

2019

кино

2019

04

съюз на българските филмови дейци

МАРТИНА ВАЧКОВА

© Красена Ангелова / Нова телевизия



5,00



НАГРАДА НА ПУБЛИКАТА НА ЕВРОПЕЙСКАТА ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ

Европейската филмова академия Ви кани да участвате в избора за НАГРАДА НА ПУБЛИКАТА 2019, като гласувате за любимия си европейски филм. Можете да спечелите пътуване за двама за церемонията по награждаване в Берлин! Номинираните са:



ГРАНИЦА

Али Аббаси



СТУДЕНА ВОЙНА

Павел Павликовски



КУЧКАР

Матео Гароне



ФАНТАСТИЧНИ ЖИВОТНИ

Дейвид Йейтс



МОМИЧЕ

Лукас Донт



ЩАСТЛИВИЯТ ЛАЗАРО

Аличе Рорвахер



МАМА МИА!

Ол Паркър



БОЛКА И СЛАВА

Педро Алмадовар



ПЛУВАШ ИЛИ ПОТЪВАШ

Жил Лелуш



ТОЗИ, КОЙТО ИЗКАРВА ХЛЯБА

Нора Тумей



ФАВОРИТКАТА

Йоргос Лантимос



ЖУРНАЛ 64

Кристофър Бое

Европейската филмова академия обединява над 3600 европейски филмови професионалисти и творци под общата цел да се промотира филмовата култура на Стария континент. Носителят на НАГРАДА НА ПУБЛИКАТА ще бъде представен от Европейската филмова академия и ЕФА Продъкшънс в рамките на церемонията.

Гласуването е отворено до 1 Ноември. Правилата и условията на конкурса са достъпни при поискване от официалните консултанти на Европейската филмова академия - Ernst & Young GmbH

ГЛАСУВАЙТЕ ОНЛАЙН:

www.europeanfilmawards.eu

32-ри ЕВРОПЕЙСКИ ФИЛМОВИ НАГРАДИ

7 Декември 2019

Берлин

Гладайте церемонията на живо: www.europeanfilmawards.eu

киното в България

Хибридни форми – актуални търсения в съвременната българска кинодраматургия

02 За белия и жълтия сняг *Светослав Овчаров*

Нови почерци в българското игрално кино

09 Новото поколение *Катерина Ламбринова*

Юбилей

14 Анри Кулев – творец с ренесансов мащаб *Невелина Попова*

Галерия

19 Чакам моите сериозни роли – актрисата Мартина Вачкова *Людмила Дякова*

В памет на

28 Юлия Кънчева *Светослав Драганов, Теодора Дончева, Невелина Попова*

31 Иван Дечев – аристократ на духа *Правда Кирова*

33 Николай Тодоров – самотен артист, изпреварващ времето си *Надежда Маринчевска*

В крупен план

37 Когато страховете получат форма
с Мира Янкова разговаря Катерина Ламбринова

Киносъбития

ЗЛАТНАТА ЛИПА 2019

42 Европейско кино под липите
с директора на фестивала Магдалена Ралчева разговаря Катерина Ламбринова

46 Ние, Ян Енглерт, сме петима *Катерина Ламбринова*

ЧЕРВЕНOKРЪСТКИ ФЕСТИВАЛ 2019

50 Зов за съпричастност към ближния *Олга Маркова*

Нашата история

54 Неслучилият се опит за международна история на киното *Василена Василева*

Теоретични етюди

57 Кино, вдъхновено от фотографията *Емилия Стоева*

61 Да създадеш зрители-маркетингови аспекти в комуникацията *Иво Драганов*

световен екран

Фестивали

КАН 2019

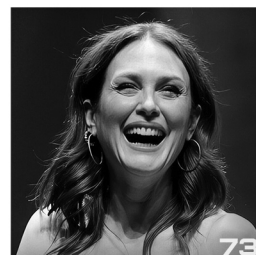
66 Гостоприемни към хибридни стилове и жанрове
Боряна Матеева, Вера Найденова

КАРЛОВИ ВАРИ 2019

73 Лица от Карлови Вари *Божидар Манов*

сценарни ескизи

79 Пеперуда и мишка *Мира Янкова*



за БЕЛИЯ и ЖЪЛТИЯ СНЯГ

Светослав Овчаров ■

► Началото

Документалното кино е заченато в греха на игралното.

Прието е, че първият документален филм, който е „преживял“ публична прожекция, е „Излизането на работниците от фабриката Люмиер“. Според някои източници е показан още на 11-12 юни 1895 година по време на конгреса на фотографите в Лион, според други – в Париж на 22 март 1895 пред Обществото за поощряване на местната индустрия¹. В прословутата прожекция на 28 декември 1895 в индийския салон на Гран кафе на „Булеварда на капуцините“ е бил подреден пръв в програмата. Известни са четири версии на този филм, всички те могат да бъдат видени в интернет. Между версиите има значителни разлики. В една от тях (може би първата) вратите на фабриката се отварят, работниците излизат и в един момент картината прекъсва – лентата е свършила.

¹ Michelle Aubert (dir.), Jean-Claude Seguin (dir.), Anne Gautier et Jean-Marc Lamotte, La Production cinématographique des frères Lumière, Paris, CNC et Bifi, coll. «Mémoires du cinéma», 1996 (ISBN 2-9509-048-1-5). Silver, Alain. „Robert Flaherty’s „Nanook of the North““. One World Magazine.

Подробно за филма в книгата на д-р Петър Кърджиев „Филмът „Балканската война“ в историята на българското кино“, С. 2011 г.

Вероятно авторите веднага са забелязали композиционното несъвършенство на филма си и в следваща версия това е поправено: вратите на фабриката се отварят, работниците излизат и вратите се затварят. Постигната е класическа „рамка“ на филма. Той се развива „от – до“, а не свършва „в нищото“, както първата версия. Още при снимките на първия филм в историята на човечеството авторите се изкушават не само да „фиксира действителността“, но и да я моделират. По същността си те „правят дубли“ на една и съща ситуация, имплантират игрални елементи в самото сърце на документалното. Филмът е заснет в собствената фабрика на братята Люмиер. Поради тази причина работниците, „които излизат от фабриката“, са на разположение на авторите и те ги използват, погледнато от днешна гледна точка, като масовка, която изпълнява определени задачи във времето и пространството. Хората са инструктирани за скоростта, с която да се движат (за да успеят да се вместят във времето между отварянето и затварянето на вратата), за посоките, в които да се движат (нито един от излизащите десетки работници не се движи директно по оста на камерата. Като опитни фотографи братята Люмиер знаят, че такъв персонаж може да „затули кадъра“, да скрие основното действие,

тъй като, приближавайки се към камерата, силуетът му ще се увеличава). Ако в три от версиите работниците (а те са предимно жени) са облечени в работни дрехи, то в четвъртата версия жените са облечени празнично. Причината е, че тази версия е заснета в неделя (това само потвърждава, че на тях се гледа като на масовка) и съвсем естествено жените вече знаят в какво участват. Вече знаят, че не просто „излизат от фабриката“, но и че изображението им ще бъде фиксирано на лента и ще бъде прожектирано (видяно) пред (от) трети лица. Естествено че дамите са се подготвили подходящо за пред хорските очи и „излизат от фабриката“, облечени в най-хубавите си рокли и шапки. Разбира се, 46-те секунди на филма носят в себе си всички белези на документалното: може да се види как са облечени хората, как се движат, как изглежда велосипед от онова време (в една от версиите), каруца и пр. За бъдещите изследователи филмът е извор на фактология за времето, в което е заснет. Още първият документален филм е парадоксален в своите изразни средства и носи съчетаване на „чистото документиране“ с „фикционалното“.

Този „първороден грях“ на киното ще го съпътства постоянно.

Класиката

Христоматиен е примерът с „Нанук от севера“ (1922), сигурно най-известният документален филм в историята на киното. Почти сто години филмът е пример за „етнографско кино“. Авторът Робърт Флаерти е живял дълго сред ескимосите, успял е да ги предразположи достатъчно, така че те да го допуснат до себе си в най-интимни моменти и ги е фиксирал на филмова лента. В историята на киното в неразделима амалгама са се смесили истинската история на снимането на филма, рекламната стратегия при излизането му на екран и легендите, с които „е обрасъл“ за сто години. Известно е, че Флаерти е заснел около тридесет хиляди фута суров материал във времето между 1914 и 1916 година. Вероятно в тях е бил наистина фиксиран животът на ескимосите в района на залива Хъдзън. Вероятно, но недоказуемо. Падналата върху лентата запалена цигара изпепелила този материал завинаги. И Флаерти

отива да снима втори път. Този път с още повече лента, агрегат и две камери². Дотук с истината. Името на Нанук не е Нанук, а Аллакариаллак. Представете си обаче, че това име би било включено в заглавието на филма?! Как днес всички щяха да произнасят „Аллакариаллак от севера“? Нанук е къде-къде по-лесно за запомняне, още повече, че в надписите на филма ни е казано, че „Нанук“ означава мечка. Легендата се изгражда тухла по тухла, или ако трябва да влезем в стила на филма: „леден блок по леден блок“. Както се изгражда иглуто във филма. Изграждането на иглуто е един от най-известните епизоди. Сред ледената пустош, за да се спаси от измръзване, с подръчни материали и умение Нанук изгражда къща от лед, в която да се приюти с двете си жени. В епизода има всичко: етнографска екзотика, напрежение, дори еротика. Всъщност през 1920 година, когато Флаерти снима за втори път филма си, ескимосите вече живеели в дървени хижи. Освен това в построеното иглу било прекалено тъмно за снимки, та се наложило да съборят половината от него, за да осигурят приток на светлина. По същността си „иглуто“ от филма е своеобразен „снимачен павилион“, в който се разиграва сцена, измислена и режисирана не от живота, а от Флаерти. Както впрочем са изградени повечето от сцените във филма: Нанук ходи на лов за моржове с харпун (ескимосите по това време са ловували с пушки, но кой ще се интересува от едно просто застрелване на морж? Къде-къде по-екзотично е да се ловува с харпун и да е възможно моржът да завлече основния персонаж под ледовете). Такъв е и епизодът с посещението на Нанук „при белите“, в който той се дива на звука на грамофон. Филмът на Флаерти демонстрира не „живота изневиделица“, а света на ескимосите такъв, какъвто си го представят хората от модерния свят: живот на диваци, които тепърва откриват цивилизацията. До ден днешен във всички филми иглутата изглеждат именно така, както строят иглуто във филма на Флаерти. Дори в анимационните филми пингвинчетата (които в живота обитават Южния полюс) живеят в иглу. Франк Запа пее в парчето си „Don't Eat The Yellow Snow“ (1974)

² Silver, Alain. „Robert Flaherty's „Nanook of the North““. One World Magazine.

*Dreamed I was an eskimo
Frozen wind began to blow
Under my boots and around my toes
The frost that bit the ground below
It was a hundred degrees below zero...
And my mama cried
And my mama cried
Nanook, a-no-no
Nanook, a-no-no
Don't be a naughty eskimo...*

„Жълтият сняг“ е алегория на смесването на времена, похвати, методи, жанрове, реклама, сънища, на всичко онова, което съвременният човек поглъща. А според други истината е проста: снегът става жълт, когато се изпикаеш върху му.

Нашият опит

Българското документално кино също не е отминато от желанието да „фиксира действителността“ и едновременно с това „да я представя такава, каквато трябва да бъде“.

Още първият филм „Балканската война“ (заснет 1912-13, оператор Александър Жеков) е

нагледно доказателство³. Копието, което се съхранява в БНФ, е с надписи, изписани по правопис, който не е валиден през 1913, а е част от т. нар. реформа на Омарчевски (проведена през 1921 и съществувала до 1923) по името на министъра на просвещението в правителството на Стамболийски. Логично е да се предположи, че филмът е видял бял свят за пръв път тогава. След крушението във втората Балканска (известна като „междусъюзническа“) война и Първата световна на народа е било необходимо да се даде малко вяра в собствените сили. Епизодът с миноносеца „Дръзки“ във филма е доказателство за това. Атаката на „Дръзки“ срещу многократно превъзхождащия го турски крайцер „Хамидие“, торпилирането на крайцера е сред малкото български морски битки, завършили с недвусмислена победа. Дотук с истината. Комбинацията от картина и поясняващи я надписи създават една „нова реалност“, която рисува историческа панорама, не-

³ Подробно за филма в книгата на д-р Петър Кърджиев „Филмът „Балканската война“ в историята на българското кино“ С. 2011 г.



„Нанук от Севера“, режисьор Робърт Флаерти

съществуваща в действителността. Надписите ни съобщават, че „въпреки лошото време миноносецът „Дръзки“ излиза в морето“. В кадър (камерата е поставена нейде около входа на днешният Централен плаж във Варна) в сивото море действително има един кораб, който влачи след себе си шлейф от дим. Този кораб е толкова малък в кадъра, че по никакъв начин не може да бъде идентифициран. Известно е, че българският миноносен флот се състои от шест напълно еднакви кораба, тъй че кой от тях в момента напуска залива? Според надписите това е „Дръзки“ и ние трябва да приемем това на вяра. Ако става дума за конкретното сражение, в което участва „Дръзки“ на 7 срещу 8 ноември 1912 година, то се е състояло през нощта и в него участват всички български миноносци. Но те са излезли от варненското пристанище в пълна тъмнина, тъй че не биха могли да бъдат заснети. След това надписите ни съобщават, че е започнал бой между „Дръзки“ и турския кораб. Кадрите са дневни и най-вероятно са взети от хроника, документираща морско сражение по време на Първата световна война (споменахме, че „нашето сражение“ е проведено през

нощта), но се предполага, че виждаме именно морския бой между „Хамидие“ и „Дръзки“. Епизодът завършва с обиколка около потънал до оръдейната палуба кораб, който според разказа е турският „Хамидие“. Корабът в кадър вероятно е също част от хрониките на Първата световна война, защото „Хамидие“ ни най-малко не е потънал, а на собствен ход (вярно, че напред с кърмата) е напуснал Варненския залив. След това бил ремонтиран и съвсем скоро продължил да участва във войната. Сто години филмът се приемаше за безспорен документ за епохата. Изследването на Петър Кърджилов повдигна завесата над възможността да се манипулира историята чрез киното.

Всъщност нашите кинематографисти, които са прибавили надписите към материала на Жеков и монтирали във филма хроники, заснети от други оператори, при други обстоятелства и без да осъзнават, са създали един от първите „монтажни“ филми в историята на киното. Кадри, заснети в един контекст, се появяват в съвсем ново битие и изграждат несъществуваща дотогава филмова реалност. Е, и ний сме дали нещо на света!



„Възстановка“, режисьор Асен Владимиров

Съзнателното вмъкване на елементи от един вид кино в друг е филмов похват, който се използва непрекъснато. Понякога това е с цел по-висока степен на идентификация със събитията, друг път – откровена манипулация. В историята на българското кино има много примери, в които са смесени реални кадри и допълнително вметени игрални елементи. Такива са монтажните филми, които „пресъздават“ историята на преврата на 9 септември 1944-та. В тях има смайващо големи възстановки (кадри на стотици движещи се по улиците войници, които отиват да превземат Министерството на войната, или на хора, които хвърлят позиви в центъра на София, или възторжено се возят в трамваи). От хилядократно гледане тези кадри са придобили гражданственост като нещо, което „действително е било“. Никой не се замисля, че най-вероятно превратаджиите не са водили със себе си кинооператори, когато са отивали да се вмъкнат в министерството през задния вход. Още повече, че в кадър личат огромните прожектори, които осигуряват „контрата“, за да лъщят щикетите и каските на войниците. Не липсват и комични епизоди: старият доку-

менталист Нюма Белогорски разказваше как го изпратили на село, да снима началото на жътвата. По онова време (50-те години) жътвата е национална кампания, а жътвата в ТКЗС – кауза. Заснетият материал трябвало недвусмислено да покаже преимуществото на новите кооперативни земеделски стопанства, които жънат не на ръка, а със съветски комбайни. Отиват в селото, но се оказва, че хората жънат на ръка, защото няма резервни части за комбайните, които и без това били дадени на България бракувани и те стояли като паметници на глупостта в двора на стопанството. Но... опитният документалист не загубил присъствие на духа: мобилизирал фолклорната група на селото и я заснел да играе хоро край комбайните. Така в кадър имало всичко: радостта от началото на жътвата, съветската техника и колективния дух на комунизма. Обектът се наричал нещо като „С песни и танци селяните изпращат комбайните на полето“. Такава ми ти „нова реалност“. Документалното кино често посяга към т.нар „възстановки“. В някои западни научно-популярни телевизии това е основен метод на изразяване. Именно в научно-популярността се



„Атентатът“, режисьор Станимир Трифонов

корени това явление. Самото словосъчетание „научно-популярно“ е нонсенс, защото науката не може да бъде популярна. Нонсенсът се превръща в норма. Разказ за римските легиони. Задкадровият глас съобщава факти (някои от които – откривателски, все пак текстовете се пишат или консултират от сериозни специалисти), а на екрана в праха шляпат сандалите на десетина човека, типична киноцентърска масовка, които представят пред нас Първи италиански легион в похода преди битката при Бадриак. Редувайки сандали, детайли на мечове гладиос и емблемата на легиона – глиган, ние трябва да се включим в битки, походи, несгоди и ликуване. Може би все пак този метод е оправдан от образователна гледна точка. Очевидно тези телевизии се съобразяват с това, че съвременният зрител няма време да чете „Записки за галската война“ и много по-лесно е да се достигне до него чрез познати сигли и тропи. „Фройд за бедни“, както казва Йосиф Бродски...

Юлий Стоянов беше пръв

Дано не бъркам, но струва ми се, че Юлий беше първият, който съзнателно вкарва в докумен-

талното кино елементи от игрален филм. Това е филмът му „Любен Каравелов – материали от едно проучване“ (1979). Както всички филми на Юлий Стоянов, и този разкрива истини, които дотогава не са били достояние на публиката или са били старателно скривани. В случая – въпросът: предал ли е Каравелов на турците архива на БРЦК, за да го използват в процеса срещу Левски. Както преди 40 години, така и днес този въпрос се подминава, защото съмнението в праволинейността на националреволюционерите изключва от тяхна страна каквито и да е колебания и психологически криволици. Във филма има няколко епизода, в които актьори произнасят диалози, които поставят въпросите за архива. Заснети са аскетично, важен е смисълът на текста, не толкова изпълнението. Юлий Стоянов „се скрива“ зад истинските персонажи и говори с техния глас. Той ще прави това много пъти в много филми. Никога няма да се опита да представи мистификацията като истина, напротив, „по Брехт“ всеки път ще разкрива, че това, което има на екрана, е игра, с него не бива да се идентифицираме, а да мислим. Много автори са посягали към възстановките.



„Любен Каравелов – материали от едно проучване“, режисьор Юлий Стоянов

Асен Владимиров има такъв филм – „Възстановка“ (2001). В този филм се разказва за изчезналото писателско кафене на ъгъла на „Царя“ и „Раковска“. В него се „възстановяват“ масите, посетителите, нравите. Едновременно с това филмът нито за миг не се впуска в животоподобие, пази дистанция, стилизира и конкретизира едновременно. Вероятно защото една от основните мисли на филма е, че е невъзможно „да възстановим“ миналото. Онова минало между двете световни войни, в което политически противници, но братя по перо, са седели в едно кафене. Когато словото е обединявало, без да изтрива индивидуалността на никого.

„Книжарят“ (2016), филм за Ромен Гари, пак на Асен Владимиров, в сърежисура с Катрин Бернщайн, е „игра на стъклени перли“ между фикцията и реалността. Сниман на различни носители, в различни формати, филмът точно изразява същността на своя основен персонаж – талантлив писател, дипломат, а това значи и шпионин, безпощаден и безскрупулен мистификатор на всичко, включително и на своето собствено Аз.

Сред опитите да се борави с кино „между жанровете“ са повечето от документалните филми на Костадин Бонев. В някои от тях, като например „1934“ (1999), времето е пресъздадено чрез интериори (художник е Георги Тодоров – Жози), в които хора няма. Те са елегантни, изчистени, прецизни, но лишени от живот. Също като идеите на Деветнайсетомайците, които правят преврат, за да получат властта, с която не знаят какво да правят. По различен начин го прави Коцето в „Никола Вапцаров. Пет разказа за един разстрел“ (2013), където гласът на Цветана Манева и музиката доминират емоцията на филма. В случая, разказвайки за поет, авторът е избрал един от компонентите на поезията

– мелодията на стиха и целият филм е подчинен на тази мелодичност. Мелодия, която води в отвъдното. А там е мястото на истинските поети. В „Атентатът“ (1998) Станимир Трифонов детайлно разнища подготовката, провеждането и последствията от атентата в „Свети Крал“ („Света Неделя“) през април 1925-та. Ефектният взрив, в който се разлетява макетът на катедралата, е съпоставен с архивните снимки, снимки на истински места на действие, опити да се възстанови видът на бомбата. Като в истински политически трилър (сценарист на филма, както и на споменатия по-горе „1934“, е Влади Киров), историята се разгръща в дълбочина, за да стигне до обобщение за същността на тероризма. За да завърши препускането из българското документално кино, което се движи по ръба на жанровете, ще спомена „Цветанка“ (2012) на Юлиан Табаков. Интимен филм, който се движи на ръба на киното изобщо, влиза в поетичното, излиза в грубия реализъм и отново се връща в красотата на личното преживяване. Съвременното документално кино е взело от игралното драматургични конструкции, сюжетостроене, изграждане на характери, жанрови модели. Игралното кино с пълни шепа черпи от потенциала на истинския живот (не напразно надписът в началото на много игрални филми „по действителен случай“ се оказва важен за идентификацията на публиката с онова, което става на екрана). Разбира се, за да съществува киното, то трябва да бъде искрено.

Десетилетия наред хибридността се считаше за недостатък. Все се даваше за пример оня развѣдчик, който решил да съчетае интелигентността на дакел с ръст на немски дог и в резултат получил късокрако куче, което се лигави. Е, киното и неговите хибридни форми го опровергават. Хибридните автомобили също. ■

НОВОТО ПОКОЛЕНИЕ

■ Катерина Ламбринова

► В последното десетилетие българското игрално кино се обогати с нови автори (в зрялата и активна възраст между трийсет и пет и петдесет години), които се заявиха и утвърдиха с успешни филми с национално и международно признание. Филмите на режисьорите от това поколение участват в престижните фестивали в Кан, Берлин, Венеция, Локарно, Карлови Вари, Сан Себастиан, Ротердам, Сараево, Токио... А всеки значим фестивален успех е предпоставка за внимателно оглеждане на новата българска продукция от национални и международни експерти и селекционери. Условно ще маркирам този период с два филма – „Източни пиеси“ (режисьор Камен Калев, 2009) и „Бащата“ (режисьори Кристина Грозева, Петър Вълчанов, 2019).

Новото поколение успя да промени облика на българската филмова индустрия чрез стремеше си да я приближи до съвременните европейски стандарти на създаване на филми – естетически и продукционни. Въпреки че създават актуално кино, което печели награди на престижни фестивали, а също и вниманието на чуждестранни копродуценти, новото поколение български филмови творци не стъпва върху обща тематична и стилова платформа. Напротив – наблюдаваме разнообразни авторски

почерци и различни подходи към избора на проблематика. Във филмите си авторите търсят различни начини за представяне на житейската безизходица в българското битие. Оглеждат се в кризите на съвременното общество и задълбават там, където откриват парадокс, абсурд или страдание.

Новото поколение е косвено или директно повлияно от определени автори и филми от националната кинематография. Филмите на Петър Вълчанов и Кристина Грозева носят елементи от традицията на абсурдистките филми на Еди Захариев. Стефан Командарев винаги е заявявал, че се е учил от киното на Людмил Кирков, от неговата лекота и социална ангажираност. Светла Цоцоркова, подобно на Иван Терзиев успява да извади екзистенцията от живота в селото или малкия град. Драго Шолев се занимава със загубения диалог между поколенията, но и с изпразването от смисъл или формализирането на отношенията, било то семейни или социални. Той вижда причините за разградената семейна институция като огледало на разпадането на обществото в неговата смислова и функционална цялост – в симулацията на действие, в липсата на истинска загриженост. В специфичния си стил, който смесва реализъм и абсурд, се вписва в традицията на

филми като „Да обичаш на инат“ на Николай Волев. Константин Божанов изгражда „Аве“ и „И после светлина“ в жанра на филмите за „съзряването“ и филмите „по пътя“, които също имат представители в българското кино преди 1989 година. Те носят мотива за бягството, белега на емиграцията. А той не просто е вклинен в част от филмите на новите автори, но е и отправна точка в търсенията им.

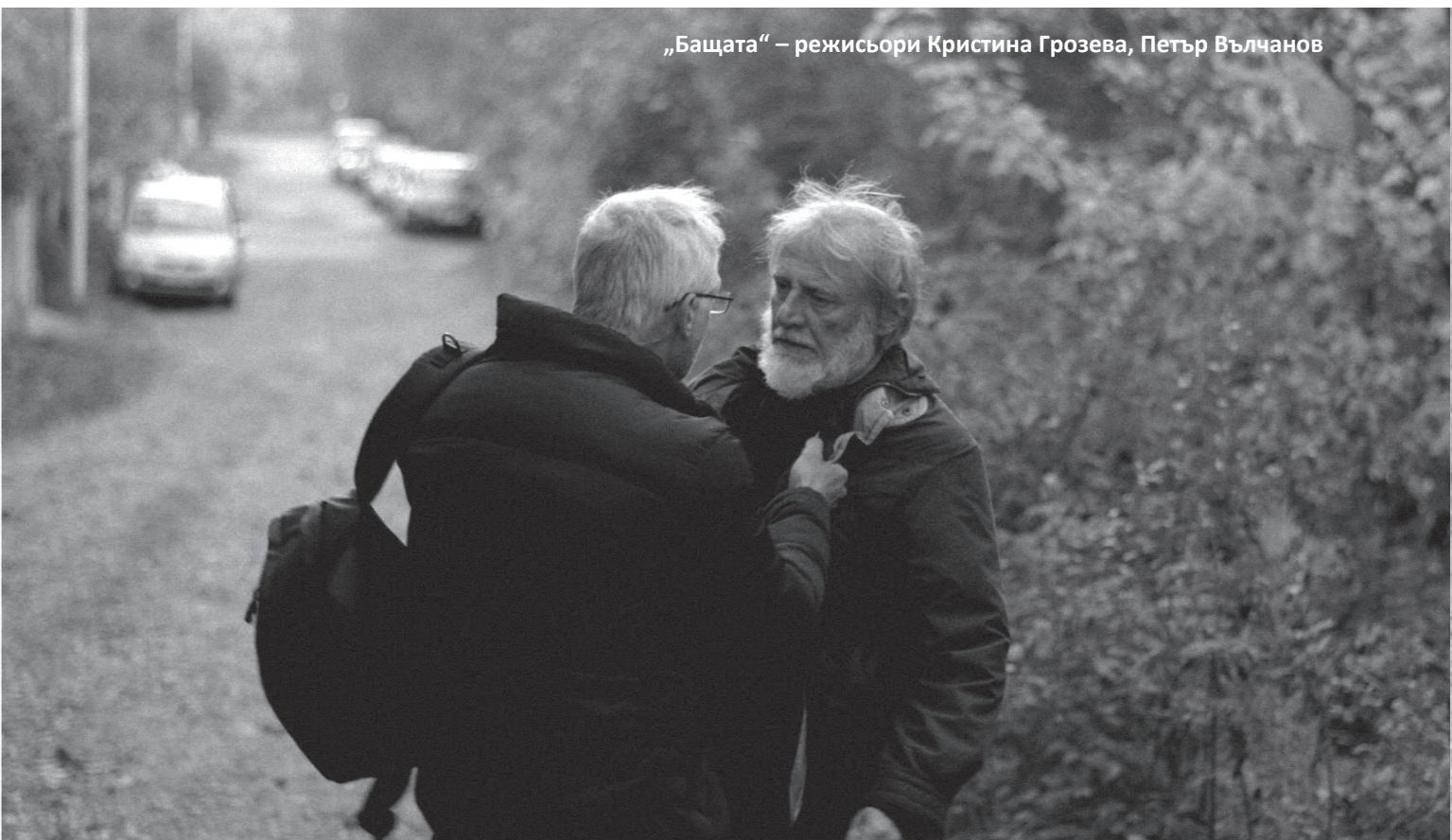
В игралното кино се вливат и талантиливи документалисти от същото поколение – Светослав Драганов със своя дебютен игрален филм „Директор на водопад“, а Тонислав Христов работи по първия си игрален сценарий.

Някои филми са по-ярки и мощни, други по-неравни. Но безспорно заедно оформят ново авторско ядро в българското игрално кино, което демонстрира силен творчески потенциал. Тези автори разработват в своите филми елементи от българското живеене (с изключение на „Ага“), но все повече се стремят да изграждат филми с универсално звучене.

Стремят се към кино, което бяга от фалша и пре-

комерната постановъчност. Търсят автентичност и я постигат, като често използват документални разкази или реални прототипи. Разделят вниманието си между актуална проблематика и екзистенциална тематика. „Урок“ и „Слава“ са базирани върху действителни събития, взети от вестникарската хроника. „Бащата“ на Грозева/Вълчанов и „Сняг“ на Венцислав Василев стъпват върху биографични елементи. Дебютният филм на Рузие Хасанова „Радиограмофон“ разполага лична, семейна история върху нажежената историко-политическа тема за насилствената смяна на имената на мюсюлмани и помаци през 80-те години. Основната фабулна линия в „Безбог“, свързана с търговията на лични данни на възрастни хора, също е базирана върху действителни престъпления. В търсене на автентично звучене отделните сюжетни линии в „Посоки“ на Стефан Командарев са разработени по разкази на таксиметрови шофьори. По същия начин режисьорът изгражда драматургичната тъкан и на следващия си филм „В кръг“, който се занимава с няколко истории

„Бащата“ – режисьори Кристина Грозева, Петър Вълчанов



на патрулиращи полицаи, чрез които отново оглежда несретната социална ситуация, в която живеем. Подобен подход прилага и Камен Калев в последния си филм „С лице надолу“, в който вплита реални разкази за трафика на жени в чужбина. „Виктория“ на Майя Виткова-Косев използва исторически личности със символично значение в своя сюрреалистичен и хиперболизиран разказ за деформацията в отношенията между майка и дъщеря, властта и обществото.

Новото българско кино разработва в различни аспекти темата за нежеланото и сурогатно майчинство, за търговията с деца и млади момичета. И Милко Лазаров с „Отчуждение“, и Надежда Косева с „Ирина“, и Лъчезар Аврамов със „Снимка с Юки“ се занимават с етични дилеми, разположени в универсалната парадигма „добро/зло“. В сложната си драматургична конструкция (базирана на едноименния разказ на Мирослав Пенков в адаптация на Димитър Стоянович) „Снимка с Юки“ засяга и космополитната тема за срещата на различните култури

в условията на все по-глобален свят. Авторите от това поколение все повече търсят архетипно и общочовешко звучене на проблемите, които разработват в своите филми.

Често работят с малки, гъвкави и мобилни екипи, смесват актьорите с натуршчици и ситуират действието в максимално реалистична среда. Примери за използване на документално-игрален подход, когато се разказва за градски персонажи с техните индивидуални, лични маршрути, са „Източни пиеси“ на Камен Калев, „Ловен парк“ на Любомир Младенов и „3/4“ на Илиян Метев. Те се превръщат в своеобразни художествени градски изследвания. При „Източни пиеси“ усещането за истинност е породено от почти документалния характер на режисьорския подход. До голяма степен присъстващите на екрана актьори играят себе си. Най-ярко това е заложено при централния персонаж Христо Христов, чиято самобитност е вградена живо и автентично в тъканта на филма. Героите обитават места, присъщи за тях и в живота – улици, клубове, стадиони, евтини квартири, очукани

„3/4“ – режисьор Илиян Метев



панелни жилища в отдалечени райони... Въпреки своята документална сърцевина, „Източни пиеси“ е стъпил върху здрава драматургична структура, в която важно място заемат кризата и инициацията. Донякъде сходен документално-игрален подход използва Илиян Метев в дебютния си филм „3/4“, макар че филмовият му наратив има далеч по-свободна и въздушна форма. Изграден е от няколко типа сцени, които се разгъват вариативно до безкрай. Той работи с неактьори, натуршчици, които оставя да импровизират върху условно зададени теми и конфликти. Непринудеността на безкрайните разговори – разходки из красивата централна част на София допълват образите на героите. Музикалното темпо се просмуква дори в паузите, в миговете тишина. Визията и импровизационният подход при работата с актьорите оставят чувство за житейска автентичност и подобно на филма *Youhood* на Ричард Линклейтър се изследва битието в неговата пълнота. Независимият „Ловен парк“ на Любомир Младенов също ни повежда след двама души, които непрекъснато се доближават и отдалечават един от друг в безкрайна обиколка из черно-белия град, оркестриран от остри шумове и далечни гласове, оцветен единствено от трептящите отблясъци на слънцето измежду листата. И Илиян Метев, и Любомир Младенов преследват неуловимото в отношенията и състоянията на своите герои, използвайки реална градска фактура. Но докато Илиян Метев приближава разказа си максимално до реалността, макар и тя да е силно поетизирана, то Любомир Младенов изгражда стилизирана вселена, населявана единствено от собствените му герои. С някои изключения повечето филми са „градски“, урбанистични, следващи съвременния ритъм на живеене, но често и природата е важен елемент в сюжетите – тя е активен фон, върху който се разгръща действието. В „Жажда“ това е знойната земя, метафора за жаждата, горяща в душите на героите; в „Безбог“ е страховитото надвиснала над мрачния град скалиста планина, изведена като визуална метафора за божествената сила и необходимото изкупление на греховете; а в „Ага“ ледената пустош е равностоен герой в сюжета – и досущ като останалите персонажи отстоява достойно своето самотно

време и гибел. И трите филма в различна степен се оттласкват от реалното, за да стигнат до метафора и условност. След дебютния си филм „Отчуждение“, където демонстрира смелостта на автор в полето на артхаус киното, Милко Лазаров поема огромен риск да създаде филм, който съзнателно се приближава към „нищото“; филм, в който всяко движение се превръща в свещенодействие. „Ага“ трудно може да намери аналог в българското кино, освен може би „Козият рог“ на Методи Андонов по неговата фундаменталност и сурова красота. Силата му е в безкомпромисно изведената авторска концепция – от темата и посланието (универсалност, митологичност) през сценарната основа (притчовост), обраният диалог и автентично актьорско присъствие (минимализъм) до мощната визуална образност (експресивност).

Докато Милко Лазаров търси едри философски обобщения, Светла Цоцоркова се разполага уверено на територията на камерните психологически драми. Вглъбява се в простички сюжети, които се занимават с копнежите и липсите в живота. Използва едни и същи актьори, с които претворява сходни, архетипни образи. Природните елементи допринасят за изграждането на ярка символика. Така сюжетите придобиват условен характер, героите се превръщат в знаци. С вглеждането си в ежедневието и в привидното нищо-не-случване дебютният ѝ филм напомня на образците от българското кино на 70-те („Силна вода“, „Мъже без работа“), но се стреми да спусне смисловата си сонда още по-надълбоко в битийните пластове.

Ралица Петрова се интересува от счупените отношения, от болезненото в човешката душа – прикритата травма, деформиращата болка. В сюжетната тъкан на „Безбог“ индиректно присъстват цели късове от историческото ни минало като фон за разгръщане на действието. Наслоенията от тоталитарното минало, корупцията и увреденият морал, пренесени в годините на Прехода, мутират до чудовищни измерения. Героите са белязани от миналото – и лично, и историческо. Тези белези са кодирани в обръканите морални ценности, отразени не само в деформацията на средата, която обитават, но дори и в загрубелите им лица. Ралица Петрова определя филма си като разказ за „наследена-

та болка“ и се занимава с темата за унижението и цената на очистването от него. Финалите на „Ага“, „Безбог“ и „Жажда“ боравят с едри морално-етични категории и извеждат мотива за прошката и изкуплението.

В „Урок“ и „Слава“ Петър Вълчанов и Кристина Грозева също се занимават с темите за престъплението и наказанието, унижението и загубеното достойнство, но в съвсем различен ключ. Екзистенциалната проблематика е пречупена през остра социална критика, но тук тя е представена със средствата на сарказма и гротеската. Петър Вълчанов и Кристина Грозева умеят да създават живи и увлекателни разкази: филмите им се гледат с лекота. Драматичните ситуации често намират спонтанен комедиен отдушник. Разказите се фокусират върху начините за справяне (или несправяне) на героите с вътрешните колизии и социални препятствия, в които са поставени. В състояние на фрустрация те винаги преследват някаква налудничава цел.

Въпреки че е създаден извън трилогията, базирана върху действителни истории от вестникарската хроника, последният им филм „Бащата“ е подчинен на същите художествени принципи,

характерни за специфичния почерк на авторите. За разлика от предишните два филма, определяни като „по-макабрени“, „Бащата“ е изграден в по-мека тоналност и наред с големите световни образци „Небраска“ на Александър Пейн и „Тони Ердман“ на Марен Аде се вписва към интелигентните, фини комедии, които се занимават с темата за възстановяването на скъсаните семейни връзки. С необикновените си сюжети и ексцентрични герои, лека, ефирна атмосфера и мъдър и духовит диалог тези филми действат като антидепресанти. „Не всички автори биха могли да се похвалят, че са издълбали различима ниша за себе си само след три пълнометражни филма, българското дуо Петър Вълчанов и Кристина Грозева са сред тези, които могат“ – пише филмовият критик Джесика Кианг за *Variety*.

Новото поколение се стреми към „смело“, „искрено“, „истинно“, „чисто“, „универсално“ кино. В крайна сметка съвременното българско игрално кино успява да реагира на големите тревоги и проблеми на времето. То се настанява оригинално, автентично и все по-адекватно на глобалния екран.



„Жажда“ - режисьор Светла Цоцоркова

АНРИ КУЛЕВ НА 70 творец с ренесансов мащаб

Невелина Попова ■

► Трудно ми е да пиша за Анри. През юли тази година той навърши седемдесет. Респектираща възраст... Предварително знам, че каквото и да кажа по този повод, ще повторя вече многократно казани неща, а нещо важно все ще се изплъзне. Невъзможно е да се обхване и назове всичко, което Анри е успял да създаде. Присъствието му в съвременния духовен живот на България, а и на света, носи ренесансов мащаб и размах. С огромния си талант и невероятната си работоспособност Анри Кулев създава своите светове в анимацията и живописа, в графиката и карикатурата, в киното и театъра и не на последно място – в преподаването и общуването с младите. Изглежда почти нереално, че един автор може да работи с такава интензивност, всекидневно и неотстъпно, в толкова различни сфери на изкуството и живота. Неистовият му щрих и иронично-мъдър поглед са винаги разпознаваеми.

Викам на помощ сухите факти. Режисьор е на петдесет анимационни, седем игрални и петнайсет документални филма. Продуцент на над четирийсет игрални, документални и анимационни филма. Носител е на всички прес-

тижни национални кинонагради от „Златна роза“, „Златен ритон“, „Златна ракла“, „Златен клас“ и още много международни награди от фестивалите в Чикаго, Оберхаузен, Краков, Москва и др. Самостоятелните му изложби се помнят в София, Пловдив, Братислава, Краков, Берлин, Анеси, в Музея за модерно изкуство – Ню Йорк, Оберхаузен, Хирошима; те обхващат графика, анимационни ескизи, живопис, карикатура, комикс. Негова е сценографията на седем театрални постановки на Димитър Гочев в Германия и в Австрия. Междувременно той се занимава с приложна графика и илюстрация: от 1991 година до днес е художник на ежеседмичните рисунки на вестник „Култура“ (1991 – 1996), на вестник „24 часа“ (1996 – 2012), на рисунките и комиксите във вестник „Преса“ (2012 – 2015) и отново в „24 часа“ (от 2017 до сега). На юбилейната му изложба в галерия Кооп, където се състоя и премиерата на албума „Ориент SEXpress“, видяхме събрани част от еротичните му сатирични рисунки. Споменавам това, защото тези виртуозни гротескови рисунки-рубрики във вестниците са свидетелство за самоотвержения труд на Анри. За неговата остра реакция

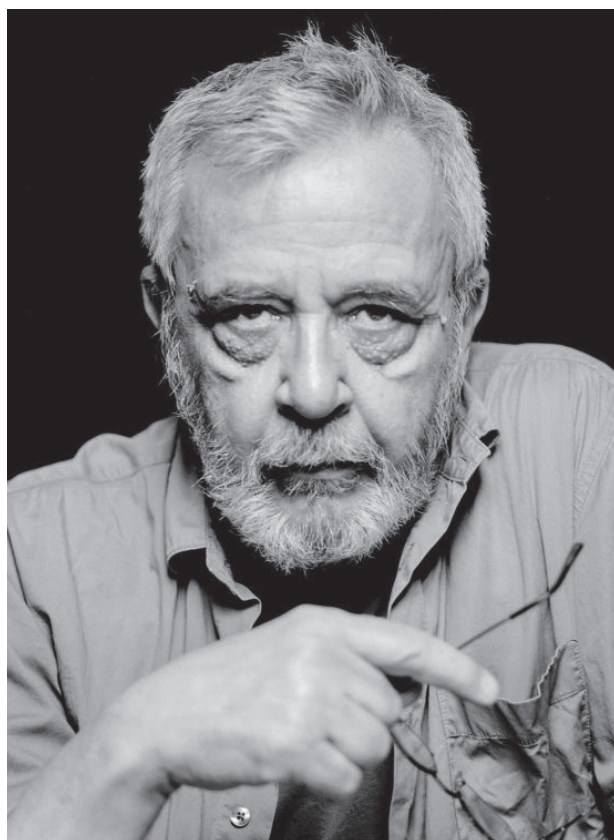
към деформациите и подмените и постоянният му сатиричен коментар на случващото се през несвършващите години на Прехода.

Познавам Анри от студентските ни години. Колкото и да е странно, помня първата ни среща. И сега ги виждам как слизат със Светла по стълбището на ВГИК – млади и красиви, излъчващи светлина. После животът така се завъртя, че вече двадесет и пет години работим заедно в програма „Анимационно кино“ на Нов Български Университет, която той основа през 1994 година.

Текстът се разлива... изплъзва се! Толкова много и така различни са творческите територии и превъплъщения на Анри. А добре знам, че като пиша за „Кино“, е естествено да представя филмите му.

Едно университетско събитие ме накара да ги „преговоря“. По повод на юбилея му в НБУ се състоя вечер с неговото филмово творчество. Анри Кулев беше събрал в обичайното за един пълнометражен филм време фрагменти от свои филми: шест игрални и още десетина анимационни и документални. За всеки, който

има понятие от монтаж, е ясно колко е сложна тази задача, почти невъзможна. Но се случи поредното чудо. Отделните фрагменти оживяха в един нов многопластов филмов текст, с уникални диалогични връзки помежду си, подчинени на свой вътрешен ритъм, обединени от разпознаваеми лайтмотиви и внушения. Неочаквани емоционални преходи, ярки човешки присъствия, вихрени анимационни образи... Бяхме въвлечени в богата на внушения и непонасяща традиционни дефиниции Вселена. Различните поетични ключове пораждат нови диалогични отношения: между копнежа по друг живот в абсурдно печалната ни реалност („Врабците през октомври“), антиутопичните видения („Бащата на яйцето“) и приказната фантазия („Цахес“), между изчезващите романтични жестове („Честна мускетарска“), светлите острови на детството и добротата („Госпожа Динозавър“) и трагичната човешка участ в ада на историята („Имало една война“). Не беше включил само първия си игрален филм – „Смъртта на заека“, защото копието му е в ужасно състояние и от животворящата камера на Светла Ганева са



останали потъмнели и често неразбираеми кадри (това, уви, е печалната съдба на цяла поредица достойни филми от 80-те). А в „Смъртта на заека“ е вграден светът на „Вечерен тромпет“, легендарната стихосбирка на Борис Христов. Още в онези години, събаряйки какви ли не стени, Анри Кулев имаше куража, силата и чувствителността да превърне „Вечерен тромпет“ в кинопоезия.

Всички подбрани документални фрагменти бяха от филми по сценарии на Борис Христов и в тях бихме могли да дочуем ехото от мотиви и звуци на „Вечерен тромпет“. В тях двамата автори – чрез живия човек и конкретната съдба – откриват музиката и поезията на самия живот. Филмите им са разкази за дарбата и посветеността, за спасителната територия на творчеството и красотата, за добротата и любовта. Независимо дали ни разказват за Ибряма („Сънувам музика“) и за Самир, свиращът на зурна от село Кавракирово („Душевно“), за Стефан Веркович и за Иван Гологанов („Загадката Веда Слове-

на“), или за майстора, който търси душата на дървото и за рибаря Кирето с лодката „Санта Мария“ („Книга на мълчанието“). Тези филми имат огромна пречистваща сила. Те са отговор на сложни философски въпроси; носят светлина и надежда, идващи от самите дълбини на битието – там, където силата на духа може да преобрази отделната трагична човешка участ. За анимационните филми на Анри Кулев е писано много през годините. Първите „Хипотеза“ и „Кавалкада“, заедно с филмите на Николай Тодоров и Слав Бакалов, бележат нов етап в развитието на знаменитата ни анимационна школа. Те разчупват необратимо класическия разказ и навлизат в най-дълбоките територии на философско-екзистенциалните пространства. Тревожните авторски визии са съпътствани от ведрите и усмихнати „Анини приказки“ и другите му детски филми. Това не му пречи да продължи с откровенията за съдбата на човека и идеите в съвременната цивилизация, осъществени най-пълно в трилогията им с



„Имало една война“ - режисьор Анри Кулев

Христо Ганев „Веселякът“, „Парцалът“, „Вятър работа“, за да стигне до светещия от доброта пълнометражен „Пук“ по приказката на Валери Петров. Очакваме и „Меко казано“... Във всичките многобройни анимационни филми на Анри, независимо от жанра им, стилът е винаги разпознаваем – неудържим, мощен шрих, вихрена анимация, гротескова сюрреална образност, смели преходи между гледни точки и пространства, свобода на музикалните решения, превръщащи с лекота задкадровия глас в индивидуални арии, а филма в мюзикъл. Това само по себе си е явление и в анимационното, и в игралното ни кино. Анимационният шедевър „Приказка за пътя“ и игралният фантастичен филм „Бащата на яйцето“ са първопроходци в този така необичаен за българското кино жанр – мюзикъла.

Филмите на Анри Кулев, колкото и различни да са като жанр, в какъвто и широк диапазон между комичното и драматичното, между реалното и фантазното да се разполагат, са разпозна-

ваемо негови филми. Белязани са от неговата ирония и болка, горчивина и нежност, изваяни от причудливата му образност – гротеска, сюрреалност, абсурд. В неговата поетика филмовите метафори се раждат от реалните сюжетни образи, а в тъканта на самия сюжет, особено в анимационните му филми, са вградени разпознаваеми символи и знаци, които изискват зрителска активност. Всичко във филмите му постоянно се движи и преобразява. Движението събаря стените на материята и освобождава духа с животворна стремителност и всепроникващото единство.

Чувала съм Анри да говори за щастието да намериш съмишленици в живота и в киното. Той е от режисьорите, които ценят сценария и доброто литературно слово и умее да претворява на екрана духа на литературната творба. Работил е през годините с Христо Ганев, Борис Христов, Станислав Стратиев, Валери Петров, Рада Москова, Виктор Самуилов, Влади Киров – все автори, които няма нужда да бъдат представя-



„Вятър работа“ – режисьор Анри Кулев

ни и които определят развитието на българската литература и сценаристика. Трайно съавторство той поддържа и с композиторите и говори с благодарност за Райчо Любенов и Любо Денев. Да не говорим за оператора Светла Ганева. В най-трудното изкуство на живота Светла е не само съавтор – оператор на всичките му филми, но е и най-близкият му човек, съпруга и майка на децата му. През дългите години тяхното семейство си остава за мен извор на упование, живота потвърждение, че е възможно в несигурния ни век не само да изградиш, но и да опазиш семейството си от ветровете на студа и раздялата. Зад несекващата духовна сила на Анри неизменно стои всекидневното присъствие и подкрепата на Светла...

Преподавателската работа в Нов български университет заема съществено място в пътя на Анри Кулев. Посветено и предано, при цялата си огромна натовареност, той преподава анимационна режисура на студентите по анимация, вгражда трайно своя опит и чувствителност в техните работи, учи ги на градивност. Винаги толерантен и отворен за всякакви естетически търсения и експерименти, той е безспорен авторитет за всички студенти и колеги. С него се работи вдъхновено и празнично.

Възстановяването на Световния фестивал на анимационния филм във Варна през 2011 година след двадесет и две годишно прекъсване също е част от постоянните усилия на Анри да

превръща изкуството в среща и празник. Благодарение на огромната му енергия и на посветеността му на любимото изкуство Варненският фестивал стана отново средище на световната анимация. Особено ценна за студентите е ежегодната анимационна работилница, която след приключване на фестивала се провежда в село Варвара. За лектори Анри Кулев кани световноизвестни аниматори, които общуват със студентите и ги въвеждат в съвременните тенденции на анимацията.

Анри умее да разтваря хоризонти, да открива таланта на младите и да ги подкрепя. Той някак естествено им носи надеждата, че и днес талантливият художник може да опази свободата и съвестта си и при това да има успех. Благодарение на неговите дългогодишни усилия програма „Анимационно кино“ е една от успешните и желани програми на Нов Български Университет, с множество студентски участия и награди на различни международни фестивали. Анри Кулев, любимият професор, е сърцето и двигателят на тази програма.

...Вече думите се изчерпват. Потребността от тишина става все по-осезаема. И аз, както навярно и Анри, все повече имам нужда от Книгата на мълчанието. За да мога да видя бавното свечеряване в очите на рибарите от Варвара. И да усетя заедно с останалите приятели радостта, че сме още тук и животът продължава. И за да кажем за пореден път: „Наздраве, за Анри!“ ■



Светла Ганева и Анри Кулев

МАРТИНА ВАЧКОВА чакам моите сериозни роли

■ Людмила Дякова

▶ **Мартина Вачкова ми е приятелка, и то близка приятелка, но не от тези, с които сте заедно всеки ден или с часове говорите по телефона. Не! Прекалено сме заети за това. Нашето приятелство е от онези, при които може да не се чуем и видим с месеци, но когато това се случи, се чувстваме толкова близки, сякаш сме постоянно заедно. И винаги можем да разчитаме една на друга. Мартина е верен приятел – доброжелателна, съпричастна, всеотдайна, великодушна... с една дума, добър човек. Но Мартина Вачкова е и много добра актриса. Присъствието ѝ на сцената и на екрана е завладяващо и харизматично. Ролите ѝ, без да са централни, грабват публиката. Свидетел съм на това колко я обичат хората, колко се радват на срещите с нея. За тях тя е: сестра Жекова от телевизионния сериал „Откраднат живот“; едно от лицата на култовото през деветдесетте години предаване „Ку-ку“; говорител и защитник на жените от предаването на БНТ „Жените“.**

Още като дете се снима във филма „Гибелта на Александър Велики“ (1968), а дебютът ѝ с главна роля е във филма на Людмил Кирков „Петък вечер“ (1987). Снимала се е в двадесет и три филма, между които: „Мера според мера“, „Аз, графинята“, „Акатамус“, „Искам Америка“, „За какво служи хлябът“. Участвала е и в няколко чуждестранни продукции. Ролите ѝ в театъра са също толкова ярки и запомнящи се. Достатъчно е да спомена участието ѝ в

постановки като: „Слуга на двама господари“, „Тартюф“, „Грехът. Куцар“, „Как писар Тричко не се ожени за царкиня Кита с китка накитена“, „Дон Кихот“, „Лъжци по неволя“, „Рейс“. Тя е талантива и обаятелна актриса с богат диапазон и потенциал, който все още не е изявен напълно. Сигурна съм, че има режисьори, които ще разкрият дарбата ѝ в нова светлина с интересни роли, които тепърва ѝ предстоят – в киното, в театъра, в телевизията.

Няма как да не започнем с това, че си дъщеря на баща си. Григор Вачков е легенда и в театъра, и в киното, а и като личност. Човек от класа. Дори тези, които само са чували разкази за него, му се възхищават. Какви бяха вашите отношения?

Какви бяха нашите отношения? Веднага ми идва да кажа любовни! Наистина бяха такива и който ме помни като малка до баща ми, знае, че винаги бях „впита“ в него, а и той в мен. Една силна, до болка стискаща прегръдка. Съзнавал е, че няма да живее дълго, дори го е казвал на майка ми. Явно това предчувствие го е карало да гори във всичко, което прави. Той всеотдайно и силно прегръщаше и приятелите си, и жените на приятелите си. Беше вкопчен в живота с неистова обич.

Нормално е родителите да обичат децата си и децата да обичат родителите си, но не винаги го изразяват. А мен татко ме научи от дете да

показвам обичта. Да споделям хубавите неща, които мисля за хората. Някои не го разбират, струва им се преувеличено, преднамерено, но той ме научи да казвам „Обичам те“, „Харесвам те“. Мисля, че с тази искреност, с тази добронамереност той ми отвори много врати. Така съм стигнала до прекрасни хора. Винаги, когато видя нещо хубаво у някого, искам да му го кажа, радвам се, че е направил нещо добро. Възторжен човек съм. Може и да изглежда де-моде, но така съм устроена.

Мисля, че всички ние, които сме близки с теб, те обичаме и заради това.

Близките ми да. Но сега е някак модерно да си саркастичен, ироничен, уморен. Аз не мога да играя такива театри.

А отношенията с майка ти, останали сте сами много рано?

Така се случи. Не смея да го кажа, но като че ли татко си отиде, за да ни сближи повече. Тя беше строгата, с високи изисквания към мен, а той ме глезеше и като си отиде, сякаш ми даде възможност да я преоткрия.

Възхищавам се на майка ти, интелигентна, чаровна, изискана – истинска дама. Но често ние, дъщерите, особено като деца, сме по-привързани към бащите си, докато с годините, със съз-

ряването, отношенията майка – дъщеря се осмислят по друг начин и близостта е по-голяма. Тази женска привързаност и близост продължи и с дъщеря ми Рада. Всяка неделя трите обядваме заедно, ходим заедно на изложби, на филми, на премиери. Има приемственост. Сега сме своеобразен матриархат, сплотени, привързани. А това ми дава вътрешно равновесие и хармония.

Но има приемственост и между Рада и дядо ѝ. Без да го е познавала, е прехвърлен мост – между него, теб и нея.

Мисля, че тя много повече прилича на татко от мен. Сещам се как той обичаше да „подкокоросва“ в компания. Например вечер след представление, когато се събираха с колегите от Сатиричния театър в клубчето на театъра, той си седеше, усмихваше се и ги „подбъзикваше“ да говорят, да разказват. Мито Манчев, Хиндо Касимов, Кольо Анастасов, Васо Попов. Само възклищаваше с изрази като: „стига бе“, „вярно ли“, „не, не може да бъде“. Това ги стимулираше и ги караше още повече да се разговорят, „да се заиграят“. Рада притежава това негово качество. Ако аз съм играещият, разказващият човек в компания, тя е точно като татко – слушател, който провокира, предизвиква другите да говорят. В това отношение прилича повече на него, отколкото аз.



С Григор Вачков във филма „Мера според мера“ - режисьор Георги Дюлгерев

А дарбата ѝ за рисуване – тя е студентка в Художествената академия. Откъде дойде това влечение? Има ли в рода някой, който рисува?

Моят вуйчо, братът на майка ми, е много добър художник – Стоян Павлов-Лисо. Така го знаят хората от неговото поколение. Бил е в един клас с Мичи Буюклийски. Много е талантилив. И до ден днешен, да е жив и здрав, рисува. Самата аз исках да стана художник.

Затова ли правиш толкова красиви колиета от миди и раковинки.

От дете обичах и постоянно си рисувах. Нашите ми бяха донесли от Щатите една илюстрирана книга за цирк и аз по цял ден рисувах тези невероятни летящи на батут или на трапец фигури и колоритни клоуни. Тази книга направо отприщваше фантазията ми, но нещата се промениха, когато едно по-голямо от мен момиче-съседка Джина Брезинска (Джини е много талантилив художник и вече от години живее в Щатите) я приежа в Художествената гимназия. Изведнъж видях друг свят в рисуването – светлосенки, геометрични фигури, глави, етюди. Всичко това, което рисувах в Гимназията, ми изглеждаше изключително трудно. Изживях своеобразен стрес. Казах си, че не бих могла да се справя. Направих си автоцензура и се отказах от рисуването. Между другото и до ден днешен имам този проблем, някаква спирачка в живота си.

Подценявам се. Казвам си, че щом има толкова по-добри, аз нямам място там. Жалко, че родителите ми, всеки ангажиран с работата си, не са забелязали, че това ми влечение не е било детинско и не ме поощриха, не ме окуражиха. Така поради ниско самочувствие се разминах с рисуването. Дори учейки във ВИТИЗ, си казвах, че ако не стана актриса, ще се върна към рисуването. Представях си, че мога да стана галеристка например. Обичам изобразителното изкуство и нямаше как да не запала дъщеря си. Винаги когато пътуваме в България или по света, посещаваме художествени галерии. Тя още от дете е видяла много. Ако детето на зъболекаря често е в кабинета на баща си, моята дъщеря, естествено, беше постоянно в театъра или на кино, но не пропускахме и изложба. И когато един ден каза, че би се посветила на рисуването, мъчейки се да скрия радостта си, ликувах вътрешно и я подкрепих с две ръце. Намерихме добър учител. Всяка събота и неделя, независимо от ангажиментите ми, я водех на уроци. Завърши Художествената гимназия, сега е трети курс в Академията и се развива много добре. Работи за театър „Българска армия“. Изработва плакати за предстоящи изложби в една софийска галерия. Направи няколко корици за книги. Щастлива съм, че още докато е студентка, има свой професионален път. И е свързана с изкуството, макар и в друга сфера.



Във филма „Аз, графинята“ – режисьор Петър Попзлатев

А ти как се откри за актьорската професия. Кога реши да ставаш актриса? Как се отнесоха възрастни към решението ти?

Преди години Филип Трифонов се чудеше как младите хора, които кандидатстват в НАТФИЗ, се явяват с тежки монолози. Например седемнадесетгодишно момиче „декламира“ „Лейди Макбет“ или „Медея“. По-логично би било да се явяват на изпитите с виц, казваше Филип. Мисля, че баснята е най-близо до това, за което той говори. Можеш ли да завладееш аудиторията с онова, което разказваш, успееш ли да предизвикаш внимание, да приковеш погледите върху себе си, това означава, че имаш някаква дарба. А аз това го можех само в тесен приятелски кръг.

Да си дойдем на думата за самоподценяването.

Да, моята самокритичност и неувереност. Ще го кажа направо – липса на самочувствие. Не можех да си представя, дори не ми идваше на ум да опитам да се изявя в област, в която за мен баща ми беше най-добрият. Голямо усилие и преодоляване беше да започна да разказвам вицове, случки, истории пред по-широк кръг от хора, особено пред непознати. А да си актьор означава да можеш да общуваш с публиката, да задържиш вниманието ѝ. Първата година, за добро, не ме приеха. Тогава клас взимаше

професор Филипов. Той освен на таланта, държеше и момичетата да бъдат високи, представителни. Там изобщо не ми беше мястото. На втората година, когато щях да кандидатствам, татко ме посъветва: „Мартинче, знам, че ти е неудобно на мен да кажеш материалите си, затова ги кажи на чичо си Любчо“ (Любомир Шарланджиев). След като ме изслуша, той каза: „Спокоен съм. Актриса си“. Възразах, че съм грозна и дебела, но той беше категоричен: „Една актриса, за да бъде киноактриса, трябва да има хубави ръце, хубави зъби и хубава коса. Ти имаш всичко това“. Е, казах си, поне киноактриса ще стана, но точно това не ми се случи... (Виж ти, какво съвпадение! На съседната маса до нас е моята любима учителчица – така ѝ казвам с цялата си обич – Маргарита Младенова)... Та тогава втората година клас взимаше Николай Люцканов с асистент Маргарита Младенова – изключителен театрал и педагог! Тя е първият човек, който откри и повярва в моя драматичен талант. А ме приеха с монолога на Крокодилката от „Суматоха“ на Радичков. Всички виждаха в мен смешната Мартина. Професор Люцканов казваше: „Ти си новата Стоянка Мутафова! Стига гледа в драматичните роли, никой няма да ти ги даде, не си и мисли!“.

За съжаление се е оказал прав. Явно повечето режисьори не са особено далновидни. Разчи-



В спектакъла „Лъжци по неволя“

тат само на характерното ти амплоа. Познавам те и знам, че би била прекрасна и в драматични роли.

Е, Маргарита Младенова го видя, и то в едно дете притеснено, срамуващо се – и ме подкрепи. Професорът също ме хареса, само че като комедийна актриса. В дипломните спектакли с нея направихме едни чудни приказки на Киплинг. Много сладко, весело и жизнено представление, но направихме и „Месец на село“ на Тургенев. Там играех властна, сурова майка. По същото време Георги Дюлгеров постави с нас „Антигона“ на Жан Ануи. Беше изключително ползотворен период, изпълнен с обич и добра работа. Така че Маргарита Младенова и Георги Дюлгеров имат важна роля в пътя ми на актриса. Разбира се, благодарна съм на професор Люцканов най-вече затова, че ни научи да мислим, преди да говорим. Преди да стигнеш до изричането на думите, трябва продължителна мисловна работа. Не е случайно, че точно в нашия клас израсна актьор като Владо Пенев. Сигурна съм, че нито той, нито аз щяхме да имаме този път на развитие, ако бяхме попаднали при друг професор. Тези хора са нашите откриватели, те направиха пътя ни полет, колкото и приповдигнато да звучи. Превърнаха се в нашата писта, за да литнем. В интерес на истината нито моят професионален път, нито този на Владо е лесен през годините,

но е изключително важно да срещнеш учителя си, правилния човек зад теб. Защото какъвто и талант да имаш, ако няма кой да те насочи, да ти даде шанс да го развиеш, няма как да го проявиш.

След завършването, както беше задължително тогава, три години бях по разпределение в Пазарджишкия театър. Работих с интересни колеги. Имах една прекрасна роля – драматична, дори трагедийна в пиесата на Тенеси Уилямс – „Нож в сърцето. Или чудесна неделя в Крес Кьор“. Пиесата не е много популярна в България. Преводът е на Здравко Митков, а постановката на Мария Ганева – тогава съвсем млада режисьорка. Историята е за четири жени и както се казва в една рецензия за спектакъла, „четири кървящи рани“. Всички колеги, приятели, Владо Пенев, които гледаха постановката, бяха категорични, че моят път е на драматична актриса. След това Маргарита Младенова ме покани в Сатиричния театър. Татко вече го нямаше. Бях втори курс студентка, когато той почина и всъщност никога не ме видя на сцена. Месеци преди да си отиде бяхме на село и аз избирах откъси за изпитите си. Лежим си тримата с него и мама на едно одеялце на тревата и аз им чета откъс от Шукшин – една смешна сцена на мустаката дъщеря на баба Яга с Иванушка Дурачок. Татко се залива от смях и кима: „Спокоен съм, спокоен съм за теб, бе тате“. Ис-



С Герасим Георгиев - Геро в спектакъла „Дон Кихот“

каше ми се да ме гледа в тази роля, но той почина месец преди изпита.

Той те е виждал оттам, където е.

Надявам се. А изпитът беше нещо невероятно. Завесата се вдига, аз съм скрита зад едно платно. Залепила съм си мустаци, с които баща ми играеше в Сатиричния театър. Когато изскочих на сцената, цялата зала избухна в нещо между смях и потрес. „Гришата е оживял“. Публиката изтръпна от това колко приличам на него с тези мустаци. Като негово копие. Да си призная, изобщо не ми пукаше като казваха, че приличам на него в интонациите, в говора. Не само че не ми пукаше, ами се гордеех. Но си давам сметка какъв шанс е, че съм момиче, а не момче. Понякога се дразнех, че шушукаха зад гърба ми „Тя ли е? Сериозно ли е тя?“, „Да, тя е“ – казвах аз и си продължавах.

Но ти разказвах за театъра и Грети Младенова. С нея направихме „Слуга на двама господари“ на Голдони. Бях „Смералдина“ и си партнирахме с Христо Гърбов. Мечтана роля за всяка комедийна актриса. После с Мариус (Куркински) направихме „Дванайсета нощ“ на Шекспир. Играх Мария, пак комедийна роля – мечта. Грети ме взе на гастрол в Народния театър за „Тартюф“, играх Дорина с Кръстьо Лафазанов. Най-общо добрите роли за характерна актриса съм ги изиграла и това ме прави особено щастлива. В СФУМАТО имах шанс да работя с Иван Добчев. Направихме „Грехът. Куцар“. Така че се включих и заживях в различен стил на работа,

характерен за тази уникална Театрална работилница.

Иска ми се да припомня и друга твоя шеметна роля, в спектакъла на Юрий Дачев по Уди Алън „Секс комедия в лятна нощ“ – комедийна и драматична, завладяваща. Направо беше радост да те гледа човек.

Юрий Дачев е особено важен човек в моя път, не само творчески, но и личен. С Юрий и с майка ми направихме книгата за татко, за което съм му безкрайно благодарна. Той организира и систематизира нашите разбъркани разкази и спомени, за да се получи стойностна книга. С Юрий преди години направихме и чудесна постановка по Съмърсет Моъм „Алангле“ в Сатиричния театър. Сега Юрий е написал пиеса специално за мен. С обич мога да кажа, че освен много близък мой приятел, той е и мой съратник.

Като става дума за важните хора в живота ти, не можем да не споменем Владо Пенев. Изживявала съм прекрасни моменти с вас – на хармония, на допълване, на артистично надиграване, а и на сериозни житейски и философски спорове. Но преди всичко на обич, на топлота и веселие.

За мен срещата ни във ВИТИЗ беше голям късмет, а мисля, че и за него. Само при такава взаимна привързаност се ражда голямо приятелство, а при нас то е и много повече – стабилно, проверено през годините партньорство, така

С Юрий Дачев



му казвам. Спомням си, че той беше различен от другите самонадеяни момчета в първи курс. Дойде направо от казармата, с барета на една страна и аз мълниеносно се влюбих. Харесвах скромността му, вродената му деликатност, за-видния му интелект.

Познавам ви от по-късни години, но мисля, че тази нежност, това уважение и вяра в качества на другия продължават и до ден днешен. Да, ти си свидетел. Всъщност творческите ни пътища се развиват по съвсем различен начин. Почти не се срещат. Играли сме в „Тартюф“. Сега в „Откраднат живот“ бегло се засичаме, но съм убедена, че ни предстои да направим нещо заедно – в театъра или в киното. Сигурна съм, че ще бъде интересно. Неговият път беше бавно, постепенно, но мощно набиране на скорост, трупане на страхотен опит, с титанични роли в театъра... за да стане популярен от телевизионния сериал „Под прикритие“. Докато при мен с „Ку-ку“ беше избухване – светкавична популарност. Но пък завръщането ми в театъра беше бавно и трудно, да не говорим за киното. И до ден днешен чакам моите сериозни роли в киното, в театъра, в телевизията.

Телевизионното предаване на БНТ „Ку-ку“ беше събитие за 90-те. Нещо нечувано за българска телевизия. Актуално, злободневно, сатирично. Всички го гледаха. Присъствието ти, както и на останалите участници, беше лично-отно, отстоявахте гражданска позиция. Вие не

бяхте само актьори, бяхте социално ангажирани.

Ние правехме политическа сатира, бяхме отговорни за онова, което представяме. Твърдя, че в нито едно предаване не съм произнесла дума, зад която да не стоя категорично. Никой не ме е принуждавал да говоря текст, в който не вярвам. Такъв беше самият замисъл. Своята категоричност като позиция заявихме с раздялата ни със Слави Трифонов. Предаването беше на път да се превърне в търговско шоу – войнстваща чалга. Да се продаваш без етика и морал. И ние – Камен, Тончо и аз, се разграничихме категорично. Отделихме се точно в мига, когато предаването стана „всичко за продан“. Запазихме почтеността си. След това имах самостоятелно предаване... „Жените“ – всекидневно, трудоемко и изтощително, но натрупах друг опит. В това предаване се посветих в защита на жените. Разисквахме най-различни, дори нелицеприятни проблеми, но се опитвах да го правя добронамерено, с усмивка, с чувство за хумор. Имах подкрепата и солидарността на зрители-те. До ден днешен срещам доброто отношение на много хора, не само жени, които оценявах честността, искреността и ангажираността, които проявявах като говорител за проблемите на жените.

Факт е, че популарността идва най-бързо от телевизията, но да поговорим за киното. Вие с Ернестина Шинова дебютирахте съвсем млади в „Петък вечер“. Преди време показвах



В студиото на предаването „Жените“

отново филма в кино „Одеон“ и мога да кажа, че е запазил живеца си, звучи трогателно и искрено.

Такива са филмите на Людмил Кирков – сред любимите ми са „Матриархат“, „Момчето си отива“. Той също е един от важните хора в живота ми. Беше близък приятел на баща ми, но татко никога не е играл в негов филм, а пък аз за първи път се снимах в киното при него. Спомням си на една пресконференция на „Златна роза“ във Варна как Милко Лазаров – той е от малцината режисьори от по-младите генерации, които прекарват мост между минало и настояще – говореше с невероятно уважение за Людмил Кирков. Спомена „Петък вечер“ като един от любимите си филми. Прекрасно е, че участвах в този филм. Чавдар Шинов, бащата на Ернестина, беше сценарист.

В този стил е и късометражният филм „За какво служи хлябът“ на младия режисьор Николай Стоичков. Ролята ти е романтична, драматична, комедийна, запомняща се. И Наградата за женска роля на Европейския филмов фестивал в Москва го потвърждава. Той е точно в духа на минималистичното, топло и добро кино на Людмил Кирков.

На мен филмът някак ми напомня „Момчето си отива“. Бленувам някой сега да направи филм като „Матриархат“. Да не би да няма подобни проблеми или конфликти? Как на никого не му се мисли и не му се пише в тази посока! Като гледам български филм, все си казвам – и в този филм нямаше роля за мен. Не че не ми я дават, просто по драматургия няма подходящи роли. Много от режисьорите предпочитат натуршици, манекенки, хора, които да използват като даденост. Подхождат към персонажите типажно. Може би е по-лесно да предразположат, да манипулират човек от улицата, отколкото да работят с актьор и да го накарат да направи неподозирани неща, да бъде абсолютно различен от изградената представа за него. Повечето режисьори не се решават да рискуват. Ето Христо Христов, да кажем, взима баща ми да играе Иван Ефрейторов в „Последно лято“, а всички приемат почти за даденост Григор Вацков като Митко Бомбата от „На всеки километър“. Сега като че ли няма режисьор, който е

готов да приеме подобно предизвикателство.

Но това е проблем и на драматургията. Често филмите ни разказват конвенционални, предвидими, „хоризонтални“, както им казвам, истории. Затова „Ага“ на Милко Лазаров е явление – мощен, значим, неустоим филм.

Най-любимият ми филм е „Ага“. Това е космически филм. Казах в едно предаване по телевизията, че ако трябва да изпратим двама човека – посланици на Земята в Космоса, бих избрала героите от „Ага“.

Милко Лазаров е режисьор, артист от световен мащаб, но има и други колеги, които допринасят за добрия имидж на новото българско кино, от които също очакваме много.

В интерес на истината повече очакваме...

Запалена си по киното, не пропускаш български филм, а някои гледаме заедно по няколко пъти. Знам, че предварително ти се иска филмът да се е получил, да ти хареса, но ако е разочароващ, си критична и точна в преценките си. Всеки филм, който не е направен преднамерено, за да се хареса по фестивали, с клишето бедни, окаяни, мизерни хора и пустота, ме радва. Веднага усещам, ако филмът е направен, за да се хареса навън, долавям неискреност, нещо натаманено и не мога да го приема. Но има и филми като „Ирина“, който високо ценя, при който всички от екипа са влезли във филма с чисти сърца, за да разкажат историята на това момиче. Може да си в най-черната, най-мрачната, каквато е ситуацията на Ирина, но режисьорката Надя Косева успява да я изведе оттам през болка, през кошмар, през катарзис, някак пречистващо. Можеш да се извисиш, можеш да излезеш по-светъл. Тази позитивна гледна точка към живота е важна за мен. Това е моето кино.

Напоследък и сериалите са все по-успешни, поне някои от тях. Снимат се в различни формати и от всички телевизии, а това е работа, опит, поддържане на професионализъм. Нивото им се вдигна значително. Не казвам, че следя всичко, но виждам положителна тенденция. Вече няколко сезона си в „Откраднат живот“.

Как се чувстваш, как се отнасяш към ролята си на сестра Жекова? Не е тайна, че преди години актьорите гледаха на телевизията като на халтура, но сега отношението се промени.

Това, че има сериали, е прекрасно. Не става дума само за популярност, макар че и това е важно. Може да си изключителен в театъра, но ставаш известен от телевизията. Другият мит, който е напълно опроверган, е, че актьорите печелят много от сериали. Не е вярно. Печели се популярност, но заплащането е доста скромно. Затова пък страшно много се работи. Снимането на сериал е мелачка, нечовешки зор. Текстът се учи мигновено. Няма много репетиции. Всичко се прави в името на картинката. Да си правилно позициониран спрямо камерата и да си кажеш текста. А как ще го кажеш – това е домашна работа за всеки актьор. Процес в неговата творческа лаборатория. Актьори като Мария Каварджикова, Янина Кашева, Владо Пенев, Димо Алексиев идват на терен желязно подготвени. Те знаят точно защо са в тази сцена, какво следва от нея. Тренингът е страхотен. Опитът, който натрупах в „Откраднат живот“, е несравним. Никога нямаше да го получа в киното. Но това, което е важно за мен и се отнася и до театъра, е, че харесвам, обичам малките роли. Те се казват роля „пушка“ – гръмваш и се прибиращ. Не е въпрос колко реплики имаш, а как ги казваш. Важно е присъствието. Затова толкова си обичам ролята на сестра Жекова. Може да е малка, не е централен персонаж, но стана любима на зрителите. Хората ме разпознават, а това, че ме идентифицират със сестра Жекова, означава, че съм се справила добре. Често ме питат коя си ти, коя е тя. Признавам, че и аз вече не знам. Ставам все по-сентиментална и сълзлива и мисля, че това е от героинята, а не от възрастта. Тя пък става все по-нежна и ранима, а първоначално не беше замислена така. Навярно това идва от мен. Когато отвориш и личното си „аз“ в ролята, зрителят го разбира, усеща, че си бил честен с него и персонажът му става любим.

Ще има ли следващ сезон?

Да. Снимаме усилено. Ще имаме само по четири дни почивка на месец. Неистово е, но пък удовлетворяващо.

Признавам, че съм скептик по отношение на сериалите, но „Откраднат живот“ става все по-интересен и те кара да го следиш. Дано така да продължи.

Това се дължи и на продуцента Евтим Милошев. Той има усет да събере точния екип. Умее да запалва хората, да ги омайва, да ги обединява и увлича. Това си е дарба. Тогава нещата се получават и има работа както за творческите, така и за техническите екипи.

Има нещо стойностно, което правиш от години, твоя мисия, но не го афишираш – връзката ти с децата от „Прегърни ме“.

Наистина това е важна част от живота ми и от моето личностно изграждане. Не можеш да растеш като актьор, ако не растеш и като личност. А включването ми в ателие „Прегърни ме“ беше точно това. Актьори, журналисти, художници, музиканти посещаваме това ателие за изоставени деца, в което общуваме, сприятеливаме се и се обикваме с тези деца. Четем им стихове, рисуваме с тях. Правим заедно различни неща. Вече четиринайсет години съм с тях и им помагам, доколкото мога. Понякога ме питат как си все така усмихната, щастлива, а истината е, че се чувствам така и заради децата. Те ме зареждат. Чувствам се полезна, имам самочувствието, че правя нещо добро и смислено. Вълнувам се от онова, което се случва в живота им. Те усещат, че съм искрена и ми отговарят с привързаност. Всъщност не аз правя толкова много за тях, те правят много за мен. Запалих и дъщеря си да продължава моето дело. Тя често е с тях. Рисуват, ходят на творчески ваканции извън София, издават книги, правят изложби. Мечтата ми е да създадем галерия за детско изкуство. Това е друга идея, на която съм се посветила.

Сега ти предстои още нещо много лично – писателската, която Юрий Дачев е написал специално за теб. Не е тайна, че имаш Юбилей. На добър час във всичко, което правиш и честит Юбилей!

В ПАМЕТ НА ЮЛИЯ КЪНЧЕВА

► МОЯТА УЧИТЕЛКА ЮЛИЯ

Попаднах в НБУ и въобще в киното случайно. На деветнайсет имах смътна идея за живота в бъдеще. Имам леля във Виена и бях решил да ѝ се натрапя, за да си пробвам късмета там. Събирах пари, като бачках в един дърводелски цех на Гара Искър. Работата не беше тежка, но ми докара дискова херния и изпълнено с физическа болка лято, в края на което ме оперираха в Пирогов. Не отидох в казарма, а и никъде не бях кандидатствал. От операцията се възстановявах с бира и леки опиати. Очертаваше се труден период за моите родители. Един ден те ми връчиха конспекта на Нов Български Университет и ми казаха, че ще ми платят образованието там, стига да си избира подходяща специалност. Така попаднах в кинофакултета. Документално кино ни преподаваше Юлия Кънчева. Готина и цапната в устата, тя ни „зарибяваше“ с българско документално кино, показвайки ни филмите на Джеки Стоев, Иван Младенов, Николай Волев, Елдора Трайкова и други. Филми като „Броени дни“, „Селска война“, „Дом номер 8“, „За мечките и хората“, „Неонові приказки“. Допреди това мислех, че „български до-

кументален филм“ е филм, в който учени хора говорят на фона на скучно заснети документи, озвучени с патетична музика и задкадров глас. Ще отворя една скоба, не бях съвсем бос в познанията си за кино. Като ученик обичах да ходя в кино Дружба, където посещавах „университета“ на Тодор Андрейков. Там открих Бъстър Кийтън, Луис Бунюел, Фелини, Пазолини и Годар.

Покрай Юлия открих българското документално кино от 80-те и началото на 90-те години. Това е кино непосредствено и провокативно, смешно и тъжно. Според мен, ако след време някой се интересува какви са били хората в България през 80-те и 90-те години на XX век, в каква среда са живели и какво се е случвало с тях, най-достоверният извор ще бъдат документалните филми от тази епоха.

Спомням си, че в часовете постоянно я предизвиквах да ни покаже нещо нейно, но Юлия все отказваше. Това ѝ беше голям недостатък – не обичаше да показва филмите си на студентите. Но аз съм доста досаден човек и един ден тя донесе една VHS касета с филма „Made in Бъл-

гария“ (1992) . България веднага след Промени-те. Филмът започва на провинциален площад, където мъже и жени в народни носии тържествено посрещат една шармантна, изрусена дама от Америка. Дамата се казва Пени Канзас и е българка, която се връща в многострадалната си родина, за да помогне на народа да изчисти боклука от земята и душите си. По-нататък Пени се среща с църковни служители, посещава военни заводи, махалата във Филиповци, Парламента и навсякъде обяснява как ще изчисти България... Този филм е уловил наивитета на целокупното българско население в началото на Прехода. Продължих да врънкам Юлия да ми покаже и други нейни филми и след много молби ми попадна касета на филма ѝ „Черният път на Христовите невести“. Сниман на лента, филмът разказва за съдбите на няколко жени, избрали да бъдат монахини. В него, както и в голяма част от другите ѝ произведения, изпъква умението на Юлия да извайва пълнокръвни женски образи. Въобще Юлия умееше да се вглежда с любов в героите на документалните си филми. Да ги предразположи и да покаже честно техните болки и радости.

През октомври 2019 в кино Одеон ще се състои пълна панорама на филмите на Юлия Кънчева. От дебюта ѝ „Галоп, галоп..“ до последния ѝ филм „В огледалото“.

Светослав Драганов

ЗА ЮЛЕТО С ОБИЧ

Не мога да повярвам, че Юлето Кънчева вече не е на този свят! Знаех за нейното заболяване, но тя беше изключителен боец, имаше силен дух, който дори драматичните събития, изпълнили живота ѝ, не бяха успели да пречупят! Затова се надявах, че тя ще пребори поредното изпитание. Уви!

Юлето беше режисьор, сценарист, актриса, преподавател. Не ми е преподавала, но въпреки това съм научила много от нея, както неща от сферата на киното, така и чисто житейски. За много нейни черти искрено ѝ се възхищавах. Винаги влагаше страст в нещата, които прави и им придаваше характер. Беше страшно емоционална, затова съвсем закономерно се занимаваше с изкуство.

Юлето беше обичана от студентите си, въпреки че беше строга към грешките им, които посочваше в прав текст. От сърце искаше да ги научи, да им даде знания и умения. Получаваше ѝ се! Затова контактите ѝ с голяма част от тях продължаваха дълго след тяхното завършване. Сигурна съм, че ще липсва на студентите в Нов Български Университет, в който преподаваше и беше доцент.

Тя беше вълнуваща жена! Вълнуваща с визията си, с остроумието си, с духовитостта си, с интелигентността си, с филмите си.

Юлето беше много красива! Дори когато отивах при нея в болницата, докато я измъчвах ужасни болки, тя ставаше, обличаше се и си слагаше лек грим, защото знаеше, че ще има посещение. Отново се възхищавах на силния ѝ дух. Дори на смъртно легло намираще сили да се шегува, да се нагласи, за да изглежда добре, и да направи така, че времето, което прекарвах с нея, да е приятно.

Юлето се снимаше и като актриса в някои филми. Канеха я, защото лицето ѝ стоеше страхотно на екрана. Навремето е отказала да учи актьорско майсторство във ВИТИЗ, в името на това да стане режисьор. Красотата ѝ е въздействаща и запомняща се във филма „Юдино Желязо“ (1989, режисьор Светослав Овчаров).

В последния си филм „В огледалото“ тя участваше и като един от персонажите, а филмът спечели Награда за режисура на фестивала за документално и анимационно кино „Златен ритон“ през 2017. Тя се радваше много на

тази награда. Сред нейните стойностни филми са: „Галоп, галоп“ (1983), „На бригада, като на бригада (1986)“, „Без упойка“ (1987), „Животът е пред нас“ (1988), „Made in Bulgaria“ (1992), „Черният път на Христовите невести“ (2001) и др. Юлето се интересуваше от драмите и сътресенията на своето време, а филмите ѝ са безкомпромисен анализ на съвременното общество. В характера ѝ беше да казва истината, независимо дали е позитивна или негативна. Такава беше като режисьор, такава беше и като приятел. Откровеността ѝ, заедно с аналитичния ѝ ум, правеха така, че остроумният ѝ език не можеше да си кротува зад зъбите, и казваше точно онова, което мисли, независимо какво ще ѝ донесе казаното. Понякога крайна в мненията и оценките си, често непримирима към нещата, които я дразнят, беше готова за бунт винаги, когато се налага.

Юлето беше артистично разсеяна, често хаотична, винаги закъсняваше (дори повече от мен, което е направо невероятно). Спомням си един слънчев мартенски ден през 2015-та, когато на Мюнхенското летище с мъжа ми се опитвахме да открием забравеното ѝ яке. Беше ходила в Мюнхен малко преди нас и на връщане на пейката на летището беше забравила новото си яке. След дълги разговори с различни представители на „Загубени вещи“, така и не ни дадоха дрехата на Юлето, но пък имам друг спомен, който е много приятен! Тя беше в Берлин, в журито на фестивал за документално кино Prix Europa. По същото време и ние бяхме в Берлин. Срещнахме се в ресторант „Кубрат“, пихме немска бира и с часове си говорихме. Компанията на Юлето не можеше да ти омръзне.

Много ще ми липсва! Ще липсва и на много други хора! Сигурна съм, че след себе си оставя голяма празнина – в университета, сред приятелите си, в българското кино. Надявам се, че е на място, където няма болка и страдание, заедно с човека, който толкова много ѝ липсваше. За съжаление останаха няколко незаснети филми, които тя искаше да направи. Въпреки това нейното име остава емблема в българското документално кино.

Не мога да кажа нека си спомним за Юлето, защото не сме я забравили и няма да я забравим!

Теодора Дончева

В ОГЛЕДАЛОТО

на Юлето

В голямото небесно огледало
душата ти ще се огледа цялата.
И хор от ангели ще те посрещнат
като свой приятел,
защото ти познаваше добре размаха
на крилата им...

...А ние тук ще гледаме нагоре със очакване:
дано да пратиш знак, че си на светло място.
Ще чуваме гласа ти и ще те съзираме –
решителна и пряма – при всеки труден избор.

И щом се втурне по баирите любимото ти лято
с горещите си ветрове и с ароматите
на път и на море, на срещи и на гари...
Ще знаем, че ни чакаш – зад дюните, на плажа...

14.6.2019

Невелина Попова



ИВАН ДЕЧЕВ аристократ на духа

■ **Правга Кирова**

► Отиде си един от най-значимите и оригинално мислещи редактори в българското кино. Имах щастието той да бъде мой учител в професията и приятел в живота.

Срещнахме се за първи път в далечната 1975 година, в Киноцентъра, при чешмичката в двора – запозна ни Свобода Бъчварова, аз бях новопостъпила неопитна редакторка, наскоро дипломирана. Той веднага стопи дистанцията с чувството си за хумор – обичаше да се шегува със себе си и с ръста си – каза ми: „Обикновено съм висок и синеок, но сега какво ми стана...“ Странното е, че първото впечатление от него оставяше не ръстът, а лицето му и най-вече очите – хубави, силни очи – проникателни и разбиращи едновременно.

Работеше в Киноцентъра от самото му създаване, беше се превърнал в редактор-институция за българското кино.

Той ни научи на редакторската професия – трудна и неблагодарна. Редакторът сега е заклеймен като тоталитарна фигура за цензура над авторите. А всъщност това беше трудна и дълга рабо-

та по развитието на сценария, по драматургията на бъдещия филм. В някои страни наричат тази професия „драматург“, в други – „сценарен доктор“. Иван беше блестящ „доктор“ по сценарните проблеми. Ерудиран, проникателен, задълбочен, той наистина се вграждаше в бъдещия филм. Работата продължаваше понякога с месеци: проникновени разговори, нови идеи и дълбочини, неочаквани хрумки, преработки. Хайде после, в монтажа – отново... За него филмът беше нравствено послание. Никога не оставаше само на ниво работа по структурата, търсеше с драматургични средства дълбоката истина за човека, философското измерение на историята, което да мобилизира въображението и да изгражда образи... Театровед по образование, той имаше истински усет за кино. Критичните му бележки бяха изказвани с внимание и добронамереност, не позволяваше на огромния си опит да се превърне в товар за човека, с когото говори. Основният критерий за него беше нравствеността на постъпките, личният морал. Много български филми са пронизани

от неговата дълбока мисъл, интелект, култура и мъдрост. Неслучайно е редактор на четиридесет и два „култови“ български филма, петнайсет от които имат „Златна роза“.

С годините от учител в професията той се превърна в мой приятел и близък човек. За всеки от нас имаше специални думи – знаеше слабостите и силните ни страни, подкрепяше ни. Беше човек на духа. В него имаше някаква носталгия по метафизичните истини, чието изоставяне води до неспасяемо пропадане в ужасяващ релативизъм. Домът му остана неизменен, устоял на вълните на времето оазис, където можеш да послушаш с него плочи на стария му грамофон, да разговаряш за интересни хора, събития, книги.

Знаеше много. Помнеше много. Беше свидетел на трудни години от историята на България. Времето беше прегазило безмилостно детството и младостта му. Той добре познаваше човека с всичките му неприемливи крайности, с всичките му отблъскващи лица – и го разбираше и приемаше такъв, какъвто е, казваше: „Не мога да мразя“. Дори въпреки разочарованията от приятели, той не съжаляваше за добрите си жестове и подкрепата си, казваше: „Така разбирам приятелството“.

Беше живата история на Киноцентъра. Убеждавахме го да напише спомените си, за да знаят и младите един ден за първите стъпки, но той никога не се съгласи – не искаше да засегне някого. Усетил по болезнен начин превратностите на времето, той ценеше срещите с хората в живота си.

Беше вярващ, но без „попщини“, както се изразяваше. Разбираше прошката като най-висша добродетел.

Ивановден за нас означаваше събиране у Иван Дечев. Имахме традиция – няколко колеги и приятели от Киноцентъра, разпилени след продажбата му, се събирахме при него на Ивановден. Всички имаме и други близки Ивановци. Как си беше извоювал тази патриаршеска роля? Тайната беше в личността му – деликатен и категоричен, ироничен и мъдър. Имахме необходимост от неговата рядка порода – да подишаме заедно този въздух на класически ценности, да избягаме от агресивната шумотевица на съв-

ремието, да се гмурнем за малко във вечните неща – хубава музика, съкровени разговори, приятелска вярност и, разбира се, добра водка. Живееше сам, нямаше семейство, но беше станал част от семействата на всеки от нас – и децата ни обичаха да ходят при чичо Иван, цитираха остроумията му, всички знаехме случки от неговото детство, неговите младежки смешки и любовни истории... Всъщност той май имаше най-много приятели, които го обичаха и се грижеха за него – защо мислим, че е бил сам?

Да, самотата го гнетеше, но той я приемаше с достойнство. На достойнството държеше най-много и когато вече не можеше да контролира живота си самостоятелно и усети достойнството си застрашено, прие спокойно, че му е време да си отиде.

Дано този обичан от толкова приятели самотник почива в мир!

Иде зимата с Ивановден. Тепърва ще усещаме празнотата от неговото отсъствие.

Сбогом, Иване. Светло и топло да е на душата ти! ■



НИКОЛАЙ ТОДОРОВ самотен артист, изпреварващ времето си

■ Нагeжгa Маринчeвскa

▶ Напусна ни един от най-вдъхновените български художници, режисьори и аниматори – Николай Тодоров. Ярките му творби, независимо дали са правени преди две или преди четиридесет години, се помнят, провокират и не оставят зрителя безучастен. Неистовата енергия, извираща от филмите, картините, рисунките и шаржовете на Николай, винаги е носила в себе си и болката за света, за безрадостния път на цивилизацията, за моралните дилеми пред човека, които той не винаги успява да разреши. Николай Тодоров завършва ВГИК през 1978 в класа на легендарния руски аниматор Иван Иванов-Вано. Още първите му филми в Студия за анимационни филми „София“ показват раждането на блестящ художник и режисьор със собствен почерк и присъствие. Дебютният му филм „Одисея“ (1978) беше включен сред десетката световни филми в една от престижните класации на фестивала в Хиросима. Острият социален заряд на филма за сизифовски мъчителния път към властта, която корумпира, както и усетът му за пластично раздвижване на формата в пространството, са характерни черти на стила на Николай Тодоров. Последвалата „Грандомания“ (1979) бележи нов етап

на визуалното изграждане в българския анимационен филм с изумителното качество на художника да създаде плътна, почти скулптурно-триизмерна рисунка и едновременно с това да я деформира и шаржира по силно експресивен начин. Тук се появява и особеното пристрастие на Николай Тодоров към изследването на тъмните страни от човешката психология – в случая самоунищожителния стремеж на персонажа към подражание на великите личности и манията му за величие. Авторската субективна интерпретация на психиката на бездарника – подражател е мощно и разтърсващо преживяване, проникващо в най-тъмните лабиринти на подсъзнателните импулси у човека. Тодоров разработва всеки квадрат от филма по принципите на изящните изкуства, а не на стандартната анимационна технология. Тъй като обръща огромно внимание на фактурата, от която е изграден образът, на светотоналните нюанси в изображението и на „финия растер“ (а не монолитността) на рисунъка, целият визуален пласт на филма придобива онази дишаща пулсация и подвижност, на която се дължи огромна част от въздействието му.

Тези два филма, заедно с осъществените съв-

местно с Анри Кулев „Гарсониера“ (1979), „Неделя“ (1980), „Корабът“ (1980) и „Гайда“ (1982), бележат радикално нова стъпка в българското анимационно кино – своеобразен неоавангард от края на 70-те години. Тези творби са плод на нов тип мислене – от проблемния периметър до визуалната пластика. Недотам „тихата“ естетическа революция като че ли прегази традицията в анимационния език на киното ни, разчитайки на крайни визуални експерименти и на особената деструкция на разказа. Нелинейното изграждане на сюжета, натрупването на културни цитати, афиширането на краен индивидуализъм и лична асоциативност са все модернистични черти във филмите на Тодоров, провокиращи статуквото и борещи се за своята частичка „красива лудост“ и свобода.

Критиката към обществото, но и дълбокото психоаналитично проникване в травматичния вътрешен свят на съвременния човек са постоянни белези в творчеството на Николай Тодоров. Същевременно блестящият му художнически стил се допълва и от авторските, но и много трудоемки техники като рисунка върху хартия, живопис под камера, колажи.

„Ден като глухарче“ (1981) е филм за деликатните отношения между родители и деца, в който авторът постига органичен баланс меж-

ду обработена натурна снимка и анимация, за да изрази крехката и уязвима същност на героя си и липсата на защитен механизъм срещу агресията. Сюрреалистичните детайли, преките кинематографични цитати или модернистичният стил придават необичайна мощ на ужасащите видения и фобии в невръстното детско съзнание, провокирайки традиционната ни представа за невинност. А по-късно във филма „В мир като на война“ (2003) Николай Тодоров отново ще се върне към образа на детето, но вече ще прехвърли действието и към глобалните измерения на човешката бруталност. Детската игра „на война“, реализирана като колаж, с намигване към стилистиката на бродираните ковчорчета и старите албуми, ще се окаже осакатяваща.

Въпреки силната ангажираност на Николай Тодоров с тягостните проблеми на света, все пак неговата артистична виталност намираше упование и в силата на детските му филми – „Приказка за трите патета“ (по „Анини приказки“ на Стефан Цанев, 1983), „Вълкът и седемте козлета“ (1983), „Червената шапчица“ (1983), „Папагал-пагал-гал“ (1984), но и тук той бяга от сладникавото подценяване на малкия зрител и влага цялата сила на таланта си в рисунката.

Трудните времена и кризата в киното след па-



дането на Берлинската стена се отразиха и върху Николай, но той съумя не само да направи още няколко филма – „Жмичка“ (1993), „В мир като на война“ (2003), „Кошмарът“ (2011) и др., които продължиха авторските му търсения, но и сам се зае с продуцирането, режисурата и анимирането на пълнометражния „Made in Brachycera“ (2017). В анимационната индустрия това е равносилно на подвиг, на огромно количество работни часове, на невероятна упоритост, воля и талант. Резултатът е респектиращ с мощната си изобразителна концепция, многобройните персонажи, огромните масовки, плътната организация на многоплановото пространство... За продукцията от такъв мащаб са били необходими повече от сто и четирийсет хиляди рисунки, които впоследствие Николай Тодоров раздвижва дигитално. Сюжетът по сценарий на Виктор Самуилов, замислен преди тридесетина години, е социална гротеска на обществата, обхванати от налудничави идеи и масова психоза в абсурдни измерения – мухите трябва да започнат да произвеждат мед. „Made in Brachycera“ е концептуален есхатологичен филм, предвещаващ краха на цивилизацията, впримчена в спиралата на масовата лудост. Социално-политическите алюзии, отправящи към различни исторически (или съвременни)

епохи и общества, успяват да изведат обобщен и философски осмислен образ на мрачната перспектива пред човечеството, неспособно да избира лидерите си и неспособно да осъзнае същностните начала и ценности. Уродливите черти на колективистично-безмозъчните обществени системи според автора обричат човека на духовна и физическа смърт. Идеята за индивидуалност и самостоятелно мислене е потъпкана. А филмът конкретно визира и тъмната страна от маршируването в бодър строй – неизбежността от бруталното (често военизирано) насилие, което се изражда в грозен диктаторски геноцид.

Николай Тодоров има траен интерес към тъмната страна на човека и обществото още от „Одисея“ (1978), „Гарсонiera“ (1979) или „Грандомания“ (1979) през „Последният час“ (1989) и „В мир, като на война“ (2003) до „Кошмарът“ (2011). В „Made in Brachycera“ обаче той създава мащабна фреска, която да ни изхвърли извън тесните параметри на ежедневно живуркане и да ни накара да се замислим за посоката, в която сме се запътили като човешки род.

В тази посока е посланието и на последния, недовършен, филм на Николай Тодоров „Чувство за ритъм“, върху който той работеше до края. Но успя да подкрепи дъщеря си Ива, като на-



прави клип към песента ѝ „Carpe diem“. Николай Тодоров беше забележителна личност. Думата „компромис“ му беше непозната, понятието „халтура“ предизвикваше отвращението му, властимащите дълбоко не го интересуваха. Така и го възприемахме – като самотен артист, крачещ по пътя на изкуството. Множеството международни и национални награди, поредицата от самостоятелни и колективни изложби бяха признание, но не можеха да отразят напълно неговото значение за българската култура, защото той често изпреварваше вре-

мето си. Не всекиму е отредено подобно проникване в бъдещето.

Последните дни на Николай бяха такива, каквото беше и цялото му творчество. Не престана да публикува рисунки и шаржове дори от болничното легло. Написаните с горчив черен хумор, но и с неочаквана поетичност писма продължаваха да изпълват приятелите му с плаха надежда. Не се предаде до последно и показа невероятен кураж, несломим дух и велик талант! Лек път в отвъдното, Маестро!



КОГАТО СТРАХОВЕТЕ ПОЛУЧАТ ФОРМА

интервю с аниматорката Мира Янкова

■ Катерина Ламбринова

► Мира Янкова е родена в София. Завършва Национална Художествена Академия през 1999 година. Още докато следва, започва работа в Анимационна студия „Каданс“ към Киноцентър Бояна и там специализира анимация в курса на Пройко Пройков. По-късно завършва „Кино и ТВ режисура“ в НБУ. Работи като аниматор на класическа и 3D анимация и сториборд артист.

Мира Янкова е позната на съвременната българска сцена със своите видео-арт творби. Тя има четири самостоятелни изложби и многобройни участия в общи проекти у нас и в чужбина. Използва класическата ръчно рисувана анимация като основно изразно средство в последните си работи и създава кратки абсурдни филми, изпълнени със символизъм и черен хумор. През 2017 нейни видео-арт творби са представени във Венеция (в съпътстващо събитие на 57-мо Венецианско Биенале) и участват в редица международни кураторски проекти в Лисабон, Лондон, Богота, Виена и др. „Пеперуда и мишка“ е режисьорският ѝ дебют в анимационното кино.

Каква специалност си завършила в Художествената Академия?

Още като ученичка в Художествената гимназия почти всеки ден бягах от някой час и ходех да гледам филми в отсрещното кино „Одеон“. Бях омагьосана от големите автори в киното и

мечтаех някой ден също да правя филми, но не си представях как точно бих могла да осъществя това. Когато завърших гимназията, не знаех как да продължа. Колебаех се между „Графика“, „Плакат“, „Изкуствознание“ в Художествената Академия и още „Богословие“, „Китайски език“, „Кинознание“, „Археология“... Всичко ми изглеждаше интересно. Работих и известно време в телевизията като асистент-художник, навлизайки в магията на производствения процес на филмите. Влечението ми към киното се затвърди, но до този момент бях рисувала много и образованието ми беше художествено – логиката водеше към Художествената академия. След дълго чудене избрах специалността „Консервация и реставрация“ с мисълта да имам полезна професия. Докато следвах обаче осъзнах, че това никак не ме влече и пак започнах да бягам от лекции, този път за да ходя във ВИТИЗ – да гледам филми в салона им и да слушам лекциите на професор Вера Найденова и Тодор Андрейков. Едва към края на следването ми стана така, че започнах да се занимавам с анимация.

Как се случи това?

Изглежда като случайност, но сега, гледайки от дистанция, ми се струва, че съвсем закономерно се е появила, за да може най-накрая да се проявят и свържат в едно призвание нещата, които нося със себе си – подготовката ми на ху-

дожник и любовта ми към киното.

Към края на следването си в Академията търсех работа. Бях чула, че в Киноцентъра взимат студенти да правят декори за игрални филми. Лутайки се из коридорите, се натъкнах на човек, когото помолих да ме упъти. Заговорихме се. Човекът се оказа Златин Радев, шеф по това време на анимационния отдел „Каданс“, където се работеше по някаква чужда продукция. Като разбра, че съм студентка в Академията, вместо към декорите, той веднага ме изпрати в отдел „Каданс“ и още същия ден, след кратки инструкции, започнах да почиствам и фазирам анимация. В студията тогава имаше много студенти и ученици от художествените училища. Когато започнах, това за мен беше временна, лятна работа и не съм и предполагала, че анимацията ще се превърне в моя професия. Няколко месеца по-късно в „Каданс“ се организираха курсове по класическа анимация, водени от Пройко Пройков. Завърших ги и след това останах да работя в Киноцентъра, но вече като аниматор.

Кои са хората, повлияли при формирането на авторския ти стил?

Пройко Пройков е човекът, който запали искрата. Владо Будинов пък, който асистирал на вече възрастния и болен Пройко Пройков, (а после беше и супервайзер на продукциите, в които работех) беше задал една много висока летва и изискваше безкомпромисно качество и аналитично мислене при анимирането.

Влияние във формирането на стила ми, предполагам, е оказала и работата ми в 3D продукции. Движението в триизмерната среда на програмата дава огромни възможности за пространствено осмисляне на кадъра и за вътрешнокадров монтаж, който аз обичам. Мисля, че този поглед, свързан със спецификата на работата с пространството в 3D програмите, се проявява и когато рисувам класическа анимация, а също и в разкадровките за сториборд, т.е. в режисьорската работа. Оттам идва способността ми с лекота да се движа в пространството на кадъра и любопитството, с което в реално време имам желание да сменям гледните точки и да надзъртам към нещата от най-различни посоки.

Не мога да не спомена и Анри Кулев. Работейки

по негови филми почти седем години, се уверих, че анимацията дава безбрежна свобода за въображението и именно тогава се замислих за собствен проект.

Какво последва?

След като завърших курса по анимация при Пройко Пройков, продължих да работя там като аниматор по няколко чужди сериала. Това беше в началото на Милениума, когато Киноцентърът се приватизираше и много скоро стана Ню Бояна Филм. В следващите години доста хора се опитваха да внасят продукции от чужбина – изникваха и се затваряха студии. За мен това беше период на много разнородна работа – освен като аниматор, работех и като реставратор, сценограф, асистент режисьор в чужди игрални продукции. По това време записах и магистратура към НБУ по „Кино и ТВ режисура“. Все пак основната ми работа през тези близо двадесет години е била свързана с анимацията. Сега бих искала да посветя колкото се може повече време на създаването на свои авторски проекти.

Кои са интересните и провокативни за теб посоки в съвременното изкуство? С какъв тип артистични проекти се занимаваш?

Съвременното изкуство има способността да говори на всякакви езици и за всякакви проблеми. Днес авторите имат пълна свобода по отношение на изразните средства, възможност да смесват форми и да боравят с инструменти, идващи не само от изобразителните, но и от другите изкуства, науката, високите технологии и какво ли още не, като по този начин интерпретират и търсят своите отговори по всички важни и вълнуващи човечеството проблеми.

За моя афинитет към движещите се образи най-добър медиум се оказа видеоарта. Първоначално използвах заснет материал за творбите си. После започнах да правя експериментални миксове от игрален и рисуван материал, а напоследък преминах изцяло към анимацията. Предпочитам я заради свободата, която тя ми дава. Използвам класическата ръчно рисувана анимация и правя кратки абсурдни филми, нарочно грубо нарисувани, богати на символика и своеобразен тъмен хумор. Те са умишлено

объркващи и дори разстройващи. Предлагат на зрителя един обезпокоителен разказ, който има за цел да го изведе от зоната му на комфорт и да насочи вниманието му навътре към скритите, несъзнавани двигатели на човешкото поведение в личен или обществен план.

Твои творби са били част от съпътстващо Венецианското Биенале събитие, както и представяни в изложби и кураторски проекти в Лисабон, Лондон, Богота и Виена. Как според теб се вписват българските артисти в международния контекст и с какво се отличават?

Голяма част от първите български художници, които излязоха на световната сцена след падането на Желязната завеса, представяха пред света своя травматичен опит от тоталитарното си минало и бяха силно обвързани с локалните

и исторически предпоставки. Това ги отличаваше, правеше ги интересни и едновременно с това ги поставяше в един общ разпознаваем контекст на източноевропейски артисти. Струва ми се, че с течение на времето тенденцията за излизане от този локален контекст и сливането с тенденциите на международната художествена сцена е силно нараснала. Това особено личи при младото поколение автори, някои от които са завършили образованието си в чужбина и техният процес на развитие като творци и адаптирането им към чуждата среда са протичали едновременно. Днес има много съвременни български артисти, достатъчно интегрирани към европейската и световна сцена, чието присъствие по международни форуми не е обвързано с някаква локална специфика. Има и такива – и те за мен са особено интерес-



ни, които успяват да останат свързани с нашия контекст, но освен това успяват да го изведат и развият в по-мощна проблематика.

Има ли в момента достатъчно възможности и пазар за артисти и професионалисти с твоя профил?

Освен няколкото фирми, свързани с гейм-индустрията и работата по спец-ефекти за киното, едва ли може да се каже, че има пазар за артисти и професионалисти в областта на анимацията. Що се отнася до българските късометражни и среднометражни авторски филми, подкрепени от НФЦ – те са малко на година и малки като обем работа. Правят се с екипи от по няколко човека. Често авторът сам анимира филма си или работи с един-двама колеги. Пълнометражните филми и сериалите трудно намират финансиране, а именно те биха отворили пазар за професионалисти в областта в по-дългосрочен план. Работата по чужди, внесени отвън продукции, преди време създаваше работни места и даваше възможност за обучение и на нови кадри, но напоследък, струва ми се, работещите студии нямат ресурс да отговарят на стандартите на чуждите поръчители за темпо и обем работа. Пазарът за съжаление е навън и много мои колеги емигрираха по тази причина.

Как съчетавааш авторската с рутинната работа?

Трудно. Всичко, върху което работя като авторски проекти, било като видео-артист или пък по създаването на проект за филм, трябва да го правя в извънработно време. Това натоварва и изключително много удължава времето за създаване на една творба. Например едно от произведенията, което представих във Венеция – кратък анимационен клип от две минути и половина, ми отне почти година работа, защото го правих, след като приключи официалната си работа! Някой беше подхвърлил на шега едно определение за българските творци днес: „съботно – неделни артисти“. Когато го чух, се смях, но май и аз спадам към тази група.

Каква анимация като разказ, техника и изразни средства харесваш и би искала да правиш? Възхищавам се на всяка авторски интерпрети-

рана техника, независимо каква е тя, но особено удоволствие ми доставят филмите, правени с класически живописни или графични техники. Те са трудни за изпълнение и времеемки, но носят несравнима жива експресия. Тази е посоката, в която аз самата искам да се развивам. Обичам и експерименталното смесване на техники и като цяло смелите филми, в които авторът поема известен визуален или драматургичен риск. Харесвам динамични филми по отношение на ритъм и режисура и филми с майсторска анимация. Що се отнася до разказа, винаги се възхищавам на автентично и емоционално предадени истории, в които личи искрената ангажираност на автора. Допадат ми тематично филми, които се занимават със скритите, подмолни процеси и движения на индивида или социума, които търсят и намират образ за неизказаното, вътрешното, невидимото.

„Пеперуда и мишка“ е алегоричен, дързък и направен с богато въображение филм. Лесно ли се реши да дебютираш именно с този сюжет?

Първоначално бях започнала да пиша много по-общо за страха. Бях тръгнала да изследвам страха като двигател на обществени процеси, да търся грандиозни метафори, появяваха се сцени с война, други едва ли не с апокалиптично звучене, но постепенно разбрах, че се опитвам да създам обобщен образ на неща, които имат частни измерения и всъщност лично мен ме терзаят. Така зарязах обобщенията и тогава изникна този малък герой, объркан и изплашен, изправен пред неназованите си страхове, оплетен от последствията на неправилните си избори. Той коварно въплъщаваше някаква моя неприемлива страна и проявяваше упорство в желанието да се занимавам с него. Затова с интерес започнах да го наблюдавам – първо от дистанция, а после все по-отблизо и да описвам лутанията и грешките на малкия страхливец. Докато работех, не само че започнах силно да му съчувствам, но и направо го обикнах. Погледнах на него като на един истински герой, който от позицията на своята слабост извършва смешните си подвизи според мащаба на своята личност.

Как избра артистичния подход?

Обичам да рисувам, рисувам от дете и е съвсем естествено да се изразявам чрез рисуване. Мога да кажа, че класически рисуваната анимация ми доставя най-голямо удоволствие засега.

Как се свърза с продуцента Румен Баросов? Ползотворна ли беше съвместната ви работа?

С Румен се запознахме чрез общи познати. По това време вече имах готовия проект за „Пеперуда и мишка“, но нямах продуцент и той се съгласи да го разгледа. В съвместната ни работа се чувствах много комфортно, даже уютно. Румен също като мен е човек, любопитен към новото и не върви по някакъв строго очертан път, а има интереси в разнообразни области и се занимава, при това много успешно, с различни неща. Освен продуцент той е поет, литератор, издател, общественик със сериозна дейност и изобщо широко скроен човек, с когото общуването и работата са леки, приятни и ползотворни. Радвам се, че ми се довери и направихме заедно филма.

На кои фестивали е участвал филмът? Какви отзиви получава при срещите си с експерти и публика?

Четири месеца след премиерата си на София Филм Фест филмът има двайсет и седем селекции на наши и международни фестивали и четири награди. В България, освен на СФФ, той беше показан на Международния фестивал на анимационното кино „Златен Кукер“, където спечели специалната награда на името на Пройко Пройков (изключително ценна за мен!); селектиран е и от Варненския Световен Фестивал на Анимационния Филм, както и от „In the Palace“. От международните фестивали, на които е бил, ще спомена „Киноликбез“ – фестивал за авторско и авангардно кино в Санкт Петербург, Athens ANIMFEST, Ismailia IFF в Египет, Dumbo IFF Ню Йорк, пет италиански фестивала и много други по целия свят. През октомври ще участвам с него на големия международен фестивал в Мадрид – Madrid Film Fest в секцията „New International Filmmakers“. Тъй като един филм има около две години фестивален живот, основният фестивален път на „Пеперуда и мишка“ тепърва предстои. Освен чрез участията си във фестивали, кратки-

те филми много трудно достигат до по-широка аудитория и остават извън програмите на кината и телевизиите. Затова трябва да спомена две важни инициативи, които спомагат българските филми, сред които и моят, да се срещнат с публика. Организаторите от пловдивския формат „Късо кино във Фарго“ два пъти месечно представят тематично подбрана селекция от български късометражни филми. Те представиха „Пеперуда и мишка“ заедно с още филми, участвали в селекцията на „Джеймисън“. Другата инициатива е проект на наскоро създадената „Асоциация на българските анимационни продуценти“ с куратор Весела Данчева. Тя направи подбор на анимационни филми, произведени през последните години, групирани в два модула – за деца и за възрастни, които бяха прожектирани в „Дома на киното“ на пет прожекции и събраха много публика. Подобни инициативи, както и Блок Кино и No Blink, са първите крачки в посока за популяризирането на късометражните филми.

Имаш ли идеи за следващ филм и на какъв етап са?

Да, нямам търпение да започна нов филм, но идеите ми все още са на доста ранен етап! Кръжа около две различни теми, и двете свързани с женските емоции. Едната от тях се занимава с възрастта и женското възприятие на измененията в тялото, женските нужди и чуждите очаквания, другата пък е любовна история, представяща чувствата откъм скритата им, вътрешна страна. Независимо коя от тези две теми излезе напред и се оформи в следващ проект, искам да направя визуално ярък филм, в който да потърся поетично-метафоричен израз на женските емоции. Идеята е за не много дълъг филм, около четири-пет минути. Техниката отново ще бъде ръчно правена – живопис, богата и експресивна. Предстои много работа. ■

ЗЛАТНАТА ЛИПА 2019 европейско кино под липите



с директора на фестивала Магдалена Ралчева
разговаря Катерина Ламбринова ■

► На седмото издание на международния филмов фестивал „Златната липа“ специален гост бе големият полски актьор и театрален режисьор Ян Енглерт, който получи наградата за цялостно творчество „Златна липа“. В програмата на фестивала бяха включени петдесет и четири филма от двадесет и шест държави, които бяха разпределени в конкурсна секция, фокус ново българско кино, детски филми и съпътстваща програма. Председател на международното жури беше българският режисьор Илиян Джевелеков, а членове бяха актрисата Анна Попова (Русия), актьорът и сценарист Янис Кокинос (Кипър), режисьорите Донатас Улвидас (Литва) и Али Джаберансари (Иран), които присъдиха следните награди: Най-добър игрален филм – „Ага“ на Милко Лазаров (България/Германия/Франция, 2018); Най-добра режисура – на Бенедикт Ерлингсон за филма „Жена на война“ (Исландия/Франция/Украйна, 2018); Най-добра женска роля – Халдора Гейрхардсдотир („Жена на война“); Най-добра мъжка роля – Михаил Апросимов („Ага“). Наградата на СБФД бе връчена на филма „Залез“ с режисьор Ласло Немеш (Унгария-Франция, 2018).

Как и защо решихте да създадете този фестивал?

Както повечето хубави неща, идеята дойде спонтанно, защото снимането на филми не се случва всяка година и както знаем, то е не само скъпо, но и дългоочаквано събитие за нас, режисьорите. Реших, че мога да направя нещо стойностно, свързано с киното в по-дългосрочен план и нещо, което до голяма степен да зависи от мен самата. Кинофестивалите в България не са никак много. Фокусирани са главно в София, Варна и Пловдив, а някои от тях дори не се провеждат всяка година. Стара Загора е изключително красив и обновяващ се град. Казвам го не само защото е мое родно място, макар и от тридесет години да не живея там. Всеки път, когато се връщам, си мислех, че би било чудесно градът да се популяризира на културната карта и предприех следващата стъпка – да направя международен кинофестивал там. Кметът на Стара Загора Живко Тодоров, като един млад и находчив човек, хареса идеята и застана зад нея. Фестивалът се роди благодарение на него, но и с подкрепата на Община Стара Загора. Винаги ще бъда признателна за това, защото по силата на тяхната съпричастност България има единствения по рода си фестивал за Ново европейско кино.

Работата на фестивален директор даде ли ви различна перспектива към филмовия процес?

По-скоро работата ми като режисьор с цялата отговорност и прецизност, която тя изисква, ми помогна в това различно амплуа. Но определено възможността да гледам голяма част от най-новите европейски филми е безценно богатство и е от голяма полза за мен самата като автор.

Какво успя да надгради фестивалът за седем години?

Това е възраст, съизмерима с израстването на едно дете. Позволявам си да продължа тази метафора. Фестивалът имаше своите първи много важни седем години, в които изграждаше свой собствен облик, утвърждаваше се и „отглеждаше“ своята публика.

Създаването на кинофестивал, също както и създаването на филм, зависи от уменията и усилията на много хора. Имах невероятния късмет през годините да срещна прекрасни професионалисти. Те станаха съмишленици на каузата и работят за нея с отдаденост и любов. Бих искала специално да благодаря на професор Вера Найденова, която преди седем години подкрепи с авторитета и безусловната си любов към киното създаването на фестивала. Заедно започнахме това невероятно пътешествие сред тези, уж близки, но както се оказа, и не чак толкова добре познати европейски кинематографии.

Ескалиращият интерес на зрителите, препълнените зали на операта и регионалната библиотека през тези седем години показаха, че богатата и прецизна филмова селекция е високо оценявана и все по-очаквана. Фестивалът е важен и защото допринася за децентрализацията на културния живот в страната. Хубаво е, че всяка година в началото на юни, точно когато цъфтят липите, в рамките на пет дни в Стара Загора идват ценители на киното от цялата страна, както и кинематографисти от цяла Европа. След седмата година това вече се превръща в традиция.

С какво ще запомните последното издание?

Винаги се опитваме да надграждаме и мога да кажа със сигурност, че всяко следващото издание на фестивала превъзхожда предходното. Седмото ми е особено скъпо заради яркото и запомнящо се присъствие на големия полски актьор, режисьор, преподавател и директор на Народния театър във Варшава Ян Енглерт. Той

беше специалният ни гост и му бе връчена Наградата за цялостен принос в киното. Публиката го помни и обича – показва го с емоционалната си реакция на тържествената церемония по откриването. Пресконференцията му мина при огромен интерес, а той е блестящ събеседник. Космополитна личност като него е богатство за културния живот на всяка страна. Това издание представи и рекорден брой филми – петдесет и четири заглавия, създадени през последните две години в два и шест европейски страни.

Имате ли данни колко зрители са събрали седемте издания на фестивала?

Входът е свободен и ако първата година публиката не знаеше какво точно да очаква и предпазливо влизаше в салоните, то през следващите това се промени, зрителите пълнят залите и често има много правостоящи. Близко сто хиляди души са гледали филмите от фестивала за седемте му издания и това ми дава увереност, че трябва да продължаваме. Обнадеждена съм, че с усилията си допринасяме за духовното и културно израстване на града.

На какъв принцип избирате филмите? Сама ли правите селекцията и програмата, или работите с колеги?

Намирането на качествени филми е много труден и сложен процес, с който се занимавам почти цяла година – с проучване, селектиране и договаряне, защото става дума за съвсем нови европейски филми. Фестивалът има селекционна комисия от четирима кинематографисти, които гледат филмите, които сме поискали. Понякога броят им достига до двеста заглавия. В крайна сметка последната дума имам аз.

Освен богатата съпътстваща програма от европейски заглавия и сериозният официален конкурс, фестивалът традиционно показва и много български игрални и документални филми, а авторите им представят филмите си пред публиката. Какви са впечатленията ви от отношението на зрителите към българските филми?

Изключителен приоритет на фестивала е да показва селекция от най-новите български игрални и документални филми. Това се наложи още с първото издание. Публиката цени високо родното ни кино и всеки, който е идвал, може да потвърди колко вълнуващи са срещите, които орга-

низираме между автори и зрители. Българските игрални и документални филми се показват в най-добрите часове и винаги пред препълнени зали. Тази година на прожекцията на филма „Ага“ имаше над седемстотин зрители и трябваше да се поставят допълнително столове на балконите. Приятна изненада е, че документалното ни кино, което намирам за много силно, е на голяма почит и има свои ревностни почитатели.

Благодарение на вашия фестивал за седем години в Стара Загора са показани над 300 качествени европейски филми. Може ли да се каже, че „Златната липа“ вече има своя публика, възпитана във възискателния вкус на европейското арт кино?

Безспорно това е най-голямото ни постижение за тези седем години. Успяхме да провокираме и възродим интереса към непознати и забравени европейски кинематографии като естонската, литовската, исландската, латвийската, кипърската, грузинската, унгарската...

Да, наистина, за тези години са показани близо триста и петдесет нови европейски филма, които няма къде другаде да бъдат видени. Мисля, че тъкмо тази експлозивност на фестивала респектира хората и ги кара да го чакат с нетърпение, да вземат отпуск и да идват от различни места, за да гледат качествено ново европейско кино. Смело мога да кажа, че „Златната липа“ има своя вярна и изключително грамотна публика.

Ако фестивалните прожекции бяха с платен вход, дали залите щяха да са така пълни? Вредно ли е според вас публиката да свиква с идеята, че културният продукт е достъпен безплатно, или сте твърдо убедена, че за да се изгражда нова публика, тя трябва да се привлича чрез свободен вход?

От създаването на фестивала входът е свободен и това беше нашето единодушно решение с Община Стара Загора. Този културен подарък, който се прави всяка година, дава своите плодове – многобройни ревностни почитатели на европейското кино: деца, които израстват, гледайки стойностни европейски филми, възрастни хора, които иначе не биха могли да си позволят да отидат на кино. Силно се съмнявам, че щяхме да успеем в такъв мащаб, ако имаше билети. Със сигурност този изключителен жест не е свойствен за нашите географски ширини, но мисля, че културното израстване на обществото трябва

да бъде приоритет на управляващите и с това си решение Община Стара Загора го доказва. Знам, че за мнозина идеята за безплатни прожекции изглежда налудничава, когато създаването на фестивал като цялостен продукт е много скъпо удоволствие, но моето лично убеждение е, че това е верният път за опознаване и осмисляне на киното на Европа. Вярвам, че тези хора влизат в салоните не защото трябва, а защото имат потребност и това ми носи истинско удовлетворение. Гледам на фестивала не като на работа или задължение, а като на кауза, която се стреми да отстоявам по достоен и правилен начин.

Кои институции подкрепят фестивала? Имате ли и частни партньори?

Подкрепата идва основно от Община Стара Загора, НФЦ и Министерство на културата и съм признателна за това. Тяхната съпричастност към този кинофорум през годините означава, че те осъзнават значимостта и стойността му не само за България, но и все по-категоричното му присъствие на културната карта на Европа.

Успяваме да намираме и други партньори, но на локално ниво. Заради това, че фестивалът се провежда извън София.

С кои европейски културни институти работите и ползотворна ли е съвместната ви работа?

Работим с повечето културни институти в България. Изключително пълноценно е сътрудничеството ни с Руския културен център, с Френския културен институт, с Полския културно-информационен център, с Институт „Серванес“ и „Гюте“ институт, както и с посолствата на Дания и Австрия, които са наши партньори от създаването на фестивала. Използвам възможността да им благодаря. Всички те осъзнават значимостта на „Златната липа“ за популяризирането на техните кинематографии сред българската публика.

С какъв екип работите и колко време ви отнема подготовката?

Подготовката на фестивала започва веднага с приключването на предходното издание, а екипът ми достига петнайсет души в най-натовареното време.

На какъв принцип избирате членовете на международното жури?

Понякога членове стават режисьори на наградени от фестивала филми, като например До-

натас Улвидас от Литва, който миналата година взе наградата за най-добър режисьор и е един от най-изявените творци в страната си. Търсим таланти и интересни режисьори, актьори, продуценти и сценаристи със собствен почерк и опит в киното. От самото начало, от създаването на фестивала, винаги председател на журито е утвърден български кинематографист.

Кои са личностите, носители на Наградата за цялостен принос за тези седем години?

Носители на Специалната награда на фестивала са били Мария Статулова, Джанкарло Джанини, Васил Михайлов, Татяна Лолова, Гинка Станчева, Васил Банов и Ян Енглерт.

Имате нов проект като режисьор по сценарий на Юрий Дачев. Каква е темата?

Великолепният сценарий, който Юрий написа, е по един от разказите на Николай Хайтов, на когото тази година честваме 100 години от рождението, а всички знаем колко ярки и колоритни са неговите герои. Това е история за трагичен любовен триъгълник и за двуполюсните чувства, между които се люшкат участниците в него. За това, че можеш да усетиш живота си смислен през една любов, макар непостигната и разрушителна. Искане ми се да вярвам, че можем да го реализираме, защото проектът наистина заслужава, а и бяхме близо до успеха на последната сесия за игрално кино в НФЦ.

Какво трябва да притежава според вас един филм, за да има собствен глас и да бъде ярко кинематографично преживяване?

Всичко в киното е комплексно, но добрата история, разказана също толкова добре, важните послания и индивидуалният авторски почерк на режисьора са от първостепенно значение. Те дават характера и облика на добрия филм, който винаги ще помним.

Какво мислите за актуалната ситуация в българското кино?

Тъжно е, че толкова малко филми се снимат годишно у нас и е време този факт да се промени, но това няма как да се случи, ако самите ние не се променим...

Няма да ви занимавам със статистики, но ще дам само един пример – Естония е с население от приблизително милион триста и двама хиляди жители и всяка година в тази малка страна се произвеждат между шест и осем игрални филма.

Необходимо е да се дава шанс на повече кинематографисти, както и на по-младите ни колеги да се изявяват. Българското кино има традиции и е съизмеримо с всяка добра европейска кинематография. Неговите успехи през последните години доказват, че то има бъдеще и всички ние, които сме му се посветили, трябва да работим за това.



ЗЛАТНАТА ЛИПА 2019 ние, Ян Енглерт, сме петима



Катерина Ламбринова ■

► Ян Енглерт (1943) е един от най-изявените полски актьори и театрални режисьори. Той дебютира на 13-годишна възраст във филма на Анджей Вайда „Канал“. През 1964 завършва Държавното висше театрално училище „Александер Зелверович“ във Варшава (в момента Театрална академия) и през същата година дебютира на сцената на Съвременния театър. Той е изпълнител на над 100 филмови и театрални роли, за които получава много престижни награди, в това число и наградата за главна мъжка роля на отец Ередия във филма на Вълло Радев „Осъдени души“, 1975, на VI Международен кинофестивал във Варна.

Ян Енглерт е смятан от своите колеги за работохолик и човек, който се посвещава изцяло на работата си. В годините 1981-1987 е декан на Факултета по актьорско майсторство в Държавното висше театрално училище, а по-късно три пъти заема длъжността ректор. През 1989 получава академичното звание професор. От 2003 е артистичен директор на Народния театър във Варшава.

През 2019 Ян Енглерт е удостоен със званието Доктор Хонорис Кауза на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. На 1 юни получи специалната награда

„Златна липа 2019“ за цялостен принос в киното на церемонията по откриване на VII-то издание на Международния Филмов Фестивал „Златната липа“ в Стара Загора. Веднага след това бе показан култовият независим филм по негов сценарий и с негово изпълнение в главната роля „Голямото прецакване“ (1992). На следващия ден Ян Енглерт откри своя звезда в Алеята на липите и посади свое дръвче, подобно на носителите на същата награда от предишните издания на фестивала.

Публикуваме откъси от изказванията на Енглерт по време на фестивалната му пресконференция.

В цялата си кариера търсех майстори. Най-лош актьор бях тогава, когато си въобразих, че аз съм майсторът. През този път обаче всеки трябва да мине. Винаги отбелязвам, че ситуацията сега е силно променена. Учениците, калфите мислят, че майсторът трябва да ги търси. Но не е така. Те трябва да го търсят. Говорим за дълбока криза на авторитетите. Такива вече няма. А когато ги търсим, сякаш го правим само за да им теглим няколко ритника. Всичко, което съм съградил, се дължи на това, което съм от-

краднал от майсторите. В киното това бяха три имена: Вайда, Моргенщерн, Куц. За първата ми роля в „Канал“ всъщност ме покани Моргенщерн, но стана така, че филмът засне Вайда. Бях на тринайсет години. Това е причината, поради която станах актьор. Съвършено случайно. По всяка вероятност не съм бил видян като талантливо момче, след като едва петдесет години след като играх при Вайда, той отново ми предложи роля. Не можах да си обясня защо не работя с Вайда и не играя в неговите филми. И когато той ме покани за „Катин“, го попитах: „На какво дължа тази чест?“. Той ми отговори следното: „На вашите колеги им се струва, че живеят, но вие живеете наистина“. Може би го дължа на това, че непрекъснато се боря и се стремя да постигам нещо. Винаги съм обичал спорта, но не индивидуалния. Разбира се, че е много хубаво, когато ти си този в отбора, който осъществява голове. Но удоволствието е от съвместната игра...

* * *

Чрез киното на моралното безпокойство ние имахме възможност да разговаряме с обществото извън официалните канали. В тази част на Полша, която е била окупирана от Русия, единствените публични места, на които е било разрешено да се говори на полски език, са били театърът и църквата. Затова ролята на театъра по това време нараства. Възгорделите се актьори твърдяха, че са „инженери на душата“. През 1990, когато в Полша беше премахната цензурата и бе постигната пълна свобода, тези две институции преживяха най-голяма криза. Те можеха да се занимават единствено с преките си задачи – вярата и творчеството и така престанаха да генерират допълнителна патристична духовна дейност. По това време ние, актьорите, казвахме, че сме се превърнали в шутове – големият въпрос беше трябва ли да се снима в сериали и реклами... Но животът победи и сега вече може всичко. Сега, макар и рядко, се появяват някои високохудожествени произведения, но повечето от творците се занимават с печелене на пари. Такъв е естественият ход на нещата. Аз съм последният полски Дон Кихот, който не се е появявал в реклама.

* * *

Ролята на отец Ередия бе отново случайност. Омар Шериф е бил виждан за тази роля и филмът е трябвало да се реализира като българо-френска копродукция. Но условието е било режисьорът да бъде французин. Така Вло Радев се е оттеглил, защото наистина е искал да направи този филм и е започнал да търси актьори в тогавашния социалистически лагер. Отначало асистентката на Вло Радев ми предложи ролята на Американеца. За ролята на Фани Хорн вече беше поканена полската актриса Янковска-Чешлак. Вло Радев беше категоричен, че никой друг освен нея не може да изпълни тази роля. Пристигнах за пръв път в София, за да премеря костюма на Американеца. Някъде към девет вечерта, след като премина пробата на костюма, ме помолиха да помогна на полската актриса, като ѝ подавам репликите. През нощта изиграхме сцената в студио Бояна. След като приключихме, веднага ми предложиха ролята на Ередия. Първо отказях, след това се съгласих. Имах нужда от пари. Нямах никаква представа за какво става дума в този филм и за какво ме ангажират. Но се случи така, че Янковска-Чешлак получи предложение от един много изтъкнат полски режисьор и се наложи да откаже ролята. В продължение на два месеца пътувах до София на пробни снимки с различни актриси за ролята на Фани Хорн. Две седмици преди начало на снимките Вло Радев избра Едит Салай. И в актьорската професия, и в живота като цяло е важно да се окажеш на правилното място в правилното време и в правилна компания. Това е щастието. Ролята на Ередия беше наистина късмет.

* * *

Във възраст съм, в която вече ми дават награди за цялостно творчество. Най-щастлив съм тогава, когато мои студенти получават награди. По някой път си мисля, че има шанс да бъда безсмъртен – този шанс виждам в преподавателската работа. Предавам на студентите си всичко онова, което съм научил от майсторите, навярно обогатено от моя личен опит. Прекалено дълго живея, за да не си давам сметка, че всички успехи и неуспехи в живота са нещо относително. Ще разкажа една история, която по-

казва, че успехът в нашата професия не може да бъде измерен точно. Пет години след завършването си аз бях храстчето на сцената. Получих първата си роля в телевизионния театър, който до ден днешен е една от най-важните форми на театър в Полша. Говоря обаче за времената, когато имаше само една телевизия. Цяла Полша гледаше представленията на малкия екран, а на следващия ден излизаха рецензии. Идваха писма от възхитени зрители. Беше 1969 година. Театърът се излъчваше на живо. Играехме с едни от най-известните полски актьори. Излязоха рецензиите. Изпълнението на моя колега, вече утвърден актьор, бе оценено като изключително. Излъчиха още веднъж същия спектакъл, само че след като вече беше минал сериалът „Лунговци“. Отново излязоха рецензии – този път ролите бяха разменени. Пишеше: „Прекрасно изпълнение на Ян Енглерт, комуто партнира големият полски актьор...“ Получих няколко писма от възхитени зрители. Тогава разбрах, че успехът и популярността имат много къси крачета. Особено днес, когато е достатъчно в интернет ефектно да повърнеш и вече ставаш звезда.

* * *

В момента съм в период на отделяне на мита от истината в живота си. В един момент участвах доста активно в събитията, но трябва да ви призная, че изпитвам отвращение към политиката. Привърженик съм на fair play-а. В политиката обаче подобен подход е глупост. За да можеш да упражняваш публична професия и за да запазиш някаква почтеност, трябва да можеш да правиш разлика между компромиса и конформизма. Ние бъркаме тези две понятия. Компромисът е полезен за делото. Конформизмът се опитва да използва компромиса за нечи цели. Този, който прави разлика между тези две думи, има шанса да изживее своя публичен живот сравнително почтено и достойно. За да бъде честен, трябва да кажа, че аз самият не винаги съм успявал да правя разлика. Но не съм издигал своята кандидатура за никакви избори. Бях председател в нашия клас, после бях отговорник на нашата група в университета, след това станах декан, след това ме направиха

ректор за дванайсет години... Не аз съм ходил при тях – те идваха при мен. Може би защото никога не станах пионер, не влязох в партията и не съм бил член на нито една организация. Някак успявах да плувам. Ако някой не ме долюбваше, казваше „Ян добре си преценява нещата и е добър комбинатор“.

* * *

Аз съм против тъгата. Обичам иронията и я насочвам най-вече към себе си. Нещата не винаги трябва да се казват направо, добре е да се ползват алегии. Като преподавател забелязвам, че има дефицит на въображение, на абстрактно мислене. Като един стар мамут съм се хванал за тази ограда и я браня. Остаряването е загуба на вяра в себе си. Затова старците толкова силно са се хванали за оградата и твърдят, че са прави. Стремя се да не бъда типичен старец. Мой ментор беше моят дядо. Той беше мъдър човек. Но когато по радиото пускаха Армстронг, той казваше, че това е някакъв пиян негр и го изключваше. Така че винаги когато казвам някоя крилата мисъл, ми се запалва лампичката „Армстронг“.

* * *

Мога да оприлича културата на „имел“ – това е храст-паразит, който расте на дървото и смуче от него. Ние се целуваме под имела, но от това нищо не следва. Днес всички сме в един интернет чувал. Мислим и живеем – без напълно да си даваме сметка за това, под диктовката на интернет. И масата печели състезанието с индивидуума. Количеството печели срещу качеството. Важното е колко лайкове има в интернет, какъв е рейтингът в телевизията, колко зрители има в кината. И така ние падаме все по-ниско. Поради чисто практически причини. Трябва да имаме огромна сила, за да не се поддадем на тази всеобща тенденция. Мисля, че процесът все още е обратим. След всяко Средновековие идва Ренесанс.

* * *

Моето поколение имаше срам. Хората винаги са били грешни. Но някога се срамуваха. А сега се хвалят.

* * *

Идеалната форма на съжителство и в семейството, и в обществото е равновесие между вземането и даването. Не можем само да вземаме или само да даваме. Този, който постига баланс между двете, е щастлив.

* * *

Никой от нас не е единно цяло. Ние, Ян Енглерт, сме петима. Поне петима. И не всички си приличат.

* * *

Актьорът живее в паметта. Щом вие ме помните, значи още съм жив.



ЧЕРВЕНОКРЪСТКИ ФЕСТИВАЛ 2019 ЗОВ за съпричастност към ближния



Олга Маркова ■

► Едва ли бихме открили по-хуманно културно събитие с подобен глобален мащаб и актуален характер от Международния фестивал за червеноръстски и здравни филми. Моето поколение не би могло да забрави завоювания престиж на някогашните му издания, овенчан с най-високата художествена категория „А“ в далечната 1973-та. Признавам, че преживях психическо сътресение, когато по неведоми причини (обяснението „липса на средства“ звучи цинично в пренаселеното с мутробарокови „замъци“, банки, хотели, молове и т.н. пространство) този форум престана да диша. Нелепите катаклизми на „прехода“ пометеха с лека ръка това значимо културно завоевание, което прослави страната ни по всички континенти. Сега „царете на унищожението“ твърдят, че (по силата на логиката) става дума за част от общата тотална разруха, която продължаваме да преживяваме. Само че за малки народи като нашия такава разруха се оказва фатална... Представете си с цената на какви усилия и инициативност личност като Илко Раев успява да намери подкрепа от разни хуманитарни и

близки до тях организации, за да възстанови форума едва през 2014 и той да започне да пише новата си биография след половинвековно прекъсване!

„Ще ни попречат ли облаците да вярваме в слънцето?“ – пита един от героите на Шекспир. Но Геният няма предвид безкрайното слънчево затъмнение, наречено духовито от нашите политици „преход“, в който затънаха традиционните ни духовни ценности, а на тяхно място възтържествува пошлото, антикултурното, агресивното... при това издигано до нивото на художествена мярка. Но докога? Няма по-точен отговор на тази настъпателна агресия, нависнала над бъдещето и над децата ни, от този форум.

Всяка една от над двестата творби от петдесет и девет страни, включени в богатата на идеи и хрумвания, наситена с човеколюбие програма на XVIII-ия Международен фестивал на червеноръстките и здравни филми – Варна, носи послание, което произтича от седемте основни принципа – хуманност, независимост, доброволност, единство, универсалност, без-

пристрастност и неутралност – залегнали в широкоформатната дейност на Червения кръст. Още преди петдесет и четири години с девиза си „Чрез хуманизъм към мир и приятелство“ този фестивал, извикан на живот от нуждите на цялото човечество, се оказва един от начините за постигане на истинска демократизация на обществото като антипод на агресията.

След петгодишно пребиваване в СОК „Камчия“, в края на пролетта форумът се завърна във Фестивалния и конгресен център във Варна, чиято предана публика търпеливо го очакваше. На официалната церемония по откриването му пълната зала прие възторжено документалния филм на Вим Вендерс „Папа Франциск: човек на думата си“, който със своето слово припомни от екрана основни човешки ценности и добродетели. Мисля си, че огромен проблем на нашето съвремие е безверието. То осезателно поставя на дневен ред въпроса: как поне дейците на изкуството да върнат вярата на хората в смисъла на понятието „човеколюбие“. На него е посветена както цялата програма на фестивала, разпределена в шест категории, така и дискусияният форум „Агресия, хуманност, кино“ с участието на известни лектори като Соломон Паси, професор Иво Христов, Татяна Дончева, Анна Заркова, Емил Спахийски, доцент Харалан Александров.

Във фокуса на екранното време оживяха най-наболелите проблеми на днешното общество – резултат от неудържимото нарастване на природните и социални катаклизми. Филмите анализират: крайната бедност, достигнала дъното с продажбата на момичета и тяхната съдба в капана на сексуалното робство („Изчезнали девойки“ на Вадим Витовцев – копродукция на Русия и Индонезия); безработицата и изоставянето на деца на произвола („Деца на улицата“ на Фауд Хирнанда – Индонезия); илюзорният стремеж към по-добър живот и другарски взаимоотношения в село, чиито жители са обречени на тежък труд и пианство („Мечти в Калангала“ – Швеция). Всички те се занимават с изключително важната тема: кой пише историята днес и как следва тя да бъде отразявана. Документалната кинотворба „Твой ред е“ на бразилската режисьорка Елиза Капай, отличена с Голямата награда на фестивала, спечели

аплодисментите и на зрителите, фокусирайки се върху безпрецедентния акт на осъзнаване силата на единството от страна на хиляди ученици и студенти в Сао Пауло през 2015, когато в резултат на политическа криза било решено много учебни заведения да бъдат затворени. Със задъхан монтаж и емоционален хъс тя проследява окупацията на повече от хиляда училища и университети и е категоричен апел за демократичност, гласност и уважение към различни мнения.

Специална награда за режисура получи американският документален филм „3,100: бягане и себенадминаване“ на Санджай Роуал за динамичното и майсторски постигнато на екрана внушение за езотеричните и духовни измерения на бягането. Неговите герои – финландски разносвач на вестници и австрийски виолончелист, са участници в най-дългото сертифицирано 52-дневно бягане в света, което се провежда ежегодно в Ню Йорк от 1997 година. Малцина успяват да завършат това почти непреодолимо предизвикателство, където духът, материята и психиката се състезават помежду си.

Истински шок у зрители и професионалисти предизвика документалният филм „Лицата на Лафора“ (Босна и Херцеговина), сниман в седем страни в продължение на две години и половина. С него младият автор Денис Боич завоюва наградата за най-добро произведение в категорията „Здравни филми“ за разтърсващо показаната на екрана сила на човешкия дух: и на героите, и на самия режисьор, поставени в свръхчовешки обстоятелства.

За върхово пълнометражно завоевание единодушно бе обявен „Невидимият меч“ на италианския режисьор и сценарист Масимилиано Кокоза – проникновено изследване на света на незрящите, чиито сънища са идентични с нашите. Никога не съм се замисляла, че подобно на нас те сънуват в цвят и движение човешки фигури и природни пейзажи, което логично поставя въпроса: ако хората с вродена слепота имат същите сънища както зрящите, откъде идват тези образи?... Силно впечатление направи и българският филм „Икар от Кочериново“ на Емил Спахийски – за наситената с драматични обрати съдба на мечтателя Николай Поповски, който без специално образование изобретява

и построява първия български хеликоптер в задния двор на бащината си къща. С нараства не на амбициите му изобретенията започват да се спъват в житейските катаклизми. Като Дамоклев меч от екрана прозвучава въпросът: каква е цената на една мечта, с която се опитваш да надскочиш себе си.

От документалните късометражни филми – седем на брой, бяха отличени „Животът започва на 90“ (Кипър) и „Четири билета никога вече“ (Бразилия). Те са дело на две талантиливи режисьорки, чието дарование се открие на същия фестивал още преди две години. Авторката на първия – Беджай Браун, завоюва Наградата за най-добър късометражен филм с просветлението и убедеността, с които ни кара да повярваме, че животът може да бъде прекрасен и полезен дори и след 90 години. А очарователната бразилка Лейде Жакоб, позната с разтърсващата творба за майка ѝ – „Моята поезия“ – 2017, сега получи Специален приз за борбата на човек да отстоява правото да живее с достоинство до края на дните си.

Редом с основния конкурс бе показана селекция от филми с конкурсен характер, посветена на 100-годишнината на Международната федерация на дружествата на Червения кръст и Червения полумесец. В него силно впечатление направи документалното изследване „Женският център на Червения полумесец“ – дебют на Бикет Илхан, която вече четири десетилетия работи в киното. Творбата получи наградата за най-добър филм за умелата режисура при създаване от богат и разнообразен автентичен материал на потъналата из прашните страници на историята роля на жените в турското общество.

Нивото на фестивала бе достойно защитено и с конкурса за игрално кино. Филмите, включени в програмата, бяха насочени към значими екзистенциални, актуални и днес проблеми: „Три дни до пролетта“ на Александър Касаткин – Русия; „5-та терапия“ на Алиса Павловская – Украйна; „Еуфория“ на Валерия Голино – Италия; „Един важен ден“ на Хомаюн Асадиан – Иран; „Лина“ на Рамин Расули – Афганистан, Иран,



„Изчезнали девойки“ – Русия, режисьор Вадим Витовцев

Холандия. За майсторски изградената атмосфера, пропита от нежност, деликатност и съпричастие, творбата с бавен ритъм и поетично заглавие „Граница на дъжда“ (Босна и Херцеговина, Черна гора, Сърбия, Великобритания, Швеция) бе удостоена с наградата за най-добър филм в тази категория. По време на връчването ѝ единият от двамата режисьори-сценаристи Владимир Судар (другият е Никола Мийович) сподели: „Направихме това произведение, съставено от две новели и епилог, от любов към Балканите. Тук го показахме премиерно, все едно че е у нас...“. На екрана става дума за едно изкуствено географско разделение, което определя структурата на филма. Всъщност хората от двете страни на новоустроената граница между три държави (Босна и Херцеговина; Черна гора и Хърватска) доскоро са били едно цяло... и продължават да бъдат! До края на фестивала зрителите коментираха този „опус“ за любовта, съзряването и надеждата, покълнала сред запустелия високопланински пейзаж с изглед към Адриатика.

Двойно по-голям бе броят на участниците в конкурса за игрални късометражни творби. Новелата „Салам“ (САЩ, Великобритания) на Клер Фаулър разказва с увлекателен кинематографичен език простичката история за шофиращия из улиците на нощен Ню Йорк Салам – тревожен и тръпнещ в очакване на новини за живот или смърт от семейството си в Сирия. Тя завоюва наградата за най-добър филм в тази категория. Изненада поднесе петминутното независимо произведение „Концерт за кларинет и оркестър“ на Максим Петров, получило специална награда, връчена от кмета на Варна Иван Портних. Изградено по разказа на Людмил Станев „Още една кратка история за любовта“, без специално финансиране, то ни въвежда в обикновена случка в топла нощ в началото на лятото: телефонно обаждане в Спешния център и... В съзнанието остава делничната история за една тиха и неотменна любов, която отново доказва, че това е единственото, което ни дели от смъртта. И Моцарт, без съмнение...



„Папа Франциск: човек на думата си“ – Швейцария, Ватикана, Италия, Германия, Франция, режисьор Вим Вендерс

НЕСЛУЧИЛИЯТ СЕ ОПИТ за международна история на киното

Василена Василева ■

► Съвсем случайно попаднах на стенограма от генерално събрание на МФФА (FIAF – Международна федерация на филмовите архиви), състояло се на 27-28 май 1977 във Варна на тема „Влияние на нямото съветско кино в света“. На тази среща се събират филмови критици от цял свят и от България, към момента със сигурност мога да потвърдя от българска страна присъствието на Тодор Андрейков. Точно тук се ражда¹ и идеята за колективна работа по създаването на многотомна световна история на киното. От днешна гледна точка този незавършен проект е интересен заради историческия си контекст – обединява историци на киното, които работят заедно, въпреки идеологическите различия на страните, които представляват. Проектът е воден от Гуидо Аристарко, а в главния комитет влизат историци и теоретици от целия свят, повечето с леви убеждения, като Бартелеми Аменгуал (Франция), Тодор Андрейков (България), Робер Додлен (ФИАФ), Сергей Дробашенко (СССР), Мануел Гонзалес-Казано-

ва (Мексико), Роман Губерн (Испания), Боб Съмърс (САЩ), Полин Виейра (Сенегал) и Кацуо Ямада (Япония), както и Джей Лейда (САЩ). Всички те се завръщат отново във Варна между 7 и 11 октомври 1978, с изключение на Джей Лейда, който се извинява, че не може да присъства, но изпраща писмо, в което излага своите възгледи към начинанието, а именно че държи на подход, в който да се търси дълбочина и връзки, свързващи филмите, и призовава да се отдели специално внимание върху най-ранния етап от неговото зараждане. Той дава много интересен пример за подобна връзка с филма на Дейвид У. Грифит „Самотната вила“ (1909), който според Лейда е базиран върху филма на Пате Фрер „Кралският лекар“ от 1908, който е показван в САЩ под заглавието „Бягството“ („A Narrow Escape“)².

Но нека се върнем към тази втора среща, която се оказва ключова за проекта, защото на нея се обсъжда подходът към написването на този

¹ Възможно е и преди това тази идея да е съществувала, но на срещата във Варна се заговаря официално за този проект за първи път.

² Лейда, Дж. Предложение за една наистина международна история на киното. Изд. 1895, бр. 80; 2016. <http://journals.openedition.org/1895/5250>; DOI: 10.4000/1895.5250.

изключително амбициозен труд. Също така се мотивира и изборът на колективния подход за написването на история на киното, с други думи инициаторите защитават избора си да работят чрез сформиранието на колективи. Основен аргумент в тази насока е, че при индивидуалния подход се предполага, че конкретен автор няма как да е запознат еднакво добре с абсолютно всички национални кинематографии, а авторският колектив компенсира възможни изследователски дефицити чрез набирането на професионалисти, тясно профилирани в историята на родната си кинематография.

В статия, публикувана през 2016, в списанието на Френската асоциация за изследване на историята на киното „1895“, Роман Губерн описва работата по проекта и споделя желанието на колектива да отдели специално внимание на страни от Третия свят, както и на тогавашните изолирани държави³. Други интересни въпроси, които се поставят за обсъждане, са: как да бъде написана историята на киното на Китай, който е до голяма степен в изолация през този период. Тук се появява идеята да се свържат с Йорис Ивенс, който през 1971 и 1975 е снимал няколко документални филма там и е запознат със средата. Но проблемът остава със страни като Северна Корея, която първоначално изпраща двама преводачи на една среща, но в крайна сметка поради политически причини се отказва изцяло от участието си в начинанието⁴. Едновременно с това при обмислянето за написване на този труд колективът отбелязва също колко важно е да бъдат включени в историята и индустриалното кино, и маргиналните форми (аматьорското кино, ъндърграунд, порнографското, журналистическото и телевизионното) и по този начин да се измести малко фокусът от авторското кино и колективните тенденции, които към момента имат доминантна роля⁵.

Друг основен проблем е обемът: предвижда се опусът да се състои от двадесет тома на френ-

ски, английски и руски. Голяма част от напрежението идва от това по колко страници да се отредят на всяка държава – например Тайланд иска същият брой страници като Полша, а по обясними причини СССР и САЩ получават еднакъв брой страници.

През следващата 1978 Гуидо Аристарко, Роман Губерн и Тодор Андрейков, вдъхновени от идеологемите, породени след емблематичната 1968, създават най-важния документ за проекта. Той съдържа методология на работата, насоки и основни теми, подходи в създаването на обща история на киното, предложения за създаването на националните екипи. Според Робер Додлен, дългогодишен директор на Филмотеката в Квебек, колега и личен приятел на Тодор Андрейков: „Методологията ни беше приблизителна: трябваше да отделим за всяка страна брой страници, който да отговаря на количеството произведени филми, като идеята ни беше да оставим нужното място на големи региони, чиито продукции не бяха достатъчно представени в съществуващите учебници по история на киното. Тази работа с „квотите“ не вървеше и никому не се хареса...“

С други думи се навлиза в конкретиката на проекта и обмислянето на неговото реализиране. Изготвя се и времева рамка, която предвижда националните екипи да предадат плановете си до февруари 1980, но това не се случва, а следващата официална среща закъснява с една година.

На 8 юни 1981 Гуидо Аристарко изпраща писмо до главния секретар на ЮНЕСКО Амадау Махтар Мбаоу, в което обяснява накратко идеята за многотомната история на киното, както и че в проекта участват 123 държави и потенциалното издаване на книгата, планирано за публикуване от българското издателство „Наука и изкуство“, изисква ежегодно финансиране от 500 000 щатски долара. По-късно същата година президентът на ФИАФ Волфганг Клауе и тогавашният главен секретар Робер Додлен⁶ пишат писмо до замесник-министъра на Културата на България, в което изразяват известни резерви, свързани с тежката бюрокрация, която съпът-

³ Губерн. Р. 1978-1985 Провалът на един колективен проект „История на Киното“. Изд. 1895, бр. 80; 2016. <http://journals.openedition.org/1895/5247>; DOI: 10.4000/1895.5247.

⁴ Пак там.

⁵ Пак там.

⁶ С когото се свързах, за да разбера повече за проекта, взех кратко интервю, което може да бъде прочетено по-долу.

ства проекта, но през декември от българската държава обявяват, че ще поемат разходите по отпечатването и издаването на книгата.

За съжаление първоначалният заряд на проекта е изгубен именно поради сложната и тежка организация и бюрократичните спънки, свързани с неговото реализиране. Едновременно с това той става повод и за една международна дискусия, свързана със спецификата и подходите при написването на история на киното. Във Франция през 1980 Жан Митри (по това време току-що е завършил своята книга „История на киното“ в пет тома, 1967-1980, и е поканен в проекта за написване на френската история на киното предишната година), се дистанцира от проекта в статия, публикувана през октомври същата година в списанието, издавано от френската Филмотека, където казва, че според него историята трябва да бъде резултат от индивидуален труд, а не на групово усилие⁷. Няколко години по-рано критикът с десни убеждения Жак Деланд⁸ (автор на „Сравнителна история на киното“, 1966) критикува голяма част от теоретичите, които участват в проекта – като Роман Губерн, Бартелеми Аменгуал и Жан Митри.

⁷ Митри, Жан. „Колективните проекти за книги...“; сп. „1895“; 2016.

⁸ Митри, Жан. „Колективните проекти за книги...“; сп. „1895“; 2016. Наречен е от идейния кръг около френската филмотека „кино-хроникьор на крайно дясната критика“.

За съжаление на 21 март 1983 се стига и до официално приключване на проекта от заместник-директора на „Комисията за Култура“ Милен Маринов и Едуард Сафиров, секретар на българската комисия в ЮНЕСКО. Двамата обявяват, че българската държава не може да поеме поисканите от Тодор Андрейков разходи. Според тях един от възможните варианти проектът да продължи е да се търси колаборация с френски или английски издания. За съжаление продължаването на проекта не намира отклик и бъдещи ентусиасти и така той остава незавършен в историята на киното. А ето как Робер Додлен го вижда от днешна гледна точка: „Мисля, че проектът за обща история на киното беше напълно утопичен. Вярвам, че основният му теоретик Гуидо Аристарко беше на същото мнение в крайна сметка. Днес, имайки предвид големите промени – методологически и други – настъпили в изследването на историята на киното, подобен проект би бил организиран на съвсем друг принцип: регионалните или национални идентичности биха били само една от съставните му части“.

За съвременните изследователи проектът, макар и само като замисъл, има своята значимост и може да бъде обект на изследване преди всичко в търсене на предпоставките и причините за неговото неслучване, а защо не и като възможност за реализация в бъдеще.

КИНО, вдъхновено от ФОТОГРАФИЯТА

■ Емилия Стоева

► Киното се свързва с разбирането за изкуството като иманентен човешки стремеж към създаване на красота и хармония, към творчество. Влиянието на изобразителното изкуство върху екранната пластика са обект на анализ в много текстове. Творци като Андрей Тарковски, Микеланджело Антониони, Ерих Ромер и много други са се вдъхновявали от художници. Връзката между кино и живопис в филма „Бари Линдън“ на Стенли Кубрик е много показателна. Той е вдъхновен от английските художници от 18 век – Гейнсбъроу, Рейнолдс, Хогард и във всяка сцена от филма характерът на светлината, цветът и пейзажът напомнят на ренесансова картина.

В случая бих искала да разгледам една друга зависимост – между фотографията и кино. Рождената дата на фотографията е 1839, но едва след около 60 години, благодарение на течението „Фотографски пикторализъм“, се

заговаря за нова художествена дейност. „Комплексите си за малоценност, насаждани от твърдението, че не е творческа дисциплина, равноправна на живопис и графиката, фотографията се опитва да преодолее от самото начало, наподобявайки останалите области от изобразителното изкуство“. Така доцент Иглена Русева описва влиянията на живопис в върху фотографията в периода на пикторализма – „История на фотографията“¹. В този период фотографията използва изразните средства на живопис, за да редуцира реализма в снимките. Днес във фотографията се срещат богатство от стилове – от реализъм до абстракционизъм. Киното и фотографията са независими изкуства, но заедно с това те и двете са „художествено произведение в епохата на неговата възпроизводимост“. Изследването е на Валтер Бенямин от 1936 година.

¹ Иглена Русева. „История на фотографията“.

През 1928 година немският творец Йоханес Молцан казва: „Стига сме чели, да гледаме“². Днес, след деветдесет години, снимането е повсеместно. Привидната достъпност на дигиталните технологии водят до много небрежност и понякога лош вкус при снимане. Снимането трябва да се изучи като буквите, за да се преодолеят тези проблеми. Ман Рей определя фотографията като пишеща машина. „Опитвам се да направя фотографията автоматична и да използвам апарата като пишеща машина“³.

Когато фотографията служи като инспирация за киното и се „пренася“ към движещи се изображения, се дава нов живот и на фотографията като възможност за общуване с много повече зрители. Киното има привилегията да развие тезата на Анри Картие Бресон за „решаващия момент“. При добрата фотография е преодолян хаосът и има структура. Във фотографията времето е балсамирано и е предпазено от разпадане. Киното ползва това, но и надгражда с нови изразни средства.

В игрални филми за отминали епохи режисьори, оператори и художници използват фотографията за проучване. Но не са редки случаите, в които фотографиите вдъхновяват творците и помагат за екранната пластика на филмите. Прекрасен пример е емблематичната творба „D-Day“ на Робер Капа. Робер Капа е един от най-известните военни кореспонденти. Неговите снимки от десанта в Нормандия помагат на Стивън Спилбърг и оператора Януш Камински като референции при снимките на филма „Спасяването на редник Раян“. Автентичността на баталните сцени във филма се дължи на огромно проучване, включващо и фотографиите на Капа. Изображението е приближено до стила на фотографията: по-висока зърнистост, десатурираност и контраст, близки до черно-бялото изображение. В композициите и в някои от ракурсите също откриваме влияния на този фотограф.

Това не е обикновена инспирация, а е симбиотична подкрепа на художествен документ към един игрален филм, където художествено преобразуваната реалност е водеща. Филмът съ-

бужда „мумиите“ за нов живот, базирайки се на материалното балсамиране, което се е случило на етап фотография. Известна реклама на Кодак от 1926 година внушава: „Трайни спомени ти гарантира само Кодак, който е единственият надежден репортер“. Фотографията съхранява това, което киното използва като инспирация за следващите поколения. Особено полезно е за начинаещи режисьори, които нямат натрупан опит и неволно смесват епохите. Американският философ Джордж Сантаяна определя фотографията като „...резервоар от всички факти, които мозъкът неизбежно забравя или обърква“⁴. Споменът идеализира, т.е. избира. Добрата фотография пази структурирано изображение.

Друг военен фотограф с принос е англичанинът Лари Бъроуз, който публикува свои творби в списание „Лайф“. Той отразява цяла една война в цвят, което прави фотографиите още по-въздействащи. Американските войници с празни погледи може би са част от инспирациите за „Апокалипсис сега“ на Копола от 1979 година. Филмът е свободна интерпретация на романа „Сърце от мрака“ на Джоузеф Конрад, но вьетнамската война е в центъра на събитията. За кастинга на безпомощните войници в патрулната лодка вероятно са помогнали някои от лицата, уловени в снимките на Лари Бъроуз. Фотографите не са нито военни, нито патриоти. За киното те носят информация, емоция, фактурата на епохата, пренасят ZEITGEIST-а през годините. Телевизионните репортажи също дават информация за всякакви събития, но тях игралното кино по-рядко използва като инспирация. Вероятно защото телевизионният репортаж е информация, а не художествен прочит на събитията. Това, което показва ТВ репортажа, е неспирен визуален поток от насилие, което прави хората безразлични. И ако за телевизията сме изчерпали запасите си от състрадание и равнодушно сменяме каналите, то за филми, базирани на истински истории, ние плащаме билети, за да се срещнем с великите разказвачи.

За талантливо направената фотография влизаме в MOMA, в „Уитни“ или си купуваме албум. Защото там има обобщение. Тя извървява пътя

² Johannes Molzahn. *Film and Video der zwanziger Jahre*, 1979.

³ Man Ray. *Brief an Katherine Dreyer*, Paris, 1981.

⁴ George Santayana. *Das fotografische und das geistige Bild*, Munchen 1979.

от жизнената правда до художественото обобщение. (Realite de la vie et synthèse artistique.) Киното има особеност да съгъства, динамизира или удължава събитията. Киното хиперболизира или смалява, създава илюзия за време и пространство, които като че ли отговарят на различни закони. Фотографията генерира документи и създава творби на визуалното изкуство, като балсамира времето. Тя има дуална природа и по тази причина е полезна на киното, когато темите са близки или се припокриват.

И други военни фотографии са помагали на киното с творбите си. През 1924 година Ернст Фридрих публикува „Война на войните“, съдържаща сто и осемдесет снимки от немските военно-медицински архиви. Книгата започва с невинни детски военни играчки и завършва с военни гробища. Най-въздействащи са двадесет и четири близки плана на войници с лицеви наранявания. Режисьорът Абел Ганс е повлиян от тези фотоси и от структурирането на албума. Във филма от 1938 година „Аз обвинявам“ (*J'accuse*) са показани в едър план обезобразените ветерани. Също както в книгата на Ернст Фридрих филмът завършва с едно новопостроено военно гробище. Огромната площ на гробището се изпълва с призрци с прогнали униформи, които плъзват във всички посоки, предизвиквайки масова паника сред населението.

Винаги документалните снимки от военни действия приковават вниманието, заради това през 1949 година списание „Пари мач“ налага слогана: „Тежестта на думите, шокът на снимките“. Добрият игрален филм надгражда въздействието с условност, чужда на документалната фотография. Годишната, в която чрез фотография са разкрити част от престъпленията в Берген-Белзен, Дахау и Бухенвалд, е 1945. Филмите, ползвали тези фотографии, са толкова много, че не може да се изброи дори минимална част от тях. Фотографията има привилегията пред другите изкуства, че може да бъде направена и от любители, но да е достатъчно силна и въздействаща. В киното като скъпо и колективно изкуство чрез случайност не може да се стигне до големи успехи. Но киното често ползва опита и на любителя фотограф, който е имал късмета да попадне в точното време на точното място.

Например анонимната изложба в Манхатън през септември 2001 година, озаглавена „Here is NY“. Както професионалните, така и любителските фотографии са помогнали за създаването на мащабни филми за събитията от 11 септември.

Добре познат за кинематографистите е и фотографът Робърт Франк. Неговите творби продължават да инспирират много оператори. Дариус Конджи казва, че тръгва на снимки не с референции от филми, а с албума на Робърт Франк „The Americans“. Това е индиректна инспирация. Защо Робърт Франк е толкова ценен за кинематографистите? Може би защото той успява да влезе под повърхността и да изследва културата с честен и страстен поглед. Това, което е виждал в Ню Йорк, е „... дълбокото отчуждение, страхът и самотата“, пише Сара Грийнаух⁵.

Влиянията между кино и фотография не са едностранни. Талантливият фотограф Себастио Салгадо е обвиняван, че придава на фотографиите си кинематографично звучене. Сюзан Зонтаг в книгата си „Да гледаш болката на другите“ споделя своята позиция: „Военната фотография ще изглежда неавтентична, дори и да няма нищо инсценирано в нея, ако напомня кадър от някой филм“⁶. Обвиненията срещу Салгадо са, че поднася красиви, добре композирани изображения, напомняйки филм.

За влиянието на фотографията върху киното можем да дадем още един пример. Канадският фотограф Джеф Уол манипулира действителността, за да получи фантазни образи. „Мъртвите говорят“ е творба от 1992 година. В огромното 2 на 4 метра Цибахром копие виждаме тринадесет руски войници в Афганистан, попаднали в засада. Тази творба можем да приемем като римейк на вече цитирания филм на Абел Ганс „Аз обвинявам“, където във финала виждаме мъртвите войници, използващи от гробовете.

Вито Акончи е от авторите, чиито творби също имат влияние върху киното. Неговите статични инсталации „Хващам“, „Целувка“, „Случки в стая“ и много други обединяват ръкописен текст с фотография. Един от най-интересните примери в киното, където можем да видим

⁵ Sarah Greenough. „Regarding the Pain of Others“, 2003.

⁶ Sarah Greenough. „Regarding the Pain of Others“, 2003.

текст върху изображение, е „Записки под възглавката“ (1996) на режисьора Питър Грийнауей. Уелският режисьор има специално място в съвременното киноизкуство. Поради експерименталния характер на филмите си той не е типичният режисьор от 80-те години. „Записки под възглавката“ е визуално ефектен филм, в който основният персонаж развива фетишизъм към калиграфия върху човешкото тяло. Днес филмът е дигитално ремастериран и така видимостта на решението ръкопис върху изображение е още по-ярка. Друг филм на Питър Грийнауей – „Книгите на Просперо“ (1991), също разкрива оригиналния почерк на художник, който разполага ръкописи в полиекрани и многократни експозиции на един и същ кадър. В творбите на Вито Акончи няма същата поетична атмосфера, а сравнението е заради съместяването на снимка и текст в едно произведение. Повече от двадесет години по-късно Андрю Никол във филма си „Анон“ използва комбинацията между текст и картина, но по начин, обвързан по-скоро с компютърната естетика.

Ярки примери за подобни влияния на фотографията върху киното има и у нас. Филмът „Изкореняване“ (1918) на режисьора Костадин Бонев е задълбочено изследване на геноцида

срещу арменския народ, проведен преди 100 години от османската империя. Филмът е през погледа на пет арменски фотографии. Те са от Турция, България, Армения. Чрез техните разкази и фотографии се създава емоционална връзка между събитията от преди 100 години и днешното ни живеене. Много въздействащи са и историческите фотографии от епохата. Филмите на Бонев съдържат дълбоки и същностни характеристики, стигат до символи и асоциации, които можем да определим като „венец“ в документалистиката ни.

Друг пример е видеоклипът „Красота“ на Белослава. Младата режисьорка Неда Морфова базира изображението в клипа на творбите на китайският фотограф Рен Ханг. Той е един от интересните „гласове“ на съвременното изкуство, автор на провокативни и поетични творби.

Опитахме се да представим с примери симбиотичната подкрепа, която киното получава от фотографията. Вдъхновението от фотографията приемаме и като метод за естетизация в екранните произведения. Потърсихме примери, които носят естетически замах и екранно въображение. В заключение: фотографията и киното ще продължат да се развиват паралелно и да се вдъхновяват взаимно. А границите между тях все повече ще се заличават.



ДА СЪЗДАДЕШ ЗРИТЕЛ маркетингови аспекти в комуникацията

■ Иво Драганов

► Понятието маркетинг поражда различни асоциации у хората. На всички е ясно, че маркетингът помага да се управлява по-добре и да се печели повече в условията на силно конкурентния пазар. Д-р Александър Стайков в своята дисертация „Маркетингов профил на българската филмова индустрия в периода 2005-2015 година“ отбелязва, че още в средата на XIX век Сайръс Маккормик е осъзнал уникалната функция на маркетинга във фирмата и въвежда понятието „създаване на потребителя“ като специфична задача на управлението. При днешния силно фрагментиран кинопазар в България всеки продуцент би трябвало да положи усилия да създаде своя зрител. Как?

Производството на филма – начало на комуникационния процес

Маркетингът на филма започва преди неговото пускане в производство. В днешно време на свръхпроизводство от маркетингова гледна точка вече е важно не какво ще произведеш, а дали и как ще го продадеш. Традиционният маркетинг обаче едва ли ще помогне много в нашия малък кинопазар. Затова още с формирането на идеята за филми трябва да се започне комуникационна кампания с елементи на PR и

маркетинг. Това означава битка за въвличане на публиката около перипетиите по създаването на филма. Зрителите се интересуват повече от това кое, как и защо става, особено почитателите на киното. От тази гледна точка публиката трябва: да бъде въвлечена в етапите от производството на филма; да бъде заинтригувана с подробности от историята на неговото създаване.

Това трябва да представлява добре осмислен, активен в максимална степен, комуникативен разказ в медиите и социалните мрежи за развитието на филма по линия на всеки негов отделен компонент. Често историите около подготвителния, снимачния, монтажно-озвучителния процес на филма са много вълнуващи. В тях има примери за идеи, хрумвания, прозрения, смешни моменти в процеса на заснемане на епизода, което за публиката е повече от интересно. В тази връзка заснемането на making е изключително важно.

Продуцент-режисьор

В киното съществуват общо взето два модела за взаимоотношенията продуцент – режисьор и те са:

Продуцентът открива сценария и кани режисьор да го заснеме (Холивуд);

Режисьор със сценарий (негов или чужд) търси продуцент за бъдещия филм (Европа).

Тези подробности са интересни, както казахме, хората са любопитни и това трябва да се използва за социокултурната реализация на бъдещия филм. Акцент в разказа трябва да бъдат отношенията между режисьор и продуцент, градиращи по значение.

Първата цел е да се обясни на зрителя сложния баланс между желаното и възможното. Това всъщност е „най-тясното място“ в отношенията между продуцента и режисьора. Изграждането на добри работни отношения става на основа на разбирането за взаимна обвързаност и зависимост. Тези добри отношения пестят нерви и време, а и много пари. Важен е факторът еластичност на тези отношения по посока продуцентът да не налага непоносими и неизпълними финансови рамки, които биха довели до голям компромис с качеството на филма. Режисьорът също трябва да се въздържа от невъзможни от финансова гледна точка изисквания. Продуцентът и режисьорът трябва да имат много добри отношения в личен и творчески аспект, за да не усложняват работния процес. Особено затормозяващо е, когато двамата лидери изкарват гнева си върху техническия екип. Това потиска хората, прави ги нервни, влияе отрицателно върху настройката на актьорите, рефлектира върху оператора. Рискът да се заснеме лош епизод е много голям в подобна нервна работна обстановка. Важно е обаче да се говори на публиката за всички обстоятелства, през които преминава продукцията. Дори и такива, които, както се казва, „не са за пред хората“. Така тя ще стане съпричастна към перипетиите около създаването на филма и има голяма вероятност тази роля на активен „съучастник“ да ѝ хареса и още в процеса на производство да приеме присърце бъдещия филм. Така се персонализират отношенията: филмовата публика се чувства съпричастна към филмовия процес, защото е добре информирана и компетентна. На практика това означава периодично, почти седмично да се пуска в медиите и социалните мрежи информация за развитието на филма. Трябва да се осъзнае, че филмът не се продава сам, дори и в него да участват известни имена. Хората обичат приказки за принцове и принцеси, а в днешно време за популярни личности, затова приказката за създаването на филма

трябва да бъде разказана увлекателно, завладяващо и най-вече интригуващо. Позата на капсулирани, самодостатъчни в своята гениалност творци не върши работа при продажбата на филма. Не бива да се забравя, че маркетингът е верига от потребност – продукт – удовлетвореност. Зрителят не бива да се чувства пасивен обект на информация и развлечение. Активната филмова публика иска да знае всичко за филмите, за актьорите, за режисьора, оператора, художника, монтажиста и продуцента, за да може да оценява случващото се. Да не забравяме, че в ерата на информационното общество всеки активен зрител сам по себе си е медия. Затова е и активен. Популяризирането през социалните мрежи, което в днешно време доразвива старата и добре позната мантра „приятел ми го препоръча“, е много важно. Активните хора, в това число и зрителите, обикновено имат изградени критерии, вкус и желание за оценка и влияние върху свои приятели, колеги, познати, съмишленици. Привличането на такива активни зрители, които не просто задържат информацията в себе си, а имат потребност да я споделят, т.е. мултиплицират, са особено важни за създателите на филма. Това са хората, които в офиси, в разговори на кафе или чашка, по публични събития споделят активно какво са гледали, какво им харесва, какво не, но най-важното, информират своите събеседници за филма – и то с конкретни подробности от създаването му. Така може случайните събеседници да се превърнат в потенциални зрители.

В този комуникационен процес от изключителна важност е фигурата на продуцента. Той или специално наето лице трябва да поддържа активна и жива тази комуникационна стратегия с елементи на PR и маркетинг по оста продукция – зрител. Задължително трябва да се създаде сайт на филма. Необходимо е продуцентът да бъде активно подпомаган от целия творчески екип за кратки изявления, по-разширени интервюта и разкази с истории от всеки един момент на работния процес с много снимков и видео материал. Не е толкова важно да се правят още в началото респектиращи философски обобщения, да се използва тежка лексика, да се говори в дидактичен маниер. Ключът към съзнанието на зрителя е емоционален разказ за творческите, професионални и технически усилия на всеки един участник в създаване на

филма. Трябва да се обсъдят основни теми за комуникация:

Изборът на сценарий;
Изборът на режисьор;
Обяснения за избора на продуцента;
Изясняване ролята на всеки един от екипа и неговото представяне;
Създаване на сайт на филма с възможности за обратна връзка;
Стратегия за справяне с хейтъри и други отрицателни изявления.
Да се реши какви послания ще бъдат отправени към зрителите, да се изясни профила на аудиторията, каналите за комуникация, бюджетът за маркетинг. Като говорим за PR и маркетинг в киното, може би най-важният негов аспект е изборът на актьорите и тяхното представяне и налагане в съзнанието на публиката. Актьорите са най-мощната притегателна сила, те най-емоционално въздействат на зрителите. Холивуд е разработил цяла индустрия, която се опира на психологията на множеството, направлява най-активните зрители и създавайки истории, превръща актьорите в звезди. Хората имат потребност да съпребивяват своите мечти чрез подробности от работата, а дори и от частния живот на популярни личности. Затова те имат нужда да ги виждат постоянно в различни роли и да се идентифицират с тях. Отношението на запалените зрители е емоционално и поради това увличащо и други хора като потенциална аудитория, което е от полза за филма. Важно е да се разбере, че хората имат нужда от развлечение. В света има остър дефицит на чувства и хората имат вътрешен порив да подражават на любими личности – главно актьори, спортисти и музикални идоли. Така е било, е, и ще бъде, независимо от активната роля на отделната личност в Интернет. Харесването на даден актьор води до желание за нови срещи с него и това доминира често над останалите компоненти на филма. Жанр, режисура, операторско майсторство, монтаж остават на заден план. Това води до многократно гледане на филма заради актьора или актрисата в него, без да се превръща в правило. Проблемът опира и до масовото снимане на филми, което води до пресищане на пазара и необходимостта да има т.нар. зрителска уловка, която да привлича аудиторията в салоните.

Заглавието като комуникация

Заглавието е изключително важен елемент от структурата на филма. То е неговият търговски и социокултурен етикет. Заглавието е гледната точка към самия филм, която авторите задават на зрителя, за да се ориентира по-лесно в него. Заглавието насочва в морето от филмова информация, то остава в историята. То комуникира с публиката и пробива път на филма на пазара. При екранизациите препоръчително е да се запази заглавието на оригиналния първоизточник. Така се печели онази част от аудиторията, която е чела литературната основа и ще види филма. Спечелва се и част от аудиторията, която не е чела книгата, но би видяла с удоволствие филм, заснет по нея. Академик Дмитрий Лихачов делеше хората на следните категории: Хора, които са чели „Братя Карамазови“; Хора, които не са чели „Братя Карамазови“, но някой ден ще я прочетат; Хора, които не са и никога няма да прочетат „Братя Карамазови“; Хора, които не са чели „Братя Карамазови“, няма да я прочетат, но биха гледали нейна екранизация.

В тази връзка прочетох, че в Русия е създадена видеоигра по „Братя Карамазови“ и една учителка уверяваше, че има вече огромна група деца, които по никакъв друг начин няма да се запознаят с това произведение, освен по този наистина странен, но съвременен и удобен начин за младото поколение.

Филмовата музика

Филмът е синтетично изкуство и всеки негов компонент има огромно значение за крайния резултат. Но може би най-комуникативен от тях е филмовата музика. Музикалната тема, песента или водещите музикални мотиви в изграждането на образите на героите започват винаги в този момент, в който думите вече не могат да изразят дълбочината на чувствата, високия градус на страстите. Филмът може да изгуби като художествен резултат при лош подбор на музика, но може и да спечели аудитория при успешно подбрана или написана специално за случая музика. Зрителите много обичат запомнящите се музикални мотиви и ги тананикат дълго време след прожекцията на филма, така те се превръщат в хит сред слушателите.

Историята на разпространението у нас на фил-

ма на Емир Кустурица „Аризонска мечта“ е показателна. Филмът тръгна в края на юли 1993 година, когато обикновено не се пускат премиери. Музиката на Горан Брегович предизвика всеобщо възхищение. Имаше хора, които по четири-пет пъти гледаха филма и той стоя девет месеца на екран при пълни салони – рекорд за разпространяван у нас филм. Допълнително видеокасетата бе най-търсената, купувана и наемана от зрителите. Аудио-касетата бе хит в следващите две години. Това беше предвидено и затова на премиерата в НДК при пълна зала увертюрата към филма бяха мелодиите от него, изпълнени от прочутия оркестър на Горан Брегович „Оркестър за сватби и погребения“ на живо. Дълбоко съм убеден, че музиката от филма, всяка една от дванадесетте теми завладя емоционално аудиторията. Дори хора, които не са мислели да гледат филма, след като са чули музиката, са отишли да го видят. Особено популярна бе темата „In the dead car we are still alive“. Допълнителен маркетинг направихме по първите радиостанции – особено по FM+ и по телевизията. Пускането на отделни музикални теми от филма са и прекрасен повод да се поговори за него в сутрешни блокове по радиостанциите и телевизионните канали. За целта е важно да се ангажират в кампанията някои електронни медии като партньори при разпространяването на филма. Освен своята чисто приложна стойност, филмовата музика може да заживее свой собствен живот и да удължи живота на самия филм по екраните. В маркетингов аспект завладяващата филмова музика е важен елемент от представянето на филма пред аудитория. Пак ще повторя, че при днешното изобилие от филми публиката е разглезена, дори изтощена от това бомбардиране на съзнанието с образи. Важното е как да се персонифицират тези отношения и да станат по-емоционални. Най-пряк подход е чрез музиката. Ефектът се усилва, когато песента или музикалната тема е изпълнена от популярна сред публиката звезда. Степента на идентифициране, на микса между публики – тези от естрадата и тези от киното – увеличава потенциалната аудитория. Това важи не само за филма – публиката на изпълнителя също се увеличава. Така че продуцентът и режисьорът трябва да обърнат внимание на този аспект и да максимизират неговия маркетингов ефект още по

време на производствените етапи.

Маркетингов аспект на избора на сценарий

Несъмнено е, че филмът започва от сценария. Важна е идеята, целта и историята, която ще бъде разказана на хората. Важно е да се отговори на въпроса защо трябва да се вложат толкова много творчески, финансови и технологични ресурси и усилия, за да бъде произведен този филм. „Големият“ филм се получава не когато можете да разкажете една история, а тогава, когато не можете да не я разкажете. В началото изглежда, че всичко опира до талант и творчески замисъл, но истината е, че освен изкуство, киното е индустрия и трябва да се подчинява на редица правила. Създаването на всеки филм е бизнес. А за стартирането на всеки бизнес са необходими три условия:

Празна пазарна ниша;

Нисък стартов капитал;

Много добър мениджмънт.

В киното пазарната ниша – е жанрът, в който се разполага сценарият на бъдещия филм. Жанр е френска дума и означава род. Разбира се, при постмодернизма жанровете граници са размити и са допустими всякакви миксове. Маркетинговите възможности за пазарна реализация съответно са различни. Трябва да е ясно, че най-гледани са:

Комедията;

Мелодрамата;

Криминалният филм.

Съчетанието между тях също дава много добър зрителски резултат. Още на ниво избор на сценарий и разполагането му в определен жанр или микс от няколко жанра се фрагментира аудиторията. Някои внимателно миксират жанровете, за да съчетаят няколко сегмента от бъдещата публика и така да увеличат приходите. Това е похват на Холивуд и т.нар. масово кино. Разбира се, има и търсения в т.нар. арт кино, но те са в съвсем друга посока и по-скоро провокират към размишления, отколкото да търсят забавление на всяка цена. Но и те се нуждаят от силна, добре обмислена и направена комуникационна стратегия с елементи на маркетинг. Сюжетът също играе важна роля при избора на аудитория. Думата е от френски произход и това е ходът на действието, поредицата от събития с причинно-следствената връзка между тях. В сюжета най-важен е конфликтът, който движи

действието напред (за разлика от перипетиите) и който привлича вниманието на зрителя. Той бива външен, видим, ефектен и главно разрушителен. Втората възможност е конфликтът да е вътрешен, представен чрез преживявания на героя. Много интересна в това отношение е книгата „Филм без интрига“ на Виктор Дьомин. Арт киното често се обръща точно към такива сюжети. Филмите от това направление имат за цел да провокират зрителите да съчувстват на драмата на героите, да се замислят над нея и да я съпреживяват дълго след като светлините на екрана са угаснали.

Пример за такъв филм е „Патерсън“ на Джим Джармуш. Самият режисьор казва, че в този сто двадесет и няколко минутен филм нищо не се случва. Видимо – освен че електрическата инсталация на автобуса на главния герой се поврежда. Невидимо обаче в неговата душа се бори стремежът към красота, поетичност и хармония с природата и близките хора. В арт киното има т.нар. отворен финал, но той е художествен похват, който цели не да натрапва на зрителя изводи, а да остави широка естетическа и етична територия за размисъл и поливариантност за възможни финали.

Експериментира се със сложна сюжетна структура, в която се преплитат няколко истории, често чрез нелинеен разказ като сюжетно развитие. Но често това са филми с ненужно усложнена структура, правени за малобройна и високо подготвена в естетическо отношение публика. Обикновено те се показват в специализирани кина, каквито навремето бяха студийните кина. Тази пазарна ниша вече не съществува, макар и да има в София някои знаци за нейното възраждане в, разбира се, съвременните условия за показ на филми.

Online streaming

Моделът на online streaming се налага все повече сред младото поколение. И не само сред него. Докато броят на потребителите е един и същ, то хилядите кинопроизводители търсят своята пазарна ниша. Това важи особено за сайтовете и социалните мрежи. Те трябва да се търсят активно и да предлагат целево съдържание, така таргетирано, че да звучи почти персонално. Вече рекламните кампании ще следват този модел... Да се надяваме. Времето, с което едно послание задържа вниманието

ни, става все по-малко, независимо че собствениците на умни телефони прекарват поне по два часа дневно, вторачени в тях. Огромното количество нюзфийд, което се предлага, предполага умора, изнервяне и определянето му като паразитен шум. Пропускаме материали, пропускаме постове. Това означава, че съдържанието трябва да бъде кратко, пределно ясно и силно интригуващо. Важно е да се създаде Online streaming модел, особено по време на снимките. На принципа на мейкингите и на телевизионните риалити формати трябва да се създаде сайт с връзки с други сайтове и на него да бъде качено на живо това, което става на терен. Така ще се предизвика бърз интерес, който трябва да бъде поддържан по време на продукцията – и в снимачния период, и в монтажно-озвучителния. Почти всичко в социалните мрежи вече се стриймва на живо и по този начин се гледа от много зрители. Те са потенциалната публика. Потребителите на социални мрежи все по-често търсят съдържание на живо. Благодарение на бързия интернет и вездесъщите мобилни устройства зрителите могат да „присъстват“ на събития от цял свят. Таргет групата ще се чувства заинтригувана и поласкана, ако бъде допусната до снимачния терен, ако ѝ се даде възможност да разговаря с хора от екипа, актьори, творческия състав. Добре е да се използват техники за визуализиране, графики, да се направят дори анимационни шапки за стрийминга. За миг да не се забравя, че младото поколение, това на милениума, е част от информационното общество. То ненавижда анонимността, надарено е с много висока степен нарцисизъм и обича да се изживява като активен участник във всяко събитие. Това трябва да се превърне в оръжие. Неуместни са пози и състояния на величавост, капсулираност и самодостатъчност... Зрителят трябва да се погледне право в очите, погледът му да бъде задържан. И да бъде ангажиран емоционално с филма...

КАН 2019
гостоприемен
към хибридните
стилове и жанрове



FESTIVAL DE CANNES

Боряна Матеева, Вера Найденова ■

► **Вера Найденова:** Да започнем оттам, че тази година начело на журито за пръв път застава режисьор от Латинска Америка – Алехандро Гонсалес Иняриту. Избран е, така да се каже, индивидуално – той е първият от групата мексиканци, които напоследък обновиха не само националното си кино, но и Холивуд. Участвал е и е награждаван в Кан, има „Оскар“-и. Но за Кан не е без значение и това, че киното на цяла Латинска Америка напоследък се раздвижва и го потвърдиха участията и наградите в тазгодишното му издание. Но тъй като ти си нашият голям специалист по това кино, ще ти предоставя възможността да хвърлиш повече светлина по въпроса.

Боряна Матеева: Ако позволиш едно уточнение – Иняриту е първият от Мексико, а от Латинска Америка първи Президент през 1970 е бил гватемалският поет, писател и дипломат Мигел Ђнхел Астуриас (1899-1974), Нобелов лауреат за 1967. Както подчертах и организаторите, с този избор фестивалът отдаде почит на цялото мексиканско кино и неговия възход от последните години, към т.нар. „нови мексиканци“, включващи освен Иняриту още Алфонсо Куарон и Гийермо дел Торо. Иняриту е новатор и доказва това и миналата година с инстала-

цията от виртуална реалност „Плът и пясък“, занимаваща се с мигрантите. Той влиза дръзко и дълбоко там, където кърви, прави го завладяващо и достъпно, но и безотстъпно пред масовия вкус. На подсъзнателно ниво мексиканското кино (и въобще киното на Латинска Америка) носи в себе си спомена за травмите от кървавото завладяване на Америка, от борбите срещу различни колонизатори и това се изразява в една, най-общо казано, ярост и тревожност. Открихме ги сега в бразилския „Бакурау“ на Клебер Мендонса Фильо и Жулиано Дорнелес, който си подели Наградата на журито с „Клетниците“. Той е изграден на принципа на сюрреалистично жанрово сблъскване – научна фантастика (село изчезва от картата, явява се летяща чиния), уестърн, кангасейроси, безмилостна политическа сатира, кървава самозащита... Другият бразилски филм, „Невидимият живот на Еурйдисе Гусмао“ на Карим Аиноуз (познат от „Мадам Сатана“ от Седмица на бразилското кино в „Одеон“), взе Наградата на „Особен поглед“ и също е свидетелство за стабилното състояние и възход на бразилското кино. Той е семейна „тропикалистка мелодрама“, разиграваша се през 50-те. На този фестивал за Латинска Америка имаше още една

добра новина – „Златна камера“ (за дебют) беше присъдена на „Нашите майки“ на Сесар Диас от Гватемала, представен в „Седмица на критиката“. Сюжетът проследява издирването на хора, изчезнали при въоръжен конфликт от 1982. Режисьорът в момента работи във Франция, но поддържа жива връзка със сложната реалност в родината си. Да отбележим, че главията, състезаващи се за това най-желано от начинаещите отличие, бяха 26!

В. Н.: Връщам се към въпроса за председателя на журито. В един по-ранен период от живота на фестивала тази роля е възлагана главно на писатели, затова през 1970 година е избран Астуриас. От десетилетия насам обаче тя се поверява на режисьори и Иняриту е първият от Латинска Америка. От филмите аз успях да видя само „Бакурау“, но и това ми бе достатъчно, за да си припомня формулата на магическия реализъм: синтез между реалистично отразена действителност и митологично-фолклорни познавателни начала. Тъй като напоследък често ми се е случвало да прочета в проекти за български филми, че ще бъде приложен стила „магически реализъм“, искам специално да подчертая, че в случая не става дума за обикновено преплитане на жанрове, което някои наши автори си представят (за него ще стане дума по-нататък), а за „кръстоска“ на философско-познавателни принципи. Тоест смесването се осъществява на по-дълбочинно равнище.

Б. М.: Права си, това са много сложни процеси, заложили в културните пластове и съвременното кино може успешно да черпи от тях и да ги преосмисля в нов контекст. В „Бакурау“ имаше множество референции към героите и темите от бразилското Синема Ново от 60-те – убийствената суша на Североизтока, безводието и бедността, раждащи гняв, революционните настроения, възплътени във фигурата на кангасейрото, в случая модерен и секси. Действието се развива в едно митологично време, където се вплитат архаични традиции и супер технологии...

В. Н.: През последните десетилетия в Кан победоносно живя киното на някои от най-талантливите ирански режисьори. А също и това на Нури Билге Джейлан от Турция. Те представяха, а навярно и в бъдеще ще правят това, киното на Близкия Изток. Миналата година него-

вият авторитет беше много високо издигнат с уникалния „Капернаум“, чиято авторка Надин Лабаки сега беше председател на журито на „Особен поглед“. Но Близкият Изток пак беше престижно представен в основното състезание – от Елиа Сүлейман и неговия „Това трябва да е раят“ (отличен със „Специален диплом“ от журито). Той е бил в Кан неведнъж и новият му филм за пореден път показва мъдрата рефлексия на един изключително интелигентен и талантлив автор. Дано това да е повод той да стане популярен и у нас. Но и в двете състезателни програми, а и в наградите, се откроява творби, свързани или пряко с действителността на страните от Африка, или косвено, по линия на биографията на създателите си. Да започнем с получилия едно от високите отличия – Голямата награда – „Атлантик“.

Б. М.: За някои тази награда беше изненада, но за мен не и мисля, че беше напълно заслужена. Мати Диоп, френско-сенегалската режисьорка на „Атлантик“ (род. 1982), е първата тъмнокожа жена с африканско потекло, която участва в състезанието. Но в интервю тя пожела да тушира този факт: „Искам филмът ми да се гледа за това, което е, а не за това, което съм аз“. Диоп е от артистична фамилия – баща ѝ е сенегалец, джаз-музикант, майката е францужойка, а чичо ѝ Джибрил Диоп Мамбети е известен сенегалски режисьор. Израснала в Париж, тя често като дете посещава Сенегал и с този филм се връща към корените си. Това за нея е първи филм, направен с учудващо за дебютант майсторство. Запомнят се както портретите на обикновени хора, така и океанът, който присъства като живо същество. В него внушенията са направени леко, с подчертана киночувствителност към средата и хората. Става дума за любов между младежи (някой ги нарече сенегалските Ромео и Жулиета), но и за бедност, драстични неравенства, емиграция, смърт и търсене на опора в африканските традиции и вярвания. Във филма органично съжителстват различни жанрове – семейната драма преминава в социална, после в криминален трилър, което забелязахме и при „Паразити“, награденият със „Златна палма“ южнокорейски филм на Бон Джун-хо. Оригинално и различно тук беше вкарването на свръхестествени сили – „джинове“, които се

вселяват в хората, но съвсем реално помагат да се раздаде справедливост. Въздействието на филма се дължи на контраста между острото документално наблюдение на една груба среда и впитането в нея на мистични елементи.

В. Н.: Моите предпочитания обаче бяха към „Клетниците“ на родения в Мали (също западноафриканска страна), но натурализиран във Франция Ладж Ли.

Б. М.: И мен „Клетниците“ ме завладя. Неговата сила е погледът отвътре... Това също е първи филм, при това момчето е самоуко. Филмът се бори против неверния медиен образ на хората от предградията във Франция, имигрантите от 30-тина националности – най-бедните модерните „клетници“. Неслучайно действието се развива в парижкото предградие Монфермей, където са бродели гаврошовците на Юго. Ли показва реалността обективно и без сантименталност, показва и полицаите, и „клетниците“ като жертви на една лоша система. Той е снимал бунтовете от 2005, после прави късометражен филм със заглавие „Клетниците“ (номинация за „Сезар“ и награда в Клермон-Феран), който развива в пълнометражен игрален сюжет. Всичко случващо се в него е истина. „Как

политиците могат да решат проблемите ни, когато не ни познават, не знаят как живеем, какви са нашите кодове?“ – се пита Ли. И признава не без самочувствие: „Много бих искал Президентът да види филма, ако това ще го накара да осъзнае реалностите в тази страна“. Историята носи гняв и потисната енергия, отлично овладени като ритъм. Изразителната камера от ръка ни въвлича в една реалност на нерешими за момента противоречия – расови, религиозни, класови, етнически, културни...

В. Н.: Тук аз бих искала да внеса едно уточнение. През 70-те години на миналия век в столицата на Узбекската република на СССР се осъществяваше фестивал на филмите от Азия, Африка и Латинска Америка. Имах възможност четири пъти да присъствам там и дори го отразих в книгата си „Керваните на киното пътуват“ (1978). Тогава Сенегал имаше свое силно кино, предвождано от писателя Сембен Осман (1923–2007). Имаше филми и от други африкански страни. Но създателите им живееха в собствените си страни. Сега авторката на филма „Атлантик“ живее във Франция, роденият в Мали Ладж живее също там. Роденият в Тунис Кешиш разказва за своя живот и този на връст-



„Клетниците“ - Франция, режисьор Ладж Ли

ниците си – негови сънародници във Франция през 90-те години и т.н. Т.е. филмите са създадени като резултат от интеграционните процеси в културите, следствие от миграцията, а по-общо – от процеса на глобализиращия се свят. Тук са необходими наблюдения и анализи от по-друго естество – за откриване на различни художествени традиции, за множество стилистични начала...

Б. М.: Това е ядрото на проблемите и сърцевината на кинопосланията от тази година! Смесването на културни модели и манталитети, гигантското завихряне на животите и копнежите на огромни маси хора дава отпечатък в дълбочина и това няма да свърши с този фестивал. Съвсем не е случайно, че тъкмо тези филми бяха отличени (или оспорени и премълчани, виж Кешиш), защото засягат същността на днешното живеене – глобализацията и оцеляването на индивида в нея. В „Клетниците“ хора, дошли от различни посоки, се опитват да живеят заедно в една богата страна по общи етични правила. Това им се удава трудно и е взривоопасно. В „Атлантик“ хора от Африка тръгват да емигрират и загиват, други остават сами и безутешни, бягайки в измислена реалност. Това са хора-

та-е/и/мигранти, опитващи се да се вкоренят в нова и чужда среда като опазят традициите си. Като ни показват с разбиране и любов чудовищните човешки премествания, режисьорите се питат дали това въобще е възможно. И не дават отговор. Абсурдната комедия на Елиа Сулейман „Това трябва да е раят“ брилянтно илюстрира тази теза, но на обратно. Където и да отиде героят-режисьор (в ролята самият Сулейман с каменно лице а ла Бъстър Кийтън), в Париж или Ню Йорк, нещо му напомня родната Палестина. Този филм деликатно и интимно, почти без думи, изследва проблемите на идентичността, националността и принадлежността към една общност и поставя фундаменталния въпрос къде човек се чувства у дома? В съвременния свят „у дома“ е нещо неопределено, нестабилно, нееднозначно и нетрадиционно...

В. Н.: И към актуализацията на друг хибрид ни насочи това издание на фестивала: между документалното и игрално кино. Но преди това да подчертаем, че то представи необикновено количество дебюти: два от наградените в основната състезателна програма, за които по-горе стана дума, а именно „Атлантик“ и „Клетниците“, са такива; в програмата „Особен поглед“



„Атлантик“ – Сенегал, Франция, Белгия, режисьор Мати Диоп

бяха девет и още тринайсет в т.нар. паралелни програми „Петнайсетдневка на режисьорите“ и „Седмица на критиката“. И „Атлантик“, и „Клетниците“ са снимани от сравнително млади хора, които преди това са работили като документалисти. Ти казваш, че Ладж Ли е самоук, но се знае, че дълго е бил с камера в ръка. Тоест и Диоп, и той възплащават в игралните си филми наблюденията, осъществени с видеокамерата.

Б. М.: Така е – подобно на Ли, и Мати Диоп преди игралния си „Атлантик“ през 2009 прави 16-минутен документален филм на същата тема и със същото заглавие „Атлантик“...

В. Н.: Ще добавя и впечатленията си от един друг дебют – „Port Authority“, който американката Даниел Лесовиц осъществява след една дузина късометражни, главно документални филми. Снимала е и късометражен „модерен романс“ за безумната любов на бяло момче към транссексуално черно момиче, който сега превръща в пълнометражен игрален филм. Създаването му е подкрепено от самия Мартин Скорсезе. Във всеки от дебютите е приложен индивидуален маниер за осъществяване на въпросния синтез между документалното

наблюдение и игралното обобщение, но те оставят и едно по-общо впечатление – за друга мяра на художествена условност, за по-малко или повече осезаем нов ритъм в изобразяване на реалността.

Б. М.: Заниманията с хроника определено са обогатили визията на Ладж Ли. Усеща се стабилната основа, от която тръгва и на която стъпва сюжетът на „Клетниците“, иначе обикновена полицейска история. Мисля си, че филмите от селекцията тази година откриха една възможна киноформула за изразяване на днешната кипяща и неуправляема човешка енергия. Ще продължа наблюдението за хибридность между документалния и игрален вид в полето на анимацията. В „Особен поглед“ имаше две анимационни заглавия, едното от които беше особено въздействащо – „Лястовиците на Кабул“ на Забу Брейтман и Елеа Гобе-Мевелек, две френски режисьорки. Сюжетът се базира на бестселъра на Ясмина Кхадра (псевдоним на алжирския писател Мохамед Мулесекул, емигрирал във Франция). Действието се развива през 1998 в афганистанската столица Кабул, окупирана от талибаните, и представя две вълнуващи любовни истории на фона на жестоки



„Паразити“ – Южна Корея, режисьор Бонг Джун-хо

репресии. Има любов, смърт, насилие, затвор и забележителна саможертва – теми съвсем нетипични за анимационен филм. Изображението е на базата на ротоскопска техника, но е обработено артистично като акварелна рисунка. Ето какво казва писателят за темата на своя роман, което важи с пълна сила и за филма: „Като мюсюлманин предлагам нова перспектива за Афганистан, за религиозния фанатизъм и това, което бих нарекъл религиопатия. Романът ми „Лястовиците на Кабул“ дава на западните читатели възможност да разберат сърцевината на проблема, който те обикновено докосват само на повърхността. И тъй като фанатизмът е опасен за всички, аз търся да разбера причините за него и произхода му. Тогава може би ще стане възможно да намерим начин да го държим под контрол“. Алжирски романист, френски филмов екип, талибанска история от Афганистан, анимация, вдъхновена от жестоки истински събития... Този филм доказва наблюденията за налагащата се хибридна или „метисност“ на съвременното кино...

В. Н.: Знае се, че една от основните поетически особености на постмодерното изкуство и на киното в частност е смесването на жанровете.

В съвременните филми това вече е нещо като „общ принцип“. Открихме го на много места, включително в отличения със „Златна палма“ „Паразити“ на Бонг Джун-хо.

Б. М.: „Паразити“ като че ли въплъщава този принцип най-ярко, категорично и забавно – започва като семейна драма, минава през кримитрилър, стига до кървава трагедия, като през цялото време върви фонът на черната комедия. „За мен жанровете филми са като въздух и кръвта. Израснал съм с американското кино от 70-те, така че това ми се струва съвсем естествено“ – сподели за метода си режисьорът.

В. Н.: С особена лекота смесва жанровете и Корнелиу Порумбою в крими комедията „Свирачи“ – елементи от мафиотски филм с маршрутите на кокаина, „двойна игра“ на полицай, битови недоразумения и т.н. Ще отбележа, че това е филмът, при гледането на който най-много се забавлявах. Мислех си как у нас, когато се говори за успехите на румънското кино, все ще се намери някой, който да вметне, че в самата Румъния те не се гледат. Тоест не ми се вярва, че такъв бляскав с остроумието си филм не ще има успех сред зрителите...

Но тук идва ред да отбележим един парадокс



„Имало едно време в... Холивуд“ – САЩ, режисьор Куентин Тарантино

– че на фона на смесените жанрове и стилове някои от, да ги наречем „живите класици“, се открояват със своята дисциплинираност и чистота. Първенството държат, разбира се, „самозаточилите се“ сякаш завинаги в принципите на неореализма Кен Лоуч и братя Дарден. Лоуч за пореден път разказва история от всекидневието на социално най-ниско поставени герои (тя болногледачка, той доставчик на колетни пратки), а те влизат в мрежата на „делничното“ обучение на юношата Ахмед по... тероризъм... В изграждането на „Имало едно време в...Холливуд“ Тарантино е по-малко ексцентричен от всякога, в „Болка и величие“ Алмодовар е потопен в монотонните води на психологическата драма. „Скрит живот“ на Теренс Малик се движи плътно във водите на традиционния епически разказ. Това е интересно като факт, но ще видим каква посока тези майстори ще поемат оттук нататък...

Според утвърдените тук режисьори най-радикален бе Абделатиф Кешиш.

Да припомним, че през 2013 той беше удостоен със „Златна палма“ за „Синият е най-топлият цвят“, филм с дамска хомосексуална история, изграден до голяма степен върху взаимодействието между телата, между плътта на двете герои. В „Мектуб, моя любов: интермецо“ „телесността“ е умножена.

Б. М.: Меко казано... Тя буквално прелива от екрана. Филмът беше представен в края на фестивала и направи буквално скандал. Трудно ми е да го възприема и съвсем не от морални съображения. Действието се развива приблизително час на плажа и два часа и половина в дискотека. Има и една непрекъсната секс-сцена от 14 или 15 минути, някой си е направил труда да мери времето... Да кажем – става дума за младежи от 90-те по време на ваканция в курортно градче в Южна Франция. Това, което се запомня, са танцуващи до изнемога момичета, а по-конкретно – друсачи се задници – вярно красиви, млади и секси (танцът twerk). Но монотонното, безкрайно повторение на такива кадри бързо омръзва и изнервя. Режисурата цели да те хипнотизира, да те докара до транс като при дервишите. Ти каза, че това са нови пътища за киното. Съгласна съм, да – Кешиш търси, но не е намерил. Уважавам смелостта

да покаже момичета от тунизийски произход без никакви задръжки, но като произведение на изкуството мярката е жестоко нарушена. Тя беше нарушена и по време на пресконференцията, където Кешиш, радетел за абсолютна свобода във всичките ѝ форми, беше забранил на актьорите си да говорят... Филмът си остава маниакален експеримент, който полярно раздели критика и зрители. „Либерасион“ писа, че прави „радикално изследване на младостта, снимайки транс и наслаждение“ с „дионисиевска енергия“ и „емоционален екстремизъм“. „Льо Фигаро“ пък му присъди своята „Оловна палма“. Други го нарекоха „a piece of shit“. Хубаво е всеки сам да си състави мнение, но по всяка вероятност този филм няма да дойде в България и ние ще сме от малкото му зрители...

В. Н.: Вместо скандален аз бих използвала помекото определение – „нетипичен“ (засага). Посрещнах това зрелище по-спокойно, навярно защото предварително знам убеждението на постмодерния режисьор, че езикът на тялото е не по-малко изразителен от този на ума. И че сексът трябва да се изобразява като част от живота, а не като нещо скрито и срамно. В натрапчивата дължина (3 часа и 32 мин.) на разказа му открих внушение за дискотеката като метафора на младежкия живот от 90-те години на XX век. Съжалявам, че не съм гледала първата част на този филм-трилогия (показан миналата година във Венеция), ще очаквам третата. Ще повторя: това беше най-радикалният в стилово и жанрово отношение филм на този фестивал и ще е жалко, ако се сбъдне твоето предположение и той не бъде видян от любителите на киното у нас.

Б. М.: Дано се намери смел разпространител... Искам да добавя и още нещо в посока на хибридността, която Кан приветства и откри тази година. Болшинството филми, както и досега, бяха копродукции, съвместяващи сполучливо различни културни модели, авторски възгледи, капитали... Така картината на съвременното кино освен като геополитически движения, наслагване на културни традиции и преливане на опитност от различните видове кино, става по-разнообразна и по-релефна.

КАРЛОВИ ВАРИ 2019 лица от Карлови Вари



■ Божидар Манов

► Присъствието на знаменити имена от световното кино като почетни гости на фестивала в Карлови Вари вече отдавна е утвърдена традиция. Всяко ново фестивално издание предлага на хилядите зрители срещи с известни актьори и режисьори, най-често от американското кино (Бари Левинсън, Джон Малкович, Тим Робинс, Ума Търман, Чарли Кауфман, Ричард Гиър, Джон Траволта и много други). Но не са пренебрегнати и европейските кинематографисти (актьорите Жан Рено, Хелън Мирън, Джули Денч, полската режисьорка Агнешка Холанд, британският творчески тандем – режисьора Кен Лоуч и неговият постоянен сценарист Пол Лавърти), както и представители на други филмови професии (например композиторът Джеймс Нютън Хауърд).

Тазгодишното 54-то издание предварително

обяви новите звездни имена: американската актриса Джулиан Мур и нейната колежка Патриша Кларксън.

Традиционното им отличаване с Почетен „Кристален глобус“ беше едно от бляскавите събития във фестивалната програма. Но за присъстващите журналисти и гости на фестивала и особено за въодушевените фенове не по-малко важни са разговорите със звездите в свободен диалог. В тези беседи звездните имена печелят аудиторията с откровеното си, скромно и достъпно поведение, което няма нищо общо с фалшивия „блясък“ на нарочните псевдозвезди от луксозните списания. Така за кой ли път се потвърждава известната истина, че безспорният талант и отдаденост на професията са основен фактор за успех в киното, а не самовлюбеният нарцисизъм и предизвикателното публично поведение.

ДЖУЛИАН МУР

Като актриса не искам да върша едно и също!

Голямата американска актриса Джулиан Мур е в зрялата възраст на високото професионално майсторство. Тя не се смущава от годините си (58) и няма комплекс да ги прикрива. Родена е на 3 декември 1960 година в малкото градче Файетвил в щата Северна Каролина като Джули Ан Смит. Много по-късно избира известното ѝ днес професионално име.

За своите деветдесет и пет роли в киното има четири номинации „Оскар“, а получава единствената си досега статуетка за „Все още Алис“ (2014, режисьори Ричард Глацър и Уаш Уестмореланд). Това очевидно е върхът в кариерата ѝ до днес, защото за същата роля печели и „Златен глобус“, присъждан от Асоциацията на чуждестранните журналисти в Холивуд. А за участието си във филма „Maps to the Stars“ („Карта към звездите“, 2014) на режисьора Дейвид Кроненбърг взима „малката Златна палма“ като най-добра актриса на фестивала в Кан. Досега общо във витрината ѝ са сто и четиринайсет различни престижни отличия от сто петдесет и пет номинации! Забележителна трофейна „жътва“!

Вечерта при официалното откриване на 54-ия международен кинофестивал в Карлови Вари тя получи Почетен „Кристален глобус“ за цялостен принос към световното кино и заедно с режисьора Барт Фройндлих, неин втори съпруг, представиха новия им филм „След сватбата“ (2019). На следващия ден филмът бе в центъра на разговора с акредитираните журналисти, колеги кинематографисти и любопитни зрители.

Как и защо решихте да направите „След сватбата“ като римейк на известния филм със същото заглавие на датската режисьорка Сузане Биер от 2006 година?

Гледахме филма заедно с Барт и тогава той пръв и някак спонтанно предложи да направим нова адаптация по същия сюжет. Много харесах филма, но бях особено впечатлена от ролята на прекрасния актьор Ролф Ласгард, намирах неговия персонаж за много интересен, с дълбок хори-

зонт на психологическа сложност и вълнуващо развитие. Имаше нещо експлозивно в неговия характер и сюжетно поведение. Затова, след като филмът свърши, казах без никакво колебание, че искам да играя неговата роля. И другите персонажи бяха интересни, но аз бях толкова увлечена, че не си представях друга възможност и исках той да съм аз!

Но сюжетът на датския филм започва от индийско сиропиталище и после се пренася в Копенхаген, като главните персонажи са мъже, изпълнявани от прекрасните актьори Мадс Микелсен и Ролф Ласгард. Първият от тях работи в сиропиталището и търси финансова подкрепа от спонсор в Дания. А във Вашия американски римейк сюжетът само тръгва от Колката, но после се пренася в Ню Йорк и при това основните персонажи вече са жени.

Да, точно така. Решихме да променим сюжета, като моята талантлива колежка Мишел Уилямс пое ролята на Мадс Микелсен, а аз тази на Ролф Ласгард. Така Изабел, американската директорка на сиропиталището в Колката, идва в Ню Йорк и се среща с Тереза, моята героиня, която според сценария на Барт е шеф на медийна компания, истински медиен магнат, чийто професионален статут и личен живот изглеждат повече от прекрасни. Но срещата между двете жени отприщва впечатляваща остра драма, която засяга не само тях, но и близките им хора.

Като се връщате към началото на толкова богатата Ви кариера в киното, преди бляскавите успехи с големи роли и забележителни награди, как оценявате шансовете на една млада актриса да успее в света на голямото кино?

В началото на пътя не само в киното, но и при другите творчески професии, са необходими много талант, упоритост, късмет. Но и още едно много важно качество – задължителен и полезен прагматизъм. Снимала съм се в много независими филми, защото в началото на кариерата човек много-много не подбира какво да играе, защото по-важно е да има работа. Моят първи ангажимент беше в една „сапунена опера“ и трябваше да съм на снимки всеки ден, за да преживявам и да поддържам формата си като актриса. Има съществена разлика между роли-

те, за които си мечтаете, и всекидневната работа във филмовия бизнес. Много важно е обаче да не забравяте разликата между двете категории и да не ги обърквате. В бизнеса водещ е не успехът на актьора, а икономическият резултат от филма. Опитвам се да държа сметка за тези категории и мисля, че това е моя лична отговорност, няма на кого да се сърдя за едно или друго мое решение. С годините и натрупания опит не искам да се повтарям в това, което правя, старая се да попадам на различни роли, да не стоя на едно място, колкото и привлекателно да изглежда то в даден момент. Просто не искам да върша едно и също. И винаги повтарям на децата си: „Вие трябва да носите отговорност за вашите решения. Бъдещето ви няма да се случи просто така, от само себе си“.

Кой филм Ви е направил силно впечатление и защо?

Много са, разбира се, но винаги в моменти на подобна концентрация на паметта в съзнанието ми изплува мощният филм на Роман Полански „Бебето на Розмари“ (1968). Много обичам и прекрасния „Вера Дрейк“ (2004) на Майк Лий. Като гледам невероятната игра на Имелда Статунтън, винаги ме задавя безутешно ридание.

А коя от многото Ви награди цените най-високо?

Разбира се, че „Оскар“-ът за „Все още Алис“ ми е много скъп, както и „малката Златна палма“ за „Карта към звездите“. Но не забравям и думите на много талантливия френски режисьор Луи Мал, който в последния си филм „Ваня от 42-ра улица“ (1994) ме покани за ролята на Елена. Това беше една американска версия на „Вуйчо Ваньо“ от Чехов с драматургическа преработка от Дейвид Мамет. Тогава Луи Мал казал пред колеги, че моята игра му напомня за „великата разрушаваща красота на Жана Моро“. Може и да не е вярно, но дори само подобно сравнение с голямата френска актриса ме вълнува искрено.



ПАТРИША КЛАРКСЪН

За актьора е нужно да си повярва, че е друг човек

У нас тя няма популярност и всеобща разпознаваемост както Джулиан Мур. Но на световния екран – филмов и телевизионен, особено през последните години, е твърде известна, с много почитатели и с редица престижни награди от най-авторитетни институции.

Родена е на 29 декември 1959 година в Ню Орлийнс в семейство на училищен администратор и майка – местен политик в общинския съвет. Още от малка има интерес към актьорски изяви в училищни представления. Първоначално учи в университета на щата Луизиана нещо като публична реч, а по-късно в един от Нюйоркските университети е студентка по театрално изкуство. Но същинска актьорска школовка получава в департамента по драма в престижния Йейлски университет, където играе в класически и антични драми като „Електра“, „Дванайста нощ“ и други. Едва тогава събира кураж, а пък и късметът ѝ проработва и получава дебютна роля като мисис Елиът Нес в хита на режисьора Брайън ди Палма „Недосегаемите“ (1987), където е на екрана редом с Кевин Костнър. На следващата година пък е партньорка на Клинт Истууд в поредния филм за неговия култов герой Мръсния Хари „The Dead Pool“ (1988). Тези начални появи на големия екран ѝ отварят пътя за бъдеща успешна кариера. Но като сериозна актриса не пропуска изключително важната сценична практика и участва в успешни театрални постановки. А бонус към публичната известност прибавят някои телевизионни изяви в популярни сериали като например черната комедийна поредица „Six Feet Under“, която ѝ носи две награди „Еми“ като най-добра актриса през 2002 и 2006 година. Сериозна стъпка към утвърждаването ѝ на големия екран е ролята ѝ в „Далеч от рая“ (2002) на режисьора Тод Хейнс, за която е отличена с наградата на критиката в Ню Йорк. Своеобразен връх в кариерата ѝ е сложната, но обаятелна роля в драмедиата „Pieces of April“ (2004) на нестандартния режисьор Питър Хеджис с номинации за „Оскар“ и „Златен глобус“. След такава ярка и впечатляваща

кариера не е изненадващо, че получава покани от имените световни режисьори и участва в нашумели филми като „Догвил“ (2003) на Ларс фон Трир, „Вики, Кристина, Барселона“ (2008) на Уди Алън и „Shutter Island“ (2010) на Мартин Скорсезе. Своеобразен бисер във филмографията ѝ от деветдесет и четири заглавия (досега) е брилянтната роля в елегантната британска комедия „Парти“ (2017) на режисьорката Сали Потър, където се надиграва с блестящите си колеги Кристин Скот Томас, Тимъти Спол и Бруно Ганц. Но не изоставя и театъра, като през 2014 година триумфира на Бродуей в депресивната драма „Човекът слон“ на Бърнард Померанс с номинация за театралната награда „Тони“.

След получаването на Почетния „Кристален глобус“ за цялостен принос към световното кино Патриша Кларксън представи филма си „Шофьорски курс“ („Learning to Drive“, 2014, Великобритания, САЩ) на каталунската режисьорка Изабел Койшет. В неговия сюжет авторитетна и влиятелна литературна критичка от Ню Йорк е напусната от съпруга си след дълги години съвместен живот. В новата стресова ситуация тя разчита на близост с дъщеря си, която е студентка в друг град. Затова решава да премине шофьорски курсове, за да я посещава по-често с кола. Така попада на автомобилен инструктор – сикх на средна възраст от Индия, който пък отдавна живее в САЩ и се надява един ден да се ожени щастливо. Очевидно съзнателно опростена сюжетна схема, но пък прецизна и чиста като драматургия, в която той я учи как се управлява автомобил, а тя него – как да общува с бъдещата си съпруга, която предстои да пристигне от Индия. Но както е редно по неписаните закони на добрия сюжетен разказ, не след дълго между тях се поражда нещо, което ще прерасне в желана и от двамата връзка, за да преодолеят заедно своя труден житейски период и да поставят ново начало. Последвалият разговор с журналисти и зрители се въртеше главно около филма, но не само.

„Урок по шофиране“ лежи на сърцето Ви, както вече споменахте. С какво Ви спечели този сюжет?

Това е достоверен разказ за жена, което е имала всичко и в един момент губи опора и смисъл във всекидневието си. Имала е бляскава кариера на уважавана интелектуалка, успешен съпруг и прекрасна дъщеря. Но като че ли е пропуснала да забележи какво точно се случва около нея, докато говори от екрана на телевизора или потъва в литературните си занимания. Автомобилният инструктор ѝ дава своеобразно спокойствие и сигурност, докато кара през задръстените улици на оживения град. Така преоткрива същността си и разбира какво е загубила и как да го преодолее с помощта на своя автоинструктор.

Отново сте в партньорска двойка с големия британски актьор Бен Кингсли след предишния ви филм „Елегия“ (2008), също на Изабел Койшет. Как се чувствате редом до такъв ярък актьор със специфично екранно присъствие?

Във филма участваха още прекрасни и талантиливи колеги като Пенелопе Круз, Денис Хопър, Петер Сарсгаард. Но аз като любовница на пер-

сонажа на Бен Кингсли трябваше в един епизод да играя гола. Не беше съвсем лесно, но при колегиално разбиране от всички на снимачната площадка се оказа възможно (смях).

Имате много и различни роли в независими филми. Каква е мотивацията Ви да участвате в тях, каква вяра Ви дават те като актриса?

Мисля, че те са кръвта, сърцето и душата на нашата професия. Напоследък все повече независими филми се борят за наградите „Оскар“ и много от тях успяват. Те държат индустрията нащрек и ни припомнят какви трябва да бъдем.

В минисериала „Sharp Objects“ (2018, у нас „Отворени рани“), адаптация по едноименния роман на Джилиан Флин, играете майката на героинята на Ейми Адамс – репортерка, която разследва местни скандали в малко градче. Харесвахте ли ролята си, за да я играете успешно?

За да играеш която и да е роля, не е достатъчно



да я харесваш, трябва да обичаш героинята си! И аз трябваше да обикна моята Адора, която е класическата майка-кукувица. Затова трябваше да се самоубежда, че тя е добра жена и прекрасна майка. Така я изградих с моето вътрешно убеждение и сега трябва да я обичам цял живот.

В телевизионния сериал „Къща от карти“ участвате в два сезона – 2017 и 2018 година, при това с много различна персонална характеристика на Вашата героиня. Как се справихте?

За мен беше неочаквана привилегия да играя Джен Дейвис – винаги най-умната сред присъстващите персонажи в сюжета и непредвидима – дали в определен момент ще бъде любезна и може да ви целуне, или пък може и да ви убие. Изключително благодатна роля, написана великолепно от сценаристите.

А когато се наложи да снимате шестия сезон без Кевин Спейси, как реагирахте на натиска от движението #MeToo като отражение върху професионалната работа на екипа?

В този бизнес съм вече тридесет години. Никога не сме толерирали неприемливото поведение между мъже и жени. Злоупотребата с влияние от важни персони няма място в професията. А все още няма достатъчно жени – режисьорки, които да са водещи в бизнеса и това трябва да се промени.

Когато Джордж Клуни направи като режисьор „Лека нощ и късмет“ (2005), какво беше усещането Ви при работа с толкова талантлив и изискан актьор/режисьор?

Джордж е истински мъж и джентълмен, той е голяма звезда, но на снимачния терен е абсолютно изненадващ, защото се държи като равен с всички останали. С него се работи прекрасно.

Кои актриси са повлияли на Вашето формиране като професионалистка?

От много по-опитни колеги съм „купувала“ умения и актьорски приспособления. Но мога да кажа, че особено впечатление винаги ми е правила голямата шведска актриса Ингрид Бергман – не само заради нейните три „Оскар“-а, а и за невероятното ѝ умение да се превъплъщава с неповторима убедителност в достоверни жен-

ски персонажи. Когато си давам сметка за някои пропуснати филми и искам да ги видя, най-често това са филми с нейно участие.

Често журналистите Ви характеризират най-вече с Вашия дълбок плътен глас, който се помни заради специфичния тембър. Това качество помага ли Ви, или пречи поради еднотипно възприемане от режисьорите?

Преди време заради тази гласова особеност ме канеха за по-възрастни от мен героини, които наричах „майки от предградията“. Затова режисьорите не ме виждаха като младо наивно момиче и често „израствах“ към по-възрастни персонажи. Така някак си привикнах с моето лице, моето тяло, моя глас като жена от друга възраст. Може пък след години да започна да се „подмладявам“ (смях). Мисля, че поради моите чисто физически особености като актриса много зрители ме възприемат по-респектирано, като по-мрачна и сериозна жена на екрана. Искам да загатна, че имам обаче и някои изненадващи качества, които при подходящ сценарий биха ме представили в друга светлина. Мисля, че мога да изглеждам и очарователна, и млада, и издокарана, и борбена – това може лесно да се разчете върху лицето ми, то е част от владеещото на актьорския занаят. Това е необяснимият чар и удоволствие от актьорската игра. Но то не се постига чрез прическата, грима, костюма, реквизита. Нужно е преди всичко да си повярваш, че си друг човек.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

ПЕПЕРУДА И МИШКА

Мира Янкова

■ приложение



ПЕПЕРУДА И МИШКА

Мира Янкова

*На храмовата камбана
кацнала, спи пеперудата!
Йоса Бусон (1716 – 1785)*

ПРОЛОГ

Синя пеперуда спи на ръба на камбана. Езикът на камбаната се залюлява. С удара на камбаната пеперудата литва. По пътя на пеперудата стигаме до тъмна тясна стая с малко легло, на което се е свило Момче. Не спи. То става и открехва вратата към друга стая. Гледа през процепа.

БАЩАТА И МАЙКАТА

В другата стая на леглото са вплетени телата на Майката и Бащата. Когато Бащата заспива, Майката се навежда над него и с ръце разтвляра гръдния му кош. Зейва пропасть – дълбока и тъмна. Майката се спуска в бездната. Попада в тъмен лабиринт. Там тя търси обитателя в гърдите на мъжа си. След трудна гонитба Майката успява да хване животното – оказва се малко плъхче. Тя го изнася на повърхността. Отваря собствения си гръден кош, във вътрешността ѝ се открива подредена стаичка със светеща лампа и клетка. Майката пуска мишката в клетката и затваря вратата. Ляга отново на леглото до Бащата. Детето гледа всичко това и уплашено притиска ръце до гърдите си. Какво ли има там? Какъв ли е неговият обитател? Какво може да му се случи?

Дните в семейството се точат еднообразни. Бащата и Майката стават от леглото си, детето излиза от стаята си и тримата седат на масата. Детето яде, Бащата пие. Майката храни мишката. После Майката и Бащата лягат, а Момчето отива в стаята си.

Лампата във вътрешната стая на Майката се клати от движенията на Майката и Бащата. Във вътрешната стаичка се събира вода и застрашително се покачва. Мишката цвърчи уплашено и се блъска в клетката. Водата залива стаята. Получава се късо съединение с включената лампа. Така умира мишката. Майката я хваща

за опашката и я мята някъде надалече. Там, където мишката пада, са изхвърлени още много други умрели и ненужни вътрешни обитатели – малки и големи.

Бащата излиза и затръшва вратата зад гърба си, напускайки семейството завинаги.

МАЙКА И СИН

Майката и Момчето са останали сами. Майката протяга ръце. Момчето сяда в скута ѝ. Тя го прегръща, притиска, гали – само то ѝ е останало. Момчето расте свито в скута на майка си и се превръща в млад мъж. Тя продължава да го гали. Ръцете ѝ нежно докосват главата му, раменете му, насочват се към гърдите, ноктите ѝ се впиват в плътта. Тя иска да вземе това, което е вътре. С рязко движение той отскача от скута ѝ и избягва. От този момент той се превръща в Бягаш.

БЯГАЩИЯТ

Бягачият бяга. Той лети с грамадански крачки, дълги отскоци и реене в безтегловност. Често се завърта из нечий чужди пространства, но каквото и да се случи в тях, не се задържа и винаги избягва. Всяко следващо бягство бележи началото на нов епизод. Бягачият бяга, за да запази неприкосновено онова място в гърдите си, където се крие нещо. Той сам не знае какво е то и един от най-големите му страхове е свързан с това да види собствения си обитател, собствената си ядка. Бягачият влиза в различни ситуации, среща всевъзможни хора, изправя се пред техните животни и реагира със страх и агресия. Бягачият се плаши от всеки, който го доближи, защото може да разбере какво крие той в гърдите си. При всеки опит за близост се прикрива и бяга. Самият той се трансформира според случая, развива система от брони, маски и защити. Научава се да се отбранява, напада и наранява другите. Но резултатът е един: той винаги бяга.

ЖЕНИТЕ

Нашествие на ягоди – сладки, сочни, свежи. Те имат всичко необходимо, за да доставят удоволствие – усти, гърди, крака, задници. И сами се предлагат. Героят затыва в сладно изоби-

лие. С тях е хубаво, когато са много, но една от тях иска нещо повече от забавление, иска да надникне във вътрешното му пространство и да се запознае с обитателя му. Той се уплашва. Ягодата се озлобява. Превръща се в страшилище. След болезнена схватка героят успява да се отърве от нея и да избяга. Погнат е от настръхнало множество ягоди. Но той е бърз и успява да се спаси.

МЪЖЕТЕ

С мъжете условията изглеждат ясни – той е от добрите (белите) и е срещу лошите (черните). Боят е в разгара си. Нашият герой, какъвто е страхлив, успява криво-ляво да се защити в битката. Когато вижда, че всеки воин пуска срещу другия своето животно – вътрешния си обитател, той избягва и се скрива. Тъй като не знае какво има в себе си, той не може да застане срещу другите. Но дори в скривалището си не намира покой. В убежището му се напъх-

ват всички подгонени от битката навън слаби, страхливи, неспособни да се борят с хищниците – животни и искат да ги приюти в себе си.

СЕМЕЙСТВОТО

Този епизод разказва за срещата, любовта, брака и раздялата на Бягачия с жена му. Нещо отклонява героя от поредното му падане и той среща Жената. Всичко става различно. Той сякаш вече не бяга, а танцува с нея. Синята перурда пърха наоколо. Танцувайки, Жената забременява и ражда дете. То остава да се ветрее, вързано с връв за кръста ѝ, и ги съпътства в танца им. Те се въртят в екстаз, щастливи. Вървите, които тръгват от кръста на жената обаче, започват да омотават героя. В един момент той се озовава в ситуацията, от която най-много се страхува – Жената, склонила глава на рамото му, полага ръка на гърдите му... Време е да разбере какво има вътре. И всичко свършва.



БОЛЕСТТА ОТВЪТРЕ

Той отново е успял да избяга, но оплетен, виси в празното пространство като кукла на конци. Връзките, с които е вързан и които ограничават движенията му, се превръщат в кабели и тръби на системи. Бягачият е в болница. Вътре в тялото му се води гражданска война. Страховете, които го тормозят, превръщат собствените му клетки в агресори, които унищожават всичко по пътя си.

ВИК

Бягачият е сам и гол. Той е загубил всичко – престиж, семейство, здраве. Мъжът вика в нищото. Нищо...

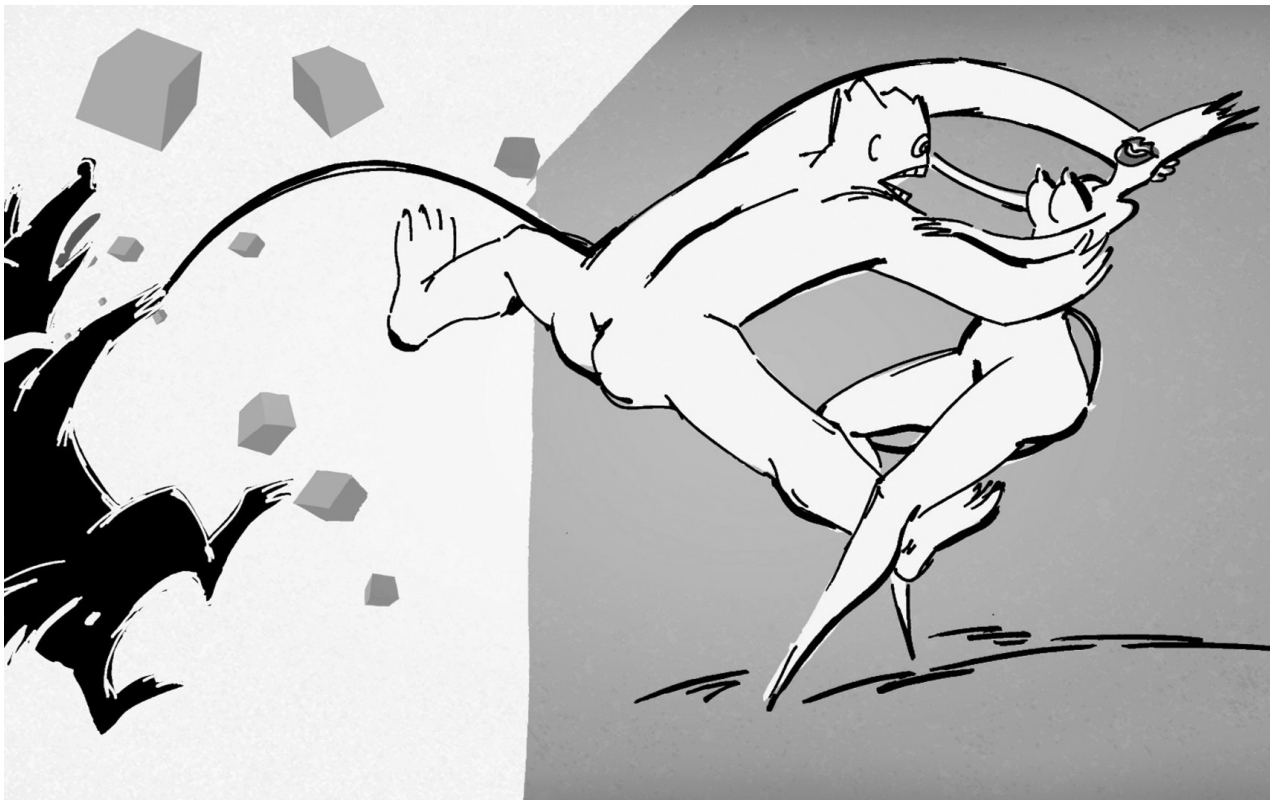
ОБИТАТЕЛИТЕ НА ТЪМНИНАТА

Изведнъж в тъмното светват очи. И отново започва бягането. Човекът в тъмнината е погнат от всички тези създания, с които вече се е срещал, но е успявал да избяга от тях. Сега те се връщат и се роят в тъмнината, преследват го,

застигат го... той бяга...

Бягачият няма вече накъде да бяга. Той е притиснат до невидима стена и около него се зъбят, пищят, хилят и протягат пипала, жила, лапи и хоботи всевъзможни гадове. Тогава той се решава на отчаян жест. Поставя ръце на гърдите си и започва да ги разтваря. Може би за да влязат животните вътре или да пусне непознатия си обитател срещу тях... Вместо да нахлуят обаче, животните отстъпват, а заедно с отварянето на гърдите на човека в стената се отваря процеп.

Бягачият се оказва сам – всички страшилища са изчезнали. Нищо не се е случило. От гърдите му също не е излязло нищо. Нима е съвсем празен? Той бръква дълбоко в гърдите си и дълго търси това, което е вътре. То трябва да е съвсем малко, щом се побира в шепата му. Човекът дълго не смее да отвори юмрук и да погледне какво е извадил. Когато отваря ръка, виждаме в дланта му малък охлюв, който бавно пълзи по пръстите му и оставя лигава следа.



Мъжът го гледа с разширени очи. Това ли има той в гърдите си, дори не мишка като баща си! Охлювчето приветливо мърда с рогца. Това е тяхната първа среща.

ПОСЛЕДНИЯТ СТРАХ

Изведнъж отнякъде изскача плъх, забива зъб в пръста на мъжа и отмъква охлювчето. Бягачият за пръв път обръща посоката и вместо да побегне, се спуска да гони мишката. Аха да я хване, но се появява паякоподобно и поглъща мишката. Паякът е подгонен от вълк, а вълкът от свиреп грамаден заек. Човекът тича след всички тях с надеждата да си върне охлювчето. Редуват се змия, крокодил, акула и всяко е погълнато от следващото. Накрая последното животно изчезва във въздуха, вдигнато от гигантска ръка и погълнато от невидима гигантска уста. Мъжът се озовава пред колос с необозрими размери. Докато Бягачият стои и гледа безпомощно нагоре, долита синята пеперуда и каца на нокътя на крака на гиганта. И тогава човекът започва да

се катери към нея. Тя литва и каца по-нагоре. Мъжът я следва. Колосът, по който се катери мъжът, има неговия образ, застинал в позата на вечно Бягащ. Мъжът достига отворената във вик уста на колоса. Вътре в кухото пространство виси камбана. Пеперудата каца на камбаната. Мъжът скача и се улавя за въжето на камбаната. Камбаната бие, а той, спускайки се надолу, се блъска в стените на колоса и ги руши. Колосът се срутва и затрупва героя.

ЕПИЛОГ

Героят е оцелял сред купчините каменни отломки. Съвзема се и се оглежда. Ето го охлювчето му! Живо е. Мъжът го взима и внимателно го влага в гърдите си, където му е мястото. Доволен се отдалечава от руините. Те представляват причудлива грамада отломки, над които стърчи камбаната. Пеперудата кръжи наоколо, каца на камбаната и заспива. *(в надписите)* Вървейки вече спокойно, Човекът постепенно се превръща в Охлюв и бавно продължава пътя си.



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: magazine.kino@gmail.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 – 5 лв.

Годишен абонамент – 30 лв.

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

ISSN – 0861 – 4393

ГЛЕДАЙ! КИНОМАНИЯ ^{33 1/2}

**14 – 28
НОЕМВРИ**



Киномания е част от Календара на културните събития на Столична община за 2019 г.

Билети: БИЛЕТЕН ЦЕНТЪР НДК
TICKETS.NDK.BG / www.ndk.bg



Творческа Европа

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

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

www.creativeeurope.bg

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



Творческа
Европа

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