от стотици филми от зората на киното до 40-те и с изумителната Тилда Суинтън като глас зад кадър. В раздела „Нов подход към обществото“ можеха да се видят два екологични филма: „Истината за българската гора“ и „Моята лична болка“ на Патрик Смитюис. Важен панел в документалната архитектура за втора година беше „Cinema Politica“ с куратор Светла Търнин. Да припомним – това е мрежа за разпространение на независимо документално кино с политическа и социална тематика от цял свят, създадена в Монреал с близо 100 клона в Канада и света. В пространството на „Гюте институт“ бяха представени 5 филма, придружени с дискусии. В „Отключени гласове“, пос-

ветен на зловещата роля на тайните служби в тоталитарните общества, беше представен „Заключено време“ на Сибиле Шьонеман, лично разследване на режисьорката, екстрадирана със съпруга си в Западна Германия през 1984. Дори при късометражките, борещи се за Наградата Jameson, имаше един респектиращ със своята завършеност и психологическа дълбочина филм-портрет (при това телевизионен) – „Добрият самарянин“ на Николай Василев.

Това схематично изреждане на рубриките, групиращи филми в стройна структура, само по себе си разкрива огромно разнообразие от теми, стилове, жанрове и продуцентски стратегии, движещи съвременната документалистика. Но то показва и строго премислен подход към различните публики. Обхванат е целият диапазон – от феновете на модата и кулинарията до изтънчените интелектуалци и киномани, като на всички се предлага внимателно пресято добро кино. Налага се да избираш. Като резултат – един субективен, „особен поглед“ към документалния пейзаж, без претенции за изчерпателност и всеобхватност.

На първо място – вълнуващото преживяване „Латерна магия: Първите киносалони в България“ в памет на Александър Янакиев. Идеята била на Георги Ангелов, Кита я приел с ентузиазъм и ето, в Дома на киното се събраха

приятели, колеги, студенти на Сашо Я., за да си спомнят за него и да почетат това, което е направил. Едно непретенциозно тв-предаване с режисьор Емил Тодоров, излъчено през 2007 по една кабелна телевизия, ни върна живия и сладкодугмен човек, ерудирания учен, преподавател и критик, ироничния колега, критичния приятел. Завинаги липсващият Сашо – в крупен план, почти 30 минути в тъмната зала. Освен тъга, усетихме и дъха на чистото документално, стоящо отвъд живота и смъртта.

Похвална е политиката на фестивала да прави акцент (и не отсега) върху „Новото българско документално кино“. Немалко от заглавията са познати и вече огледани от критиката като част от състезателната програма на „Златен ритон“ 2015. Други имаха премиерата си на СФФ. Едно от събитията на фестивала беше филмът „Добро утро, капитане“ на артистичната нестандартна „групировка“ Джеки-Джони-Чарли, обявен от авторите си като „първия документален мюзикъл“. С него заслужилите и народни кинематографисти Георги Стоев, Георги Пенков и Христо Илиев възвестиха и нов стил не само в българското, но и в световното кино – „синема вариете“, може би най-адекватен на светогледа им и „ведрия поглед“ към живота. „Понякога намирането на име на стила, в който работиш, е всъщност по-важно от това, което правиш“ –

„Лампедуза през зимата“ – Австрия, Италия, Швейцария, режисьор Джейкъб Бросман



призна самоиронично Джеки Стоев... За принос към българското (не само документално) кино те получи и почетната награда на София на Столична община. В този контекст „В огледалото“ на Юлия Кънчева, също премиерен, е доста по-конвенционален. Той се базира на няколко-годишно внимателно наблюдение на различни хора, клиенти и фризьори, срещащи се в обикновен квартален салон за красота, където искрено споделят житейските си истории. Силата на филма е в неговата реалистичност и неподправеност, чрез които неусетно се изгражда, интервю след интервю, драматичният портрет на времето и прехода. От перспективата на едно бъдеще този разказ обективно и ненаатрапчиво би показал съвременните ценности, загубата им и ежедневната борба за тях.

В съвсем друга идейно-стилистична концепция е решен „И балът продължава“ (България/Франция) на Георги Балабанов, заснет за френския канал „Arte“ и вече излъчен по него. Тук замисълът е саркастично-ироничен, а погледът откровено мизантропичен. Визиран е социалният живот на известни българи, някои със съмнителна слава и минало: телевизионен водещ, народен представител, бивш таен агент и дисидент-антикомунист. Те отстранено коментират състоянието на обществото и въпреки че намеренията на режисьора са били да създаде

трагикомично настроение от съпоставката на интервюта, резултатът е усещане за тотална безизходност, което те владее няколко дни. На българския зрител филмът не казва нищо ново, а за чуждия вероятно е ужасяващо зрелище с преднамерено мрачната картинка на България. На излизане една колежка каза с облекчение: „Добре че изпратих детето си в чужбина...“

Сега към конкурса, също избирателно. За първа година той се проведе в новооткритата зала „Славейков“ на Френския Институт, която стана и специален център за феновете на документалното, оставащи с радост за дискусии с авторите. Сред 13-те филма имаше и достойно българско присъствие – „Кеймбридж“ на Елдора Трайкова, който стоеше много стабилно в общата панорама от вече награждавани къде ли не филми. За „Кеймбридж“ писах в „Кино“, а и много колеги оцениха артистизма на визията и важността на посланието му. Той заслужено получи диплом в яростната конкуренция от фестивални хитове. Другият отличен със special mention беше „Земята, която спечелихме“ (Нова Зеландия) на Кристофър Прайър. Той наистина беше сред най-въздействащите и майсторски произведения. Завладяваща черно-бяла картина на девствена природа, с мъгли, дъждове и много нощни снимки на тренировки по ръгби. Стилизирано и същевременно

„Любов моя, не пресичай тази река“ – Южна Корея, режисьор Мо-Йонг Чин



човешки топло изображение. Проникновено наблюдение на простия живот на фермери някъде в Нова Зеландия, играещи ръгби в свободното си време. Смяна на годишните времена, смяна на настроенията. Постоянна остава само волята за победа на вечно губещ провинциален отбор и жизнеността на момчетата от различни възрасти. Голямо значение има фактът, че режисьорът е и сценарист, и оператор – така се скъсява, направо се заличава дистанцията между „героите“ и камерата, за да ги видим в най-човешките им измерения: битовата грижа на самотен баща за близнаци-момчета, тежък (но и високо механизирован) селски труд, безпаметно оливане с бира, забавление с момичета, грубости, но и силно другарство. И над всичко – играта: грубовата, динамична, изтощителна, единственото им спасение от самотата.

Друг ефектен и завладяващ филм, в който авторският момент е силно осезаем и където режисьорът отново е и сценарист, и оператор, е „Украински шерифи“ на Роман Бондарчук, носител на Специалната награда на журито за документален филм от Амстердам, 2015. Филмът иронично ползва елементи от уестърна (тук по-скоро е ийстърн), защото действието се развива в малкото селце Стара Сбурьовка в Южна Украйна, където кметът е назначил двама „добряги“ да поддържат реда. Интелигентът Витя и здравенякът Володя пътуват с раздрънкана жълта лада със знаме и решават

с добро битови проблеми, алкохолни свади, чудати комшийски спорове. Комичните ситуации излизат от самия живот и са раздипляни внимателно, с такт и симпатия. Остър обрат в разказа настъпва от натиска на външни обстоятелства – Русия и Украйна воюват и „шерифите“ трябва да почнат да разнасят повиквателни за военна служба. Играта загубява... Самите „шерифи“ имат своите нелеки морални дилеми. Те не са авторски конструкти или просто свързващо звено, а живи хора, свидетели, но и дейатели в източноевропейската ни драма. За зрителите на СФФ контрастът със селяните-ръгбисти от новозеландското селце беше потресаващ...

И още един филм – споен със силно авторско присъствие, който за мен бележи връхът в конкурса – „Любов моя, не пресичай тази река“ (Южна Корея) на сценариста, режисьор и оператор Мо-йонг Чин. Отличен през 2015 с награда на публиката на фестивалите в Южна Корея, Москва, Лос Анджелис и Милениум, този филм има истински хипнотично въздействие и отговаря на въпроса как камерата може да пребивава в най-интимното пространство на човека, без да му пречи и без да бъде войорска. Байонмен Чо и Чайюел Кан, възрастна двойка, женени от цели 76 години, сякаш са забравили, че има филмов екип и вършат ежедневните си повинности с достойнство и ведро спокойствие. Грижата и любовта, които струят от отношенията на тези престарели хора, са



„Кеймбридж“ – България, режисьор Елдора Трайкова

някак трудно разбираеми за европейците, те със сигурност се коренят в народната традиция. Филмът е филигранно наблюдение върху едно душевно състояние в пълна хармония с природата, което е крехко и лесно наруσιμο. Двойката е отгледала шест деца, преди да се оттегли в къща на другия бряг на реката и когато децата им ги посещават, вместо радост, донасят битови спорове, дразги и вражди. После мъжът, вече на 98, бавно угасва. Съпругата му е готова за загубата, но не може да я приеме. „Любов моя, не пресичай тази река“ действа като киномедитация. Прякото документално наблюдение и филмовите метафори органично преминават едно в друго, за да стигнат до философско размишление за смисъла на живота. Рядко игрален филм може да въздейства така цялостно и силно.

От конкурса трябва да споменем, макар и поинформативно, още няколко филма. „Сирийска любовна история“ на Шон Макалистър, миналогодишният председател на документалното жури, е сниман пет години и е дълбоко личен филм, подобно на „Любов моя...“ Той разглежда любовната връзка, брака и развода на сирийски политически активисти преди и след Арабската пролет и как външните обстоятелства влияят на интимния живот. Макар и екстремно актуален, филмът ни най-малко не е конюнктурен. „Ще ми се да мисля, че моите филми започват там, където свършват тези на

другите“ – казва Макалистър и добавя, че връзката му с героите е истинска и продължава и след филма. Друг филм с проекции в горещата актуалност е и „Лампедуза през зимата“ (Австрия/Италия/Швейцария) на Джейкб Бросман, който ни показва нашумелия „бежански остров“ като място, където местните хора имат не по-малки проблеми от напиралите мигранти от Северна Африка, към които те съумяват да се отнасят човешки и с уважение, да ги погребват в местното гробище и да размишляват над оскъдните вещи, оставени от мъртвите – писма, снимки, детски играчки. Накрая не би било справедливо да не споменем и филма, отнесъл Наградата за най-добър документален филм на 20-тия СФФ „Г-н Гага“ (Израел/Швеция/Германия/Холандия) на Томер Хайман, който поразява с овладяната си зрелищност. Тук динамиката на танца и френетичността на киноизображението перфектно се допълват. Сниман осем години, филмът представя портрет на един самоук танцьор и хореограф-експериментатор (с изобилие от любителски кадри от личния архив на артиста), станал световноизвестен с гения и дързостта си да преобърне танцовата естетика. Това е Охад Нахарин, истински културен герой на нашето време.

Същото би могло да се каже и за документалното кино на СФФ – културен и граждански ангажиран феномен.



БЕЛА ТАР
не е нужно
да харесваш хората,
за да бъдеш хуманист



INTERVIEW

Василена Василева и Катерина Ламбринова ■

► В киното на Бела Тар присъства цялата вселена – времето, природата, човекът, но и дуалните опозиции: смисълът и неговото отсъствие, хуманността и жестокостта, красивото и грозното, страданието и силата, необходима да го понесеш...

Първите му няколко филма са градени в стилистиката на радикалния реализъм и дълбаят в социалните проблеми и житейски неволи на младото поколение в епохата на късния социализъм. Постепенно Тар се отдалечава от социалната конкретика и отчетливия сюжет, и започва да изследва битието в „план тотал“, моделирайки внимателно всички негови елементи във филмовия разказ – ритъм, време, звук, среда, пейзаж, гледна точка. Този обрат е свързан и с променения му възглед, че „проблемите на обществото не са просто социални, политически или исторически, а много по-дълбоки – онтологични и космологични“.

За Бела Тар съпротивата носи меланхолия, защото е убеден, че е невъзможно човек да пребори системата, но въпреки това през целия си живот е бунтар. В киното си разкрива космологичните измерения на човешкото съществуване, гледано „sub specie aeternitatis“ – най-често човешката фигура е поставена на сред опустошителния, стихийен природен пейзаж, наравно с всички други природни еле-

менти. Ако някой го попита защо филмите му са черно-бели, той отговаря – напротив, те са цветни, защото в тях се разгъва цялата палитра на сивото, всички нюанси на битието.

Може да се каже, че Бела Тар е представител на вече изчезващото поколение режисьори от една сякаш отминала епоха на авторското кино. Специфичната стилистика и отличителните изразни средства (стилизирано изображение, дълги, протяжни кадри, прецизно изградена среда, ярки, характерни лица, едри монологични парчета, наситени с дълбок психологизъм, внушителни музика и тишина) са се превърнали в запазена марка на унгарския режисьор, който се самоопределя като „черна овца“, но е всепризнат от филмовата общност творец...

Кога пристигнахте в София?

Онзи ден и съм вече много уморен. Затова кажете какви са вашите очаквания от мен?

Имате предвид очакванията на нашето поколение ли?

(Смее се.) Аз съм стар, нещастен човек, а пред вас е целият живот.

Тогава нека Ви върнем към Вашата младост. В ранните Ви филми се занимавате със социал-

ни проблеми, като използвате радикален реализъм. Как се промени това през годините?

Когато бях млад, често ходех на кино, но всички филми ми се струваха фалшиви, както и всичко, свързано с тях – актьорите, времето, сюжетите. От друга страна, по това време бях със силно изразени леви убеждения, но разбира се, антикомунист. Вярвах, че мога да променя света с филмите си и бях изпълнен с енергия и гняв. Реших, че няма просто да почукам на вратата, а че направо ще я счупя. Така започнах – с чернобяла 16 мм камера, без професионални актьори, без сценарий, без диалог, само с импровизация и пет снимачни дни. Това беше първият ми филм „Семейно гнездо“.

В „Семейно гнездо“ има страшно много монолози. Наистина ли това са изцяло импровизации, без написан текст?

Да. Давах на актьорите единствено информация за ситуацията, опитвах се да им създам представа за рамката и целта на сцената и те трябваше да запълнят останалото с присъствието си, да го пречупят през себе си и своя характер. А аз само ги снимах. След това направих и следващия си филм „Аутсайдерът“. Така бавно и постепенно разбрах, че светът не може да бъде променен чрез филми. Проблемите на обществото не са само социални или политически, проблемите са много по-дълбоки, онтологични или дори космологични.

Преди да започнете да се занимавате с кино, кандидатствате философия, но не Ви приемат, защото изповядвате виждането, че комунизмът е по-скоро идейно течение, отколкото политическа доктрина. Разкажете ни малко повече за Вашите възгледи по това време.

Беше малко по-сложна ситуация, тъй като аз нямах право да кандидатствам, но въпреки това се явих на този приеман изпит. Наистина от самото начало на живота ми съм черна овца, но съм свикнал. Както и да е, на приемния изпит трябваше да пишем есе за Маркс и „Комунистическия манифест“. Аз написах за себе си един поетичен текст, в който развивах тезата, че комунизмът не може да бъде структуриран, оформен в партийни постулати и йерархии, а че той в природата си е идейно движение. Официалното идеологи-

ческо становище се различаваше от моето и те съвсем естествено ми показаха вратата, но позицията ми не се е променила оттогава.

Промени ли се отношението Ви към човека от ранните към късните Ви филми?

Все същият съм си, но станах малко по-умен с времето, разбрах много неща. Всъщност, начинът на протичане на мисълта ми стана значително по-задълбочен. Филмовият език, който използвам, следваше пътя на мисълта ми, защото единственият начин, по който мога да изразявам себе си, е именно чрез киното. Променил съм и малко остарял, но гледната ми точка е същата, все още имам социална чувствителност, все още се ядосвам, все още мога да се боря, но по много различен начин.

Казвате, че винаги сте били черната овца, но на какво се ядосвате днес, с какво не сте съгласен?

Да погледнем Унгария днес – има много неща, които ме ядосват, които не приемам. Имаше един период, в който не се чувствах като черна овца, но днес имам усещане за дежа вю в политическата ситуация, в ограниченията, които сами си налагаме. Това ме ядосва, натъжава. Свикнал съм с ролята на черната овца, с това да не пасвам на политическия режим, на идеологическите възгледи и вече дори не мисля за това. Не ми носи радост или удовлетворение. Никога не съм бил човек, който търси успеха, напротив, винаги съм се опитвал да не мисля прекалено много за шума. Ограничил съм драстично социалния си живот и нямам нужда от това сега, защото имам твърде много работа.

Защо напуснахте Унгария?

Не напуснах Унгария, просто трябваше да замина, за да мога да правя нещо. Другият вариант беше да се съглася със системата, но това няма как да се случи. Ако не сте съгласни с нещо, имате два варианта – да се борите за правата си, или да си тръгнете. Понякога обаче борбата е прекалено грозна и много често това причинява непоносима болка. И аз направих моя избор.

В момента се занимавам с преподавателска дейност във Филмовата академия в Сараево, а преди това преподавах в Бабелсберг – Берлин.

Нарастващата националистическа вълна се усеща в цяла Европа, но е най-силна в централната ѝ част. Как, според вас, ще се развие тази тенденция?

Наистина най-опасна е тази тенденция в Централна Европа. Винаги съм мислил, че всички ние сме различни – имаме различни умения, различен цвят на кожата, различна религия, култура, история, различни условия за съществуване. Въпреки всичките тези различия ни обединява това, че сме човешки същества. В този контекст не само трябва да запазим хуманизма си, но и да го издигнем като ценност, да бъде нещо, с което се гордеем. Трябва да приемем и уважаваме различията, и да полагаме ежедневни усилия да разбираме другостта. Въпросът не е в това дали можем? Ние сме длъжни да го направим, иначе в какво се превръщаме?

В момента в Унгария популистите говорят, че трябва да бъдат затворени границите на страната, за да се опази нацията. Унгария е в сърцето на Европа, но няма такова нещо като „чиста унгарска раса“. На територията ѝ живеят цигани, евреи, словаци, румънци, сърби и немци. Унгария е амалгама от етноси. Все още вярвам в мултикултурализма, защото по този начин имаме достъп до много повече хуманност, познание, култура. Трябва да се научим как да живеем заедно на тази земя. Не можем да се изолираме, трябва да сме отворени, защото така сме много по-богати.

Страхът обаче е мощно оръжие в ръцете на популистите.

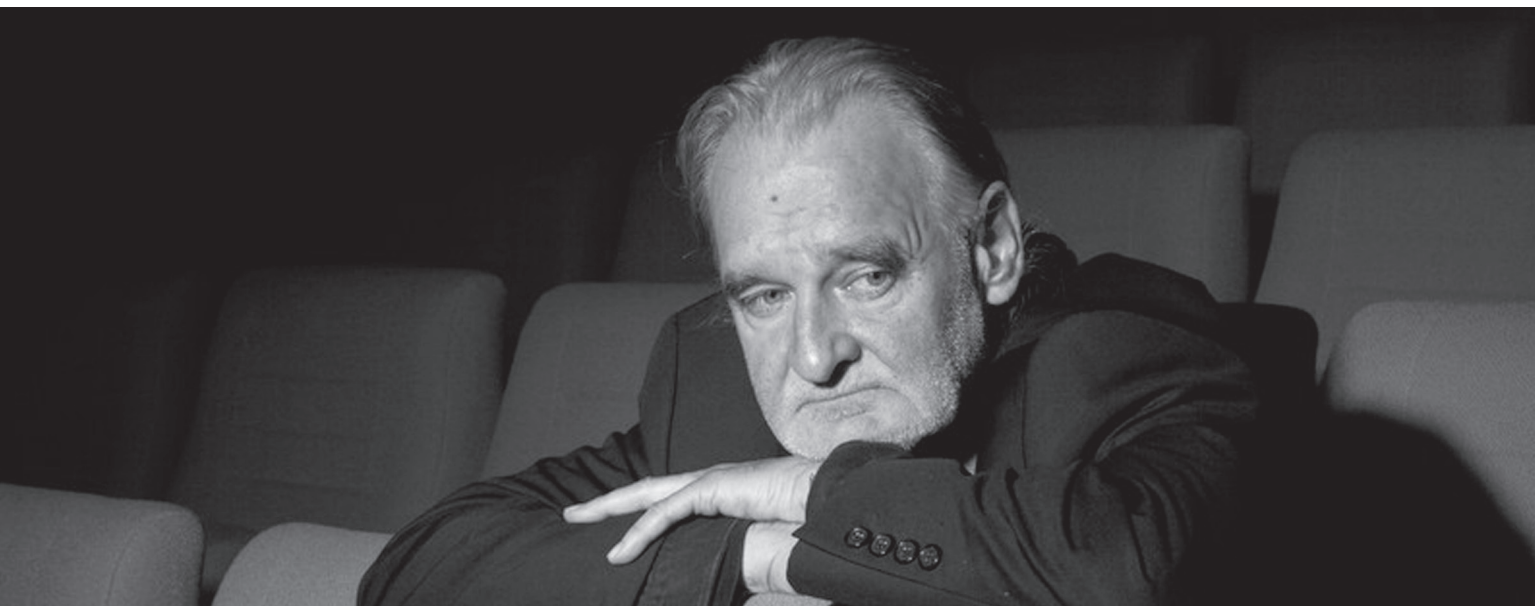
Широко разпространен е елементарният националистически популизъм, но има много места, където хората умират от глад, от ужас и от война. Точно затова на първо място не бива да забравяме да бъдем човешки същества. Виждате снимките на бежанците, на беззащитните жени и деца. Не разбирам как може някой да казва, че се страхува от тях. По този начин той просто показва слабостта си. Признаването на страха те прави слаб и това е отвратително.

Къде се намира човекът във Вселената?

Стои на тъмно и гледа филми!

Вие всъщност харесвате ли хората?

(Смее се.) Това е добър въпрос. Спомнете ли си в „Братя Карамазови“, когато дамата отива при стареца и му казва колко много обича хората и как силно иска да им помага, дори мислела да отиде в болница и там да се грижи за болните, но имало само един проблем – те миришели. Старецът я поглежда продължително и ѝ казва „Не, ти всъщност не обичаш хората!“. Имам съсед, който е алкохолик, по професия е лекар и то много добър, но той постоянно говори за това как мрази човечеството и хората. Обаче ако закънеш в калта, той ще е човекът, който ще те извади оттам. В този смисъл и аз не обичам хората по принцип. Всъщност какво означава „хората“, ние познаваме само отделни, конкретни човешки същества. Виждам постоянно истински лица. Виждам в тях много обърканост и тази обърканост е разнолика. Трябва да се научим да обичаме именно тази обърканост, да живеем с нея. И въпреки всичко да се обичаме един друг.



ВЕЛИК КИНОФАНТАЗЬОР разговор с режисьора Тери Гилиъм

INTERVIEW



■ Ангел Page6

► Тери Гилиъм е последният велик кинофантазьор. Неподправената му способност да пренася зрителите си в нови светове и да преобразява наглед обикновеното в магическо остава без аналог в игралното кино. Филмите му противопоставят безграничността на детското въображение с циничността на реалния свят по начин, който не дава лесни отговори на зрителя.

„Опитвам се да правя филми, които карат хората да се замислят. Предпочитам да допусна, че хората са интелигентни, а не бебета. Че могат да бъдат вдъхновени да видят света по начин, различен от този, диктуван им от медиите“.

Гилиъм е роден в Минеаполис, Минесота през 1940. Завършва политология през 1962, но започва работа в рекламната индустрия като илюстратор. Обезкуражен от безмилостното потушаване на гражданските протести през 60-те, той се мести в Англия, където става част от легендарната комедийна трупa Монти Пайтън. За тях той създава сюрреалистични колажни анимации, които продължават да изненадват със своята креативност и закачлив хумор. Заедно с друг член на трупата, Тери Джоунс, Гилиъм режисира своите колеги в „Монти

Пайтън и свещеният граал“. След успеха на този първи филм Тери започва своята филмова кариера извън Пайтън. Постига огромен успех в началото на 80-те с филма „Бандити във времето“ (1981), който отваря пред него възможността да работи в Холивуд. Там той снима своя шедевър „Бразилия“ (1985) и започва дълга битка срещу студийната система, която настоява филмът да бъде променен, за да бъде по-достъпен за масовия зрител. Проблемите на Гилиъм с Холивуд стават легендарни. Въпреки успеха на следващите му филми „Кралят на рибарите“, „12 Маймуни“ и „Страх и отвращение в Лас Вегас“, Гилиъм отново и отново се бори да опази своята визия за света от филмовите босове. След поредното спречкване с продуцентите около филма „Братя Грим“ Гилиъм се отказва да работи в Холивуд и започва да снима независими продукции в Европа и Канада.

„Мисля, че филмите ми са всъщност документални филми за света, в който живеем, но ги дегизирам. И моята теория е, че ако ще казваш нещо важно или трудно за възприемане, трябва да се вслушаш в думите на Мери Попинс – лъжичка захар помага да се преглътне лекарството“.

Днес Тери Гилиъм прави пореден опит да заснеме „Човекът, който уби Дон Кихот“, проект, който се опитва да реализира повече от двадесет и пет години.

За себе си, за своята кариера и за света като цяло той говори като специален гост на 20-ия Международен София Филм Фест.

Във филмите си често изразявате неприязън към бюрокрацията. Често Ваш персонаж е малкият човек, борещ се срещу системата. На какво се дължи тази неприязън?

Дължи се на това, че до четиринадесетгодишна възраст бях най-ниското момче в училище. Също така и на това, че от провинцията се преместих в големия град, който е много по-сложно място за живеене. В града често се сблъскваш с бюрокрацията, която аз винаги съм презирал, защото унищожава човечността. Може би е нужна за управлението на една сложна система, но не я харесвам.

Мислите ли, че това е причината за проблемите ви с Холивуд?

Странното е, че филмите, които направих в Холивуд, бяха най-лесните за правене в кариерата ми. Имаше пари, имаше големи звезди и студийните бюрократи бяха лесни за сплъщане. Разковничето е в това да имаш хора като Брус Уилис и Брад Пит, или Джеф Бриджес и Робин Уилямс за приятели.

Проблемите ми с Холивуд са в това, че независимо колко успешни филми съм направил, когато представя следващата си идея пред хората с парите, те се плашат и не разбират как ще изглежда този нов филм. А аз им казвам, че ще е като предишните филми, но те не ми вярват. И може би беше глупаво от моя страна, че спрях да работя с Холивуд. Може би трябва да започна отново, по-лесно е.

Споменахте, че приемате хора като Джеф Бриджес и Брус Уилис за приятели. Възможно ли е истинско приятелство в толкова конкурентна среда като Холивуд?

Когато правите филм, прекарвате ужасно много време заедно. И постепенно ставате много близки. Някои от най-добрите ми приятели са филмови звезди. И не защото са звезди или за-

щото съм работил с тях, а защото са прекрасни хора. Например, когато Хийт Леджър почина по време на снимките на „Сделката на доктор Парнасус“, бях сигурен, че никога няма да завърша филма. Но Джони Деп, Колин Фарел и Джуд Лоу помогнаха за завършването му напълно безплатно.

Първо придобихте известност като аниматор. Обмисляли ли сте да направите полнометражен анимационен филм? Носеха се слухове за проект с анимационното студио Laika?

Разменихме няколко думи, но нищо повече. Интересно, но предпочитам да работя с актьори. Когато се занимавах с анимация, имах пълен контрол над цялото и си доскучах. А когато работя с актьори е по-изненадващо, защото мога да прекарам години в подготовка на проект – до степен, в която той вече ме отегчава. Тогава се намесват актьорите и проектът се променя.

Как тогава още не сте се отегчили от проекта за Дон Кихот?

Не съм се отегчил, защото при мен това е болестно състояние. Постоянно казвам, че е като мозъчен тумор и докато не го отстраня, няма да мога да живея нормално. И да, отново работя по него. Погълнал е повече от двадесет и пет години от живота ми и все още не съм се излекувал.

Кой момент приемате за начало на своята кариера?

С Монти Пайтън извадихме голям късмет, защото по това време в Англия имаше само три телевизионни канала, така че станавме много популярни. По същото време имаше много тежки данъци. Ако печелиш много пари, държавата можеше да ти прибере до 90 процента в данъци. Така че някои от големите рок звезди се опитваха да облекчат данъците си и ние бяхме решението. Елтън Джон, Лед Зепелин, Пинк Флойд, всички те ни дадоха пари, за да направим „Монти Пайтън и Свещеният Граал“. Аз и Тери Джоунс искахме да станем кинорежисьори, така че се събрахме и казахме на другите: „Всеки, който се казва Тери, ще може да режисира филма“. И тъй като останалите бяха

много мързеливи, се съгласиха да оставят цялата работа на нас. С Тери никога преди това не бяхме режисирали филм. Но го направихме, видяхме имената си изписани на екрана и така станяхме кинорежисьори. Лесно е. Когато говорях с млади режисьори, им казвам: „първото нещо, което трябва да направите, е да сложите името си на екрана. След това можете да се научите как се прави кино“.

Кои са трите съвета, които бихте дали на прождащите режисьори?

Първо – търпение. Второ – още търпение. И трето – бих ги посъветвал да си намерят истинска работа при първа възможност. Ако не сте луди и готови да съсипете живота си, не ставайте филмови режисьори. Но ако страдате от болест, подобна на моята, тогава продължавайте напред.

Как се учите да бъдете търпелив?

Става все по-трудно, защото когато се опитваш да намериш финансиране за един филм, огромна част от времето ти минава в чакане на нещо или някого. Чакаш актьор или чакаш част от парите и просто се налага да си търпелив. И честно казано, не ми се отдава. Защото искам да се захващам за работа. Но за съжаление киното е толкова скъпо за правене, че нещата не се случват така. Проблемът е и че остарявам. Пред мен стои въпросът колко още филми мога да направя за времето, което ми остава. Вярвам, че правенето на филми е моят принос към света. Това ми е работата. Имам определен талант и когато не мога да го използвам, съм фрустриран. За последно съм бил зад камера през декември 2012. Минали са близо четири години. Жена ми постоянно ме пита защо не си живея живота. Аз ѝ казвам, че не мога, защото чакам. Чакам обаждане, чакам имейл, все нещо чакам.

Това не отнема ли свежестта на идеите?

Всеки път, когато започвам отново, аз пренаписвам сценария. Не от начало до край, но все пак се променя, защото се влияе от нещата, които са се случили в живота ми през това време. Така че всеки път, когато се захвана, той е нов, свеж филм.

Били сте аниматор, актьор, филмов режисьор, какво ви тласна да се пробвате във всяко начинание?

Пропускате най-важното, че вече съм и оперен режисьор! В момента поставям в Рим операта „Бенвенуто Челини“. Мисля, че е хубаво човек да пробва нови неща и да види дали е способен да ги направи. За мен е начин да се поддържа млад. Всъщност съм на 108 години, но не ми личи. Поставял съм две опери на Ектор Берлиоз – „Проклятието на Фауст“ и „Бенвенуто Челини“. И двете в Английската Национална опера в Лондон. Едно от хубавите неща на Националната опера е, че насърчават публиката да идва, облечена с всекидневен облекло. Когато поставихме „Проклятието на Фауст“, билетите бяха напълно разпродадени. Това, което ме зарадва, е, че 41 процента от зрителите не бяха ходили на опера дотогава. Аз поставям единствено опери, които не са били успешни. По този начин няма да бъда сравняван с всички велики версии преди мен. И постановките ми са много успешни, което е ужасно, понеже не искам да продължавам.

Съжалявате ли, че не Ви дадоха да заснемете първия филм за Хари Потър?

Докато четях сценария на филма, си мислех: „Толкова лесно мога да го направя“. Авторката Джоан К. Роулинг очевидно беше гледала Монти Пайтън и „Бандити във времето“. Тя и продуцентът ѝ искаха аз да режисирам филма и ми купиха билет първа класа за Лос Анджелис, за да се срещна с хората от Уорнър. Бях сигурен, че студиото няма да ме наеме, но тъй като и без това имах работа в Лос Анджелис, реших да се възползвам. Когато обаче седнах в стаята с продуцентите и започнах да говоря, усетих как се запалвам по идеята. Виждах, че съм успял да запаля и тях. Но в крайна сметка не получих работата, защото имаше един човек, който не беше запален – и това беше шефът на студиото, който беше задрямал. И в крайна сметка наеха Крис Кълъмбъс, който направи един посредствен филм, който обаче спечели много пари. Така че може би от студиото бяха прави, а аз грешах.

В свое интервю за Ролинг Стоун разказвате

за филма си „Бразилия“ и за ранните пробни прожекции, когато зрителите са напускали залата. Как се чувствахте тогава?

Честно казано, чувствах се добре. Знаех, че филмът ще подразни много хора и очевидно го правеше, така че бях щастлив. Когато правиш филм, докато се стигне до момента, в който е време да го покажеш пред зрителите, вече не знаеш какво си направил. Важното е, че имаше достатъчно хора, които откликнаха положително на „Бразилия“. Интересно е, че френските критици бяха тези, които първи започнаха да възхваляват филма.

Как виждате бъдещето на киното с всички тези високи технологии и постоянна онлайн свързаност?

Честно казано, не знам, защото всичко се променя толкова бързо. В момента се намираме в ситуация, в която големите Холивудски студия харчат цяло състояние за маркетинг и реклама, с което смазват малките разпространители, които на свой ред имат по-малко пари за филми. Мисля, че е по-трудно за публиката да намери добрите филми, които се снимат днес, защото те нямат голяма рекламна кампания. Това, което ме заинтригува, са компании, като Netflix и Amazon, които дават възможност за направата на повече интересни филми, но тези филми няма да бъдат гледани в киносалон. Когато видя хора в метрото да гледат филм на айфона си, ми идва да ги убия. Днешният зрител има много по-голям избор на неща, които може да гледа, но губи кинопреживяването. За мен да отидеш на кино е почти религиозно изживяване. То значи да отидеш на обособено място, да отделиш време и да седнеш в обширната зала с огромен екран в средата. Ти си малък, а преживяването е голямо. Днес, с телефона – ти си голям, а екранът е малък. Ти си редуцирал преживяването до това малко правоъгълниче в ръката си.

Макар че си има и добри страни. Като член на Американската киноакадемия гледам състезаващите се за Оскар филми въпреки на DVD. И докато ги гледам на телевизора си, вместо на голям екран, се чувствам по-добре, казвам си „аз съм по-добър режисьор от този човек, защото той може да направи само такива малки неща“.

Мисля, че е важно да направиш усилие и да се потопиш в една творба по начина, по който тя е била замислена. Дали ти е харесала, или не – е друг въпрос, но поне отдай нужното уважение на творбата, защото правенето на кино е трудна работа. Ако си дал пари за билет и си отделил време, за да видиш един филм, ще му дадеш по-голям шанс да те спечели. Докато на смартфона, ако не те грабне в първите няколко секунди, е лесно да минеш на следващия. Толкова е лесно да захвърлиш всичко. Много ни бива в това.

Каква е Вашата рецепта за добър филм?

Наистина не знам. Знам само когато съм видял такъв. Важното е дали ме забавлява, дали ме заинтригува, кара ли ме да мисля, или ме въвлеча емоционално. Това са важните неща. Дори един филм да има само две или три добри сцени, пак си струва да се види. Например в „Завръщането“ на Иняриту има три добри сцени. Не ме е грижа за останалата част от филма, но сцената с мечката гризли – уау, каква сцена!

Имам спомен за старо Ваше интервю, в което казвате, че жена Ви не харесва Вашите филми и дори е на мнение, че правите един и същи филм отново и отново. Мислите ли, че с годините сте се променили като човек и творец?

Сигурно. Не знам, защото не се спирам да анализирам това, което правя. Просто правя това, което заплънява въображението ми. Със сигурност това, което жена ми е осъзнала, е, че почти всеки мой филм е за битката между въображението и реалността в един или друг вид. Струва ми се, че на младини бях по-интересен режисьор. Имах повече енергия. Много е хубаво да си наивен, защото след определен момент знаеш твърде много, започваш да слагаш граници на това, което искаш да направиш.

На младини сте учили политология. Интересувате ли се още от политика?

Повече от политиката се интересувам от корпорациите, защото те са истинската власт днес. Политиците са марионетки. Тревожи ме как ние целокупно връчихме цялата власт на корпорациите. В момента се водят преговори за две големи търговски споразумения. Атланти-

ческо и Тихоокеанско. И в двете властта на нациите се прехвърля в ръцете на корпорации. И това според мен е ужасно.

Виждате ли бъдеще за човечеството?

Честно казано, не. Мисля, че най-голямото ми притеснение идва от факта, че сме твърде много. И всички искаме много неща. Струва ми се странно, че Америка харчи толкова много пари в опит да отиде до Марс, вместо да ги даде, за да спаси тази малка планета, която си работи добре. Честно казано, съм разочарован от вируса Ебола. Защото мислех, че ще е много успешен в намаляването на броя ни. За съжаление се оказва, че е неспособен.

Притеснявате ли се, че в днешно време шегите все по-трудно се разбират?

Живеем в странно време, в което хората искат да са обидени. Искат да бъдат жертви и да се чувстват дискриминирани. Вярвам, че комедията е нещо много важно. Когато се шегувам с хората, това не значи, че не ги харесвам, аз ги обичам! Но има неща, на които трябва да се присмеем, да ги подложим на изпитание. Влязох в колежа чрез религиозна стипендия. Взимах дейно участие в църквата. Но когато хората в църквата не можеха да приемат шегите ми за Господ, се ядосах. Казах им: „Как може да вярвате в Бог, който няма чувство за хумор!“

Минали са тридесет години от първото Ви посещение в България. Какво мислите за страната ни тогава и днес?

Първото нещо, което забелязах при идването си сега, беше слънцето. Когато бях тук преди тридесет години, беше студено и сиво. Но много ми хареса липсата на коли по улиците. Харесваше ми да се разхождам из града късно вечер и да се чувствам в безопасност. Беше много по-различно място. В хотела усещах, че ме наблюдават постоянно, така че се чувствах много специален. Камерите не се виждаха, както се виждат днес. Харесваше ми да гледам мебелите, всяка мебел имаше малка бронзова плака с инвентарен номер. Виждам, че хората днес са по-отпуснати. Любопитен съм дали икономическото разделение е по-голямо или по-малко днес. Все пак голямото удоволствие на капита-

лизма е в това, че няколко човека имат всички пари, докато другите нямат нищо. Докато по време на социализма разпределението е било по-равномерно. Може би чувството за хумор тогава беше по-добро. Най-прекрасният момент оттогава беше отиването ми в катедралата „Александър Невски“ в неделя. Имаше служба и великолепните басове на хора изпълваха храма.

Има ли филми, които са Ви впечатлили в последно време?

Братята Коен ме побъркват. Мисля, че Иняриту е фантастичен. Спилбърг и Ридли Скот са брилянтни, когато решат да направят добър филм. Ако имах и половината им талант, щях да съм по-успешен режисьор. Но често чувствам, че изневеряват на историите, които разказват. Започват интелигентно, но накрая се опитват да направят така, че филмът да се хареса на всички. Аз все още съм заседнал в 50-те -60-те, при Фелини, Курасава, Бунюел, Бергман. Това беше необикновено време на брилянтни кинотворци. Моята теория е, че живеем в Рококо периода на киното. Виждаме това техническо великолепие, камерата прави изумителни движения, всичко на екрана е удивително сложно и лишено от смисъл. Но истината е, че не гледам кино много често. Предпочитам да чета. Защото всеки път, когато видя наистина добър филм, се депресирам, че не мога да направя нещо толкова добро.

Неведнъж сте споменавал преклонението си пред Фелини. Какво сте научил от творчеството му и какво още бихте искали да усвоите от него?

Винаги съм възприемал Фелини като фантазьор, докато не отидох в Рим и не осъзнах, че е документалист. Мислех, че хората по улиците от неговите филми са негово творение, но всъщност той е наблюдавал действителността. Той беше като алхимик, вземаше действителното и после го преобразуваше в нещо по-театрално и по-необикновено, но всичко е базирано на реалността. Също така беше велик лъжец. Maestro bugiardo! Уча се от него. Всичко, което казах днес, е лъжа.

Казвате, че предпочитате да четете, отколкото да гледате филми. Наскоро издадохте автобиография. Мислите ли да напишете роман?

Не. Не съм писател. Филмите се получават добре, но нямам търпението да напиша роман. А когато пиша сценарий, винаги работя с партньор, който пише диалози по-добре от мен. Големите идеи са мои, но персонажите и диалогът са негови. Добър начин за работа е, защото има обмен на идеи.

Бихте ли посетили България отново?

Възможно е, защото България е най-евтината локация в Европа за снимане на филми. Ние,

занимаващите се с кино, винаги търсим най-добрата сделка. „Теорема нула“ беше заснет в Букурещ, защото беше най-евтиното място, но днес в България е по-евтино.

Все повече през последните години Източна Европа ми се струва по-интересна от Западна, защото усещам полъх на свежест. Хората са по-енергични, може би, защото са имали по-трудно минало. Имат и по-добро чувство за хумор, защото то е начин да преглътнеш трудностите. Така че тук ми харесва. Пък и е толкова близо до Турция! А кой не би искал съсед като Ердоган?!



ЗА КИНОКРИТИКАТА
Клаус Егер и
Гидеон Кутс

INTERVIEW



■ Росен Спасов

► **На пресконференцията казахте, че мястото на провеждане на фестивала е от голямо значение за възприемането на филмите. За първи път сте в София, как градът се отразява на вашето възприятие?**

Гидеон Кутс: Тук все още го има духът на малките кина. За съжаление не е така в повечето големи градове по света. Поне в Париж този дух вече го няма. Интересно ми е как тук публиката възприема по-скромните филми, а не само глобализираните американски суперпродукции. Виждам, че има аудитория за фестивалните и артистични заглавия. Съществува и субективен поглед, който зависи при срещата на хората от съответния град с филма. Когато се запознаеш с техния начин на мислене и се докоснеш до техния свят, можеш по различен начин да погледнеш на филмите, особено на българските. Винаги съм повлиян от атмосферата в салона. Със сигурност не е същото както в Кан или на други големи фестивали. Тук не трябва да мислиш какво другите биха си помислили за твоя избор. Личната ми селекция от филми също се влияе от локацията.

Според мен София все още не бърза да става град на бъдещето. Може би това ще се промени, но в момента в нея има онзи чар, който помня от дете, тъй като съм роден и израснал

в подобен град, във Варшава. Имам чувството, че тя е по-скоро модерен, а не пост-модерен град. Мисля, че все още търси окончателния си облик, което може да се каже и за българското кино.

Какви тенденции можете да откриете на този фестивал в сравнение с други, които посещавате?

Гидеон Кутс: Виждам все по-лични филми и все по-малко социални или политически. Но въпреки това насилието и безнадеждността отново вземат превес. Първите ми впечатления от дебютните и вторите филми са, че преди те залагаха на класически, семпли начини за разказване на истории. Сега авторите на дебюти искат в един филм да покажат всичко, което знаят. При това положение за нас като жури не винаги е лесно да разберем посланието. Но при някои от добрите филми то е ясно разпознаваемо.

Клаус Едер: Специално наблюдавам киното на бившите социалистически страни. Подобно на колегата Кутс виждам, че почти липсва социалната проблематика. Не само българските, но и други автори, чиито филми видях тук, залагат на много тихи и интимни истории, които за мен са в противоречие с историята на киното в тези

държащи. Освен това виждам огромна несигурност в младите режисьори относно това какво да правят с филмите си, след като вече са готови. Как и къде да ги показват, трябва ли да ги продават, за каква публика са те и т.н. Тази несигурност променя продукта и го прави уязвим. Може би е трудно да се мисли за това, но влиянието на пазара се усеща (и не само тук) като тенденция.

Може би предварително мислят и на кой фестивал да го покажат?

Клаус Едер: Така е. Съществува следният феномен: много млади режисьори силно си мечтаят да спечелят награда в Кан, Берлин или Венеция. Дотолкова, че организират цялата продукция, целия производствен график така, че да са готови за определен фестивал. В резултат от това, че предвиждат прожекция за дадена фестивална публика, а не за публиката като цяло, филмите им имат проблем при среща с аудитория, по-различна от фестивалната. Това също е последицие от незнанието на режисьорите какво да правят с филмите си.

Каква е ролята на кинокритиката в днешния свят? Съответно ролята на ФИПРЕССИ?

Клаус Едер: За мен въпросът е по-скоро дали ние сме част от развлекателната индустрия, започваща от Холивуд и преминаваща през големите телевизии и списания, или имаме различен поглед към киното, което е за по-стеснена, по-специализирана аудитория и не се показва масово в мултиплексите. Според мен ние трябва да приемем ролята, колкото и арогантно да прозвучи, на учители. Като хора със специфично образование в областта на изкуството и киното трябва да даваме насоки. От опита ми в Германия и Франция знам, че филмовите критици винаги предпочитат да застават зад по-скромните артфилми, а не да подкрепят филмите с грандиозен касов успех.

Гидеон Кутс: В историята има случаи, когато един филм не постига никакъв успех при своята реализация на екран, но съвсем ненадейно, години по-късно, се превръща в култова класика. Това може да покаже, че критиците преди време са били прави. Появява се нова, съвременна публика, която гледа на въпросния

филм с други очи. И това е ролята, която трябва да изиграем ние, критиците, отчасти като историци, отчасти като визионери – да вникнем в скритите качества на дадено произведение и да подсказем, че то има потенциала един ден да бъде признато.

Не трябва да бъдем прекалено строги с публиката. Понякога тя е права, а ние грешим. Нека да кажем, че нашето чувство за дълг ни кара да не се изказваме за някой филм, който има всички шансове за търговски успех или вече е признат от масовия зрител. Но трябва да оценяваме филмите по естетически и етични критерии, без да се противопоставяме на масовия вкус. Блокбастърите много често притежават компонентите на високо кинематографично изкуство. Съответно не е нужно да им помагаме. Те се справят чудесно и сами. Ние бихме искали да подкрепим произведения, които реално имат нужда от нашето перо. В Кан например вече не им трябва критики. За да можем да подчертаваме това, което според нас допринася за киното като изкуство, трябва да търсим местата, фестивалите и публиките, които все още се нуждаят от нас.

Клаус Едер: Един голям холивудски блокбастър, независимо какви качества притежава, няма никаква нужда от критика. Малкият български или турски филм се нуждае от всеки ред, изписан за него. Известният историк и теоретик на киното, французинът Андре Базен, казваше: „Ако успея да накарам един единствен човек да гледа филм, за който съм писал, значи съм си свършил работата“. И аз мисля, че в това се състои нашата роля.

Какво е състоянието на киносписанията във вашите страни?

Гидеон Кутс: Ясно е, че печатната преса като медия загина. Как филмовите критици да изразяват себе си, ако не по традиционния начин в специализирани издания? Но специализираната преса започва да изчезва от пазара, последно ще останат живи всекидневниците, които съдържат най-обща информация във всички сфери. Ние, критиците, трябва да търсим най-подходящите пътища за стигане до аудиторията. Например блоговете са поле за изява на обикновените журналисти, защото предават

информацията непосредствено след събитието. Тяхната бърза реакция не е съществена критическа работа, защото е силно зависима от пазара и неговите потребности. Те искат да бъдат прочетени от повече потребители и колкото се може по-бързо. Така че, ако променим природата на кинокритиката в тази посока, може би няма да можем да допринасяме за формирането на вкуса не само на публиката, но и няма да бъдем полезни на авторите като коректив за техните творчески търсения и визии, както беше преди.

В близкото минало телевизията играеше определяща роля за организацията на филмовите фестивали. Кан беше под покровителството на „Canal +“. Те буквално притежаваха събитието. Сега корпорацията собственик има финансови проблеми и в Кан не знаят какво да правят. Търсят нови покровители. Не е много здравословно да си зависим от телевизията. Преди режисьорите виждаха заплахата от нея и нарочно правеха филмите си срещу нейните закони. В

момента сме в период, в който основният въпрос не е бъдещето на критиката, а бъдещето на медиите изобщо. Ние, критиците, също сме част от този генерален проблем.

Клаус Едер: Времената се менят, киното се променя. То напусна тъмното пространство с лъча върху екрана и отиде на видеокасети, DVD, в интернет... и не знам къде още... В момента може би има телевизионни сериали, които са по-значими и оказват по-голямо влияние върху киното от нормалните филми. Ако критиката следва тези промени в медията кино, то тогава съм сигурен, че ще бъде търсена и ще има своето място. Винаги ще има нужда от критически и аналитичен поглед, както и от дискусия върху филмите. Искрено се надявам критиците да отстояват позициите си. Не мога да кажа къде и под каква форма да става това. Може би няма да е в петъчната колонка на обикновения всекидневник или в неговия културен раздел, но писането за кино винаги ще бъде от значение. ■



Гидеон Кутс и Клаус Едер

ДЖЕЙ УАЙЗБЪРГ
аз съм критик – динозавър



INTERVIEW

Ангел Рагев ■

Джей Уайзбърг е американски филмов критик и историк. Роден в Ню Йорк, но живеещ в Рим от много години, Уайзбърг е арт директор на фестивала за нямо кино в Порденоне и отразява повечето филмови фестивали в Европа и Близкия Изток за американското списание „Variety“.

Ето какво сподели той от 20-ия Международен София Филм Фест и за съвременното независимо кино.

Прави впечатление, че за работата си с Варайъти посещавате голям брой международни фестивали, като фокусът ви е предимно върху независимото кино. Не пишете за големи продукции...

Почти никога. Наложил ми се да пиша за „Трансформърс“ – беше много болезнено изживяване. Тъй като живея в Италия и не ми се налага често да ходя в Америка, съм пощаден от нуждата да рецензирам такъв тип кино. Моя територия са Европа и Близкия Изток. Ако ми се налага да пиша за американски филми, обикновено те са част от програмата на фестивалите, които посещавам – и става дума за по-малки, независими филми.

Искам да Ви попитам за „Жажда“, който сте поместили в своята лична класация с 10 най-добри филмови заглавия за 2015 година. Какво Ви впечатли в дебютният филм на Светла Цоцоркова?

Много неща. Впечатлих се от степента, с която Светла Цоцоркова мисли визуално – още от прекрасната първа сцена, в която момчето тича по пътя. То изчезва от кадър след всеки завой и наклон и очакването да се появи отново моментално те потапя във филма. Зрителят разбира, че си има работа с режисьор, който знае точно какво иска и как да го изрази. През целия филм наблюдаваш как персонажите се виждат един друг, което е изключително рядко. Особено за филм на режисьор и оператор дебютанти. Но също така „Жажда“ стъпва върху много добър сценарий, а драматургията по мои наблюдения е един от проблемите на българското кино. Усеща се разпокъсаност. Наблюдавам и проблеми с монтажа. Често присъства амбицията сюжетът да се усложни, като се вкарват няколко сюжетни линии, но режисьорите нямат таланта за този похват. Най-големият проблем според мен във вашата страна, а и не само, е, че старата гвардия, сред която навярно е имало

талантливи творци навремето, все още контролира процеса и това ви дърпа надолу.

Като критик забелязвате ли поява на нещо ново, различно като стил или тенденция?

Популярната тенденция, която най-силно ме безпокои, е така нареченият нов жанр доку-фикшън, в който режисьорите си мислят, че е много готино да смесват игралното с документалното кино. Имам морално-етични несъгласия с този прием. Много от режисьорите на документални филми не осъзнават, че техните персонажи играят роли. Документалното кино е манипулативно – в момента, в който направиш монтажен преход, ти извършваш манипулация. Но дори и да си живял четири месеца със своите персонажи преди снимките, те стават по-различни, когато включиш камерата. И ние знаем това.

Да, това е част от негласно споразумение между зрител и режисьор.

Точно така. Докато доку-фикшънът си играе с очакванията на публиката и отрича истината. Имам сериозен проблем с това, защото ние, критиците, се опитваме да стигнем възможно най-близо до истината. И документалното кино разполага с много средства за целта. Но да слееш игрално с документално ми се струва, че се прави само защото е на мода в момента. Веднага се напрегам, като чуя думите доку-фикшън или хибрид, въпреки че като критик трябва да съм обективен и непредубеден. Но това е невъзможно, защото в крайна сметка всичко опира до личния вкус, но ако филмът е добър, няма как да не го оцениш.

Като стана дума за документално кино, гледате ли сте български документални филми?

Да. От много години най-вълнуващата част от София Филм Фест е документалната програма. „Момчето, което беше цар“, „Георги и пеперудите“, са филми, които впечатляват със способността си да са иронични, без да гледат надменно на героите си. „Момчето, което беше цар“ е отличен пример. Много от хората са очевидно луди, но Андрей Паунов приема странностите им без предразсъдъци. В българското документално кино се усеща дълбока ху-

манност. Още повече, че третира проблемите, които засягат вашата държава и региона, като ги разкриват по най-добрия възможен начин.

Какво Ви накара да станете филмов критик?

С уговорката, че разграничаваме филмовата критика от филмовата история, с която съм се занимавал отдавна, мога да кажа, че станах критик по случайност – просто бях на подходящото място в подходящото време. Избягвам да споделям това с млади критици, защото звучи демотивиращо за тях – те искат да чуят, че е благодарение на хилядите страници, които съм изписал, но истината е, че до голяма степен беше късмет. Относно работата ми като филмов историк мога да кажа, че е в резултат на дълбоката ми любов към нямото кино още в ранно детство. Учех кино в университета в Мичиган и вземах участие във фестивали за нямоманно кино, като Pordenone и Cinema Ritrovato. Честно казано, уморен съм от филмови историци, които се фокусират само върху шедьоврите. Младите критици пък ме тревожат с това, че много от тях мислят, че киното е започнало с Тарантино. Ядосвам се като чуя, че Тарантино е новатор. Когато отидеш на специализиран фестивал и видиш тридесет филма от 1907 година, разбираш, че няма нищо ново под слънцето. Точно затова вярвам, че трябва по-широк подход, за да може филмовият процес да се обхване и анализира в дълбочина.

Предполагам знаете клишето, че критикът е неуспял режисьор. Вие искали ли сте някога да направите филм?

Не, никога. Не искам нито да режисирам, нито да пиша сценарии. И мисля, че причината е в това, че започнах кариерата си като историк на киното и след това се профилирах в оперативен критик. Предпочитам да пиша за кино. Съветвали са ме да направя поне един късометражен филм, за да придобия по-пълна представа за процеса и разбирам този довод, но не мисля, че заложибите ми са в това.

Роджър Ебърт е автор на няколко сценария, най-известният от които е „Отвъд долината на куклите“ (1970 г. – бел.а.) Винаги съм се чудил как този интелектуалец, чийто любим филм е

„Гражданинът Кейн“, е сценарист на подобни евтини жанрови филми.

Аз също много харесвам „Гражданинът Кейн“, но когато съм подтиснат, си пускам мюзикъли от 40-те. Точно това е нещото, което забравяме понякога, че киното освен форма на високо изкуство е и забавление, развлечение. Във фестивалните програми гледаш по 4-5 филма на ден – един за изнасилване, друг за сираци, трети за проституция – и като се прибереш вкъщи, искаш да се самоубиеш. Мисля, че програматорите на подобни фестивали трябва да имат предвид, че публиката има нужда от глътка въздух, от разнообразие... Киното още се колебае между високо изкуство и развлекателния продукт, но вярвам, че и двете крайности имат своето място. Да се върнем на България – най-здорово-словното за една филмова индустрия е да има филми, които са едновременно за широк кръг от зрители, но са и високохудожествено кино. „Тилт“ беше опит за това, фестивален филм, който обаче се хареса на младото поколение. Мисля, че има нужда от повече филми, които размиват границата между изкуство и забавление.

Живеем в златната епоха на серийния филм. Създаде се модел, в който всички епизоди на един сезон излизат наведнъж. По този начин отделните епизоди са като главите на роман. Мислите ли, че това би променило начина на разказване, както и възприятието на зрителя, който има възможността да гледа продукта както и когато намери за добре. Как според вас тази много сериозна тенденция ще повлияе на визуалните изкуства изобщо?

Това е много интересен въпрос и честно казано, не съм се замислял какво вещае за бъдещето. Наистина всички в момента гледат сериали, аз обаче рядко гледам телевизия, нямам време за това и предпочитам да гледам някой стар филм. Не го казвам с гордост, защото съзнавам, че пропускам много добри неща, а и нови тенденции. Не съм сигурен обаче какви приложения може да има подобен модел отвъд телевизията.

Сериалите все по-често са извън телевизионния ефир. Те са в интернет платформи като Netflix. Това вече не е телевизия, а е нещо съвсем ново като форма на общуване със зрителя. Въпреки това се запазва принципът на гледането в комфорта на дома, което аз намирам за притеснително. Защото губим разбирането за това какво е да видиш един филм на големия екран и защо си струва да го направиш. Полин Кейл описва колективното гледане на филм в тъмна зала като еротично удоволствие. Усещането е много въздействащо, затова наистина се тревожа, че постепенно ще го изгубим. Но колкото и да се съпротивлявам, съм наясно, че съм един стар динозавър и ще загубя тази битка, защото това е естественият ход на нещата...

Кои големи фестивали са позагубили от професионалния си престиж и кои от тях са станали силно политизирани?

Берлинале в момента е доста по-политически конюнктурен от Кан. Разбира се, в Кан има политизиране до известна степен, но е в рамките на нормалното и той си остава най-желаният фестивал. Много от големите имена във филмовата индустрия предпочитат да не изпратят филмите си във Венеция или Берлин, а да чакат Кан. Проблемът е, че Кан не може да поеме всички тези филми и се налага да ги отхвърли, или в най-добрия случай да ги разхвърли из различните си паралелни програми.

Но пък това е шанс за по-малките фестивали да получат отхвърлените заглавия.

Точно така, и те се възползват от тези възможности, но самите филми са загубили толкова време в чакане за Кан, че губят шансовете си за по-голямо разпространение.

КИНОКЛАСАЦИЯ

СИНЪТ НА САУЛ
е фаворит на критиката

■ Георги Ангелов

► Слава богу, юбилейният 20-и МФФ София Филм Фест премина без излишна помпозност. Без да е най-силната досега, програмата предложи редица образци от днешния ден на световното кино, както и забележителните ретроспективи на Тед Кочев, Бела Тар и Тери Гилиъм. Изброих 185 филма от 46 страни, от които 167 пълнометражни. 44 бяха българските заглавия (напук на тези, които продължават да твърдят, че няма българско кино), 17 от Англия, 15 от САЩ, 13 от Германия, 11 от Унгария, по 6 от Испания, Канада и Франция, 4 от Ирландия, по 3 от Израел, Турция, Италия, Русия, Хърватска, Мексико и Исландия, по 2 от Чехия, Полша, Грузия, Холандия, Гърция, Норвегия, Корея, Аржентина, Дания, Китай, Сърбия и Австрия и по 1 от Венецуела, Иран, Япония, Колумбия, Словакия, Македония, Косово, Румъния, Ирак, ЮАР, Белгия, Австралия, Бразилия, Финландия, Нова Зеландия, Украйна, Уругвай и Словения). Новите държави са Колумбия, Нова Зеландия и Ирак. 28 от заглавията са познати в България и не участваха в класацията.

Каталогът и програмата този път излязоха навреме и в достатъчен тираж. Фестивалният бюлетин беше с повече броеве, но и с повече грешки, а по странна приумица близо една трета се появи само он лайн. Благодарение на Бела Тар отново изпитахме удоволствието от киното на филмова лента. Техническите гафове и за-

късненията бяха по-малко. Но голям гаф беше провалената среща на зрителите с унгарския „Оскар“ „Синът на Саул“, където присъстваха и официални гости от унгарското и израелското посолство, както и специалистът по унгарско кино професор Вера Найденова, само няколко дни преди това получила Специалната награда на СФФ.

Огромен беше интересът към специалните гости, особено при срещата с Тери Гилиъм, където в салона имаше деца, дори бебета, и над сто правостоящи. Въобще всички носители на Наградата на София тази година бяха избирани повече от прецизно. Това с пълна сила се отнася и за всенародните любимци Джеки, Джони и Чарли. Ако зависи от мен, към тази авторитетна компания бих прибавил изтъкнатия немски интелектуалец, наш сънародник, Цветан Марангозов. През 60-те години мюнхенската група е част от младото немско кино на Клуге, Херцог, Шльондорф и Фасбиндер. Един от лидерите ѝ е Марангозов. По време на най-големия разцвет на новата вълна „Кайе дьо Синема“, списанието на Трюфо и Годар, публикува специално интервю с него. Гледахме късометражните му филми и се надявам да не чакаме дълго за пълнометражните.

И така, 36 критици посочиха 59 заглавия (близо половината). Но да припомним победителите през последните пет години.

През 2015 – „Солта на земята“, 2014 – „Великата красота“, 2013 – „Любов“, 2012 – „Имало едно време в Анадола“ и 2011 – „Още една година“.

Тази година големият победител е „Синът на Саул“ на унгареца Ласло Немеш с 53 точки. Втори с 38 точки е „Стая“. Трети е „Жажда“ с 29 точки. Четвърти е „Такси“ с 28, пети е „Каръл“ с 25, шести „Лудост“ и „Прокурорът, защитникът, бащата и неговият син“ с 22. Седми с 20 точки е „Райската стая“. Осми с 19 точки е „Мъже и пилци“, а девети със 17 е „Ма ма“. Десети с 13 – „Аномалиса“ и „Да се събудиш в страх“, а единадесети с 12 точки е „Обсебващо желание“. 12-и с 11 точки е „Бруклин“, 13-и с 10 е „Дъщерите на дансинга“. 14-и са: „Любов моя, не прескачай тази река“ и „Овни“ с 9 точки, а 15-и с 8 са „Зенит“ и „Прегръдката на змията“. 16-и със 7 точки са „Рюдзо и неговата седморка“ и „Айзенщайн в Мексико“. 17-и със 6 точки са „Баща ми, майка ми, сестра ми“, „Няма място за новите кучета“ и „Паулина“. 18-о място с 5 точки делят осем филма: „Всичко ще бъде наред“, „Приказка на приказките“, „Истории като на кино“, „Бог на щастието“, „Аз, Олга Хепнартова“, „Сняг“, „Куин: Дните от живота ни“ и „Големото плискане“. 19-и са 6 филма с по 4 точки: „Звярът е още жив“, „Приказки от Балканите“, „Кърт Кобейн – Montage of Heck“, „Чудото на Текир“, „Разрушение“ и „Сатанинско танго“. С 3 точки на 20-о място са девет филма: „Татко“, „Прилошаване“, „Война“, „Анклав“, „Рауф“, „Кербала“, „Синдромът на марионетката“, „Агресия“ и „Врабчета“. С две точки на 21-то място са „Когато земята олекне“, „Отдалече“, „Пясъчна буря“, „Семейството“, „Долината на любовта“ и „Момчето и светът“. И на 22-ро място с по 1 точка са „Панама“, „Лятото на замръзналите фонтани“, „Кайли блус“, „Известният непознат“ и „Лазар“.

Ето как са гласували участващите кинокритици:

Александър Грозев: 1. Синът на Саул; 2. Прегръдката на змията; 3. Лудост; 4. Пясъчна буря; 5. Аномалиса.

Александър Донеv: 1. Такси; 2. Каръл; 3. Врабчета; 4. Овни; 5. Отдалече.

Андроника Мартонова: 1. Жажда; 2. Рюдзо и неговата седморка; 3. Любов моя, не прескачай тази река; 4. Семейството; 5. Кайли блус.

Божидар Манов: 1. Синът на Саул; 2. Лудост; 3. Стая; 4. Такси; 5. Жажда.

Боряна Матеева: 1. Синът на Саул; 2. Прегръдката на змията; 3. Теорема нула; 4. Любов моя, не прескачай тази река; 5. Прокурорът, защитникът и неговият син.

Борислав Колев: 1. Каръл; 2. Разрушение; 3. Рюдзо и неговата седморка; 4. Бруклин; 5. Сняг.

Вера Найденова: 1. Такси; 2. Обсебващо желание; 3. Татко; 4. Лудост; 5. Зенит.

Геновева Димитрова: 1. Синът на Саул; 2. Мъже и пилци; 3. Каръл; 4. Такси; 5. Аномалиса.

Георги Ангелов: 1. Райската стая; 2. Да се събудиш в страх; 3. Такси; 4. Няма място за новите кучета; 5. Синът на Саул.

Гергана Дончева: 1. Стая; 2. Синът на Саул; 3. Анклав; 4. Такси; 5. Лудост.

Димитър Бърдарски: 1. Куин: Дните на живота ни; 2. Айзенщайн в Мексико; 3. Истории като на кино; 4. Момчето и светът; 5. Теорема нула.

Димитър Кабаиванов: 1. Ма ма; 2. Теорема нула; 3. Синът на Саул; 4. Стая; 5. Айзенщайн в Мексико.

Екатерина Гумнерова: 1. Паулина; 2. Ма ма; 3. Бруклин; 4. Жажда; 5. Дъщерите на дансинга.

Зорница Даниловска: 1. Синът на Саул; 2. Стая; 3. Каръл; 4. Долината на любовта; 5. Всичко ще бъде наред.

Ивайла Александрова: 1. Райската стая; 2. Лудост; 3. Жажда; 4. Война; 5. Агресията.

Иван Драгошинов: 1. Синът на Саул; 2. Обсебващо желание; 3. Такси; 4. Лудост; 5. Всичко ще бъде наред.

Ингеборг Братоева: 1. Приказка на приказките; 2. Жажда; 3. Ма ма; 4. Истории като на кино; 5. Обсебващо желание.

Искра Димитрова: 1. Теорема нула; 2. Чудото на Текир; 3. Стая; 4. Бруклин; 5. Синът на Саул.

Калинка Стойновска: 1. Лудост; 2. Такси; 3. Зенит; 4. Сняг; 5. Паулина.

Катерина Ламбринова: 1. Мъже и пилци; 2. Синът на Саул; 3. Аномалиса; 4. Такси; 5. Дъщерите на дансинга.

Красимир Кастелов: 1. Синът на Саул; 2. Овни; 3. Стая; 4. Каръл; 5. Отдалече.

Людмила Дякова: 1. Синът на Саул; 2. Теорема нула; 3. Мъже и пилци; 4. Айзенщайн в Мексико; 5. Лудост.

Надежда Маринчевска: 1. Стая; 2. Аномалиса; 3. Жажда; 4. Приказки от Балканите; 5. Каръл.

Недка Станимирова: 1. Прокурорът, защитникът, бащата и неговият син; 2. Любов моя, не прескачай тази река; 3. Овни; 4. Агресия; 5. Жажда.

Олга Маркова: 1. Райската стая; 2. Няма място за новите кучета; 3. Да се събудиш в страх; 4. Всичко ще бъде наред; 5. Мъже и пилци.

Пенка Монова: 1. Жажда; 2. Зенит; 3. Рауф; 4. Дъщерите на дансинга; 5. Прилошаване.

Петя Славова: 1. Голямото плискане; 2. Аномалиса; 3. Синдромът на марионетката; 4. Мъже и пилци; 5. Ма ма.

Преслава Преславова: 1. Бог на щастието; 2. Ма ма; 3. Прокурорът, защитникът, бащата и неговият син; 4. Стая; 5. Жажда.

Ралица Николова: 1. Прокурорът, защитникът, бащата и неговият син; 2. Жажда; 3. Кербала; 4. Лазар; 5. Теорема нула.

Росен Спасов: 1. Дъщерите на дансинга; 2. Звярът е още жив; 3. Баща ми, майка ми, сестра ми; 4. Когато земята олекне; 5. Панама.

Румяна Попова: 1. Прокурорът, защитникът, бащата и неговият син; 2. Бруклин; 3. Да се събудиш в страх; 4. Керъл; 5. Всичко ще бъде наред.

Стефан Галибов: 1. Аз, Олга Хепнарова; 2. Мъже и пилци; 3. Обсебващо желание; 4. Прилошаване; 5. Лятото на замръзналите фонтани.

Стефан Китанов: 1. Каръл; 2. Сатанинско танго; 3. Да се събудиш в страх; 4. Стая; 5. Дъщерите на дансинга.

Теодора Дончева: 1. Стая; 2. Кърт Кобейн – Montage of Heck; 3. Баща ми, майка ми, сестра ми; 4. Приказки от Балканите; 5. Известният непознат.

Янко Терзиев: 1. Райската стая; 2. Стая; 3. Прокурорът, защитникът, бащата и неговият син; 4. Сняг; 5. Война.



„Синът на Саул“ – Унгария, реж. Ласло Немеш

БЕРЛИНАЛЕ 2016

Да докоснеш човека



Любмила Дякова ■

► Някои журналисти упрекуват организаторите на Берлинале в липса на стил и концепция при селектиране на филмите за официалния конкурс. Но според мен това е търсено и се налага като политика на фестивала през последните десетина години. Стремешът е да се представят по-непознати кинематографии. Да се обхване цялата палитра от почерци, стилове и насоки в съвременното кино, като фокусът не е само върху игралното, но и върху документалното кино. Достатъчно е да си припомним филма на Патрисио Гусман „Седефеното копче“, който миналата година бе награден със Сребърна мечка за сценарий. Факт е, че от началото на новия век документалното кино завоюва все по-мощни територии. То е търсено от зрителите на голям екран и е без конкуренция като значимост и внушение.

Още по-красноречиво тази тенденция към жанрово, стилово и видово разнообразие се откроява на 66-то Берлинале и тя бе защитена от стойностни филми, чийто стремеж е да докоснат човека. В състезанието участваха двадесет и пет творби от двадесет и една страни. Не че между тях нямаше посредствени произведения, които не е ясно как са попаднали в програмата, но това

бяха изключения. Показателен за интереса към тазгодишното Берлинале е продаденият брой билети – рекорден в историята на фестивала – 337000. Освен с регионалното си многообразие, филмите се отличаваха и по жанровата си пестрота – ексцентрични, маниерни, класически, минималистични, адекватни на избраната тема и с категорично заявена авторска позиция. Филмът на братя Коеен „Аве Цезар“ (извън конкурса), с който се откри фестивала, бе истински празник за познавачите и ценителите на киното (особено на американското). Чувството за хумор, перфидната ирония и унищожителна сатира са уникални за бранда Коеен, но особен респект внушават и енциклопедичните им познания по история на киното. Елегантното и виртуозно обиграване на теми, стилове, жанрове и цитати се вихри с пълна сила в тази комедия за Холивуд от края на 50-те години на миналия век. Златни времена за музикалните феерии със звезди на синхронното плуване и танцуващи моряци, разтърсващи мелодрами, сурови уестърни, спиращи дъха черни филми, пищни исторически платна. Главният герой, продуцентът Еди Маникс (Джозеф Бролин) – ревностен католик и неистов работохолик – е пред нервен срив сред цялата тази

филмова вакханалия. Ситуацията става напълно неконтролируема, когато звездата на поредния „исторически шедевър“ Бърд Уитлок (Джордж Клуни) е отвлечен и похитителите искат голям откуп. От тук нататък пародията е пълна. „Заговорниците“ са сценаристи и работници в студиото с леви убеждения, сред които „отвлеченият“ се чувства прекрасно, а Джордж Клуни с въодушевление и страст играе от глупав по-глупав и се справя блестящо. Кулминационен връх на ситуацията е, когато става ясно, че парите са нужни, за да бъде подкрепен Съветският съюз в борбата му със Запада. Все пак, става дума за времето на Студената война. Братя Коен надминават дори себе си в безумната сцена, когато наскре крайбрежието от океана изплува бутафорна съветска подводница и на фона на популярна от онези години руска песен се пародират знакови кадри от съветски боевици. Жалко, че на проекцията не бяха много журналистите, които познаха клишетата и искрено се забавляваха с този филм. Повечето млади колеги не схванаха „играта“ и като че ли останаха озадачени от по-

редния шедевър на братя Коен.

Друг американски филм в копродукция с Великобритания, „Геният“ на режисьора Майкъл Грендидж, също се връща назад във времето, този път към 20-те години, и в съдържан класически стил насочва вниманието към издателския бизнес, а по-точно към личността на известния редактор и издател Максвел Пъркинз (Колин Фърт) и неговата борба да открива и издига млади автори като Скот Фицджералд, Хемингуей. В конкретния случай – Томас Улф (Джъд Лоу). Пъркинз съзира сред хилядите ръкописни страници гениалността на младия писател и въпреки капризите, несигурността, депресиите и бурния живот на Улф успява да издаде книгите му (последната посмъртно – Улф умира само на тридесет и осем години) и да даде на света още един литературен гений. Невероятен, по британски съдържан, мъжки филм с двама прекрасни актьори и вечната тема за гения и неговия наставник. Изключителен е и актьорският дует между Ема Томсън и Брендън Глийсън във филма на Венсан Перез „Сами в Берлин“ – продук-



„Сами в Берлин“ – Германия, Франция, Великобритания, реж. Венсан Перез

ция на Германия, Франция и Великобритания. Филмът е създаден по романа на немския писател Ханс Фалада и е базиран на действителната история на семейство Ана и Ото Куандел, които след смъртта на сина им на фронта от предани и вярващи в делото на Фюрера германци се превръщат в негови врагове и започват своя лична съпротива. В продължение на три години (1940 – 1943) те водят тиха война с нацизма, като разпространяват из цял Берлин пощенски картички, призоваващи към борба срещу Хитлер. Филмът е изпълнен с напрежение и съспенс като фабула, но покорява с решителността на героите в борбата им и тяхната затрогваща привързаност и нежна обич, особено на подсъдимата скамейка и пред лицето на вилнеещите гестаповски офицери.

Войната е тема и на лиричния, поетичен черно-бял португалски филм, „Писма от войната“ на режисьора Иво Ферейра. Той също е създаден по литературно произведение – книгата на известния португалски писател Антониу Лобу Антунеш „Живот, записан на хартия“. Главният герой е млад лекар, изпратен в Ангола по време на Колониалната война на Португалия през 1971 година. Зад кадър звучат писмата на лекаря до съпругата му в Лисабон – топли, прочув-

ствени, изпълнени с обич. Те се превръщат в своеобразен контрапункт на суровата реалност на войната и още по-релефно подчертават нейната жестокост и безсмислие. Постепенно тонът на писмата става все по-безнадежден, все по-отчаян, до пълен срыв... Черно-бял и също на тема война – Филипинската революция от 1896 година против испанското почти 300 годишно господство – е филмът на Лав Диаз „Приспивна песен за скръбната мистерия“ (Наградата Алфред Бауер за нови перспективи). Може да се каже, че дългото заглавие отговаря на дължината на филма – осем часа. Доста обезкуражаващо, ако това са новите перспективи. В този филм режисьорът изповядва възгледите си за тоталното кино, като по странен начин съчетава постановъчната театрализация, приповдигната условност в актьорската игра с документалността на „неравнодушната“ природа. Исторически, любовен, скръбен, увличащ и досаден, филмът на Диаз е експериментален и невъзможен, но не и безинтересен, поне в онези четири часа, които аз му посветих. Докато „Срещу течението“ (Сребърна мечка за особени постижения), режисьор Ян Чао – Китай, е също толкова протяжен, наситен с мистика, арт колкото си иска, но се гледа с притаен дъх. Плавното, почти замря-



„Срещу течението“ – Китай, режисьор Ян Чао

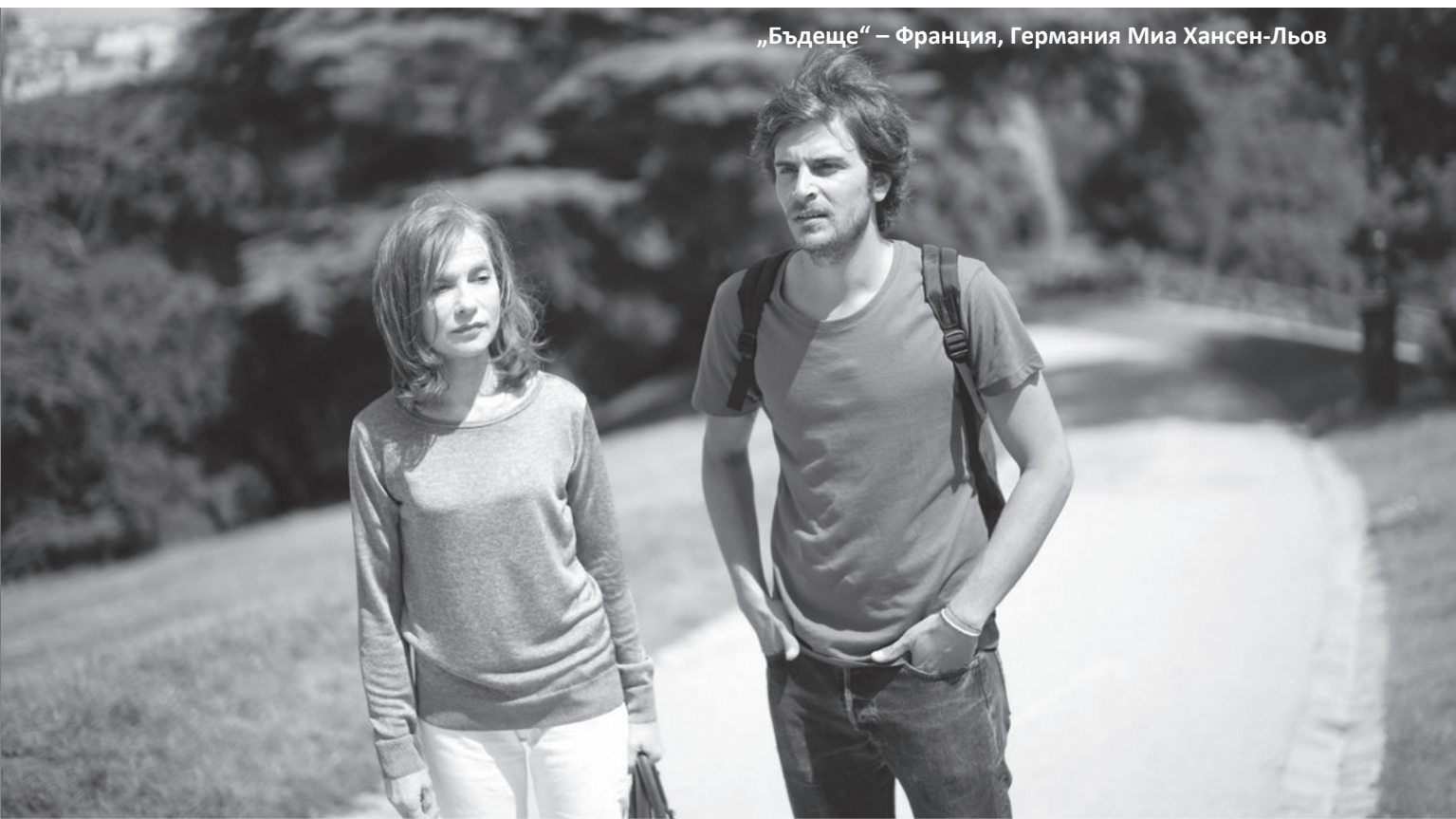
ло течение на величествената река Яндзъ е обсебило ритъма на филма. Ръждиво корабче се люшка в дремещите води, а неговият капитан, млад и самотен, споделя зад кадър своите копнежи, възжеления и страсти. Нищо от реалността не е реално, всичко е мистериозно и ефирно, освен вечната, забулена в своите тайни река и неистовият, протяжен зов за любов...

Любов и нелюбов преобладават и във филмите на съвременна тема. В новия си филм „Комуната“ – Дания, Швеция, Холандия, Томас Винтерберг се връща в 70-те години на миналия век, към разкрепостените нрави и модата на живот в комуна – европейски отзвук на американското хипи движение. Самият Винтерберг като дете е бил участник в тези увлечения на родителите си. Във филма му има нещо биографично. Той е автентичен и вълнуващ, елегантен в битността си, но провокативен и нееднозначен като внушение. Героите са от различни социални прослойки, събрани да живеят заедно в просторната къща на приятелите си Ерик и Ана – той преподавател по архитектура, тя телевизионен водещ на новините. Като че ли всички живеят в хармония и разбирателство, докато съпругът не се влюбва в своя студентка, а великодушната Ана не я кани да живее в комуната. Оттук започ-

ва разпадът във връзките и взаимоотношенията и емоционалният и психически срив на Ана. Датската актриса Трине Дюрхолм е изключителна в извайване на напрежението, емоционалния диапазон и фини нюанси в поведението на своята героиня и Сребърната мечка за най-добра актриса бе като предопределена за нея. С пълно основание в конкуренцията участваше и Изабел Юпер от филма „Бъдеще“ – Франция, Германия, на младата датчанка Миа Хансен-Льов (Сребърна мечка за режисура). Героинята на Изабел Юпер е преподавател по философия, около 60 годишна, озовала се на кръстопът или по-скоро в безпътица, след като съпругът ѝ я напуска, майка ѝ умира, а децата ѝ имат свои семейства и нямат нужда от нея. Режисьорката малко в повече се заиграва с философски разсъждения и позовавания, но Изабел Юпер успява да приземи тяхната претенция и маниерност, за да измине сложния път до простата житейска истина, че внучетата могат да дадат нов смисъл в живота на зрялата жена.

Жени са и героините на полско-шведския филм „Съединени щати на любовта“ (Сребърна мечка за сценарий) – авторски филм на Томаш Василевски, който разказва за живота на четири жени от малко провинциално градче в Полша

„Бъдеще“ – Франция, Германия Миа Хансен-Льов



след падането на комунизма. Те са на различна възраст, всяка със своите obsesии, несретен личен живот, всеобемаща самота и безизходност. Много силен филм, органично втъкан в колизиите на социалния релеф. Неподправеност и очарование струи от дебютния филм на Мохамед Бен Атия „Хеди“ – Тунис, Белгия, Франция, който бе удостоен с Наградата за първи филм. Главният герой Хеди (Мадж Мاستура – Сребърна мечка за най-добър актьор) е млад мъж, който продава коли за „Пежо“, но е доста несретен в бизнеса. Той и като личност е плах и неуверен, изцяло подчинен на майка си, която властно „подрежда“ неговото бъдеще. Но в живота на Хеди се появява свободолюбива и разкрепостена жена, в която той се влюбва и решава да следва по нейния авантюристичен път в чужбина. В последния момент чувството за дълг надделява и Хеди се връща у дома – примирен, но и променен, усетил тръпката на свободата и желанието сам да организира живота си. Някои провидяха в това полъх на „Арабската пролет“, но мисля, че е пресилено един толкова личен и

интимен филм да бъде товарен с политически етикети.

Ако говорим за политическо кино, то това е филмът на Данис Танович „Смърт в Сараево“ – Франция, Босна и Херцеговина, който получи Сребърна мечка – Специалната награда на журито и Наградата на ФИПРЕССИ, но не само заради своята „политическа не/коректност“. Действието се развива в босненския хотел Европа през 2014 година. Врящ котел от страсти и напрежение. Персоналът се готви за стачка, управителят е мижитурка, която си придава важност, докато бандити властват из хотела, а европейският чиновник, дошъл на височайше посещение в града, е пълна карикатура. Междувременно телевизионна журналистка прави репортаж за Гаврило Принцип – виновникът за покушението над сръбския крал, атентатор, убиец, герой. Как е оценяван той днес? А негов съименник и далечен потомък не само се оказва в центъра на събитията, но и загива набеден, че е терорист. Важен филм, в който алюзиите с неспокойствието и нестабилността на съвре-



„Хеди“ – Тунис, Белгия, Франция, режисьор Мохамед Бен Атия

менна Европа съвсем не са случайни. Но „горещият“ филм на фестивала като актуалност, като художествен акт, като урок по човечност и миролюбие е изключителният документален филм на Джанфранко Рози „Огън в морето“ – безспорният фаворит, завоювал Голямата награда – Златна мечка за най-добър филм. Нямаше зрител, който да не остане безмълвен след филма, усетил го като частица от себе си. Дванадесетгодишно момче живее своя си момчешки живот на италианския остров Лампедуза – бяга от училище, катери се по дърветата и играе с приятеля си, придружава баща си с рибарската лодка, защото и неговото бъдеще е на рибар, каквито са повечето мъже на острова. Патриархално, спокойно и някак притихнало ежедневие, в което всичко е познато и рутинно. От местното радио звучат поздравии с предпочитаната песен „Огън в морето“, но всъщност огънят в морето наистина бушува. От десетилетия Лампедуза е пристан за африкански бежанци, като особено засилен е миграционният цикъл през последните години.

Бреговата охрана, лекарят, всички служби на острова се опитват да помогнат на бежанците, поне на оцелелите от тях. Тези хиляди хора, решили се на гибелно пътешествие, за да избягат от глад, мизерия, война... Не всички стигат брега... но животът продължава. Без парадност и апломб хората от Лампедуза вършат своята работа, както проличава и от друг документален филм – „Лампедуза през зимата“ на режисьора Джейкъб Бросман, показан на София Филм Фест. Няма омраза, няма ненавист, само причастност и разбиране. Но така ли е навсякъде, където мигрантите търсят убежище? И какво правят правителствата, за да се предотврати започналото велико преселение на народите? Толкова ли е трудно на тази красива планета да се осигури на хората храна, мир и спокойствие, за да живеят там, където са? Толкова ли е трудно да проявяваме толерантност, да приемаме другостта? Да помагаме, особено в кризисни ситуации! Това е тихото послание на разтърсващия с „обикновеността си“ филм „Огън в морето“. Но според мен, това е и призивното послание на 66-то Берлинале.



„Огън в морето“ – Италия, Франция, режисьор Джонфранко Рози

ПАРИЖ 2016

Албания, година първа

Йоана Павлова ■

► Ако днешните политически граници стават все по-условни, то културното им съдържание придобива все по-голямо значение. Неслучайно казват, че XXI век ще е векът на музеите и архивите.

В този контекст се проведе и Cinéma du Réel – един от двата най-големи фестивали за документално кино във Франция заедно с FIDMarseille. За 38-ото си издание Cinéma du Réel се представи отново с амбициозна програма – четири състезателни секции (три международни и една френска), паралелни програми и една сравнително нова инициатива, която дава възможност на парижките зрители да надзърнат в съкровищницата на различни национални филмотеки. След Чили (2013), Португалия (2014) и Гърция (2015) тази година беше ред на Албания

Малко предистория: състоянието на Националния филмов архив на Албания не е много подобро от това на българския, най-вече заради проблемите с вентилацията и влагата в помещенията, където се съхраняват лентите, но по щастливо стечение на обстоятелствата се появява неочаквано решение. Преди няколко години ирландският кинокритик, програматор и режисьор Марк Казънс отива за първи път в Тирана и посвещава голяма част от времето си на срещи с

местни кинодейци, както и на самия киноархив. Впечатлен от срещите си в Тирана, Казънс решава да се отдаде на каузата за спасяването на албанското кинонаследство (която между другото има немалко опоненти сред самите албанци) и заедно с Реджина Лонго, университетски преподавател и редактор на Film Quarterly, основава The Albanian Cinema Project. Става дума за международен тръст от режисьори, критици, преподаватели, архивисти, които работят доброволно за популяризирането на застрашените от изчезване албански филми и тяхното прехвърляне на дигитален носител.

Всичко това става основа за документалния филм на Казънс от 2013-а „Here Be Dragons“ (от латинското Hic Sunt Dracones, с което средновековните картографи са обозначавали белите петна по картата на света), с който Cinéma du Réel стартира програмата от албанско документално кино. Представените заглавия от Албанския архив бяха общо 17, разделени в 5 тематични проекции, почти изцяло на 35-милиметрова лента – рядкост дори за стандартите на Париж. Първите четири филма проследяват как Албания конструира националния си имидж посредством документалното кино и как тази визия се променя с годините спрямо политическата и социалната

конюнктура. Три от тези филми са произведени преди 1989-а, а четвъртият – през 1993-а, когато из Тирана се търкалят гранитните глави на всички „паднали идоли“ на фашизма и социализма: Мусолини, Хитлер, Енвер Ходжа, Ленин, Сталин...

„Командирът посещава Централна и Южна Албания“ (Komandanti viziton Shqipërinë e mesme dhe të jugut, 1947) на Манди Кочи (Mandi Koçi) е първият официален документален филм на социалистическа Албания. Въпреки пропагандния си тон той е документ за епохата с основно действащо лице Енвер Ходжа. Сред хипнотично повторение на жестове и думи, несекващ поток от жени в носии и деца с цветя, човек си дава сметка до каква степен съвременното документално кино, което работи с архивни кадри, е променило нагласата ни към подобни изображения. „Когато дойде ноември“ (Kur vjen nëntori, 1964) на Виктор Гжика (Viktor Gjika) също е сред върховете на пропагандната албанска документалистика. Сценарият е на Исмаил Кадаре, а поетичата визия е доказателство за интензивните количествени натрупвания и качествени изменения в албанската индустрия за по-малко от две десетилетия. Виктор Гжика е сред режисьорите, изпратени да учат в Москва, и видимо е повлиян от съветската монтажна школа. В същото време този филм предизвика доста смях в залата заради бодрото смесване на лиричен изказ и френетичен дикторски тон. Втората прожекция представляваше селекция от филми, които са били забранени за показ от албанската власт. Две късометражки на Виктор Стратоберда (Viktor Stratobërdha) от средата на 50-те години демонстрират таланта и потенциала на този режисьор, но той прекарва доста години в затвора, след като има неблагоприятното да се пошегува с Енвер Ходжа. С две заглавия в тази тематична селекция участва и Димитер Анагности (Dhimitër Anagnosti). На практика на Cinéma du Réel се състоя световната премиера на неговия филм „Вечност“ (Përjetësi, 1973). Защо обаче тези пропагандни ленти са били забранени? Както във всяка тоталитарна система, и в Албания тези решения са се взимали от чиновници, които не обичат новото и различното, пък било то и лансирано от идеологически верни режисьори.

В случая с Виктор Стратоберда обвиненията са във формализъм и хумористично представяне

на социалистическата действителност. Работата на Димитер Анагности пък автоматично е предизвикала ужас от западни културни влияния. Филм като „Дарители на живот“ Dhuruesit e jetës, 1971 на Митхат Фагу (Mithat Fagu) обаче по нищо не се различава от червенокръстката продукция в бившия социалистически лагер, но партийните доводи били следните: „Не може кръвта на албанските граждани да се лее по екрана! Не може да показваме, че в нашите фабрики се случват трудови инциденти!“

Целта на прожекция номер три беше да опровергае клишето, че Албания е изолирана страна. Лично за мен най-любопитен беше третият филм от тази прожекция „Рамо до рамо“ (Krah për krah, 1964) на двама автори – от Албания и от Китай – Ендри Кеко (Endri Keko) и Хо И Шен (Ho Y Shen). След като Албания прекъсва дипломатически връзки със СССР, открива верен идеологически и икономически партньор в лицето на Мао Дзедун. Популярен израз от 60-те години в Албания е „другари косовари и братя китайци“. По време на Културната революция в Китай албанското кино е единственият досег на страната с външния свят. Така например китайската актриса Джоан Чен често посочва в интервюта, че се е научила да носи рокля благодарение на албанските филми, които е гледала като дете. Затова и днес в интернет може да се открие цялата албанска филмова класика от онези години със субтитри или дублаж на мандарин.

Четвъртата прожекция от програмата с албанско документално кино на Cinéma du Réel оправда нагласата, че архивите съхраняват предимно морално остаряла пропаганда. Двете подбрани от Кларънс Цуй заглавия са произведени след 1989-а – „Супер Балкан“ (Superballkan, 1998) на Фатмир Кочи (Fatmir Koçi) и „Очакване“ (Pritja, 2015) на Роланд Сейко (Roland Sejko). По-новият от тези филми е по-скоро телевизионна продукция, която проследява гоненията срещу католическите свещеници и монаси от социалистическата власт. Въпреки добрите му качества, останах с впечатление, че беше включен в селекцията по-скоро с образователна цел. Затова бих искала да се спра на „Супер Балкан“ – филм, който може да се гледа отново и отново и който е моя любимец в програмата.

У нас Фатмир Кочи е известен предимно с игралните си проекти: „Тирана, година нула“ (2001), „Времето на кометата“ (2008), „Амстердам експрес“ (2014), но документалният му филм от края на 90-те е щастливо завръщане към духа на онези неспокойни времена. Заглавието е вдъхновено от репликата на таксиметров шофьор в Тирана към Кочи, а подтикът да се заснеме филмът – албанската криза от 1997-а. Режисьорът интервюира приятели и артисти за темите, които вълнуват всички: какво мислят за конкурса „Мис Албания“, защо все още не са емигрирали, що е изкуство? Форматът е по-скоро видео-арт. Материалът носи различен емоционален заряд, но е монтиран с такава шеметна лекота и в тон с неравноделния саундтрак, че зрителят сякаш е гаврътнал Балканите на екс. Петата, финална прожекция, беше като деликатно сбогуване. За тази тематична вечер бяха подбрани два филма на Джанфисе Кеко, кои-

то добавят допълнителни нива на условност към класическото документално кино. „Преди представлението“ (Para shfaqjes, 1972) дава възможност да се разходим из някогашна Тирана като територия на фантазиите, така, както я виждат децата. „Докато се снима филм“ (Kur po xhirohej një film, 1981) е игрален филм, но вдъхновен от реален случай – докато режисьорката работи по „Томка и неговите приятели“, едно от децата актьори изпада в тежка депресия. „Докато се снима филм“ възстановява събитията около продукцията на „Томка“ като опит щастливият край да се наложи с интервенция от автора. Идеята за „Докато се снима филм“ е провокирана от „Крамър срещу Крамър“ (1979). След премиерата в САЩ албанският посланик в Америка описва пред Джанфисе Кеко сцена по сцена този митичен филм за развода, една тема-табу в албанското кино.

След като изгледах програмата с албанско



„Докато се снима филм“ – Албания, реж. Джанфисе Кеко

документално кино, имах удоволствието да разговарям лично с нейния селекционер Кларънс Цуй. Първите му думи бяха как детските му впечатления от България са свързани с речта на Георги Димитров на Лайпцигския процес, цитирана за пример в китайската литература от онези години. Коментирахме филма на Марк Казънс като вдъхновение и модел, за да се конструира подобна програма, както и възможните внушения за зрителите във Франция и Албания. „Не става дума за това как ние, чужденците, стъпваме на албанска земя и спасяваме филмите, случаят изобщо не е такъв. Ние просто се надяваме да можем да помогнем с нашия опит, с нашите идеи и контакти. И, разбира се, с програма като тази.“

Като селекционер Цуй е наясно, че предложените заглавия предизвикват известно недоверие, дори съпротива срещу оборването на познатите клишета за Албания посредством

пропаганден материал. За него това е позитивна реакция: „Моята работа е да поставим наличните изображения под въпрос, да се запитае какво означават те, дали можем да извлечем нещо повече от тях, или, дали след още 10-20 години, когато ги гледаме отново ще ни казват всичко, което може би ще се случи в Албания и по света? Дали бихме извели ново значение от тях? Това би било възможно единствено ако филмите все още съществуват физически. Така че програмата е за всички тези неща – за въпросите около образите на лентата, но и за запазването на тази лента, за да можем да продължим да задаваме въпроси.“

На финала на нашия разговор, Кларънс Цуй ме помоли за контакт с Българската Национална Филмотека. Излишно е да споменавам колко силно се надявам догодина да дойде и нашият ред – не само в програмата на Cinéma du Réel, но и на световната карта на киното. ■



„Томка и неговите приятели“ – Албания, реж. Джанфисе Кеко

НОСИТЕЛИ НА СРОДНИ ПРАВА правната фигура на продуцента в аудиовизията

Марияна Лазарова ■

► I. Обект и съдържание на сродното право.

С термина сродни права – *droit voisins*¹, *neighboring or related rights*², се обозначава отделна категория права, близки до авторските. Много често правноносителите и ползвателите проявяват неразбиране и считат тази категория права за вторична, производна от авторството и следователно с второстепенно значение. Подобно неразбиране води до редица недоразумения в практиката и до псевдо философски спорове в стил: кокошката или яйцето. Съществува стар спор: кой е по-важен, творческият принос и талантът на авторите, или инвестицията на продуцента, без която техният труд нямаше да се обективира и да стане достояние на публиката. Всъщност приносът на всеки един автор или носител на сродно право за създаване на аудиовизуалното произведение е строго индивидуален и в пряка зависимост от личните му способности. В случая е важно да бъде изтъкнато, че от правна гледна точка сродните права не са производни от авторските, не са никакви „права втора категория“, а самостоятелна категория права, регламентирани от закона на отделно

систематично място и напълно равнопоставено с авторските. Аргументите за това могат да се намерят в няколко посоки

1. Според българското законодателство сродните права са също *изключителни по своя характер* както и авторските. Това означава, че правноносителите не само могат да претендират за справедливо възнаграждение, но и да разрешават, съответно да забраняват използването.

2. *Субекти* на сродни права са четири категории правноносителите, изрично посочени в чл.72 от ЗАПСП: 1/ продуцентите на звукозаписи, 2/ продуцентите на аудиовизуални произведения, 3/ артистите изпълнители и 4/ радио и телевизионните организации.

3. Подобно на авторските права обаче и сродните *възникват оригинално за своя носител*. Сродните права не произтичат от авторското право, не са производни на него, а възникват на основание на закона за правноносителя си. Сродните права могат да възникват както за физически лица, така и за юридически лица, когато са продуценти или доставчици на медийни услуги.

4. Сродните права имат различни обекти от авторските. *Обект на сродното право* на музикалния продуцент е звукозаписът, на фил-

¹ *droit voisins* – от фр. ез. – сродни права.

² *neighbouring or related rights* – от англ. ез. – сродни права.

мовия продуцент – първоначалният запис на филм или друго аудиовизуално произведение и копията, получени в резултат на този запис, на артистите изпълнители – техните изпълнения: на живо или записани, на радио – и телевизионните организации – техните програми.

5. В чл.72б от ЗАПСП е установена *оборима законова презумпция за носител на сродно право, аналогично на презумпцията за авторските права* по чл.6, според която „До доказване на противното за носител на право по чл. 72б се смята лицето, чието име, наименование или друг идентифициращ знак са посочени или упоменати по обичайния за това начин върху съответния запис, копия или екземпляри от него и/или техните опаковки, или в хода на показване на програмата“.

6. *Съдържанието* на сродното право също представлява комплекс от имуществени и неимуществени правомощия, които могат да се упражняват от носителя на правото или от трети лица, които са го придобили на законово или договорно основание. Законът допуска упражняване на имуществените сродни права да бъдат управлявани на колективен принцип от упълномощени от правоносителите организации за колективно управление на права (ОКУП).

7. Сродните права, подобно на авторските, се ползват със *срок на защита*, който е различен в зависимост от субекта и обекта на правото.

Много важно законово изискване, нормативно установено в чл.72а от ЗАПСП постановява, че сродните права не могат да бъдат упражнявани в колизия с авторските – т.е. по начин, който би могъл да доведе до накърняване или ограничаване на авторските права.

1. Филмовият продуцент като правоносител и първичен ползвател

Фигурата на продуцента в аудиовизията заслужава специално внимание, защото така, както киното примирява в себе си бинарната опозиция между изкуство и бизнес, филмовият продуцент обединява противоположните качества на правоносител и ползвател. Практиката на филмопроизводството познава разнородни фигури с различни удължения преди думата „продуцент“ в съответствие с аналозите на английски език: изпълнителен продуцент

(executive producer), креативен продуцент (creative producer), оперативен продуцент (line producer), асоцииран продуцент (associated producer) и т.н. Трябва да се признае, че всички тези термини са придобили отдавна гражданственост и в производствения процес всяко едно от тези лица като част от екипа е натоварено със специфични организационно-технически функции. Но от гледна точка на авторското право продуцентът е само един и той е правоносител – т.е. съгласно чл. 90а от ЗАПСП притежава сродни права върху оригинала на филма – т.е. първоначалният запис на филм или друго аудиовизуално произведение и копията от него, получени в резултат на този именно запис. Съгласно определението в т.21 на §.1 от допълнителните разпоредби на закона за филмовата индустрия (ЗФИ): „оригинал на филм“ е материалният носител, върху който е направен първоначалният запис на филма и от който филмът може да бъде възпроизведен в неограничен брой копия по какъвто и да е начин.“ Очевидно това предполага, че трябва да е постигнато споразумение за окончателната версия на филма между продуцента и режисьора в съответствие с изричната разпоредба на чл.63 ал.(4) от ЗАПСП. Следователно, за разлика от авторското право, обекти на сродното право на продуцента са записите на аудиовизуалното произведение. Това е субективно право от категорията на абсолютните права и има изключителен характер – т.е. продуцентът може да разрешава или забранява използването на тези записи. С други думи продуцентът е господарят на записа!

С промените в ЗАПСП от 2000 г. (ДВ бр.28) за пръв път се регламентираха сродните права на филмовите продуценти. Това беше последица от изискването за хармонизация на българското законодателство с европейското и в частност с Директива 92/100/ЕИО на Съвета от 19.11.1992 г.³ Дотогава филмовите продуценти можеха да придобиват права само по производен начин –

³ Директива 92/100/ЕИО на Съвета от 19.11.1992 г. относно правото на наем и правото на заем и някои сродни права на авторското в областта на интелектуалната собственост. – обн. „Официален вестник“ на ЕО № L346/92 г. 61-66. The „Directive on rental right and lending right“.

от авторите. След съществена законодателна промяна в режима на регламентация от 2000 г. носители на сродните продуцентски права върху „старите филми“, създадени преди влизане в сила на ЗАПСП през 1993 г., са НФЦ (правоприемник на бившите производствени студиа), БНТ и Военната киностудия (за създадените от тях филми). За филмите след 1993 г. носители на сродни права върху филмите са лицата, отговарящи на определението за продуцент в закона.

Законовата дефиниция за продуцент на филм или друго аудиовизуално произведение се съдържа в чл. 62 ал. (3) от ЗАПСП: „Продуцент по смисъла на този раздел е физическото или юридическото лице, което организира създаването на произведението и осигурява финансирането му“. Анализът на този текст води до следните изводи:

– Законът допуска продуцентът да е физическо или юридическо лице и не поставя в това отношение никакви ограничения. В ЗФИ обаче пред продуцентите, кандидатстващи за държавно субсидиране, се съдържа изискването те да са регистрирани в публичния регистър, поддържан от Изпълнителна агенция Национален филмов център (ИА НФЦ), а като част от процедурата съгласно чл. 20 към заявлението за вписване в регистъра се прилага актуално удостоверение за вписване в търговския регистър. Изискването кандидатстващият за субсидиране продуцент да притежава качеството „търговец“ по ТЗ представлява ограничение, защото задължително трябва да бъде регистриран като търговец по законодателството на държава – членка на Европейския съюз или на друга държава от Европейското икономическо пространство или Швейцария. По този начин несправедливо се изключват от участие в процедурата всякакви организации с нестопанска цел, които също биха могли да продуцират филми, както и например висшите училища, в които се обучават студенти по различни киноспециалности, фондации и други. В чл. 29. (1) се поставят допълнителни изисквания: за подпомагане може да кандидатства само продуцент, който е вписан в регистъра и няма просрочени задължения към Агенцията и/или просрочени публични задължения към държавата. За защита на обществе-

ния интерес не се допуска държавно подпомагане на проекти, които проповядват насилие, верска, расова или етническа нетърпимост или съдържат порнография.

– Дефиницията по чл.62 ал. (3) от ЗАПСП трябва да се тълкува във връзка с глава десета „а“ от същия закон, където е установен правният режим на филмовите продуценти. Техните права са върху първоначалния запис на аудиовизуалното произведение и копията, получени в резултат на този запис. Това е важно, защото ако едно лице презапише вече съществуващ първоначален запис на аудиовизуално произведение, то не придобива сродни права на продуцент върху него. Това е от голямо значение, особено във връзка с така модерната напоследък дигитализация. За преработване на запис в цифров формат е необходимо изричното разрешение на продуцента, който обикновено има право да лицензира използването и от името на авторите.

– Двете условия по ал. (3) трябва да са налице в кумулация, за да придобие едно лице статуса на правоносител – продуцент. Той несъмнено е лицето, което организира произвеждането на екранното произведение, без да е необходимо да присъства в студиото или на снимачната площадка. Продуцентът е лицето, което осигурява финансирането, без да е задължително той непременно да влага собствени средства. Възможно е да привлече финансиране по различни начини. Все по-голямо значение в съвременното аудиовизуално производство придобиват спонсорските заставки или продуктово позициониране като алтернативни източници на финансиране. Договорите за това също се сключват от продуцента. Нов модерен начин на финансиране, който набира скорост в момента, е и т.нар. crowdfunding⁴. Следователно действащото в страната законодателство допуска качеството продуцент на аудиовизуално произведение да притежават различни правни субекти: физически лица/еднолични търговци, дружества, регистрирани по ТЗ, телевизионни организации.

⁴ crowd funding – от англ.ез. – групово финансиране: форма на алтернативно финансиране на филмови проекти под формата на парични вноски от голям брой хора посредством някаква платформа-посредник, най-често интернет-базирана.

– Но продуцентът е преди всичко лицето, което *инвестира в права* и сключва договорите с авторите за създаване на произведението и в следствие си възстановява инвестицията от експлоатация на права, като подписва различни договори с ползвателите на аудиовизуална продукция. Следователно бизнесът на продуцента се състои в сключването на снопове договори. Необходимо е предварително той да е уредил правата с всички автори: основни и неосновни по смисъла на закона, за създаване на произведението и последващото му използване. Те му отстъпват основните имуществени правомощия с писмени договори на изключителна основа, за което съществува и законова презумпция по чл.63 ал.(1) от ЗАПСП. Тези договори в правната теория се обозначават с термина *първични договори* и имат хибридна природа, защото представляват своеобразна смесица между типични авторско-правни договори, свързани с прехвърляне на конкретни изключителни правомощия от авторите на продуцента и договори за изработка по ЗЗД, по силата на които авторите (основни и неосновни) се задължават спрямо продуцента с престиране на конкретен резултат във връзка със създаването на аудиовизуалното произведение. В този смисъл филмовият продуцент се явява първичен ползвател. Обикновено първичните договори се сключват за максимално допустимия от закона десетгодишен срок с клауза за автоматично продължаване поради по-дългия петдесет годишен срок на защита на правата на филмовите продуценти и за територията на света, защото е много важно продуцентът да има всички възможности за извличане на максимални печалби от използване на произведението. Продуцентът е длъжен да уреди и сродните права с артистите-изпълнители на главни и второстепенни роли върху записаното във филма изпълнение, както и с всички други носители на права върху защитени обекти, включени в аудиовизуалното произведение. Например правата върху музиката, звукозаписите и изпълненията, синхронизирани във филма. В случаите на използване на предварително съществуваща музика продуцентът в повечето случаи урежда с музикалния продуцент правата върху

т.н. master user licence⁵ върху звукозаписа. Тази лицензия включва разрешение звукозаписът да бъде възпроизведен в саундрака на филма, както и други условия за използването му като: територия и срок на отстъпените права, време-траене на синхронизацията, но обикновено се изисква отделно разрешение за издаване на саундтрака с филмова музика на някакъв вид носител и разпространението му. В случаите, когато филмовият продуцент използва оригинална филмова музика, той трябва да договори с композитора или компанията-пъблишър (publishing company⁶) възнаграждение, срещу което да се сдобие с т.н. synchronization licence (Synch licence)⁷. Но сродните права на продуцента по нашия закон са оригинални – възникват директно за него по силата на закона със създаване на записа, а не са деривативни – т.е. производни от тези на авторите. Прехвърлянето на изключителни авторски права превръща продуцента в субект, който експлоатира икономически не само своите имуществени правомощия, но и тези на авторите, за които им дължи отчисления при последващо използване.

С различни други ползватели продуцентът сключва т.н. *вторични авторско-правни договори*. За разлика от първичните тези договори се сключват за предоставяне на отделни неизключителни имуществени правомощия за използване по конкретен начин в зависимост от профила на съответния ползвател, за определен срок (обикновено едногодишен или по-кратък), за точно определена територия: на страната или дори на определена област или град. Именно от получените от тези ползватели възнаграждения по вторичните договори продуцентът е длъжен да изплаща отчисления на основните автори, композиторът и артистите в главни роли, или ако е изрично договорено – те да си ги получават от ОКУП. Продуцентът е лицето, което дава разрешение (лицензира) използване на филма и от името на авторите и артистите-изпълнители на ползватели за различни видове използване. По този начин

⁵ master user licence – от англ. ез. – мастер лиценз на ползвателя.

⁶ publishing company – от англ. ез. – музикален издател.

⁷ synch licence – лицензия за синхронизация.

филмовото произведение се експлоатира икономически и възстановява вложените в него инвестиции, а авторите получават допълнителни отчисления. Затова правило в аудиовизията е, че продуцентът трябва да има максимално широк обем на отстъпени права, за да извършва дейността си успешно и да генерира печалби, което е и в интерес на авторите.

Съдържанието на сродното продуцентско право е съвкупност от имуществени и неимуществени правомощия, регламентирани в глава 10а от нашия ЗАПСП през 2000г. Това са :

1. Неимуществено право по чл.90а. ал.2 – право да изисква при използване на филма името (при физическите лица) или наименованието му (при юридическите лица) да бъде посочвано по обичайния за това начин.

В тази връзка е уместно да се отбележи, че законовата презумпция за притежание на сродни права по чл. 72 от ЗАПСП е формулирана по-широко, защото важи не само за продуцентските права, но и за сродните права на артистите-изпълнители и доставчиците на медийни услуги. Съгласно

ал. (9) на чл.41 от ЗФИ: „Всеки филм, разпространяван и/или показван на територията на Република България, трябва да съдържа заключителни надписи, в които са посочени всички творчески лица, изпълнители на роли и технически лица, взели участие в създаването на филма, заглавието на музикалните произведения, използвани изцяло или частично във филма, както и носителите на авторски, изпълнителски и продуцентски права върху тях“.

2. Имуществени правомощия – посочени в чл.90 ал. (1) от ЗАПСП, които се разпростират върху оригиналния запис и копията от него:

– *размножаването, възпроизвеждането и разпространението им* – понятието за „разпространение“ по ЗАПСП, дефинирано в §.2 т.4, е по-тясно от това по ЗФИ, което включва всички форми на търговско разпространение, предназначено за публика. Освен продажба, замяна, дарение, даване под наем или в заем, както и предложението за продажба или даване под наем на копия от филми, понятието се отнася и до разпространение в киносалони, по телевизията, за домашно ползване, разпространение на мултимедийни произведения „офлайн“

или „онлайн“. Следователно то включва следващите отделни авторско-правни правомощия на продуцента, изброени по-долу. Това е още едно несъответствие между действащите нормативни актове, съотносими към регулация на една и съща материя. Административно-наказателните разпоредби на ЗФИ предвиждат, че който извършва филмопродуцентска или филморазпространителска дейност или осъществява показ на филми без регистрация по този закон, се наказва с глоба в размер от 8000 до 20000 лв., а когато нарушението е извършено от юридически лица или еднолични търговци – с имуществена санкция в същия размер. При повторно нарушение от същия вид може да бъде наложена глоба или имуществена санкция от 16000 до 40000 лв.

– *публичното им прожектиране* – в ЗАПСП не се дефинира това понятие. ЗФИ в т.8 на §.1 от допълнителните разпоредби използва термина „показ“ и го определя като: „прожектиране на филм с търговска цел по какъвто и да е начин, с помощта на каквото и да е устройство, на каквото и да е място, достъпно за неограничен кръг лица“. Законът постановява още, че разпространението и/или показът на филми на територията на Република България се осъществява след издаване на виза. Искането за издаване на виза се подава от разпространителя и трябва да съдържа определените в закона реквизити и към него задължително се прилага копие от договора, удостоверяващ придобиването на правата за разпространение и/или показ на филма за територията на Република България, придружен с легализиран превод, ако оригиналът не е на български език. Филмът задължително се категоризира от национална комисия в някоя от посочените в закона пет категории:

категория „А“ – когато филмът е за деца и има възпитателен характер;

категория „В“ – когато филмът утвърждава идеалите на хуманизма, популяризира националната и световната култура или по никакъв начин не противоречи на общоприетите морални норми в страната и няма ограничителни препоръки от комисията;

категория „С“ – когато филмът съдържа отделни кадри с еротично съдържание или с употре-

ба на алкохол, стимуланти, наркотици или отделни кадри с насилие в тях;
категория „D“ – когато филмът съдържа значителен брой кадри с еротично съдържание или с употреба на алкохол, стимуланти, наркотици или значителен брой кадри с насилие в тях;
категория „X“ – когато филмът е натуралистично еротичен.

Визата се издава със заповед на директора на ИА НФЦ, който може да откаже да я издаде в два случая:

– ако лицето не притежава права за разпространение и/или показ за територията на страната; или

– филмът не е получил категоризация.

Заповедта подлежи на обжалване по реда на Административно процесуалния кодекс (АПК). Въз основа на издадената виза филмът се вписва служебно в публичния регистър на агенцията.

Филмът може да бъде разпространяван и/или показван на територията на Република България само във вида, за който е получил визата. Визата за разпространение и/или показ се поставя на видно за всички зрители място в киносалона, нейното изображение се монтира преди първия кадър върху всяко копие на филма и задължително се поставя върху всеки носител, когато филмът се разпространява. Чуждестранните филми на територията на страната се разпространяват и/или показват преведени на български език, а пълнометражни анимационни филми категория „А“ – задължително във версия, дублирана на български език. Законът поставя и други ограничения относно зрителската аудитория в зависимост от категоризацията на филма. В чл.44 от ЗФИ се поставя изискване: не по-малко от петнадесет на сто от общото годишно време във всеки киносалон и киносалон в кинокомплекс да бъде предназначено за европейски филми. Времето за показ на български филми не може да бъде по-малко от пет на сто от общото годишно време във всеки киносалон, равномерно разпределено във всички часови пояси. В този случай ще се прилага дефиницията за български и европейски филм съгласно допълнителните разпоредби на ЗФИ.

– излъчването им по безжичен път се раз-

решава от продуцента. За разпространението на филмите продуцентът обикновено сключва договор с дистрибуторски компании: предварително, „на зелено“ или по-рядко след като филмът е вече завършен. В чл.45 от ЗФИ е постановено, че при разпространението на филми се спазват следните периоди:

1. За разпространение на видео, DVD, интернет или чрез платен телевизионен канал периодът е най-малко три месеца след датата на премиерата в киносалон, с изключение на случаите, когато в договора за разпространение е уговорено друго;

2. За излъчване по телевизионен канал – най-малко шест месеца след датата на премиерата в киносалон.

– Предаването и препредаването им по кабел – за тези имуществени правомощия ще се прилагат съответно разпоредбите на чл.21 и чл.22 от ЗАПСП. Трябва да се отбележи, че продуцентите управляват самостоятелно правата за излъчване – ефирно или чрез сателит, както и за оригинално предаване чрез кабел на аудиовизуалните произведения, за разлика от правата за препредаване, които задължително се управляват от ОКУП. В България Филмаутор представлява права на автори за различни видове използване, но сродните продуцентски права се представляват от дружеството само в два случая на задължително колективно управление: по отношение правата за препредаване и при събиране на компенсационните възнаграждения при частно копиране за лично ползване по чл.26 от ЗАПСП;

– превеждането, дублирането и субтитрирането им;

– предлагането по безжичен път или по кабел на достъп на неограничен брой лица до филма или част от него по начин, позволяващ този достъп да бъде осъществен от място и по време, индивидуално избрани от всеки от тях. Това право обхваща всички начини на използване в световната интернет – среда, включително дигитални продажби или предоставяне на достъп до стриймове чрез различни уеб базирани платформи до крайни устройства, без право на даунлоуд и архивиране на копия. По силата на препращащата норма на чл.90в от ЗАПСП първата продажба или друга разпоредителна

сделка със записи на филма, осъществена със съгласието на продуцента на територията на Европейския съюз прекратява правото на разпространение, но продуцентът си запазва правото на отделно възнаграждение когато видеоносител, съдържащ филма, бъде отдаден под наем или в заем (чл.90в), както и по отношение на дигиталните продажби, осъществени с негово съгласие, тъй като чл.18а от ЗАПСП също се прилага по аналогия и за сродните права на филмовите продуценти.

– *вноса и износа в трети държави* на копия от филма в търговско количество, независимо дали са законно възпроизведени или размножени.

– *преработката и синхронизацията на записа* – с промените в ЗАПСП от 2011 г. синхронизацията беше изведена като отделно имуществено правомощие, но законът не даде легално определение, което може да породи много спорни моменти при прилагането на текста. *Времетраенето* на сродните права на филмовите продуценти съгласно чл.90б. ЗАПСП е 50 години, считано от първи януари на годината, през която е направен записът, но ако записът е бил законно публикуван или законно съобщен на публиката през този период, срокът започва да тече от първи януари на годината, следваща годината на това събитие, а ако са настъпили и двете – от това, което е настъпило по-рано.

От изложеното по-горе може да се направи обобщение, че продуцентът не е само лицето, което има организационни функции и прави бюджетите или следи за изпълнението им. От гледна точка на авторското право филмовият продуцент има дуалистичен статут на първичен ползвател и на правоносител – креативна фигура, като без да се намесва пряко в работата на творците често пъти има решаващо влияние върху продукцията. Затова във филмовата индустрия е прието наградата за най-добър филм да се връчва именно на продуцента.

Съгласно чл.101 от ЗАПСП законът е приложим спрямо първоначалните записи и копията от тях на филми и други аудиовизуални произведения, независимо къде са били осъществени при условие, че:

– продуцент е гражданин на Република България или имащ постоянен адрес в нея, или от

юридически лица, чието седалище се намира на територията на страната;

– продуцент е гражданин на държави – членки на Европейския съюз, или имащи постоянен адрес в някоя от тях, или юридически лица, чието седалище се намира и на територията на такава държава.

Законът е приложим и в една трета хипотеза спрямо правата на всички чуждестранни лица – продуценти на записи, които са:

– осъществени

– или едновременно публикувани за първи път на територията на Република България или на държава – членка на Европейския съюз.

Аудио-визуалните продуценти използват международна система за идентифициране с номериране за аудио-визуални произведения (ISAN⁸). Към настоящия момент ISAN не съдържа информация за собственост върху права и участието е на доброволна основа. Някои от водещите американски филмови студиа работят по подобна система (EIDR – регистър за идентифициране на развлекателни произведения⁹).

Текстът е от книгата на авторката „Авторски и сродни права в аудиовизията“, изд. Водолей, гр.София, 2015 г.

⁸ ISAN – International Standard Audiovisual Number – 0001 англ.ез. – международен стандартен номер на аудио-визуално произведение.

⁹ EIDR – Entertainment Identifier Registry – глобална система за идентификация на аудиовизуални произведения: филми, телевизионни филми и други произведения на креативните развлекателни индустрии.

ДРАМАТУРГИЯ И МОНТАЖ

■ Нина Алтърпармакова

► Макар да влиза в ролята си на изразно средство на един по-късен етап от производствения процес и да борави с вече заснетите кадри и вече заложената логика в действията и думите на персонажите, монтажът влияе пряко върху драматургията на филма.

Разбира се, как точно ще бъде разказана една история, какви събития ще се случат в нея, проявата на какви характери, сблъсъци и конфликти ще проследим, докато гледаме филма, зависи изцяло от волята на сценариста и режисьора. Но колкото и странно да изглежда, към този авторски процес е съпричастен и монтажистът. Защото тъй нареченият „момент на истината“ винаги идва накрая, когато усилията на всички по творческата верига са фиксирани в материала.

Много е особено общуването със заснетия материал по време на монтирането на един филм. Някой път се случват неочаквани неща. Постигат се внушения, които първоначално не са били замислени. Виждат се възможности, за които авторите не са имали дори най-бегла представа, получават се нови нюанси и особености, които повеждат филма често пъти в неочаквана посока.

По време на монтажа се осъществява окон-

чателният избор кое да остане във кадър и кое да остане в кадър, кое действие е добре да се пропусне и кое задължително трябва да се акцентира. Решава се кое е по-правилно – да се следва предварителната логика, по която е била заснета дадена сцена, или да се търси нова логика, която би направила същата тази сцена по-релефна и по-изразителна. Правят се различни като динамика, емоция и дължина варианти и на практика се проверява кой от тях е най-добрият.

Никога не бива да се забравя, че всеки филм е един извървян път, една отворена система, в която нещата се променят, а сценарият не е задължителен скрижал, а само изходна позиция – повод да се направи този филм. Така че няма нищо страшно, нищо необичайно, ако в монтажа се стигне до драстични решения и промени. Напротив, това е редно, дори задължително. Филми като „Преди дъжда“ на Милчо Манчевски или „21 грама“ на Алехандро Гонзалес Иняриту са примери в тази посока – при тях по време на монтажа е настъпила генерална спрямо първоначалния замисъл промяна, засягаща структурата, стилистиката и начина на разказване.

„Любовта е кучка“ на Иняриту е от модерните

в последните години филми тип омнибус. Състои се от няколко новели, в които се преплитат историите на различни персонажи, свързани от една пътна катастрофа. Действието се развива в Мексико Сити. Октавио е влюбен в сестрата на жена си и има една-единствена цел в живота – да събере достатъчно пари, за да избяга с нея. Тъй като възможностите му за бизнес и печалба са сведени до нула, той решава да опита късмета си в забранените кучешки боеве. Кучето му Кофи побеждава в тези боеве, но Октавио е принуден да бяга от преследващите го собственици на кучета. Той минава на червена светлина на един светофар и предизвиква катастрофа. Тази катастрофа променя драматично съдбата на всички останали персонажи от филма, включително и на Октавио.

Разказът започва с тийзър – изваден е момент от финала на филма, който е интригуващ и силен, но неразбираем като ситуация. Осъзнаването на това какво сме видели в началото идва доста по-късно, когато тази сюжетна линия започва да се затваря. На подобна логика е подчинена и сцената със самата катастрофа – едва по средата на филма разгадаваме всъщност какво се случва – тогава, когато се прехвърляме в историята на изгубилата крака си Валерия и започваме да проследяваме перипетиите от нейния живот.

Една сцена може да е написана по определен начин в сценария, а начинът, по който тя е разкадрована и заснета, да е различен. Монтажът ѝ може да бъде нещо трето. Защото изборът тук е най-голям. От значение е с какъв от всички възможни кадри ще започнем – има значение дали това ще бъде общ план, или пък детайл. Интересно от монтажна гледна точка е изграден финалът на „Секс, лъжи и видео“, където монтаж и драматургия се синтезират в невероятна хармония. Ан разбира, че съпругът ѝ Джон ѝ изневерява. В опит да му повлияе тя търси помощ от най-добрия му приятел Греъм, но открива, че той е импотентен и единственото му удоволствие е да прави видеозаписи на жени, разказващи за своя сексуален живот. Ан е готова да сподели пред камерата преживяванията си. В момента, в който Далтън започва да записва видеото, тя си казва името и веднага след това на екрана се появява черен бланк.

Режисьорът прекъсва времето, имаме общ план на къщата, в който става ясно, че е започнало да се свечерява. След този междинен информативен кадър се връщаме в къщата, за да видим края на епизода между Ан и Греъм.

Само че от това монтажно решение ние реално не разбираме какво се е случило между тях двамата, каква е била изповедта на Ан, как е реагирал на нея Греъм. По-нататък времето във филма отново продължава да тече нормално. Ан се прибира, скарва се с Джон и той отива там, където тя е била допреди малко – при Греъм. И едва тогава, от разговора между двамата приятели, ние разбираме какво се е случило при посещението на Ан.

Похватът прилича на елипса, но не е точно елипса. При него имаме пропускане на реалното действие в даден момент, за да научим какво е било то малко по-късно – когато същността му ще има вече не информативна, а чисто драматургическа функция. От една страна похватът създава любопитство и загадка – какво се е случило между двамата, а от друга страна дава възможност за изграждане на допълнителни колизии в действието. За Содърбърг в разглеждания случай е било много важно зрителят да получи информацията за станалото между Ан и Греъм едновременно с Джон. Именно идентифицирането на зрителя с Джон е водещата необходимост в това режисьорско и монтажно решение. И това решение безспорно е обусловено от моментния ход на драматургията.

Интересна функция на монтажа като спомагателно средство за подсилване на драматургията срещаме и в най-новия филм на руския режисьор Андрей Звягинцев „Левиатан“.

Монтьорът Николай живее заедно с жена си Лилия в малко северно градче. Когато кметът на градчето се опитва да събори частния му автосервиз, за да може местен олигарх да си построи вила на това място, Николай призовава за помощ свой стар приятел – виден московски адвокат. Адвокатът започва дело и веднага се сблъсква с произвола на местната власт. Страстите се разгорещават допълнително, защото между адвоката и Лилия има любов. Тази любов е изразена като зараждане по чисто монтажен път. Първоначално имаме два дълги кадъра, в които Николай и Лилия стоят пред съда, а

в отражението на стъклената му врата виждаме силуета и на адвоката. Тримата дълго седят така и мълчат. Следващият кадър е вече в колата – вътре са композирани адвоката и Лилия, а Николай е на преден план.

Общуването на тези два кадъра по невидим начин, без думи и жестове, оформя в подсъзнанието на зрителя усещане за любовен триъгълник. Жената първо е заедно със съпруга си, а след това с адвоката. Този визуален сблъсък подсказва не само началото на една любов, но и нейната обреченост. В действието по-нататък Лилия се самоубива. Властите обвиняват за смъртта ѝ Николай. Адвокатът се връща в Москва. Теренът за вилата на олигарха е осигурен. Тук му е мястото да вмъкна и няколко чисто технологични съображения по разисквания проблем. Задължително условие за работата по монтажа е материалът да бъде синхронизиран и подреден по логиката, която монтажистът прецени за правилна. Обикновено в игралното кино нещата се подреждат сцена по сцена, с всички кадри и всички дубли, направени за дадения епизод. Така е удобно и лесно за работа и не се губи време в търсене на кадри и дължини, нито се стига до парадоксите да забравим за заснет материал и по тази причина да не го използваме във филма.

Навремето, когато филмите се снимаха на лентата, монтажният процес беше сложен и дълъг. Бяха необходими дни негативът да стигне до лабораторията, да бъде проявен и да се извади от него позитивно работно копие. Монтажът изцяло се извършваше с това работно копие, а самият негатив се съхраняваше отделно до момента на тъй наречения негативен монтаж. Времето за синхронизиране тогава също беше много по-дълго, защото се извършваше ръчно, като се стартират филмовата и звуковата лента по ударена в картината скриптьрска клапа. Сега веднага можем да изгледаме заснетия материал и още на снимачната площадка можем да монтираме и да видим как се получава дадена сцена. А материалът се стартира по вграден таймкод, който е еднакъв за картината и звука и това се извършва почти автоматично.

Професионално обиграните режисьори обикновено след края на снимките на една сцена са наясно кои точно дубли от заснетите кадри

избират за монтаж. Това е едно много добро начало за започване на монтажа на тази сцена, но лично аз не се доверявам само на това спонтанно желание на режисьора. Предпочитам да изгледам внимателно всички дубли, защото винаги има опасност да пропуснем някакъв хубав нюанс, някакъв уникален миг от добро актьорско изпълнение и този момент да остане неизползван само поради недоглеждане.

Изобщо заснетият материал задължително трябва да се уважава, особено от човека, който е призван да монтира от него филма. И тук не става дума за някакво разминаване между преценката на монтажист и режисьор. Става дума за различни подходи от гледна точка на различните занаяти. Защото режисьорът избира дубъла, преценявайки го в неговата цялост, докато монтажистът трябва да има съзнанието, че тази цялост най-вероятно ще бъде разделена на малки парченца, на отделни планове, реплики и действия. В тези раздробени части често пъти има ценни неща, които не присъстват в основния избран дубъл, но могат да бъдат самостоятелно използвани при драматургичното изграждане на сцената.

Исключително отговорна е работата на монтажиста спрямо актьорската игра. Природата на филмовото произведение просто ни задължава да отберем и съхраним най-доброто, което е направил актьорът. Смея да твърдя, че съм виждала сцени, в които актьорите изглеждат фалшиви само поради лошия монтаж.

Работата на монтажиста прилича по нещо на работата на пожарникаря – уменията се активизират само при наличието на съответен проблем. Когато една сцена е заснета добре, на монтирация филма не му остава нищо друго, освен да следва логиката на материала и да прецизира връзките между кадрите. Но когато има лоши или направо пропуснати кадри, когато актьорите присъстват колебливо, когато има оскъдица на крупности, сгрешени посоки или движения, монтажистът волю-неволю мобилизира цялото си умение, цялата си енергия и креативност, за да намери изход от всички тези несполуки.

Точно в преодоляването на тези проблеми са се раждали едни от най-добрите монтажни решения. Затова аз не робувам на разбирането,

че за перфектен монтаж непременно трябва и перфектен материал. Не бива да се търси оправдание в чуждите грешки – режисьорски, актьорски, скриптьорски. Всеки, който работи, допуска грешки. Човешко е. Ако се вгледаме по-внимателно във всеки филм, дори и в шедеврите, ще открием по-малки или по-големи неточности. Но като зрители ние просто не ги идентифицираме, или не им отдаваме значе-

ние, увлечени от важното, от голямото в този филм. Потъваме в атмосферата на разказваната история, оставяме се да ни завладее нейната магия, нейното неповторимо емоционално въздействие. Именно тази магия и това въздействие се ражда единствено и само в монтажа. ■

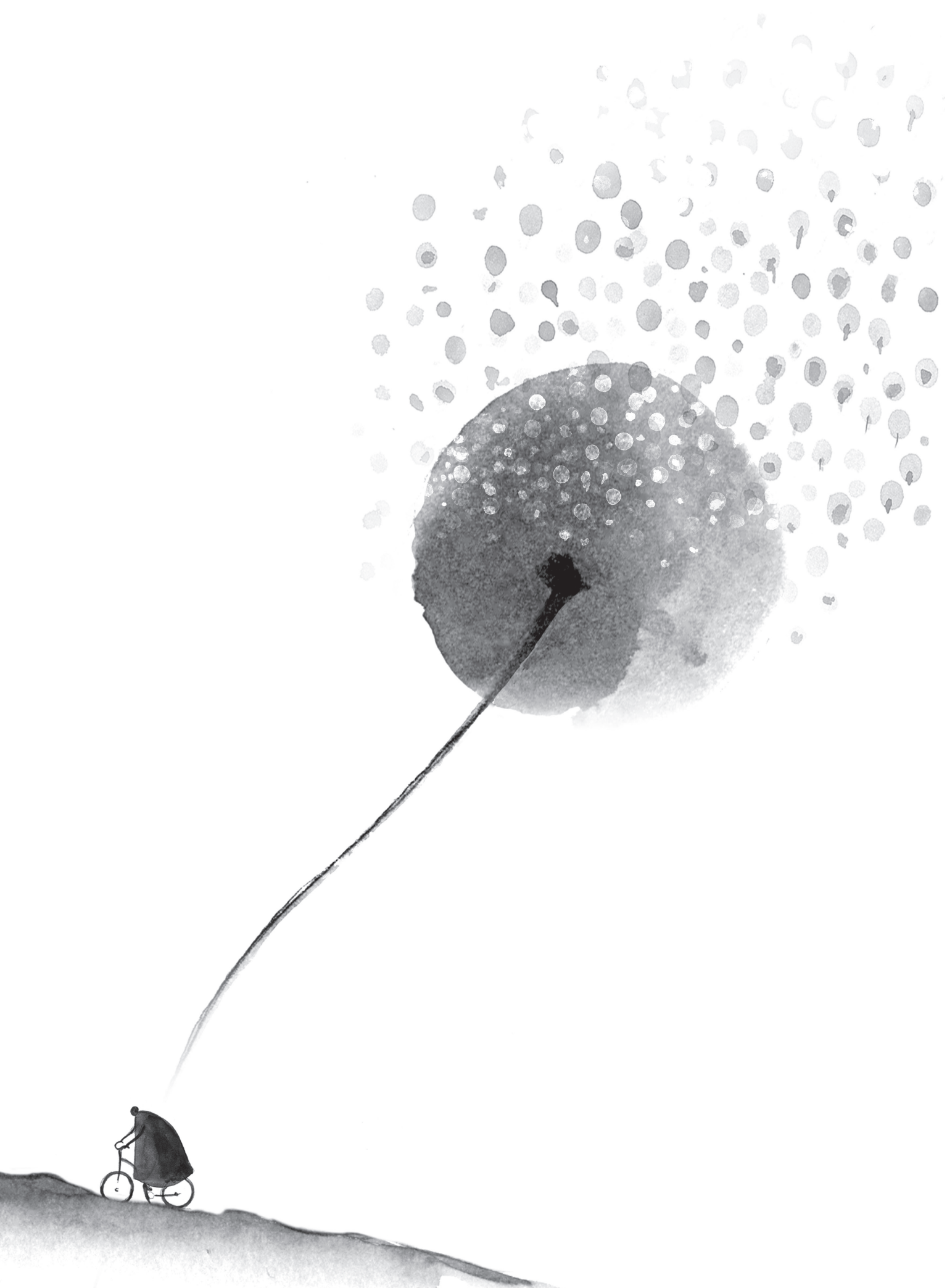
СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

ЛЮБОВ С ПРЕВАЛЯВАНИЯ

Христо Ганев

■ приложение





ЛЮБОВ С ПРЕВАЛЯВАНИЯ

Христо Ганев

Обширно поле, осеяно с цветя. Диви, но красиви. Криволичещ селски път, чезнещ в далечината. Жега. Зной. Слънцето – огромно – пече ли, пече.

Нажежен, въздухът трепти, къдри и размазва контурите на далечни хълмове, дървета и храсти – увиснали неподвижни в маранята.

Бръмчат пчели, мухи, бръмбари. Надалеч в полето бухва облаче прах и след това се проточва дълга сива опашка по сухия път, докато най-сетне от прахоляка се покаже Велосипедистът. Пука му от горещината – върти педалите, подсвирква си весело и чат-пат откъсва по някое цвете.

А цветята сами му се предлагат – наближи ли ги, източват стебла и ето ги в ръцете му.

Набрал голям пъстър букет, зад който едва се мярка лицето му, мъжът скача от велосипеда, захвърля го небрежно на земята и подрипвайки бос по нажежената пръст, се втурва нетърпеливо към дома.

Малка къща в малък двор с ниска ограда, която Мъжът леко прескача и по калдъръмената пътека дотичва до вратата.

Отваря я със замах и така я тръшва след себе си, че цялата къща се разклаща.

А вътре в къщата вали. Не ръми, а плющи дъжд на едри капки.

Мъжът, стъписан, замръзва на място. Дъждовните струи обрулват букета.

Цветчетата падат на пода, превърнат в локва. Мъжът бавно и неуверено пристъпва напред. Босите му крака джапат, потънали до глезените във вода.

Оглежда се – мебелите едва се мяркат зад водната пелена. Поглежда към тавана – черни, оловно-тежки облаци висят под него и сипят пороя си.

Тръсва гръм, блясва светкавица – втора, трета. В техния проблясък Мъжът зърва Жената – отпусната в люлеещ се виенски стол, безмълвна и безразлична, с разперен черен чадър в ръка. Мъжът, целият прогизнал, приближава бавно

до Жената, прикляква на колене пред нея и полага в скута ѝ снопче стебла от обруления букет. Опитва се да се усмихне.

Но плесница, по-силна от светкавиците, го поваля в локвата.

Жената грабва проскубания букет и шиба където свари.

Пълзейки по гръб в локвата, Мъжът едва се измъква от опасната зона и къде на четири, къде на два крака се довлича до вратата.

В стреса си е забравил накъде се отваря, тресе я напред-назад, докато най-сетне улучва и се изсипва навън.

А навън – все тая суха жега. Слънцето блясва в очите на Мъжа и цялото му лице се сгърчва. Бавно се окоптва – изцежда косата си, истискав дрехите си, вдига захвърления велосипед. Ами сега? Докато се колебае, вратата проскръца.

Мъжът стреснато избутва колелото зад близкия храст в двора и се прикрива.

От къщата излиза Жената – величествена осанка, невъзмутимо лице, уверена бавна походка. Над нея е разперен чадърът. Над чадъра – оловни облаци, които сипят едър дъжд.

Блясва светкавица. Гръм от ясно небе. Целият двор, цялото поле наоколо е обляно в слънце, само над жената вали. И така се отдалечава по пътя.

Мъжът се измъква от храста, озърта се в неведение ту към къщата, тук към отдалечаващата се жена. И тръгва по пътя – бавно, колебливо – побутвайки велосипеда до себе си.

Силен грохот зад гърба му го стряска, извърща се рязко и пред очите му прогизналата къща се срутва. Насъбралата се вода плисва навън и облива босите крака на Мъжа...

А после – Мъжът избутва велосипеда от локвата, яхва го и натиска леко педалите. Отначало бавно, но все по-бързо и уверено по пътя след Жената, разперения чадър и дъждовния облак над него.

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

списанието, с което филмовият свят играе при вас



съюз на българските филмови дейци ■

АБОНАМЕНТ 2016

Абонирайте се за списание **кино**

в **БЪЛГАРСКИ ПОЩИ**

каталожен номер **1402**

и чрез фирми **ДОБИ ПРЕС** и **НАР**

Очакваме да се абонирате и в

РЕДАКЦИЯТА НА СПИСАНИЕТО

София 1527, бул. ДОНДУКОВ 67

тел: **02 946 10 62**

e-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com

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

Творческа Европа

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

CREATIVE EUROPE is the EU support program for the cultural and creative sectors. Based on the success of **MEDIA**, **MEDIA Mundus** and **Culture**, the new program will support film producers, festivals, film distributors and publishes 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 9400915