

ПЕТЕР ВАН ДЕН БЕГИН ЛЮСИ ДЕБЕ УДО КИЕР ДЖЕРАЛДИН ЧАПЛИН БРЮНО ЖОРИС ТИТУС ДЕ ВООГТ

списание
кино

брой **04**

съюз на българските филмови дейци

05

БОСИЯТ ИМПЕРАТОР

НОВИЯТ ФИЛМ НА ПЕТЕР БРОСЕНС
И ДЖЕСИКА УДУЪРТ

2020

Official Selection

tiff

Toronto International
Film Festival 2019

СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ
ПРЕДСТАВЯ



5,00



zlatnaroza.bg



**ЗЛАТНА
РОЗА**

**GOLDEN
ROSE**

**ФЕСТИВАЛ
НА БЪЛГАРСКИЯ
ИГРАЛЕН ФИЛМ**

**BULGARIAN
FEATURE FILM
FESTIVAL**

ВАРНА 23-30.09.2021

VARNA 23-30.09.2021



НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР
BULGARIAN NATIONAL FILM CENTER

киното в България

- Във фокус – кинорежисьорът**
За новото българско игрално кино от първо лице
 02 Разговорът за високо художествено кино е важен
с режисьора Милко Лазаров, Председател на СБФД, разговаря Людмила Дякова
- Юбилей**
 06 Вера Найденова – щастлив юбилей с книга
Геновева Димитрова
- Във фокуса на критика**
 09 Futur Proche
Катерина Ламбринова
- Нови книги**
 13 Забележителна реконструкция – за „Кинохроники, заснети в Македония
 по време на три войни (1912–1918)“
Николай Поппетров
- Гледна точка**
 16 Българските кастинг агенции: поява, профил и развитие
Ива Папазова
- Киносъбития**
СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ 2020
 21 Нищо не може да замени живия контакт
с директора на София Филм Фест Стефан Китанов разговаря Людмила Дякова
 25 Щастлив край с компромис в света на отчуждението
Росен Спасов
 29 Впечатления от документалния конкурс
Светослав Драганов
 33 Балканско кино по време на Ковид
Боряна Матеева
ЛЮБОВТА Е ЛУДОСТ 2020
 40 Извисяващи любови по време на Covid-19
Геновева Димитрова
- Нашата история**
 47 На кино преди 110 години
Петър Кърджиков



световен екран

- Фестивали**
АНЕСИ 2020
 55 Анимационното кино между виртуалното и реалното
Пенчо Кунчев
GO EAST 2020
 63 Преходът на 90-те. Пренебрежение към киното му
с директора на goEast Хелейн Геритсен разговаря Мариана Христова



Разговорът за ВИСОКО ХУДОЖЕСТВЕНО КИНО е важен

Разговор с режисьора Милко Лазаров,
председател на СБФД

Люгмила Дякова ■

INTERVIEW

► **Да започнем с това, че си не само режисьор, а и Председател на СБФД. Въпреки продължителната си съпротива прие да се кандидатираш и беше единодушно избран. Отстрани погледнато, това може да изглежда примамлив пост, но всъщност е трудна и много отговорна мисия. С какви предизвикателства се сблъска през изминалия период?**

Така е – дълго отказвах предложението да се кандидатирам за председател на Съюза. Никога няма да разбера дали съм постъпил правилно, че приех. Дали работата ми като режисьор ще пострада. Вероятно да. Почти цялото ми време е заето от съюзни дела. От друга страна, това ме държи буден и изострен. Имам подкрепата на голяма част от членовете на управителния съвет относно посоката за развитие на родната кинематография. Съюзът участва пряко във всички важни дискусии, свързани с визията за развитие на високохудожественото кино. Желанието ми е да бъдем умерени, консервативни. Да водим институционално безкрайните, понякога повече от предизвикателни, разговори с представители на официалната власт. Времето ще покаже дали сме постъпвали разумно, особено в контекста на промените в Закона за

филмовата индустрия, към чието конструиране имаме, меко казано, сериозни бележки.

Не можем да отминем този дълго обсъждан Закон за киното. Дали наистина, когато бъде приет, ще имаме един работещ закон и стабилизиране на филмовата индустрия, или отново ще заговорим за промени, за несъответствия, за недомислия...?

Ситуацията около Закона е нестабилна поради политическата обстановка. Всяка прогноза за приемането му от НС би била спекулация. Парламентарната дейност е хаотична, капацитетът за конструиране на закон се оказва недостатъчен. Въпреки всичко проектът за изменение на Закона за филмовата индустрия беше предложен от МК след почти две години работа на различни по състав работни групи, в които официално не бяха поканени членове на СБФД. Преобладаващото мнение на членовете на Съюза е, че Законът не е осмислен достатъчно, архитектурата му е изградена прибързано и частично, прехвърлянето на основни правни конструкции към Правилника оголва Закона и поставя в риск юридическата стабилност на тези конструкции. Ситуацията обаче е такава, каквато е, и се опитваме да се отнасяме отговорно и позитивно към предиз-

викателствата. Все пак Законът е изготвен и ще бъде внесен за разглеждане от НС. Затова в рамките на срока за обществено обсъждане СБФД направи предложения за корекции в изготвения от МК проект. Надяваме се в НС да бъдат взети предвид подробните и юридически мотивирани предложения на Съюза, които останалите организации в областта на филмовата индустрия ще бъдат поканени да подкрепят – в духа на наблюдаваната напоследък тенденция за общо становище на гилдията по важни въпроси.

В тази връзка какви промени се очакват в статута на художествените комисии и в правилника за тяхната работа? Какво би трябвало да се направи, защото принципът, по който се работи досега, в много отношения е несъстоятелен?

Този въпрос е отнесен към Правилника за прилагане на Закона. Работните групи, за които споменах по-горе, са изготвили предложения. Предстои обсъждане на тези предложения от членовете на Съюза. Има изцяло нов подход към регламента за формиране на Националните художествени комисии. Бъдещето ще покаже дали новата система, която ни се предлага, ще даде очакваните резултати. Умерено скептичен съм доколко нашата среда има капацитета да излъчи достатъчно компетентни комисии, независимо от начина на тяхното формиране и съдържанието на оценъчните карти. Важната задача, която като председател на СБФД ще преследвам, е разговорът за високохудожествено кино и философията на държавната субсидия да бъде в тази посока.

Няма да скрия, че една от причините да направим проекта „Във фокус кинорежисьорът. За новото българско игрално кино от първо лице“, е отстраняването на кинокритиците от художествените комисии, което продължава вече две години, въпреки уверенията, че с приемането на новите нормативни документи ще бъде коригирано. Аргументи като тези, че критиците „не разбират от проекти“ или „че са на входа и изхода на филмовия процес“, са нелепи. Защо според теб беше допуснато това?

Имам своите обяснения за причините, довели

до това, но те са само хипотези и не бих се ангажирал да правя анализ. Общността знае добре какво се случи и с категоричното си настояване за връщането на критиците в процеса даде своята оценка. Надявам се гласът на гилдията да бъде чул и с приемането на новия правилник тази несправедливост да бъде преодоляна. От друга страна трябва да се каже ясно, че критиката – и това е факт – беше твърде благосклонна към произведения на автори, които не показваха ниво в работата си, което да заслужи тази благосклонност. Това обобщение е, разбира се, дръзко, но има своите основания. Очаквам критиците да участват в процеса като едни от най-ревностните защитници, каквито по призвание би следвало да са, на авторското кино като широко понятие. Точно на критиците се пада задачата да помогнат в разясняването на философията на държавната подкрепа за киноизкуство, залегнала в европейските нормативни документи. Разбира се, имам предвид както талантиливите автори на филмова критика, които имат своята заслужена тежест и биография, така също и млади автори, които не са равнодушни към вероломните набези на комерсиалното кино, популистки защитавано от критици с компрометирано минало.

Чувала съм и от други режисьори аргументите, за които говориш, че в момента няма стойностна кинокритика, че тя някак абдикира от същностните си функции, но поне на страниците на списание „Кино“ и в някои от сайтовете анализите на колегите са аргументирани, задълбочени, пространни – с една дума професионални. Едва ли очаквате от нас да посочваме с пръст кой може и кой не може да прави филми. Може и на най-талантливия творец да се случи неуспех, а пък някой след провал да направи добър филм. Уви, рецепти няма. Лично аз съм убедена, че никой не започва филм с мисълта да усвои едни пари. Вярвам, че всеки иска според възможностите си да направи стойностен филм. Друг е въпросът дали успява. Но ти си режисьор и е интересна твоята гледна точка.

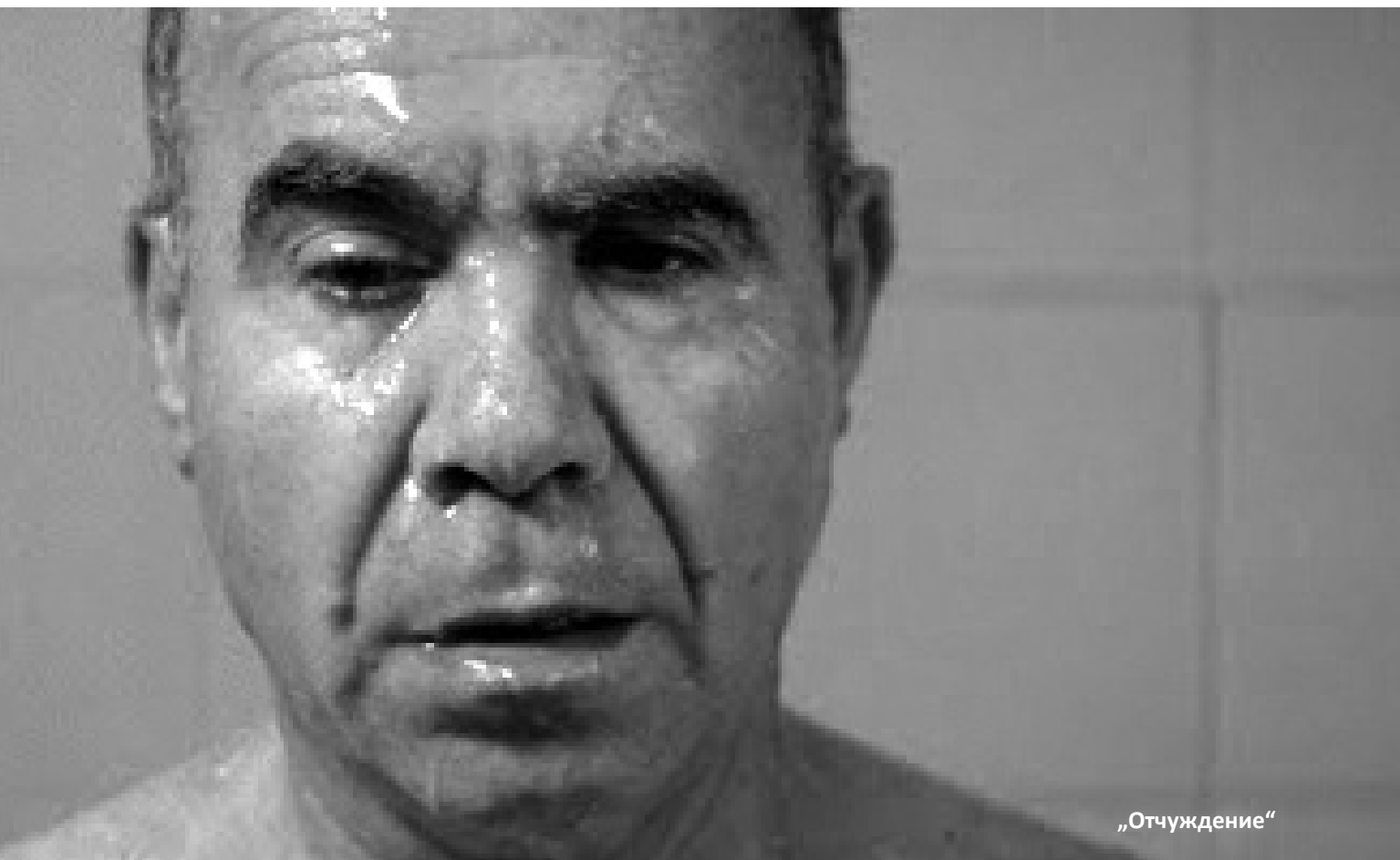
Тъкмо това имам предвид. Наред с академичната гледна точка за тенденции, течения и ярки автори, където критиката стои добре,

се надявам да се утвърди по-радикален прочит на конкретни произведения, независимо от намеренията на автора, независимо от предишни негови филми, независимо от деликатния характер на материята, която е предмет на критиката. Не може да не се съгласиш, че напоследък се появиха хора с явни затруднения в режисурата. Тяхното утвърждаване до някаква степен заяква и поради твърде деликатното отношение на критиката към работата им. Далеч съм от мисълта, че критиците трябва да разпореждат кой може или не да създава филм. Често обаче съм ставал свидетел на недопустими разминавания, затова си позволявам да изразя своето мнение. Деликатното отношение на филмовата критика към произведения отвъд всякакви естетически критерии изкривява средата и нездраво окуражава автори, които не носят белези на талант.

И още един много дискуссионен и деликатен въпрос. Тънката граница между mainstream

и art филм, особено когато става дума за субсидия и за пари на данъкоплатците. И в двете категории може да се говори за качествен културен продукт, както и, уви, за несъстоя се филм. Според теб какви филми, по какви критерии, трябва финансово да се подкрепят от държавата, защото европейските директиви, извини ме, но са доста общовати и са по-скоро нравствени, отколкото естетически?

Високохудожествено кино. В този дух са и директивите на Европейската комисия, и моето лично убеждение. Няма логика субсидия да получават филми, които са ориентирани изключително към пазара. Това би изкривило пазарните механизми. Това не означава, че високохудожественото кино трябва да се стреми да няма зрители. И в това няма логика. Високохудожествено кино може да бъде и комедия, и драма, но то по произхода си носи повече от забавление. Повече от разтуха. Носи духовните белези на времето, на националните особено-



„Отчуждение“

сти, на обществено и философски важни, незаобиколими въпроси. То, също както комерсиалното кино, може да бъде добро или не, но това е посоката. Такава би следвало да бъде и националната културна политика на всяка европейска държава. Членовете на Националните художествени комисии трябва да имат кожата да усетят тези понякога невидими белези на високото изкуство и познавайки работата на авторите, да оценяват проектите в тази посока. Има дълбоко неразбиране на тази европейска философия на държавната субсидия от немалка група в гилдията. Ролята на критиката в процеса е и тази – да разяснява и образува.

И накрая, но не на последно място, да поговорим за режисьора Милко Лазаров. Още с „Отчуждение“ ти стана творческо откритие, да не говорим за наградата във Венеция. „Ага“ пък е явление, шедьовър, не се притеснявам да го кажа, в световното кино. Тази „висока топка“

поражда ли страхове у теб? Радвам се, че на последната сесия в НФЦ безапелационно се класира на първо място. Това предполага, че си наясно с високите очаквания? Колкото и да е клише – как протича при теб творческият процес, какви са мотивациите, какви са амбициите ти като кинорежисьор? Какво според теб трябва да бъде съвременното кино?

Тук мога малко да кажа. Така и не успях да открия тайна в протичането на всички смолисти течения около създаването на един филм. Поскоро бих ги нарекъл едва осмислени лутания в посока, която разпознавам интуитивно. Съвременното световно кино търси своето лице. Своята публика, която изцяло се състои от автори. Авторы с камера в джоба и малка, кокетна сцена в социалните мрежи. Вече няма публика в класическия смисъл. Това промени обществения културен договор и роди нови предизвикателства, с които не е задължително да се съобразяваме, но ще живеем в тях.



ВЕРА НАЙДЕНОВА

Щастлив юбилей с книга

Геновева Димитрова ■

Във време, когато културата и знанието са изтикани в периферията на обществената значимост, професионалната филмова критика е на път към ъндърграунда. Експертното, аналитично отношение към филмовото творчество е все по-нечуваемо, по-флуидно. Но има и красиви изключения. Професор Вера Найденова е сред тях – от 1962 година тя активно, темпераментно и визионерски анализира и систематизира кинематографичния процес както в българското кино, така и в кинематографиите на редица други страни.

Това доказва и най-новата ѝ книга „Миниатюри на тема кино“ (ИК „Петко Венедиков“, София, 2020). Тя е солиден сборник от пространни и по-кратки текстове, писани през последните шест години и публикувани в списание „Кино“, вестниците „Култура“, „К“, „Сега“ и „Труд“, годишници на НАТФИЗ и др. „Разпръснати“ и „озаптени“ в три основни глави („В българска орбита“, „Автобиографично“, „В по-широк хоризонт“), тези „миниатюри“ представляват мащабен теоретико-критически анализ на филмовия процес, кинематографичното творчество, националните му и индивидуални специфики, фестивалните тенденции, същността на преподаването, смисъла на международните копродукции...

В обемната глава „В българска орбита“ се спо-

делят юбилейни и неюбилейни размисли за културния потенциал на киното ни, за ролята на забравения редактор, за фестивали и отделни филми, като особено силен е акцентът върху „Ага“ на Милко Лазаров. Включени са и сбогуванията ѝ с огромните Рангел Вълчанов и Валери Петров.

„Автобиографично“ е кратка глава, където Вера Найденова пише за кинокритиката като биография, за преподаването и ученето, за своята талантлива, именита и дълголетна приятелка Майя Туровска.

„В по-широк хоризонт“ е най-обширната глава в книгата. В нея тя пише за любимото си унгарско кино и за получаването на ордена „Златен кръст за заслуги“ от президента на Унгария, за пристрастието си към турските сериали, за любимите си фестивали Кан и „Любовта е лудост“, за кинознанието и дуалната природа на филмовата критика.

В книгата си Вера Найденова изважда едри тези. Дори някои да изглеждат полемични, тя ги защитава със солидна аргументация – от самата история на киното, през постановки на философията или културната антропология. Миниатюрите на тема кино на Вера Найденова са ерудитски, съществени и полезни.

Новата книга съвпада с важния юбилей на авторката. Всъщност така беше и преди пет годи-

Вера Найденова

МИНИАТЮРИ НА ТЕМА КИНО



ни, когато излезе „Фестивалът Кан“ (ИК „Проф. Петко Венедиков“, София, 2015).

Родена на 13 септември 1935 в село Торос и отраснала в Тетевен, от 1953 Вера Найденова живее в София, продължава да бъде обичан и ценен преподавател в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ и СУ „Св. Климент Охридски“. Любознателна и отворена към новото и различното, тя с лекота общува с млади хора. Сладкодумна и пълна с истории, Вера Найденова е не само ерудиран, а и очарователен събеседник – с нея

може да се говори безкрайно (или просто да бъде слушана) за кино и философия, за литература и руска телевизия, за мода и бижута. И все е интересно. Притежава завидна виталност и храбър ум. През десетилетията Вера Найденова се е утвърдила и доказала като една от най-значимите и разпознаваеми фигури в българския културен и медиен живот.

Да е още дълго жива, здрава и енергична!

Честита заслужена награда за ярко постижение в областта на културата от Столична Община! ■



FUTUR PROCHE

■ Катерина Ламбринова

Идеята за обединена Европа без граници винаги е била обект на различни публицистични, културологични, социологични и философски анализи, прогнози и хипотези. През специфичната си оптика изкуството също изследва тази проблематика, а тревогата на авторите за бъдещето, завладяно от омраза и разделение, приема различни художествени форми.

Още през 1933 румънският писател Еугениу Ботез, под псевдонима Жан Барт, написва романа „Европолис“, като предсещане за краха на свободния и мултикултурен живот в любимия му пристанищен град Сулина, поради въздигащия се нацизъм, който ще предизвика Втората световна война. След края на този разрушителен и болезнен период Европа е принудена да преосмисли своята ценностна система и да потърси наднационално обединение, гарантиращо мира, свободата, човешките права и икономическия растеж на континента. Европейският алианс се разраства след падането на Берлинската стена, но днес, вследствие на бежанските вълни, възраждането на национализма и крайното дясно, Брекзит и корона-ограничения все повече изглеждат, че избират бъдеще

в минало време, което вещае разпад. Чертае нови разделителни линии, въздига трудно преодолими стени, подсилва социалната фрагментираност и ни прави слаби, уплашени и лесно манипулируеми.

Съвременното изкуство се занимава с различните аспекти на тези проблеми, като разглежда възможността за рухването на европейския модел под напора на собствената му тежест, износеност и умора (в българската литература това се случва през романа на Георги Господинов „Времеубежище“, а в киното ни – през метафората от романа на Жан Барт в документалния филм на Влади Киров и Костадин Бонев „Европолис – градът на делтата“, както и през дебютния игрален филм на Весела Казакова и Мина Милева „Котка в стената“). В сатиричната си антиутопия „Подчинение“, L'Enfant terrible на френската литература Мишел Уелбек, отива още по-далече, като описва доброволното излямизиране на либералната цивилизация. Във всичките си хладно-иронични книги, той прави аутопсия на ценностната система на този свят, който, все пак, навярно, остава по-добрият възможен.

И когато бъдещето е тревожно и неясно, а настоящето изглежда безнадеждно, идва ред на комедията. „Смехът те кара да мислиш различно, смехът е сила. Когато хората си позволяват да се смеят – те са в пълната си мощ“. Това са думи на американската режисьорка Джесика Удуърт, която заедно с белгийския си творчески партньор Питър Бросенс създава „артхаус поредица“ в широка европейска копродукция (с българското участие на „Арт Фест“) за фикционалния белгийски крал Николас Трети и темата за разцеплението на Европа.

Първият им филм „Белгийският крал“ (с премиера на фестивала във Венеция, 2016) започва с оригиналното питане дали Белгия е нормална държава или е гео-политически компромис. След това иронично въстъпление, разказът избухва в бурно балканско шестване наред разпада на символа на европейския алианс. С продължението „Босият император“ (с първи показ

на фестивала в Торонто, 2019) те надграждат тези страхове в сюрреалистична визия за нови властови платформи с националистически нагласи, които обсебват Стария континент. Абсурдистката условност, чрез която авторите моделират европейската външнополитическа карта, е намигване към емблематичната Фридония от „Патешка супа“ на Братя Маркс, а присъствието на Жералдин Чаплин в ролята на новия европейски властелин в сянка, се превръща в постмодерна препратка към „Великия диктатор“ на великия ѝ баща. Преди да се захване с поредицата, режисьорското дуо Джесика Удуърт и Питър Бросенс има три филма зад гърба си, но никой от тях не е комедия. Специфичният почерк, с който разработват оригиналната си находка за белгийския крал, излиза извън жанровите обеми на антиутопичната политическа сатира и прелива в нещо, което можем да определим като евробуфонада или еврофутуризм.



„Босият император“ – Нидерландия, Хърватия, България, режисьори Джесика Удуърт, Питър Бросенс

Авторите се заиграват с лековато-хумористично пресъздаване на повече или по-малко вероятни сценарии за разпада на досегашната система, без да извеждат конкретни тези и чисти послания. Едновременно сила и слабост на филмите им е тяхната поливалентност и отвореност към интерпретации. Често се случва да оставят усещане за случайност в повествователните ходове, но това осигурява на зрителите свободно пространство за доизмисляне на героите, събитията, идеите.

„Белгическият крал“ е изграден като мокюментъри в драматургичната структура на шантаво road movie, в което след новината за обявяването на независимостта на Валония и избухването на геомагнитен колапс (които днес звучат като сбъднато предсказание за Брекзит и Covid кризата), свитата на краля препуска анонимно из Балканския полуостров в опит да се прибере у дома. Заиграването с националните черти

през квази-архетипни образи е нож с две остриета: борави добронамерено с клишето за колоритната балканска екзотичност, но крие риск от известна бутафорност. За да избегнат същия капан, във втория филм авторите използват коренно противоположна стилистика. За разлика от стихийната парадност на „Белгическият крал“, „Босият император“ има медиативно-хипнотичен характер, отличава се с минимализъм и отстраненост. Макар и по-статичен, той надскача в художествено отношение предходния филм. Залага на оригинални визуално-пластически решения и deadpan хумор. Персонажите са щрихирани условно, но в тях се превъплъщават ярки световни актьори. Ироничната употреба на музикални произведения-клишета („Болеро“, „Кармен“ и валсът „На хубавия син Дунав“) допринася за хумористично-развлекателния тон на тази постмодерна пан-европейска приказка. Разказана накратко, тя звучи така: на връщане



от Истанбул, където научава, че Валония е извоювала своята независимост и Белгия вече не съществува, мълчаливият крал, с внушителна фигура на добродушен великан, попада в Сараево в деня на честването на годишнината от убийството на Франц Фердинанд. По средата на историческата възстановка погрешка бива прострелян в ухото. Събужда се в странен санаториум, бивша лятна резиденция на Тито, на красив хърватски остров. На това място са се събирали влиятелни фигури и международни лидери, затова и всеки един от настоящите посетители се представя с името на стаята си, която някога е била обитавана от хора като Брежнев, Ганди, Кастро, Чаушеску, Арафат, Ричард Бъртън и Елизабет Тейлър... Този сюрреалистичен санаториум, който включва най-различни ексцентрични занимания и терапии, се управлява от налудничавия д-р Крол. Ролята е написана

специално за немеца Удо Крийер, един от любимите актьори на Ларс Фон Триер. От д-р Крол Николас разбира, че Европа е напълно променена: национализмът се е възродил през формирането „Нова Европа“ и континентът ще има нов император. Архитект на всичко това е д-р Илс Вон Строхайм, изиграна от величествената Жералдин Чаплин. Императорът, както се досещате, ще бъде Николас.

В етюдите изскачат сатирични политико-исторически паралели и цитати, чрез които филмът се превръща в абстрактна, смешно-горчива пресечна точка на европейското минало и бъдеще. Мисията на Бросенс и Удуърт е изпълнена. Те ни показват как на практика историята може да се повтори като фарс. И ни предлагат спасение от собствените ни бъдещи грешки чрез лековит смях.



Жералдин Чаплин във филма

Забележителна РЕКОНСТРУКЦИЯ Кинохроники, заснети в македония по време на три войни (1912–1918)

■ Николай Поппетров

► **Петър Кърджилев. Кинохроники, заснети в Македония по време на три войни (1912–1918). С., Македонски научен институт, Македонска библиотека № 50**

Книгата на Петър Кърджилев, виден днес историк на българското кино, заслужава внимание по няколко причини. На първо място тя представя по един впечатляващ начин отражението на войните от второто десетилетие на века в кинохрониките. Избраните период и проблематика са достатъчно основание за повишено внимание и интерес към работата. По същество става дума за период от седем години, с три тежки войни, които привличат вниманието на европейското/световното обществено мнение, като третата – Първата световна война, напълно го завладява. Изследването на кинематографското отражение на войната, което предлага авторът, включва няколко насоки на работа: реконструиране на самата кореспондентска кинооператорска дейност; изясняване на авторства, датировки, съвместимост на заглавия и съдържание и др.

Няма да направя откритие, ако посоча, че подобна работа е изключително трудна. За раз-

лика от вестниците и книгите, съхранявани в различни библиотеки, но фактически широко достъпни, при филмите е обратно (достатъчно е да припомним по-ограничения достъп в много от филмотеките и често непоносимите такси за ползване, за разлика от почти символичните при библиотеките, а и архивите). Често филмовият материал не е добре описан в каталозите, картотеките или описите, или е в неизвестност и за него може да се съди само по косвена информация (анонси, отзиви, мемоари и др.). Тези и някои други конкретни регионални особености превръщат темата за отразяването на войните чрез изследване по откъслечи в сложен процес на реконструкция и често придават обоснована (както и в случая) мозаечност на изложението.

Изследването е изградено върху обширен фактологически материал. То съчетава анализ на архивни документи, мемоари, материали от пресата, проучвания върху запазени филмови образци. Съдържанието е разпределено хронологично в три глави, посветени съответно на Балканската, Междусъюзническата и Първата световна войни. На базата на анализираната обширна документация е открито мястото на

Македония във филмовия материал. Значение то на работата обаче надхвърля ограничената тема.

Изложението разширява представите за това какво място заема в чуждия дневен ред българското участие във войните. По същество текстът показва как са се възприемали войните от чуждите кореспонденти и кинооператори. С това се прави съществен принос за разкриване на чуждите становища за българската външна и военна политика и национална кауза. Открити са работите на френски, австро-унгарски и британски кинооператори по време на двете Балкански войни, както и на германски и австро-унгарски оператори по време на Първата световна война. Текстът позволява да се проследят и пропагандните клишета на противниците на България.

Друг важен аспект от изследването е, че то представя по един впечатляващ начин, с множество нюанси, духът на времето. С текст и илюстрация книгата въвежда в основни настроения и представи, разпространявани в чужбина и в България по време на войните. Изложение то реконструира аспекти от историята на делника, показва водещи теми на деня, представя пропагандни образи и твърдения, въвежда широка (макар и често косвена) информация за обществени настроения и представи.

Авторът показва, че преобладаващите материали за войните или търсят сензационното в събитията, или имат официозен характер. Той акцентира и на тези моменти, които илюстрират подходи при представяне на фактите, например че повечето фронтови репортажи са режисирани извън самите събития (а отсъстват кадри от реални бойни действия). Този момент от изложението е от значение в контекста на протичащите периодично дебати за същността на историческите извори.

Включеният изобразителен материал – повече от сто и петдесет факсимилета от рекламни обявления, вестникарски статии и документи, фотографии и кадри от филми – не са само онагледяване на текста, а една мащабна визуална картина на аспекти от войните.

Книгата има още една отличителна черта – самият начин на изложение се възприема като много добре аргументирано разследване. За

това допринася богатият образен език на автора, умението му да структурира огромния фактологичен материал и да го поднася изключително увлекателно и същевременно добре аргументирано. Кърджилев впечатлява и с – бих казал – педантизма, с който иска да документа, да определи авторство и датировка, да представи събитие или факт в неговия контекст.

Книгата заслужава вниманието на всички, които проявяват интерес към войните от второто десетилетие на XX век, към темата за Македония, за военната пропаганда, както и за историята на кинематографията. Тя е една от онези работи, които показват изключително важната роля на киното като източник на информация (както за момента, така и *post factum* – далеч напред във времето), като медиум, който позволява съпреживяване на събитията, но и като средство за манипулация.

Изследването на Петър Кърджилев поставя на дневен ред много въпроси, пряко свързани не само с историята на киното (и кинодокументалистиката) и нейното възприемане, но и с историята на обществото. Тя също така насочва към проблемите как се съхраняват кинодокументите, доколко познаваме чуждестранните източници за нашата история, какво е значението на документалното кино като източник не само за отразяваните събития, но и за други теми като например рецепцията на събитията, документиране на моменти от делника, коригиране на представи и др.

Най-сетне трябва да се отбележи, че изследването на Петър Кърджилев разчупва стереотипните модели за историческа реконструкция, съчетавайки в едно моменти от историята на кинематографията с аспекти от политическата история, историята на делника, културната история, като същевременно показва преимуществата на така подценяваната у нас публична история.

Във всички случаи обаче работата е постижение на българското кинознание, което излиза извън тесните академични рамки на това направление.



МАКЕДОНСКИ НАУЧЕН ИНСТИТУТ
Македонска библиотека № 50

ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ
КИНОХРОНИКИ,
ЗАСНЕТИ В МАКЕДОНИЯ
ПО ВРЕМЕ НА ТРИ ВОЙНИ
(1912 – 1918)



БЪЛГАРСКИТЕ КАСТИНГ АГЕНЦИИ: поява, профил и развитие

Ива Паназова ■

► Статията е част от дипломна работа на авторката в магистърска програма „Мениджмънт в екранните изкуства“, НАТФИЗ, 2020 година

Подборът на таланти (или дори просто изпълнители) във филмовата индустрия, в телевизионното производство и в шоубизнеса е важна част от подготовката на всеки проект. Може да се каже, че успешният кастинг е една от предпоставките за успешен краен резултат. Агенциите, които предлагат подбор на такива изпълнители, са специализирани фирми, които се наемат от страна на продукцията и имат ангажимент да намерят подходящите лица за предвидените персонажи.

През последните години наблюдаваме появата на все повече кастинг агенции у нас. Как се стигна до тяхното възникване, кои са предпоставките за успешното им развитие и ще бъде ли благоприятен пазарът за всички подобни фирми са въпроси, чиито отговори ще се опитаме да потърсим.

Бегъл поглед назад ни припомня, че Студия за игрални филми „Бояна“ е създадена през 1962 като държавно предприятие за производство

на филми. До 1989 „Бояна филм“ е не само най-голямата филмопроизводствена студия, но и най-развитата продуцентска къща на Балканите. Киноцентърът, както е известен в професионалните среди, тогава произвежда цялата продукция от игрални филми за разпространение в кината, както и по поръчка на БНТ, като е разполагал със собствени екипи от специалисти за всички необходими отдели (департаменти), които са били държавни служители. Подборът на актьорите или т.нар. кастинг (терминът, с който сме свикнали в наши дни) и базата с данни на артист-изпълнителите също са били част от производствено-творческия потенциал на Филмова студия „Бояна“. Вторият режисьор на всяка продукция е имал задължения и по процеса, свързан с подбора на актьорите. Длъжността, която днес наричаме кастинг режисьор, на практика тогава се е изпълнявала именно от втория режисьор. Обикаляйки страната, всички театрални трупи, училища по актьорско майсторство и дори самодейни колективи, той заснема лица и подготвя своя картотека, от която предлага потенциални изпълнители. Освен личните картотеки на вторите режисьори (или на асистент режисьорите) в Киноцентъра е съ-

ществувал и отдел „Актьори“ – служба, в която са били събрани картони с данните на много актьори или непрофесионални изпълнители, техни снимки, описани по години в т.нар. картотека.

След 1989 година нещата се променят коренно – всички щатни служители в Киноцентъра са освободени и пазарът е отворен. Тази промяна налага появата на кастинг агенциите у нас. Те се формират като агенции, разполагащи с разнообразна база данни от актьори и непрофесионални изпълнители, които обикновено се използват за масови сцени в киното. През 90-те години производството на национална продукция намалява драстично и започва навлизането на чуждестранни продукции, които се снимат в България и за които се търсят лица за второстепенни роли и масовка. С появата на филмовите къщи и увеличаването на чуждите продукции, които снимат в страната ни, нараства и необходимостта от предлагане не само на технически услуги в областта на филмопроизводството, но и от търсене и предлагане на актьори и изпълнители.

Професията кастинг-режисьор започва да навлиза на пазара и да изглежда привлекателна за работещите в областта на филмопроизводството. Ако през 90-те години се поставя началото на бизнеса с „откриватели на таланти“, то през последните десет години може да се каже, че сме свидетели на възходящото им развитие.

Кастинг агенция „Дивля“ на Илка Вълчева е първата агенция за кастинг. С нейната поява се поставя началото на агенциите в страната. Илка Вълчева започва своята кариера като асистент-режисьор и по-късно втори режисьор във Филмова студия „Бояна“. След настъпилите промени се ориентира в новата ситуация и създава агенцията си. Контактите и картотека-та, която е създала още в Киноцентъра, помагат за развитие на новата ѝ фирма.

Междувременно броят на фирмите, които предлагат лица за кино, за телевизионен и рекламен бизнес и за други развлекателни форми (събитийни и корпоративни мероприятия), за общински и национални прояви и т.н., се повишава и пазарът се развива. С увеличаване на проектите се наблюдава повишаване на

търсенето и, разбира се, на предлагането на професионални изпълнители. Освен продукции, свързани с производството на филми, се наблюдава и определен растеж в рекламния сектор.

Същевременно водещите агенции за предлагане на таланти започват да се развиват и специализират като очертан профил и принцип на работа. Въпреки че голяма част от тях са регистрирани под една и съща юридическа форма и имат сходен модел на работа, някои от тях се опитват да предлагат услугите си в строго определена сфера – като например рекламата.

Ето някои от водещите компании сред кастинг агенциите на пазара у нас:

Talent Partners – Кастинг агенция, София

Smart Cast – Кастинг платформа, София

на платен принцип

Cool Works – Кастинг агенция, София

Cast.bg – Кастинг агенция, София

с онлайн регистрация

Screen Box Studio – Кастинг агенция, София

Kokopelli-mana – Кастинг агенция, София

Нина Боянова – Кастинг режисьор, София

Star Box Casting – Кастинг агенция, София

New Boyana – Кастинг агенция, София

Crew Casting – Кастинг агенция, София

Марияна Станишева – Кастинг режисьор, София

Artist Studio – Кастинг агенция с най-голямата база данни за статисти, София

Прави впечатление, че повечето от тях работят именно като кастинг агенции. Липсват други разнообразни и интересни форми на свързване между артист-изпълнители с режисьори и продуценти. Липсват агенти и мениджъри на таланти. Кастинг фирмите в страната работят с база данни, като предлагат според тях подходящите лица на своите клиенти. В Западна Европа и в САЩ обаче съществуват много специализирани платформи и се появяват все повече разнообразни медийни групи, които имат за цел да свързват артист-изпълнителите с различни

продукции. От друга страна самите артист-изпълнители могат да създават свои индивидуални профили, които да управляват гъвкаво и да следят обявите в сферата на шоубизнеса.

У нас ситуацията е различна заради начина, по който оперират кастинг агенциите. Актьорите нямат личен пряк достъп до подготвяните проекти и не могат сами да контролират своя профил, за разлика от световните модели, при които подходящи бизнес инструменти навлизат все повече в издирването на изпълнители. Не е изненадващо, че у нас всички кастинг агенции са със седалище в София, което прави ситуацията неудобна за голяма част от артист-изпълнителите и статистите, живеещи в други градове на страната. Необходимостта от актуализация на снимките във връзка с промените на изпълнителите във времето като външен вид налага постоянни контакти на кастинг режисьорите с лицата от базата данни. Тези малки, но съществени стъпки от процеса безспорно са все още твърде тромави и създават определено неудобство и за двете страни.

Моделът на работа в по-голяма част от кастинг агенциите в България не се е променил много от 90-те години насам и не се забелязват иновативни подходи. Агенциите работят с база данни за всеки персонаж, който е потърсен от клиент, и предлагат определен брой потенциални изпълнители. Разбира се, че се търси количество, но то не бива да е определящо. Защото, ако работят примерно с още сто подобни типажа и трябва да подберат подходящи снимки, да разгледат и изберат изпълнители от петстотин профила, това ще отнеме много време, а и много пари. Затова обикновено се залага само на десет или петнайсет предложения.

Една от промените, която можем да отбележим като напредък, е в развиващите се интернет страници на повечето от фирмите за кастинг. В тях може да се намери подробно описание за начина им на работа и възможност за онлайн регистрация в каталога им. Освен официалните сайтове, повечето агенции имат и Facebook страници, в които публикуват съобщения за бъдещи пробни снимки и видеоматериали от вече осъществени проекти. Facebook улесни начина на свързване и голяма част от агенциите работят през активните си страници, като

качват там обяви за кастинги. Доста често това им помага да намират различни типажи и хора със специфични умения, което със сигурност улеснява решаването на поставените им задачи и спестява време за клиента. Този пример ясно показва как социалните мрежи навлизат в бизнеса и помагат за полезната професионална комуникация.

Self-tape е все по-често използван метод за кастинг във филмовата и телевизионната индустрия, а понякога дори и в театралната практика по света. При self-tape конвенционалното прослушване, кастинг или екранен тест е заменено от личен самозапис от страна на актьорите, които са помолени да заснемат и изпратят собствените си пробни снимки (кадри) до кастинг режисьора или продуцентската компания. Поради пандемията Covid-19, която настъпи от началото на 2020 година и поради глобалните извънредни мерки, инструментът self-tape най-вероятно ще се окаже най-добре работещ и ще се налага на световния пазар.

Но за съжаление методът self-tape все още не е предпочитан сред професионалистите у нас и все още не е достатъчно разпространен. Въпреки че има опити в тази посока, не може да се каже, че се е наложил на пазара. Опитът на кастинг режисьорите в България показва, че актьорите у нас все още не знаят как да си направят качествен self-tape. Видеата, които те предлагат, обикновено са непрофесионални – и като техническо качество, и като съдържание. Те биха уронили престижа на агенцията и затова кастинг режисьорите предпочитат да не ги показват на клиентите си. Визуалната част е от изключително значение в сферата на екранните изкуства и качеството на материала, който ще бъде представен пред клиента, е особено важен за мениджърите. Затова кастинг режисьорите предпочитат да предлагат на клиентите си лица, които сами са заснели.

Броят на провеждащите се кастинг сесии у нас расте синхронно с увеличаващото се производство на сериали, реклами и филми. Компаниите, които предлагат услуги при производствените процеси (production service company), привличат все по-голям брой чуждестранни продукции. По този начин през последното десетилетие търсенето на таланти и присъствието

на агенциите на пазара се увеличиха. Поради това и голяма част от рекламните и продуцентски къщи създават свои кастинг агенции, с които работят в пряк контакт.

Можем да обобщим появата на кастинг агенциите в два знакови периода:

След 1989 година, когато държавният киноцентър „Бояна“ прекратява съществуването си и голяма част от агенциите у нас се създават след този период в началото 90-те години;

След 2010 година, когато се увеличава производството на телевизионни сериали и се появяват много рекламни къщи и компании за услуги в областта на аудиовизията.

Именно през последните десет години наблюдаваме появата на много малки агенции, които обслужват основно рекламни проекти. Такива са например Cool Works, Kokopeli-mana, Star Box Casting, Nina Boyanova и още няколко фирми, които са насочили своето внимание предимно в предлагането на лица за рекламни кампании. България е привлекателна локация за заснемане на рекламни проекти и все повече чуждестранни реклами се снимат у нас. Но не само интересните локации привличат западноевропейските продукции да снимат у нас, а и по-евтините услуги. Подходящо място за снимки, по-ниски хонорари за актьори и снимачни екипи са основни предпоставки страната ни да бъде избрана от чуждестранни продукции. Това води и до появата на нови кастинг агенции.

У нас обаче все още липсват професионални знания в областта на кастинга, изправянето пред обектива и работата с екипа. За разлика от напредналия западноевропейски и американски кастинг пазар у нас изпълнителите, които могат успешно да предлагат себе си на кастинг агенциите, все още са незначителен сегмент от пазара. Това се дължи на еднообразната структура на работа, наложена от години. Артист-изпълнителите по-често очакват да бъдат забелязвани в театрални постановки, във филми или в телевизионни формати, а рядко сами търсят контакт с професионалистите в бранша. В своята книга „Изповедите на кастинг режисьора“ актрисата и опитен американски кастинг режисьор Джен Рудин насърчава актьорите да инвестират в кариерата си. Актьорската

кариера струва пари, трябва да се правят безкрайни компромиси – както финансови, така и емоционални. Процесът на прослушване е изпълнен с ежедневна индивидуална работа: актуални снимки от професионален фотограф; упражняване на умения (вокални, танцови и др.); репетиране на представяне не само на български език, но и задължително на английски; изучаване на характерни типаж и познаване на основните правила за външния вид и облеклото пред камера. Неслучайно в Холивуд подобни курсове са станали част от бизнеса на агенциите за намиране на таланти. Освен че това действително е важен етап от процеса, то е и още една възможност за калкулиране на печалба от мениджърска страна.

Интернет платформата на Smart Cast, която се рекламира като единствена по рода си у нас, предлага подобни курсове и услуги. Обявява се като иновативна платена услуга на абонаментен принцип, която дава възможност на клиенти и артисти от цяла България да се свързват директно помежду си чрез телефон или имейл. Този бизнес модел е базиран и копира принципа на работа на световните агенции за кастинг. Има за цел да изгради една напълно нова и непозната за българския пазар платформа. За регистрация е необходимо да се заплати годишен абонамент. Платформата включва и интересни допълнителни платени услуги, от които артистите могат да се възползват.

Всичко това на пръв поглед дава надежда за появата на модерна платформа на пазара у нас, но след по-задълбочено проучване се вижда, че ситуацията не е точно такава. След разговор с Илка Вълчева, спомената като опитен кастинг режисьор, и след задълбочено проучване работещата мрежа се очертава като платформа, в която, за съжаление, няма реално отсяване на регистрираните абонати и всеки заплатил определената такса получава статут на артист-изпълнител. За сравнение: в британската платформа Spotlight бъдещият регистриран член трябва да има минимум една година обучение в акредитирано театрално училище или поне четири кредитирани участия като актьор в професионални продукции (без късометражни и корпоративни филми, без участие в реклами или като статист, епизодик, танцьор и участник

в промоционална задача). В Smart Cast обаче няма ясни правила по отношение на регистрацията – освен таксата. Ако на световния пазар е важно кое училище си завършил, колко и какви участия имаш в професионални проекти, за да бъдеш част от мрежата, то при Smart Cast не е задължително да притежаваш подобни квалификации. Други пропуски са свързани с подбора на масовка, която не е проверена от кастинг режисьор, а просто е изпратена на терен след оценяване само по снимки в интернет. Поради това може да се твърди, че у нас все още липсва оригинална и надеждна система, която гарантира добър подбор и качество.

Част от опасността пред иновативните мрежи е именно в това – да не се проверява достатъчно информацията, която се подава от страна на абонатите. Улесняването на процеса крие своя риск за възползване не само от страна на кандидатстващите, но и от страна на мениджърите, които, желаейки да спестят време, могат да изпаднат в неприятна ситуация пред клиентите си.

Въпреки активното развитие на българските кастинг агенции през последните десет годи-

ни потенциалът за изграждане на иновативна кастинг платформа, която отговорно да подбира квалифицирани кадри, е все още недостатъчен. Причините за това са няколко: от една страна, актьорите (изпълнителите) все още не са готови да инвестират достатъчно в своето развитие; от друга – относително малкият пазар. На практика когато у нас се занимаваш активно с шоубизнес, познаваш лично голяма част от работещите в тази област, и намирането на подходящи изпълнители може да се осъществи с търсене „от уста на уста“. Затова вероятността от пренасищане на пазара с кастинг агенции е реална. А обемът на работа в страната не предполага значителното им увеличаване. Появата на конкуренция естествено води до намаляване на цените в бранша. Отсъствието на регулация и контрол поставя под съмнение качеството на услугата. Следователно за бъдещата добра професионална практика задължително ще е необходим съответен контрол и защита като важно условие за положителното развитие на този специфичен сектор от филмовата индустрия, телевизионното производство, рекламата и шоубизнеса. ■

СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ 2020

Нищо не може да замени
живия контактРазговор със Стефан Китанов,
директор на София Филм Фест

■ Любмила Дякова

INTERVIEW

► **Двадесет и четвъртото издание на авторитетния и обичан от всички фестивал „София Филм Фест“ тази година се реализира при не-обичайната ситуация на „Covid 19“.**

Как си представяхте фестивала, каква беше вашата визия за него, ако не бяхме в условията на пандемия?

София Филм Фест бе напълно подготвен и трябваше да стартира на 12 март 2020. Извънредните мерки, предприети от правителството на България, и отговорността ни към публиката, гостите и екипа, ни принудиха да спрем и отложим фестивала само три дни преди неговото откриване. Тазгодишното издание бе очаквано амбициозно. Изобилие от актуални за света през изминалата година филми, потвърдени над триста и тридесет гости от чужбина, включително световни автори като Агнешка Холанд, Атом Егоян, Горан Паскалевич, Милчо Манчевски.

Сред петте международни журита се открояват режисьорите Питър Уебър, Виталий Мански и

Андреас Хорват, продуцентите Джим Старк и Нико Селис, актрисата Ирмена Чичикова, селекционери от Венеция, Варшава и Кайро оценяваха българските филми. Основната тема на фестивала бе българското кино с двадесет и един нови игрални филма, пет документални премиери, тринайсет късометражни филма и още осем по-стари заглавия. Като се добавят и филмите на закрити прожекции, това са над петдесет български заглавия в рамките на това фестивално издание! Така се опитахме да отбележим очевидния възход на новото българско кино, подплатен с многобройни международни и национални отличия през изминалото десетилетие, сред които три големи награди от фестивали от категория А (Карлови Вари, Локарно, Москва), участие на филм в краткия списък за чуждоезичен Оскар, наличие на зрителски филми, конкуриращи се с холивудските блокбъстър. Фестивалът издаде програми, брошури, каталог и присъстваше активно във всички медии и външни пространства. Бяхме готови за едно от най-мащабните издания на международен кинофестивал, правен някога в България.

Какви промени се наложиха и какви решения взимаште в крачка?

Още на девети март обявихме, че фестивалът се отлага във времето. Това означаваше незабавно да бъдат уведомени всичките ни международни гости да не ползват закупените билети и да не стигат сухопътните граници на България, самолетните компании – да кенсърлират билетите и да възстановим възможно максимално направените разходи, да стопираме няколко публикации, което все още беше възможно, да уведомим всичките ни съорганизатори, партньори и спонсори за отлагането, включително Програма „Творческа Европа“ на ЕС и FIAPF (СФФ е единственият български фестивал, акредитиран от международната продуцентска асоциация) и т.н. Затворихме Дома на киното, отменихме заложените премиери на около десет филма, които разпространяваме, включително „Паразит“ (все още могат да се видят билбордове на филма в София), отложихме пътуващите издания на СФФ из България. На практика цялата ни дейност спря.

Натрупаният адреналин от влизането в активен фестивален ритъм трябваше някак да се отпусне. Така се роди идеята за въображаемия фестивален Дневник, с който в продължение на два месеца, в най-активния период на извънредното положение, напомняхме за себе си и обогатявахме познанията на вярната ни аудитория с допълнителна информация за филмите в програмата и за техните автори. Голяма част от режисьорите на филмите в конкурсните програми, включително създателите на българските филми, се включиха във виртуалната игра. Специални видеообръщения направиха приятелите на СФФ Вим Вендерс, Кшищоф Зануси, Тони Палмър, Иглика Трифонова, Леван Когуашвили, членовете на журитата Питър Уебър, Нико Селис, Джим Старк, Ирмена Чичикова, Виталий Мански, Стефан Лаудин, участващите с филми Милчо Манчевски, Теона Митевска, Майк Дауни, Георги Дюлгеров, Руси Чанев, Анри Кулев, Тео Ушев, Георги Господинов, Катрин Гебе, Стефан Ухрик, Стефан Командарев, Адела Пеева, Светла Цоцоркова, Виктор Чучков, членовете на Фестивалния бенд и много други. Дневникът следваше програмата по дни, както

бе заложена за март, включваше снимки, аудио-визуални спомени и музикални поздравии. Фестивал все още нямаше, но въображаемият му дневник може да се намери на сайта ни.

Същевременно трябваше да решим как да реализираме фестивала и София Мийтингс. Имайки предвид огромното съдържание, преценихме да го поднесем на части и в адаптивен формат – онлайн и с определени физически прожекции в два периода – летен и есенен.

В какво успяхте и какво не можа да се случи?

На първо място успяхме да споделим програмата на СФФ с аудиторията. Лятното издание предложи осемдесет и осем заглавия онлайн на платформата Festival Scope/Shift 72, които бяха на разположение на зрителите близо месец, стартирайки на 25 юни. В периода 25 юни-19 юли имаше възможност да се гледа кино и в открити помещения (Платформите А6, открита сцена в Парка на Военната академия и кинодворът на Г8), както и в Дома на киното, работещ с петдесет процента капацитет, където публиката можеше да се срещне с автори на новото българско кино. Отделно в интернет пространството се организираха интервюта с режисьори от конкурсните програми и български творци. Всички тези над трийсет интервюта могат да бъдат видени в мрежата. В началото на юни можахме да гледаме на кино ретроспективата на Аки Каурисмаки, а в галерия „Синтезис“ – изложбата от фотографии на Маря-Лена Хуканен, посветена на киното на финландския майстор.

Лятното издание успя да организира международните конкурси и журитата да вземат своите решения. Наградите бяха връчени на церемония на шести юли, която ще бъде запомнена с многобройното виртуално присъствие на членовете на журитата и носителите на награди, но също и с грандиозната буря, която превърна улиците на София в потоп, а от съображения за сигурност премиерата на „Босият император“ бе прекъсната и отложена във времето...

Най-голямото постижение на лятното издание на СФФ е, че въпреки всички неблагоприятни обстоятелства, все пак се случи и публиката имаше възможност да гледа подбрано светов-

но и българско кино. С онлайн платформата София Филм Фест излезе от рамките на София и стана достъпен за цялата страна. Интерактивният диалог с авторите позволи на хиляди българи да имат виртуален контакт със световни и български режисьори от всяка точка на България.

София Мийтингс се организира изцяло онлайн. Закритите прожекции на български и регионални филми бяха представени в мрежата на рекорден брой фестивални селекционери и сейлс компании през пролетта, в края на май и началото на юни. Пичинг сесиите, индивидуалните разговори и панел-дискусиите (уебинари) се проведоха от 3 до 8 юли. В тези два периода София Мийтингс успя да предложи почти сто процента от своята програма пред аудитория и професионалисти, така както беше планирана през март.

Разбира се, това не бе фестивалът, който си представяхме и бяхме подготвили. Липсваше живият контакт между автори и публика с няколко изключения, сред които премиерите на „Сестра“ на Светла Цоцоркова, „Кръвта на

пеликана“ на Катрин Гебе и „Денят на жената“ на Доля Гавански. Доля и Симона Костова бяха единственото ни чуждестранно присъствие. Липсваха живите пресконференции, разговорите след филмите, срещите, дискусиите, партиката и концертите, с които СФФ е световно известен... Публиката все още е доста предпазлива с кинопрожекциите на закрито и това се отрази на посещаемостта в салоните.

Имаме надеждата, че все пак ситуацията може да се промени и кината да заработят на по-голям и дори пълен капацитет през есента. Затова сме предвидили още близо осемдесет филма за СФФ Есен. Сред тях са и десет премиери на български игрални и документални филми. По този начин ще представим на публиката цялата си програма, която е от почти сто и деветдесет филма. Има няколко нови български филма, които отлагат премиерите си, но пък ще можем да видим и трите дигитално възстановени серии на шедьовъра на Георги Дюлгеров „Мера споредъ мера“ (през март беше готова само третата серия).



фотограф ©Боряна Пандова

Много добра инициатива е онлайн платената платформа за гледане на филмите. Бихте ли запазили този формат и напред, при нормално провеждане на фестивала?

Нищо не може да замени живия контакт между филм, авторите му и публиката. Неволята на пандемията ни насочи към заместител на представяне на филмово и проектно съдържание, каквито са онлайн платформите. Опитът с прилагането им има и положителни страни – и това преди всичко е интерактивният контакт с автори и професионалисти, които в друга ситуация не биха имали възможност да бъдат в София и да участват в събитията, които организираме. Така аудиторията на модула Works in Progress на София Мийтингс бе два пъти по-голяма, а чрез София български и регионални филми стигнаха до фестивали като Сънданс, Латинска Америка, далечния Изток. Чрез онлайн платформата си СФФ се превърна във фестивал на цяла България. Ще се постареем да използваме

онлайн платформи и в бъдеще, които да допълват физически организираните фестивали. Това особено се отнася до диалога с автори в електронен формат, прожектиран в киносалоните, както и допълнителни интервюта, промотиращи филмите от програмата.

Бих искал да благодаря на всички национални и международни институции и партньори, които застанаха зад 24-тия София Филм Фест и 17-ия София Мийтингс, сред които Столична община, Министерство на културата, ИА Национален филмов център и Програма „Творческа Европа“ МЕДИА на Европейския съюз. Също и на всички автори на български филми, които се срещнаха на живо с публиката и направиха онлайн интервюта в извънредна обстановка. Благодаря на всички участници с филми и членове на международните журита, които бяха с нас виртуално. Вярвам, че срещата ни в София предстои.

Стефан Китанов с актьора Стефан Щерев – фотограф © Мария Ангелова



СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ 2020 Щастлив край с компромис в света на отчуждението



■ Росен Спасов

► 2020 – странна година! По обективни причини Международният София Филм Фест, провеждан традиционно през март, бе отложен и се проведе три месеца по-късно, възприел хибридна форма – предимно в онлайн пространството, но с прожекции на открито (и с предпазни мерки), както и в Дома на киното. През есента се предвижда втора част – с прожекции и събития във всички първоначално планирани кина и зали. Да бъде част от първото (или едно от първите) онлайн журита на ФИПРЕССИ също беше странно и необичайно, но заседанието мина безпроблемно и без технически трудности. Бяхме лишени от живия контакт, но се постарахме това да не влияе върху обсъждането на филмите. Ситуацията ни даде възможност да изгледаме филмите от международния конкурс съсредоточено, без обичайните разсейващи изкушения, които един фестивал предлага. Още от пръв поглед се вижда, че авторите – участници в международния конкурс, предпочитат нетипичен за днешните тенденции формат на времетраене – повечето филми са от 80 до 98 минути и само три надскачат условната бариера от 100 минути, като най-дългият е 110. Това е предпоставка за стегнати и фокусирани

разкази и по този начин, съзнателно или не, авторите се противопоставят на разтеглените истории, които владеят света в момента. Хубавото е, че в повечето случаи това не е самоцел, а е търсено като най-подходящ ритъм за съответния разказ. Чисто статистически копродукциите са нетипично малко спрямо предишни години – само четири.

И още една обща тенденция: филмите са с изключително добре премислени сценарии – с ясно изразени конфликти и интересни, но не непременно шокиращи обрати. В много голяма част от тях отчетливо е интегриран драматургичен похват, който за себе си нарекох „компромисен щастлив край“ – смешно-тъжен или горчиво-сладък финал на историята, при който персонажите са едновременно победители, но и губещи. В някои от случаите развързката е достатъчно отворена, за да може интелигентната публика сама да прецени или „допише“ в съзнанието си какво се случва след финалните надписи. Тематично отчуждението продължава да е вездесъщият двигател на драматургията. То е перманентно и е в основата на всеки от филмите.

Авторите на филма „Ялда, нощ за прошка“ (Yalda, режисьор Масуд Бакши) ни позволяват да надникнем зад кулисите на иранската популярна телевизия. Оказва се, че тя се ръководи от обичайните принципи – хляб и зрелища и рейтинг на всяка цена, дори когато става въпрос за човешки живот. Ялда е религиозен празник, в който хората търсят прошка един от друг. Телевизионните продуценти, същите безскрупулни акули, както навсякъде по света, превръщат прошката в цветен, шумен и безвкусен спектакъл. Съдбата на едно младо момиче се решава в клаустрофобичното пространство на телевизионното студио и това е сбъднат антиутопичен кошмар. „В прошката ще намерите повече удовлетворение, отколкото в отмъщението“ е универсално послание, което се комерсиализира и губи смисъла си в един свят, в който вече липсата на ценности е норма. Аудиторията иска кръв и това е ясно, а прошката е само за пред телевизията. Безупречната операторска работа във филма, която включва и сцена във вътрешността на кола – типичен белег за киното на иранските майстори, е дело на българина Юлиан Атанасов.

Отчуждението движи наратива и в британския филм „Среднощно“ (Nocturnal, режисьор Натали Бианкери). Дълго време камера от ръка следи героя Пийт (Козмо Джарвис) през рамо, без да позволява на зрителя да види лицето му, сякаш се срамува от него. Той се шляе по цяла нощ и притъпява тревожността си с наркотици и алкохол, а през деня изкарва по някой лев, ако има късмет. Интригата се завързва, когато започва да наблюдава и следи гимназистката Лори (Лорън Коу). Взаимоотношенията са на типични аутсайдери, но съдейки по филмите от международния конкурс, в днешния свят всички сме такива. Двамата някак си се спогаждат – сродни души са. Авторите на сценария подвеждат зрителите, че гледат филм за девиантни сексуални отношения, но големият и, уви, предвидим обрат идва, когато се оказва, че Пийт е баща на Лори и просто търси сближаване с нея, докато събере сили да признае истината. Накрая успява да се отдалечи, защото това е единственият му шанс да бъде добър баща. Емигрира в Ротердам, но двамата си обещават да поддържат връзка – един макар и компромисен финал. Забележителни са изпъл-



„Ялда, нощ за прошка“ – Иран, режисьор Масуд Бакши

ненията на двамата актьори, които определено издигат нивото на филма.

Българският филм „Сестра“ (режисьор Светла Цоцоркова, Голямата награда на София Филм Фест 2020) е написан заради и изграден около актрисата Моника Найденова, която се справя блестящо с нелеката задача на своя персонаж. Подкрепена е от добри актьори като Светлана Янчева, Елена Замяркова, Асен Блатечки, Валентин Ганев, Иван Савов. Универсалната история е позиционирана в малко провинциално градче и някои екзотични нюанси подсказват, че действието се развива на Балканския полуостров. Самотна майка и двете ѝ дъщери се опитват да оцеляват като копаят глина и произвеждат и продават глинени фигурки. Основен фокус на филма са сложните взаимоотношения помежду им, изтъкани от отчуждение и неистинност. На финала – изключително силна сцена – всеки трябва да приеме и осмисли истината и да направи своя компромис. Персонажите във филмите на Светла Цоцоркова са странни, особени – на ръба на маргиналното, дори с някои социопатски черти на характера, но едновременно с това с инстинкт

за доброто, етичното, моралното. Камерата на Веселин Христов е влюбена в Моника Найденова, но и цветовата гама на филма има свое драматургично звучене, особено цветът и фактурата на глината, което прераства в метафора на манипулативността.

Произведението, което журито на ФИПРЕССИ (Петра Метерц, Словения; Ектор Мартинез, Испания; Росен Спасов, България) награди, бе унгарското предложение за Оскар 2019 „Тези, които останаха“ (Akik maradtak, режисьор Барнабаш Тот). Без да се боим от клишето, можем да кажем, че филмът е пръв сред равни. В него оцелелият от концентрационен лагер Алдо (Карой Хайдук) и осиротялата Клара (Абигел Съоке) завързват необикновена връзка, която и за двамата запълва човешките отсъствия в живота им. Взаимоотношенията привидно влизат в шаблона баща-дъщеря, но нюансираните актьорски изпълнения подсказват и други техни девиации.

Времевият прозорец, в който е ситуирано действието, рядко е използван в киното, тъй като обикновено авторите избират по-експлоатирани и познати периоди. Като зрители сме



„Сестра“ – България, Катар, режисьор Светла Цоцоркова

свикнали да гледаме всякакви вариации и гледни точки както към хитлеризма, така и към сталинизма. Персонажите току що са преживели Холокоста и над тях е надвиснала сянката на СССР. Ценното е, че авторите на филма използват този фон, за да изследват развитието на героите в конкретните условия, без да се концентрират върху политика и история. Алдо и Клара не се вписват в системата на унифицирания човек, която СССР се опитва да наложи и това автоматично ги превръща в аутсайдери. Те обаче са индивидуалисти с характер и позиция и стават част от непокорното общество, което ще доведе до Унгарските събития от 1956. Връзката между двамата е сложна и конфликтна сама по себе си – той е гинеколог, а тя е негова пациентка. Силният сценарий и безупречното актьорско изпълнение майсторски надграждат взаимоотношенията между героите, които отчаяно търсят лек за отчуждението, което е основен мотив на поведението им, но често замъглява преценката за реалната опасност, надвиснала над тяхната връзка. Това се чувства особено осезателно при фрустрираната и крехка Клара, която реагира първосигнално на ата-

ките: „Как е възможно страхът от самотата да те превръща в курва?“

Изключително интелигентно и зряло, с изчистен и стилизиран минимализъм, но достатъчно категорично е показано как режимът укрепва – среднощни набези, подхранване на параноя и вербуване на доносници сред хора от най-близкото обкръжение. Филмът завършва със смъртта на Сталин – светъл лъч надежда за по-добро бъдеще на персонажите, но те сякаш инстинктивно усещат, че най-лошото тепърва предстои. Затова и привидно щастливият финал е компромисен и крайно условен.

Ненатрапчивият монтаж, музиката и ниският цвят ключ на камерата допринасят за майсторския краен резултат на този разказ – тих, човешки, изключително въздействащ.

Компромисът в щастливия край не е компромис с вкуса на зрителя, а напротив – чрез него авторите на първи и втори филми в международния конкурс на СФФ 2020 целят да покажат, че в странныя свят, в който живеем, винаги може да се открие нещо положително във всяка ситуация. Стига да имаме готовност да извървим нелекия път към намирането му.



„Тези, които останаха“ – Унгария, режисьор Барнабаш Тот

СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ 2020

Впечатления от документалния конкурс



■ Светослав Драганов

► През месец март тази година трябваше да се състои 24-то издание на София Филм Фест, но поради извънредното положение, свързано с Ковид 19, неговото провеждане бе отложено. Впоследствие фестивалът се състоя на живо и онлайн от края на юни до средата на юли. Моя милост бе част от журито на документалния конкурс заедно с руския режисьор Виталий Мански и австрийския Андреас Хорват. Малко думи за двамата – Виталий е изключително интересен руски документалист, който напуска Русия и заживява в Рига след последния си силно критичен филм „Свидетелите на Путин“. В този филм Мански прави емоционален обзор на своите видео хроники от срещите си с Елцин, Путин и тяхното обкръжение. Андреас Хорват е австрийски режисьор, който е и оператор на своите филми.

През 2015 година неговият документален портрет на Хелмут Бергер – любимия актьор и любовник на Лукино Висконти – предизвика скандал на премиерата си във Венеция. През същата 2015 бях член на журито на документалния конкурс на СФФ и преживяването си

струваше – гледахме филмите заедно с публиката. След това разгорещено обсъждахме видяното из софийските барове и ресторанти и въобще водехме фестивален живот, който тази година ни липсваше. С колегите от журито гледахме филмите поединично, всеки пред своя компютър, а разговорите бяха онлайн.

Дванадесет бяха филмите, селектирани за конкурса, които се бориха за наградата за най-добър документален филм. Те разказваха истории от Европа, Латинска и Северна Америка, Китай, Африка и Близкия Изток, като някои от тях имат и номинация за Оскар.

Два от филмите бяха ситуирани в Румъния, и в двата режисьорът е и оператор – „Брус Лий и Престъпникът“ на холандеца Йост Вандебруг и „Колектив“ на румънеца Александър Нанау. И двата филма имат ярко изявени главни герои, които авторите наблюдават чрез камерите си отблизо. В „Брус Лий и Престъпникът“ това са бездомни роми, живеещи в тунелите на топлофикацията до Централната гара в Букурещ. Авторът документира несретния живот на своите герои в продължение на шест години – диша-

не на лепило, хероин, проституция... В един момент главният герой – дете с прякор Брус Лий – е между живота и смъртта. Авторът е със своя малък герой в болница, където той мъчително се възстановява. Според мен недостатък на филма е прекалено директното показване на трагичния живот и страданието на персонажите. Струва ми се, че филмът се стреми предимно да шокира зрителя и емоцията, която провокира у мен, е по-скоро съжаление, а не съпреживяване и съчувствие към героите.

В „Колектив“ се разказва за разследване, което няколко спортни журналисти провеждат след като в румънския нощен клуб „Колектив“ избухва пожар и загиват дваисет и шест човека, а стотици са сериозно ранени. Впоследствие десетки от пострадалите умират заради незавидното състояние на проядената от корупция румънска здравна система. Разследването на спортните журналисти стига до ужасяващия факт, че медицинските инструменти, с които

са лекувани обгорелите, са стерилизирани с некачествени дезинфектанти и тридесет и седем младежи умират от инфектиране. Наяве излиза истината за порочната връзка между корумпираната здравна система и управляващата партия. В емоционален план, въпреки болезнената тема, филмът „Колектив“ е изключително балансиран. Авторът Нанау следва прецизно своите герои в борбата им да стигнат до истината и да разобличат порочната система. Постижението на Нанау е, че е снимал процеса на цялостно разследване, което разтърсва политическия живот в Румъния. Бил е там, където общественият интерес е налагал да бъде. Той взима камерата и започва да снима, без да чака субсидия. Впоследствие намира финансиране за филма си, след като показва заснетия материал на продуцент от НВО. Случващото се в „Колектив“ е плашещо близо до българската действителност – корупция и прогнила здравна и политическа система, която се грижи за



„Брус Лий и Престъпникът“ – Великобритания, Нидерландия, режисьор Йост Вандебруг

собственото си забогатяване и паразитира на гърба на обществото. Медиите нехаят за това и единствено няколко спортни журналисти, чиято работа иначе е да пишат за футбол, се наемат да хвърлят камък в блатото. Гледайки този филм, ме навяха тъжни мисли за мен самия и за българския кинодокументалист като цяло. Ние се занимаваме с всичко друго, но не и с недъзите на настоящата политико-икономическа система. Не отразяваме ставащото сега, като че ли не ни интересува. Смейем се на „мисирките“, но сякаш не сме много по-различни от тях. Затова се радвам, че „Колектив“ спечели Специалната награда на журито.

В конкурсната програма имаше и два български филма – групови портрети на наши съвременници. „Пасажери“ на Цветан и Здравко Драгневи и „Гьолът“ на Христина Райкова.

„Пасажери“ е своеобразно продължение на дебюта на Цветан Драгнев „Пустиняци“. Героите са отново жители на най-бедния район на

Европейския съюз – Българския Северозапад. В новия си филм Цветан Драгнев, подпомогнат от баща си Здравко, затвърждава своя индивидуален поетичен стил – той не само наблюдава героите си, но и визуализира по експресивен начин субективния им свят.

„Гьолът“ е дипломен филм на младата българска режисьорска Христина Райкова, която завършва режисура в киноакадемията Конрад Волф в Германия. Тя избира да заснеме своя дебют в родния си град Варна и по-специално на мястото, наречено Гьола. Гьолът е неформален басейн с минерална вода, в който предимно възрастни хора от мъжки пол прекарват свободното си време. Този минерален гьол се намира на крайбрежната алея на Варна и от години общината и местни бизнесмени имат интерес да го отнемат от обитателите му, да го концесионират и „развият“. Дебютът на Райкова е изключително красиво заснет и наред с интересните наблюдения на обитателите на



„Гьолът“ – Германия, режисьор Христина Райкова

гьола и на техния бит показва как хората се организират, когато техните интереси са засегнати и успяват да възпрат (поне във филма) отнемането на малкия им оазис. Извън филма мога да кажа, че този „гьол“ беше любимо място и на незабравимия Рангел Вълчанов, когато пребиваваше във Варна, а и на киномана Жорето Ангелов. Светла им памет!

И „Гьолът“, и „Пасажери“ са направени с чувство за хумор и като представителни филми на българското документално кино стоят силно сред филми, номинирани за Оскар.

Наградата за най-добър документален филм получи филмът „Пещерата“ – потресаващо наблюдение на живота в една подземна болница в смазаното от бомбардировки предградие на Дамаск, Сирия. Всеки от нас е чувал за продължаваща повече от девет години гражданска

война в намиращата се през една държава от България Сирия. Но за мнозина от нас новините от Сирия минават покрай ушите ни.

Позицията на журито да връчи голямата награда бе следната: „Филм толкова мрачен, колкото подсказва заглавието му. Докторите и жертвите на бомбардировките наричат подземната и импровизирана болница „пещерата“, защото само под земята могат да намерят сигурно убежище от зверствата, насочени към тях от руските самолети и режима на Асад. Всички ние, които имаме достатъчно късмет да сме далече оттам и да наблюдаваме от дистанция жестокостите, се питаме какво е станало със съпричастността и състраданието на човечеството, което е еволюирало и е надмогнало първобитния живот в пещерите“.



„Пещерата“ – Сирия, Дания, Германия, САЩ, Катар, режисьор Ферас Фаяд

СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ 2020

Балканско кино по време на COVID



■ Боряна Матеева

Балканският конкурс е една от емблемите и спецификите на София Филм Фест. Тук силите на киното от региона се съизмерват в свойска среда. Това е състезание с традиция – започва от 2002, когато отличеният с „Оскар“ „Ничия земя“ на Денис Танович печели и първата награда за най-добър балкански филм. Оттогава срещите на кинематографисти от региона преминават неизменно в дружеска атмосфера, гостите са много, събитията минават сърдечно и не принудено. Приятелствата през годините укрепват и често водят до съвместни творчески проекти. Оригинална е и наградата, която се добавя към грамотата на журито за балкански филм – каса българско вино с марката „Ничия земя“ – вътрешно цехова симпатична закачка с подчертан балкански подтекст. За значимостта на Балканския конкурс говори и фактът, че фестивалът кани специално жури, а освен него и гилдия „Критика“ към СБФД присъжда своя специална награда, определяна с гласуване от всички членове като съпричастност към процесите в балканското кино. Тази година поради здравната ситуация наградата се определи от работно жури. Имах честта да бъда в него и да изгледам дванайсетте заглавия, като само една

прожекция беше в зала – останалите филми се гледаха онлайн. И веднага трябва да кажа, че това не си е работа. Едно е да седиш сам вкъщи пред компютъра, друго е в салона с колеги, потопен в колективната емоция. Ще си кажете две думи в тъмното, ще коментирате неформално, ще сравнявате, ще се палите. Не е същото преживяване и не може да бъде. Онлайн фестивалите и гледането от монитора са самотно и тъжно занимание. Те противоречат на природата на киното като колективно възприятие. Но киното и ковид е дълга, сложна и болезнена тема. Тя виси над всички ни като дамоклев меч и поставя под въпрос бъдещето на фестивалите и киното въобще. Накъде след пандемията? Несигурност е думата, която вмести всички намерения и емоции.

Да, Ковид 19 промени драстично ситуацията. Фестивалът беше препънат на самия старт и принудително отложен. В крайна сметка беше преместен от 25 юни до 19 юли и разделен на две части – летен и есенен. Едва ли можем да си представим разочарованието на организаторите, работили цяла година по селекцията и логистиката на това най-грандиозно за България филмово събитие. И всичко в един момент

спира като на стоп кадър – дълъг, гигантски стоп кадър. И тук Кита показва изключително хладнокръвие. Направи от дефекта ефект. Реагира адекватно, творчески и в крак с времето. Не тръгна да се жалва, а светкавично прехвърли фестивала онлайн. Почти всички участници бяха записвани в крачка и направиха свои кратки видеообращения. Видяха се и видеопослания от предишни участници, световни звезди, гости на фестивала през годините. Припомнихме си какъв огромен и безценен архив има фестивалът, но и колко богатства лежат в колективната памет и могат да бъдат извадени за новите поколения. Всяко зло за добро – показаха се стари филми, оставили следа в историята и на фестивала, и на киното. Фестивалният бенд на Кита се включи с музикални поздравии и разведри първите дни на обърканост и пропадане в неизвестността. Пандемията не можа да овладее фестивала – екипът на Кита успя да управлява ситуацията, да се вмести в нея. Не се поддаде на страха, а се изправи достойно лице в лице с него. Идеята за въображаем дневник на фестивала под надслов „Представи си“ беше впечатляваща и супер уместна. Това накара кинеманите да се почувстват отново общност, макар и затворени по къщите си и да се върнат към нормалността. Чрез този игрови формат се потискаха негативните емоции. Психолози, антрополози и социолози тепърва ще изследват необичайната ситуация и практиката на София Филм Фест със сигурност ще послужи за позитивен пример при справяне с кризи. Защото СФФ беше първият в света ударен от ковида и нямаше от кого да черпи опит. И стана пионер. Фестивалната програма беше обявена с онлайн стрийм за цяла България. Присъствието на зрителите беше ограничено, дистанцирано и дезинфекцирано, а журитата гледаха онлайн и съобщиха на финала решенията си от екрана. Какво беше най-характерно за Балканския конкурс? Генералният извод е, че има много мъка по тези земи и тя не си отива, а като че ли се задълбочава. Няма лесен оптимизъм. Има преодоляване, неподчинение на злото, устояване. Някакъв стоицизъм. Борба за справедливост, еманципация на жените, бавно преодоляване на отживялата времето си патриархалност и опит за справяне с бюрокрацията. И всичко се

прави с внимание и вглеждане в ежедневието. В един стил, близък до документалната визия. Без натрапливи режисьорски изхвърляния. И на места с оригинални хрумвания най-вече в драматургията.

Най-важното от представените творби е, че нямаше ерзац-филми, плоски подражания, сръчни жанрови екшъни, насочени към публика и печалби, каквато вълна се надигна напоследък в българското кино с т.нар. „частни филми“. Не съм ги гледала всичките, но пък авторите им се радват на специално медийно внимание и изобилно дават интервюта, та човек може да се ориентира в темите и стила. Стигат ни тийзърите и агресивната реклама по холивудски. Балканските им колеги обаче вървят по друг път и доказват, че имитацията не води далече и не остава в историята. С една дума, на СФФ видяхме авторски филми с добро качество, достойни за всеки европейски фестивал. Балканското кино днес се занимава с проблемите на хората, не на гангстерите и преуспелите. Влиза в дълбочината на личното пространство. Проявява емпатия. Анализира настоящето и проекциите от нерадостното минало. Вълнува се с малките хора и търси свои оригинални художествени решения.

Да започнем с наградите, тъй като не е възможно подробно да се анализира всеки филм. Балканското жури в състав Мира Форнай, режисьорка от Чехия, исландския режисьор, драматург и актьор Бенедикт Ерлингсон и Симона Костова от България отличиха визуално най-изпипания и дълбоко психологически филм „Три сестри“ (Турция/Германия/Холандия/Гърция) на режисьора Емин Алпер. Интересен факт е, че в продуцентският екип на тази копродукция се откроява името на Марен Аде, успешен продуцент и още по-успешен режисьор на прелестната сатирична комедия „Тони Ердман“, номинирана за „Оскар“ за чуждоезичен филм и с награда на ФИПРЕССИ от Кан, както и с Европейски награди за женска и мъжка роля, за режисьор, сценарист и филм. Марен Аде е в екипа и на „Уестърн“, който беше с българско продуцентско участие. Явно историята я е заинтригувала и тя е заложила на успеха ѝ. В сюжета се сблъскват патриархално мислене и модерни нрави, изостаналост и бунт срещу традиции-

те, болка и надежда. Действието се развива в живописно село в централен Анадол, където три сестри, осиновени от заможни семейства в града, са принудени да се завърнат поради непредвидени обстоятелства. Едната е бременна и семейството се опитва да я ожени за беден местен пастир, който накрая се самоубива. Животът на другите също е разбит и те са на кръстопът. Драмите им се докосват до трагедията на фона на красива девствена природа, сурови нрави и екзистенциално отчаяние. В „Холивуд рипортьър“ твърдят, че филмът умело съчетава Чехов и братя Грим. Това звучи ефектно за западния зрител, но ние на Балканите усещаме нещата не в тези матрици, а някак изначално, приземено и в дълбочина. Режисурата много внимателно изследва неприложимостта на модерния живот в бита на забравените села и ни открива една безсловесна и нерешима драма. Да, има нещо от чеховската деликатност, но то е едва доловимо и не е експонирано. И не става дума за дворяни, а за селяни, живеещи в забравено от Бога място. Асоциациите като изображение и подход са по-скоро в посоката на „Имало едно време в Анадола“ на големия турски майстор Нури Билге Джейлан.

Балканското жури присъди почетен диплом и на филма „Шевове“ (Сърбия) на Мирослав Терзич – детайлно разработена криминално-психологическа история за майка, чийто син е починал – според болничните власти веднага след раждането, но гробът му така и не се намира. Майката е шивачка и двацет години не може да се отърве от мисълта, че детето ѝ е било насилствено отнето, че е живо и е дадено за осиновяване. Околните и семейството ѝ я мислят за побъркана маниячка, но тя е една от многото жени, които вярват, че при социализма новородени деца са били незаконно давани за осиновяване срещу пари. И решава да проведе собствено разследване, което се увенчава с успех. Оказва се, че действително е имало нелегална мрежа от лекари, предприемачи и държавни служители, които са въртели търговия с деца. А и филмът е по истински случай. Но акцентът не е за корупцията в институциите, а за силата на майчината любов, преодолела присмех, подигравки и заплахи и постигнала накрая вътрешна хармония чрез прошката. Не

само майката открива сина си, но и синът открива майка си. Финалът е отворен и носи светла деликатност, при която не се рушат съдби. Безкрайно далече от конкретиката на иначе нелюпият тв сериал „Откраднат живот“...

Журито на гилдия „Критика“ към СБФД тази година присъди своята награда на филма „Господ съществува, името ѝ е Петруния“ (Северна Македония, Белгия, Франция, Хърватия, Словения) на режисьорката Теона Митевска, която се изявява във филми и като актриса. Може би затова е успяла да направи толкова добър кастинг с обезоръжаващата Зорица Нушева в ролята на Петруния. Става дума за една трагикомична история, за изваждането на Кръста на Йорданов ден – обичай, познат и по нашите земи. В случая имаме прецедент – кръстът е изваден от жена... Тя вярва като всички, че това ще ѝ донесе благополучие и успех, защото в живота си е безлична, безработна, няма късмет в любовта и не се разбира с майка си. Мъжкарите от общността са смъртно засегнати от факта, че някаква жена е хванала кръста и искат да го върне. Стига се до агресия, намесва се местната полиция, църквата е объркана, медиите раздухват случая, борейки се уж за еманципацията на жените и срещу консерватизма, а всъщност за рейтинг. Режисурата с лекота преминава от смешното към страшното, от веселото към сатирата, от битовото към екзистенциалното и религиозно-философското. Именно диапазонът и пресичането на важни теми, овладяната жанрова амалгама и чувството за мярка стоят в основата на успеха на филма и отразяват сочно, с намигване и разбиране балканския ни менталитет.

От останалите филми не може да не отбележим „Баща“ (Сърбия/Франция/Германия/Словения/Хърватия/Босна и Херцеговина) на Сърдан Голубович. Това също е филм с мащабно послание, вградено в минималистична форма и документална визия. В него се проектира несретата на малкия човек, решен да се бори до край и да върне децата си, изпратени в приемно семейство поради нищетата и бедността му и жест на отчаяние на съпругата му. В личната човешка драма се проектира цялата съвременна действителност в Сърбия – корупция, бюрокрация, безхаберие, злонамереност, крадли-

вост. Мъжът прекосява пеш Сърбия и отива да търси справедливост и правосъдие лично в министерството в Белград. Минава през глад и лишения, но не се отказва от правото си да отгледа децата си. Силата на филма е в мярката да се покаже любовта, отчаянието и надеждата без грам сантименталност, сурово и сдържано. И, разбира се, в излъчването на бащата, изигран с голямо човешко достойнство от Горан Богдан. Като говорим за „Баща“, не може да не споменем и българското участие с „Бащата“ на тандема Кристина Грозева, Петър Вълчанов. За този филм е писано много, знаем множеството му награди и специално тази от Карлови Вари. Той също стои много стабилно в състезанието на София Филм Фест, подкупва с жанровата си игривост, с неразчленимото преливане от комедия на нравите през социална сатира в трагедия и обратно с една майсторски овладяна лекота, в която авторите анализират с тънка ирония сложността на човешките отношения и вечната опозиция бащи – деца.

Семейните отношения са подложени на дисекция и в „Полусестра“ (Словения, Македония, Сърбия) на Дамян Козоле. Той изследва трудното сближаване на две момичета полусестри, принудени да съжителстват в малък апартамент в Любляна. Според режисьора това е филм за „хората, които не са способни да изразяват своите чувства“. И затова той наблюдава търпеливо страховете, неудовлетворението и желанията на момичетата до момента, когато започват да се разбират и да си съчувстват. Градска история, разбираема навсякъде по света.

Един Балкански конкурс не може да мине без прословутото ново румънско кино. Тази година филмите бяха два – „Хайди“ на Каталин Митулеску, любимец на Кан от младите си години, с две награди за късометражни филми на „Синифондасион“. Познат от „Ако искам да свиря, аз свиря“ с награда от „Особен поглед“ за актриса и „Златна мечка“ в Берлин. В документален стил филмът разказва историята на 60-годишен



„Бащата“ – България, Гърция, режисьори Кристина Грозева, Петър Вълчанов

полицай от покрайнините на Букурещ, който има задача да открие две проститутки, които да бъдат свидетели в разследване на организирана престъпност. Както може да се очаква, историята не е фокусирана върху криминалния момент, а върху интимните отношения, бавното опознаване и сближаване между персонажите. Важна е „химията между главните герои“, а историята е пресъздадена реалистично и без клишета.

В подобен стил е и „Паркинг“ (Румъния/Испания/Чехия) на Тудор Джурджу, режисьор на известния у нас „Защо аз?“. Историята разглежда съдбата на съвременни емигранти, напуснали родината си и опитващи се да се вкоренят в чуждата среда без илюзии и без прекомерни надежди. Героят е беден румънски писател (в ролята симпатичния Михай Смарандаке), който иска да се устрои в Испания като работи на паркинг. Опитва се да се бори с предразсъдъците, чуждите и собствените, с криминални ситуации, които почти неизбежно застигат бедни-

те емигранти. Романтик с буен характер, той се опитва да балансира между писането, бита и любовните си връзки с жена от Румъния и музикантка-хипарка. Подобно на „Котка в стената“, но в съвсем друг тон и визуален ключ, филмът разглежда лицето на емиграцията – този тежък социално-психологически проблем, засягащ милиони хора. В интервю за „Варайъти“ режисьорът казва: „Опитах се да синтезирам това в образа на главния герой, който всъщност е антигерой, защото не е човек на действието“. Той не е човек с мисия. Той е пасивен... Той е поет, а на поетите главата е винаги в облаците“. Съпоставен с най-добрите румънски филми от последно време, на „Паркинг“ все пак му липсва острота и проникновение, а темата за силата на творчеството, което спасява, не е убедително изведена.

Проблемите, породени от емиграцията и глобализацията в региона, са разгледан и в „Отворена врата“ (Албания/Косово/Италия/Северна Македония) на Флоренц Папас. Това е първи



„Паркинг“ – Румъния, Испания, Чехия, режисьор Тудор Джурджу

пълнометражен филм на режисьора и макар да е някак неуверен, звучи свежо и правдиво, решен в семплата документална стилистика на роуд-муви. Режисурата е съсредоточена върху героите, отношенията и събитията, а те са прости и ясни. В рамките на един ден две сестри пътуват за среща с баща си в отдалеченото им родно село някъде в южна Албания. Едната е бременна и неомъжена, току що завърнала се от гурбет в Италия. Другата е сама с петгодишния си син. Междувременно трябва спешно да намерят някой, който да се представи за съпруг на бременната пред строгия им и консервативен родител. Ситуацията е комична, но и силно драматична. Чарът на филма е в пестеливо разказаната история и точния детайл. Виждаме сблъсъка на съвременната жена със закоснените догми на едно традиционно общество, но виждаме и неочакван обрат – бременната остава при баща си с разбиране и уважение към семейните ценности.

И още един филм оглежда е/и/миграцията,

този път включвайки болезнената тема за бежанците на Балканите – „Омар и ние“ (Турция) на Марина Ер Горбач. Действието се развива на турско-гръцката граница. Турски военен, служил на границата като командир на крайбрежната охрана, наскоро се е уволнил. В цивилния живот му е трудно да общува със семейството си и околните. Единственият му син емигрира в Щатите, съпругата му също иска да замине. Двама бежанци се нанасят в къщата му и той трябва генерално да преосмисли своите предразсъдъци и политически възгледи...

Към религиозните ценности е обърнат „Гласът“ (Хърватия/Република Северна Македония/Сърбия) на Огънен Свиличич. Това е филм, който се отличава по темата си – религията в съвременния живот, философското осмисляне на вярата в Бога. Темата се разкрива през терзанията на младо момче, което е изпратено в католически интернат, далече от дома си заради бедността, в която иначе живее. Подложено е на строга религиозна дисциплина и стриктно



„Гласът“ – Хърватия, Република Северна Македония, Сърбия,
режисьор Огънен Свиличич

спазване на правила. Той остава непокорен и започва да си задава „фундаментални въпроси“ за вярата, която не изпитва и не иска да се преструва в името на изгодата от интерната. Отказва да участва в груповите молитви, а това поставя проблеми. Директорът забранява на другите да се хранят, докато той отказва да се моли. Отприщва се гняв у съучениците. Филмът безхитростно поставя въпросите за вярата в модерното киберобщество и основните етични въпроси на Християнското учение като оставя отворен въпроса за вярата. Без да блести с художествени открития и да достига теологични висоти, той внушава, че при възпитанието най-важна е искреността и честността, а вярата не се постига с фанатизъм. „Гласът“ на Бога не може да се чуе на инат, насила или с корисни цели. Може и никога да не го чуеш, но трябва да си почтен.

Последният филм от конкурса „Летящият цирк“ (Косово) на телевизионния режисьор Фатос Бериша, който е негов първи филм за голям

екран, внесе лек развлекателен момент, но в сериозен историко-географски контекст. Това е разказ за група актьори от Косово, които се готвят да пресекат нелегално границата с Албания с надеждата, че ще срещнат своя идол Майкъл Пейлин от трупата на „Монти Пайтън“. Самата съпоставка на провинциалните косовски актьори с легендарния сюрреалистичен „Летящ цирк на Монти Пайтън“, който през 2019 чества 50-години, е заредена с балкански комизъм, но и с преклонение и киномански страсти. Има латиноамерикански магически реализъм. Защо да няма и балкански магически реализъм и киното да го отрази? Да си спомним дори само Кустурица...

И нещо за финал, с което като българи да затвърдим самочувствието си в балкански контекст. На 24 СФФ Голямата награда „София – град на киното“ в конкурса получи филмът „Сестра“ на Светла Цоцоркова.



„Господ съществува, името ѝ е Петруния“ – Република Северна Македония, Белгия, Франция, Хърватия, Словения, режисьор Теона Митевска

ЛЮБОВТА Е ЛУДОСТ 2020

Извисяващи любови
по време на COVID-19

Love Is Folly 

Геновева Димитрова ■

► Уникален е морският фестивал „Любовта е лудост“ – уютен и пъстър. С несравнимото варненско гостоприемство, водено от Тошко Гяуров – управителя на Фестивалния и конгресен център във Варна... От година на година „Любовта е лудост“ става все по-значим.

28-то му издание се състоя в безпрецедентна ситуация – „Любовта е лудост“ е първият фестивал в Европа, проведен на живо по време на пандемията от COVID-19. Естествено бе редуциран съставът на гостите, както и на журито. Тази година то бе в състав: киноведът Антония Ковачева, директор на Българска национална филмотека, и режисьорите Богдан Йонеско (Румъния) и Свен Тадикен (Германия). През 2019 филмът на немца „Най-прекрасната двойка“ получи Специалната награда на журито и Наградата за мъжка роля. Общо бяха показани петдесет и шест заглавия – почти наполовина по-малко от минали години, а в паралелните програми имаше световни хитове, включени в „Големите фестивали – големите награди“, „Световен екран“, „По глобуса“, „Ново бг кино“, „Панорама Италия“, „Безсмъртие“, „Докумен-

тално кино“. Прекрасният „Денят на жената“ (Великобритания/Русия/Германия/България) на Доля Гавански бе единствен в тази програма и получи „Горчивата чаша“ на Факултета по журналистика и масови комуникации в СУ „Св. Климент Охридски“. Стефан Мавродиев пък получи Наградата за цялостен принос от ФКЦ с чудна картина на Милко Божков.

Храбростта на организаторите и селекцията на артистичния директор на фестивала професор Александър Грозев бяха възнаградени от публиката – в зала 1 на Фестивалния и конгресен център, където вървяха откриването, закриването и паралелните програми, имаше доста зрители, настанени през място с маски. Варненци се престашиха и почти я напълниха за новата българска комедия „Като за последно“ на Ивайло Пенчев – единственият филм от конкурса, показан там. Останалите гледахме с порехава публика в малката зала „Европа“. Ние, критиците, прекарахме времето си там.

Въпреки че паралелните програми се радваха на успех, всеизвестно е, че лицето на фестивала е международният конкурс. И въпреки че тази

година той не бе от най-силните, „Любовта е лудост“ премина неусетно при висок кинематографичен градус.

Освен че очерта интересна картина на емоционалните перипетии, конкурсът на „Любовта е лудост“ и тази година побра важни проблеми на социума и живеенето в миналото и днес: война, смърт, просперитет, суша, репресии, самота, наркомания, изневери, предателства, алкохолизъм... Напоследък в киното наблюдаваме ескалация на настървението – екзистенциално, политическо, физическо, расово, полово... Така че конкурсната програма от филми с разнообразна стилистика и география се оказва попълнена на световните търсения. Оформил темпераментна социална картина на днешните бевсове от Запад и Изток. Тъкмо любовта – непобедима, несретна или ненавременна, е изходна точка или мотор на сюжета. Тази година пет от дванайсетте филма в конкурса бяха съвременни – останалите бяха потопени в миналото. Три са създадени по действителен случай (финландският „Хелене“, руският „Клетва“ и румънският „Ана. Ана Симион“). Прави впечатление, че повечето бяха майсторски заснети. Българският „Като за последно“, „Клетва“ и „Ана. Ана Симион“ имаха премиери на фестивала.

Най-киноманският филм в конкурса бе „Стари момчета“ (2018, Великобритания/Швеция) – пълнометражен дебют на 45-годишния Тоби Макдоналд, досега снимал късометражни филми и сериали. Действието се развива в училище със строги правила в английско градче през 60-те, но времето е размито. Амбърсън (Алекс Лотър, Награда за мъжка роля) е симпатичен, непохватен и незабележим очилатко. Но когато пристига очарователната и свободолюбива Аниес (Полин Етиен), дъщеря на новия учител по френски, животът на момчето стремглаво се преобръща. Той се влюбва в нея, тя – в красавеца Уинчестър (Джона Хауър-Кинг) и започва настойчиво да го сваля с писма. Но той, преследван от директора и преподавателите, се спотайва и на писмата отговаря Амбърсън. Момчето приема ролята за съдбовна и излива душата си. Попада в крайно нелепи и смешни ситуации. Свежа и темпераментна комедия, пореден вариант на „Сирано дьо Бержерак“ на Едмон Ростан. Младият Алекс Лотър е бляскав

– в изпълнението му откриваме препратки към нямата комедия и аурата на Чарли Чаплин, Харолд Лойд, Бъстър Кийтн. Във Варна „Стари момчета“ дойде с четири награди и три номинации, включително на ЕФА.

Най-мелодраматичният филм бе „Като за последно“ (2020) на Ивайло Пенчев. Възрастен писател (Васил Банов) акуратно си поставя вещите върху парапета на Аспаруховия мост във Варна и се готви за скок. Но той е осуетен, тъй като отсреща вижда друг кандидат-самоубиец – дългокоса девойка (Мария Бакалова). Спасява я, настанява я у дома си и започват невероятни истории с дъщерите, зетьовете и дебеличкото му внуче, с верен приятел (Антон Радичев) и негови навити съквартиранти от старчески дом, с бащата на момичето, който е свещеник в затвор (Филип Аврамов), и негови подопечни... Микс от комедия, драма, мелодрама и road movie, филмът на Ивайло Пенчев се опитва да обгледа през екзистенциалната призма аспекти от съвременното българско живеене, ала е прекалено бърз, разтеглен и недостатъчно смешен.

Най-младежкият филм бе „Нова кожа“ (2018, Испания) на французойката Аликс Жентил, живееща от десет години в Барселона. Ева (Камил Расера) се прибира у дома след петгодишно изчезване. В семейството наставя смут – стаята ѝ току-що е превърната в кабинет на бащата, майката, побъркала се след нейното изчезване, е в шок, сестрата Ирис (Аликс Жентил) е готик момиче, което е най-настървено срещу Ева. Гаджето ѝ ще се жени за най-добрата ѝ приятелка, баба ѝ с Алцхаймер не я познава, тя броди из града с току-що купената си страховтна туркоазена рокля и не знае какво да прави. На финала Ирис заминава да учи в Аликанте. Сценарист, режисьор, продуцент, кастинг режисьор и актриса, Аликс Жентил дебютира в пълнометражното кино с объркан филм за младежки фрустрации, който спокойно можеше да е късометражен. Симпатично е, че красивата Барселона е съвсем неузнаваем град – операторът Чема Мумфорд е фиксиран в Ева и в безбройните врати, които се отварят пред нея. Толкова добре е заснет филмът, че изобщо не му личи, че е създаден само за тринайсет хиляди евро, получени чрез краудфъндинг. Аликс Жентил бе

единственият чуждестранен режисьор от конкурса, престашил се да дойде във Варна.

Най-покъртителният филм бе „Клетва“ (2019, Русия, награда на Съюза на българските филмови дейци и на Община Варна) на Роман Нестеренко. Създаден е по действителната съдба на Наум Балабан (Александър Баргман) и красивата му съпруга Елизавета (Анна Вартанян). И двамата са завършили в Германия. Той е син на еврейски търговец, тя е с аристократично потекло, а когато се женят, си обещават, че ще умрат заедно. Наум Балабан е главен лекар на психиатричната клиника в Симферопол. Действието обхваща периода от 1910 до 1942, когато двамата загиват при унищожаването на клиниката от нацистите. През 1938 Наум Балабан спасява доста хора от репресиите на КГБ, а по време на Втората световна война – стотици евреи. Заснет в черно-бяло, конструиран в структура флешбек и озвучен като старо кино, филмът е разтърсващ разказ за издевателства и тих подвиг. Възродил удивителната участ на Наум Бауман и сниман в автентични места, той е на-

ричан руският „Списъкът на Шиндлер“. Щеше да бъде още по-въздействащ, ако бе спестен съзливият мелодраматизъм на привнесения любовен триъгълник с немец. Но непознатият Александър Баргман е пленителен – присъства сдържано и мощно. Оказа се, че е известен петербургски театрал и „официалният“ глас на Джони Деп в руските дублажи. Във Варна бе продуцентът на филма Владимир Есинов, по чиято идея е създаден. Той е сред постоянните гости на „Любовта е лудост“.

Най-маниерният филм бе „В очакване“ (2019, Германия) на Лаура Малберг. Той е черно-бял микс от документално и игрално кино, заснет на летището във Франкфурт. Китайска двойка и още трима мъже използват престоя си на аерогарата за безсмислени диалози, монолози и действия. Китайката, изнервена от счупения крак на партньора си, заради който той е в инвалидна количка и съответно трудно подвижен, го изоставя и започва с настоятелно воайорство да снима младеж. Снимките ѝ са цветни про-рези във визията. В еуфорията си тя стига и до

„Клетва“ – Русия, режисьор Роман Нестеренко



целувка на полицаи. Обичайно претърпканото с народ франкфуртско летище във филма е празно и лъскаво пространство, където властва абсурдът. Тук-там преминават анонимни пасажери с багаж. На проведената онлайн пресконференция с Лаура Малберг тя обясни, че специално са дебнели рехави часове на пренаселеното летище и са снимали петнайсет дни в продължение на година. Тъй като невнятният филм препраща далечно към „Кафе и цигари“ на Джим Джармуш, я попитах доколко ѝ е повлиял, а тя отвърна, че заради него е започнала да учи кино, но в момента нейният любимец е Йоргос Лантимос. „В очакване“ прилича повече на пърформанс, отколкото на кино. Успокоението е, че е дипломна работа.

Най-музикалният филм бе „Късче от сърцето ми“ (2019, Швеция) на Едвард аф Силен. Изабел (Малин Акерман) е млада жена и преуспяващ мениджър в голяма корпорация в Стокхолм. Приятелят ѝ е гей. За шейсетгодишния юбилей на баща си тя заминава за родния град с подарък скъпа кафеварка, купена на промо-

ция. Той е съсипан, защото затварят фабриката, в която работи и е пред пенсия, а финансов директор е неин едновременно съученик. Както и в „Нова кожа“, приятелката ѝ ще се омъжва за бившето гадже на Изабел. Двата са си лика-прилика. Естествено с намесата на Изабел всичко си идва по местата. В структура флешбек филмът е неиздържим комедиен мюзикъл, а музиката на Томас Ледин напомня мелодиката на „АББА“.

Най-слабият филм бе „Ана. Ана Симион“ (2019, Румъния, диплом на ФКЦ за дебют на Лавиния Шандру) на Михай Малаймаре. Той е първият, който възкресява спомена за група антикомунисти в планината, които партизанистват срещу режима в продължение на осемнайсет години (от 50-те до края на 60-те). Преследвани и измъчвани от Секуритате, те са румънски вариант на нашите горяни. В село Нучоара две сестри – Ана (Лавиния Шандру) и Мариника (Исабела Неамту) – помагат на хората в планината с храна и оръжие. Техен съратник е местният свещеник. Полковник от службите (Михай Ма-



„Нова кожа“ – Испания, режисьор Аликс Жентил

лаймаре) изпраща там свой човек (Богдан Думитраче). Между него и Ана избухват чувства. Тя е принудена да прекърши глава пред властта. Планинските антикомунисти остават зад кадър. Колкото и важен политически жест да е филмът, колкото и добре да играят привлекателните Лавиния Шандру и Богдан Думитраче, не могат да го спасят. Напълно безпомощен е – и като сюжетиране, и като водене на актьорите, и като монтаж, и като вкус. Толкова аматорски е направен, че просто не е за вярване. Все едно че няма нова румънска вълна с автентичните и вълнуващи филми на Кристиан Мунджиу, Кристи Пую, Корнелиу Порумбою, Раду Жуде, Раду Мунтеан..., превърнала се в устойчиво успешен фестивален тренд. Парадоксално е, че синът на режисьора – Михай Малаймаре младши, е чудесен оператор в САЩ, заснел „Младост без младост“, „Тетро“ и „Distant Vision“ на Франсис Форд Копола, „Учителят“ на Пол Томас Андерсън, „Джоджо Заека“ на Тайка Уайтити и др. Най-енигматичният филм бе „Видение“ (2018, Португалия) на Фернандо Вендрел. Той също

като „Клетва“ и „Късче от сърцето ми“ е разказан в два времеви пласта с рамка съвременността. Писател, назначен в Европа за учител по португалска литература (Хайме Фрейтас), гостува често в семейството на лекар, познат на наскоро починалия му баща. Пийват, хапват, той преподава латински на по-младата дъщеря на доктора (Виктория Гуера), правят секс, друго момче я ревнува, учителят всъщност е влюбен в омъжената ѝ сестра (Рита Мартинс)... Възхитително живописно заснет, филмът за любов, страст и смърт в миналото е тайнствен и тягостен – така и не става ясно кой с кого и как е. Интересен е пътят на Фернандо Вендрел. Докато учи фотография, работи като фотограф при Маноел де Оливейра. От 1982-1985 г. следва кино в Лисабонското театрално и филмово училище, където има шанса да сътрудничи на режисьори като Антонио Рейс, Алберто Сексас Сантос и Пауло Роша. Работил е в Animatógrafo, където продуцира „Бел епок“ на Фернандо Труеба. През 1992 основава заедно с Луис Алвараес независимата продуцентска компания

„Празни приказки“ – Унгария, режисьор Атила Сас



David & Goliath, където е продуцент и режисьор. Най-безалкохолният филм бе „Животът ни е чудесен“ (2019, Франция) на Фабиен Годе. Високата и неугледна Марго (Жюли Мюлие) е малко над трийсет. От богато семейство е. Постъпва в център за интоксикация, пълен с алкохолно и нарко зависими на различни възрасти, които са образували общност. Марго е намръщена и отстранена. Сприятелява се с едно от момчетата в комуната, но трудно влиза в общите споделяния, напътствани от терапевт. Постепенно се отваря и изрича страшна тайна от тийнейджърството си, която по всяка вероятност я е тласнала по нанадолнището. Почти изцяло в интериор, филмът е внимателно и умело наблюдение на Марго и групата. Постигната е документална истинност на поведение и атмосфера. Отделните герои предизвикват съчувствие, но досадата надвива.

Най-приказният филм бе „Пита за помен“ (2020, Турция, Награда на гилдия „Критика“ при Съюза на българските филмови дейци) на Реис Челик. С рамка отхапана червена ябълка

върху замръзнало езеро в Анадола през 60-те, той разказва за селски комини, които, ако запушат посред бял ден, това е знак, че се готви храна за сватба или за погребение... В центъра на повествованието е невръстният Мустафа (Тахан Омаров) с мечта да стане ашък – традиционен турски певец-поет със саз. Ходи на уроци при местния легендарен ашък – взискателен старец, който усеща, че зурлите и танците го изместват. Мустафа броди по хълм с момчета да пасат добитъка, но повече му харесва да пее и свири, а най-вече – да гледа влюбено по-голямата от него Гюлбаяз, за която пази ябълка от съседна Грузия... Там всичко зрее, а в Анадола е непоносима суша. Създаден като приказка, филмът е типичен за поетиката на сериозното турско кино – алегоричен и автентичен. Случват се и сватба, и погребение. Странно бе, че във видеообръщението си към фестивала на закриването Реис Челик, който не е допуснат на границата заради карантината с Турция, цитира непознати думи на Георги Димитров, които прозвучаха доста нелепо.



„Хелене“ – Финландия, режисьор Анти Йокинен

Най-маниашкият филм бе „Празни приказки“ (2019, Унгария, Специална награда на журито) на Атила Сас. Започва с архивни документални кадри от руините на Будапеща през 1945. Втората световна война е свършила, но не всички са се завърнали от фронта. Цари хаос. Двама дезертирали унгарски войници сред снега откриват в съборетина самотно бебе с надпис „Светлана“ – майката лежи убита. Единият уви-ва детето в шинела си и поема в бялата пустош да търси помощ. Другият е с измръзнали крака. Виждаме спасилия се (Тамаш Сабо Кимел), вече избръснат и левент в костюм из Будапеща. Търси обяви за издирвани фронтовици във вестник, ходи по разни домове и срещу пари или храна разказва като латерна историята за бебето Светлана, шикалкави и успокоява неутешимите роднини. Тарикатът се опитва да се възползва от обърканите времена, но една от „жертвите“ му се оказва следовател и го погва. Той бяга. Скача от влак. Попада в гора, където се стреля. Натъква се на красивата Юдит (Вика Керекеш) и синчето ѝ Виргил с пушка (Берцел Тот). Къщата им е самотна в гората. Приютяват го. Беглецът разказва отново историята със Светлана – все едно се е случила с него и техния съпруг и баща Берцеш, когото очакват да се върне. Помага на Юдит в тежката работа. Спи в обора. Сексът между беглеца и Юдит постепенно прераста в любов, която го променя. Берцеш (Левенте Молнар) се връща. Чул историята за Светлана от сина си, той я обиграва майсторски. В селото командват руснаците и подопечните им унгарски комунисти. Мелодрамата преминава в бесен трилър. На финала покрусената Будапеща е с трима щастливци повече. Филмът е и любовен, и напрегнат, и забавен. Микс от жанрове с повтарящ се епизод в снега (като рефрен и кошмар за беглеца). Операторът Андраш Наги, постоянен сътрудник на Сас, е заснел филма живописно, предимно в нисък ключ с естествено осветление. Иронията към ситуациите е постоянна, но деликатна – личи си от самото прекрасно заглавие. Видима е алюзията с едновременните холивудски „Б“ филми – от черно-белите титри през трескавото действие и отделни смешни кадри до импозантната музика в критични моменти. Не е сигурно дали „Празни приказки“ ще излезе по

българските екрани, но е толкова пипнат филм, че щеше да изпъкне и сред още по-силни конкуренти в конкурса на „Любовта е лудост“. Най-проникновеният филм бе „Хелене“ (2020, Финландия, Голямата награда „Златна Афродита“ и Награда за женска роля) на Анти Йокинен. Фокусиран е върху легендарната финландска художничка Хелене Шерфбек (1862 – 1946). В ролята е прелестната Лаура Бирн. Художничката накуцва. Живее примитивно на село с майка си. Непрестанно се самонаблюдава – до болезненост. И рисува себе си в различни вариации. Филмът е съсредоточен в периода, когато от академична живопис тя преминава към експресионизъм и модернизъм. Брат ѝ в Хелзинки неуспешно се опитва да продава картините ѝ. Не щеш ли, при нея идват известен галерист и младият арт критик Ейнар Реутер (Йоханес Холопайнен) и купуват всички налични работи. Следващата година Хелене има първата си самостоятелна изложба в Хелзинки, преминала с изключителен успех. Става национална знаменитост. Хелене и Ейнар се сближават, рисуват заедно, разговарят въодушевено. Видимо се обичат, но, изключително деликатна, тя не преминава границата на приятелството. Той се жени за млада жена, но все го тегли към Хелене. Строен, изящен и дълбок, филмът се занимава с рисуването като съдба и любовта като сияйна невъзможност. Благодарение на него открих невероятното творчество на Хелене Шерфбек. После прочетох, че са ѝ повлияли Достоевски и Пруст.

След миналогодишния носител на „Златна Афродита“ и на наградата на гилдия „Критика“ към СБФД „Цигуларката“ на Пааво Вестенберг – отново финландски филм за жена на изкуството в отношения с по-млад мъж спечели Голямата награда на „Любовта е лудост“. Както и предишният, „Хелене“ ще бъде разпространяван у нас, но със заглавие „Хелена“.

Проведен смело и успешно в извънредна ситуация, фестивалът „Любовта е лудост“ за пореден път доказва, че е непренебрежим сегмент от българските културни събития в края на лятото.

Публикацията е съвместно с „въпреки.ком.“

на КИНО преди 110 ГОДИНИ Из историята на ранното кино в България

■ Петър Кърджолов

Софийските кина

Според официалното преброяване през 1910 населението на царство България е 4 337 513 души, от които 19.1 процента живеят в градовете – по степен на урбанизация страната ни се равнява със САЩ (22 процента) и Германия (20 процента), изпреварвайки Франция (14.4 процента), Италия (11 процента) и Русия (6.4 процента). През същата година в София функционират четири развлекателни заведения, предлагащи редовно представления с кинематограф. Той най-рано се появява (като част от програмата) на 14.XI.1907 във вариете „Нова Америка“, чиято сграда, многократно преправяна през годините, служи и за театър – „Ренесанс“, и за кино – „Георги Димитров“ и „Възраждане“. Тъкмо през 1910 обаче тя бива преустроена за първи път от архитект Никола Лазаров, след като в прожекционната кабина („отделението на кинематографическия апарат“) избухва пожар. Първото стационарно кино у нас „Модерен театър“ (бул. „Мария Луиза“ № 34) е открито на 4.XII.1908, но в него се изнасят и театрални представления, концерти и сказки. Доказателство за „академичната“ слава на „аудиторията“ е фактът, че на 7 март 1910 в нея чете (на френски език) лекцията „Престъплението и неговите

причини“ световноизвестният швейцарски психиатър проф. Огюст-Анри Форел... Но не покрай „бащата на сексологията“, а заради подбора с вкус репертоар именно през 1910 „Модерен театър“ започва редовно да бъде посещаван от софийския хайлайф – „отначало само на премиерния ден на програмата, от снобизъм и най-вече от желание да се срещат с близки и познати“ (Васил Гендов). През октомври 1909 под носа на киното (на № 43) въздига своя „Модерен биограф“ Владимир Петков, който в първите дни на 1910, навярно не издържал на конкуренцията, изоставя паянтовата постройка и се изнася в провинцията. Целулоидният бизнес обаче не търпи вакуум – на 6 януари, когато излиза последната реклама за „Модерен биограф“, софийските вестници започват да поместват хвалебствени карета, известяващи раждането на „Първо Българско Командитно Кинематографическо Д-ство Торбов, Шварц С-ие“. Рожба на съдружниците арх. Наум Торбов, арх. Богдан Раданов и Георге (Жорж) Я. Гюламила е второто столично кино „Одеон“, разтворило врати на 6.XI.1910 като театър – кинопрожекции там (три пъти седмично) начеват от 17 ноември, а на 25.III.1911 „атракционът“



Сградата на софийското вариете „Нова Америка“ около 1910

започва „своите ежедневни кинематографически представления“.

Извънстоличната киномрежа

След като напуска София, Владимир Петков се установява във Варна – до края на живота си. В тамошната зала „Съединение“ той показва през януари 1910 хрониката „Тържественото посрещане на цар Фердинанда в София“ (1908), в периода март–май отпечатва в местния в. „Известник“ реклами, огласяващи филмовата програма на „Модерния Биограф“, а в началото на юни съобщава, че биографът от „Съединение“ се „премести“ в градина „Червен рак“. Лято е – затова по същото време в градината на варненската бирария „Грозд“ се установява анонимен „прожектограф“, а през юли довтасва и някаква „кинема-опера“, представяща всяка вечер „изящни сензационни картини“ в „салона „Златна котва“ на хотел „Хаджи Панак“.

През 1910 Владимир Петков гастролира със своя „Модерен театър „Биограф“ и в Бургас – май–юни. Същата година той се появява в родното си Велико Търново, наемайки за своите кинопрожекции салона на тамошното читалище „Надежда“. През юни в Стара Загора („в дома на Кантарджиев“ на ул. „Станционна“) „се инсталира кинематограф за през цялата година“, а през август „на „Житния алан“ в града разпъва брезентовата си шатра „Модерен театър биограф“, чийто собственик, макар и оста-

нал анонимен, ще да е бил Владимир Петков... Русе също се превръща в кинематографично средище, приютявайки още от февруари 1897 пътуващи биоскопи и биографи, някои от които отсядат в града и лека-полека се трансформират в постоянно функциониращи стационарни кинотеатри. В началото на 1910 седмичникът „Русенско ехо“ съобщава, че „Голеровия биограф“ е „купен от известните граждани Г. Р. Цанков и Д. Р. Косев за 31 000 лв.“. „Освен вътрешното подобрене, което още отсега са започнали, – допълва столичният в. „Дневник“ – енергичните притежатели възнамерявали построяването на един модерен театър, подобен на софийския“. Отново „Русенско ехо“ известява, че в закрития вече шантан на Браунщайн „трима съграждани уреждат съвременен модерен кинематограф“. От Великден пък в салона на хотел „Централ“ започва своите ежедневни представления „новият биограф на господата Роман Мариновски, Минцер, Линкер и Браунщайн“. Оказва се (според мемоарите на русенския кинодеец Димо Миндов), че в случая не става дума за две различни институции,



Зала „Съединение“ във Варна

Der Kino im Orient.
Reisebilder von A. Rosenthal.

Immer heisser brennt die Sonne vom orientalischen Himmel, und alles, was Zeit und Geld hat, flieht auf das Land, auch die Kinobesitzer fliehen, aber nehmen ihren ganzen Apparat mit und eröffnen – diesmal zum ersten Male – in Thessalonien, Kadiköy, Beos, und wie die kleinen Oertchen um Konstantinopel herum heissen mögen, ihre Apollo-, Mohamed-, Mehmet- und sonstigen Theater. Ich würde ja diese wandernden Unternehmen nicht so unendlich erwähnen, wenn einige nicht jetzt Sondervorstellungen für kirchliche Damen gäben. Zu derselben Zeit, wo sich die türkische Filmkunst so mächtig bemerkbar macht, hat Muhamed-Bey, der allgewaltige Gouverneur, die Erlaubnis gegeben, am Freitag – dem türkischen Sonntag – Separatvorstellungen für die türkischen Damen anzubereiten.

„Der Pathé rief, und alle, alle kamen.“ Von nah und fern erschienen Freitage diesen mit ihren Kindern, und an der oft so leeren Kasse des Apollo-Kinos in Kadiköy war Billetmangel. „Wer doch da mit herein könnte!“ Aber die Polisten am Zeiteingang sind noch schlimmer als Esquanes und selbst das allmächtige Beckschich (Trinkgeld) ist machtlos. Da, ein rettender Gedanke – ich habe gerade Kognak gekauft, und der Operator ist ein Deutscher. Ein deutscher Grun, ein kleines Gockelch, ein griechischer Kognak und ein türkisches Mejdliedstück (3,00 Mk.) öffnen mir den Maschinenraum:

Wer säßt die Völker,
Kermt die Damen,
Die alle hier zusammenkamen.
Von Beos und Thessalonien Kiste,
Von Teichisch aus der Jammerweise.“

Erschuldigen Sie die Verse, aber zum ersten Male unverhüllt orientalische Schönheit. Ich weise, Sie beneiden mich jetzt, verachtet Leser, aber wenn Sie jetzt, per Kalk mit mir in der Sonnenhitze zurück müssten, dann würden Sie sich schön bedanken.

Am anderen Tage packte ich meine Sielensachen und fuhr vom schönen Konstantinopel nach Adrianopel. Als einziges Kinetographentheater repräsentiert sich das Theater Modern (Dir.: Oesterreicher und Szilagy), das ich aber aus Zeitmangel nicht ansehen konnte. Jedenfalls versahen die Herren ihr Geschäft, das zeigt die Reklame und die Popularität des Unternehmens.

Nach Adrianopel kommt Philippopol. Zwar sagt schon Claudius: „Wenn einer eine Reise tut, dann kann er was erzählen“, aber von dieser Stadt ist nichts zu berichten. Ben Akiba, du bist blamiert. Eine mittlere Stadt ohne Kino, das ist beinahe unglaublich.

Weiter geht es, Sofia zu. Bulgariens Hauptstadt spielt eine tragische Rolle in der Geschichte der Kinetographie. Hier hat der „Pleitegeier“ schon reiche Ernte gehalten.

Aber die Herren Oesterreicher und Szilagy haben auch hier ein Theater Modern eingerichtet, und damit den Beweis erbracht, dass der Kinetograph auch in Sofia lebensfähig ist. Sie haben auch gleich ein Etablissement ersten Ranges aufgebaut. Ein eigens für diesen Zweck gebautes Gebäude allermoderner Eisenkonstruktion erhöht sich an der Hauptverkehrsader der schönen Stadt und bietet in seinem eleganten Parkett und seinen vorzüglich ausgestatteten Logen etwa 800 Personen Raum. Die Preise schwanken zwischen 30–50 ctms. und sichern dadurch einen ausgezeichneten und regelmäßigen Besuch.

In Belgrad gibt es auch nur zwei kleine Kinos, dem Unternehmungsgeist sind also Türen und Tore geöffnet. Jedem grossartigen Unternehmen kann man gutes Prognostikon stellen, denn der Orientale liebt den Kinetographen, der ihm hilft, seinen Bildungsdrang be-

friedigen und ihm die Kenntnis von Land und Leute so leicht macht; die Praxis hat gelehrt, dass nur der gute Film auf den Orientanern wirkt.

Ein Kino in Konstantinopel – ich will seinen Namen nicht nennen – veranstaltete eine Zeit lang jeden Abend um 11 Uhr eine sogenannte Soirée noir mit pikanten, vielbeachteten und sehr pikanten Filmen. Die Polizei scheint nicht ein, sei es, dass sie es nicht wusste, oder sah sie voraus, dass der gesunde Sinn der Bevölkerung sich schon von selbst von diesen „Soirées“ wenden würde, schon nach kurzer Zeit verschwanden diese Veranstaltungen, die zwar keinen Kassenerfolg, aber eine allgemeine Besucherverminderung brachten, nur die äussersten Anstrengungen hielten dieses Etablissement, welches an bester Verkehrsgegend lag, während ein Kinetograph draussen vor der Stadt brechend voll war.

Die erste Anforderung an einen gutgehenden Kino ist also streng dezente Filmauswahl – mit einem Wort – Paullienprogramm.

Auch die Preisfrage ist in den meisten Fällen noch nicht zur Geringe geregelt. Man verlangt zuviel Plauderpreise, und der erste Kinemann konnte ruhig für den billigsten Platz 90 Pfennig und für einen Logensitz 3,00 Mk. verlangen, aber heute, wo die Konkurrenz immer grösser wird und den lebenden Bildern der Reiz der Neuheit genommen ist, muss man wohl oder übel wählen zwischen Preisverlängerung oder leerer Saal. Die Soufara Plote, von der ich eingangs sprach, ist eine Folge der überschraubten Preise, denn der „Modern-Kino“ ist an der gleichen Strasse, gerade gegenüber erlaubt und macht glänzende Geschäfte.

Auf eine Forderungskraft muss das orientalische Theater verzichten, auf den lokalen, aktuellen Film, den es fehlt einerseits an dem Unternehmer, der aufnimmt, und an genügend Personal, und andererseits an Absatzgebot. Ich wundere mich, dass sich noch keine Filmfabrik gefunden, die die interessanten türkischen Sujets verarbeitet. Ich meine da z. B.: „Leben im grossen Bassor“, „Die tanzenden Derwische“, „Teppichweberei“, „Soliman“ usw.

Einen Anfang machte zwar in Konstantinopel Herr Weinberg, der uns den Besuch des Königs von Serbien vorführte, aber infolge der primitiven Einrichtungen war es nichts Ordentliches. Eine Aufnahme des Stierkampfes ist vollständig missglückt.

Das Lebewesen ist auch noch unausgebildet, und an manchen Orten fehlt es an der nötigen Lichtquelle. Konstantinopel, Adrianopel und Philippopol haben z. B. kein elektrisches Licht und eine eigene Lichtanlage ist hier kostspieliger als anderwärts.

Einen interessanten Versuch hat Herr Kroner, der Vertreter Pathés, gemacht; er musste eine Arena, die 15.000 Personen fasste, ausnutzen, und legte deshalb einen Kinetokino an. Durch den eigentümlichen Platz gezwungen, musste der Projektionsapparat hinter das Projektionsfeld verlegt werden, und nun litten die Bilder durch den Widerschein der Lichtquelle. Man versuchte alles mögliche, aber der Schaden konnte nur zum Teil beseitigt werden.

Wenn ich nun zum Schluss eine resumierende Uebersicht über die Geschichte und Entwicklung des Kinetographen in der Türkei gebe, dann muss ich mich darauf beschränken, zu sagen, dass alles noch in der Entwicklung ist. Bei grossartigen und gutgeleiteten Etablissements ist grosser und dauernder Verdienst in Aussicht zu stellen, doch auch dem kleinen Unternehmen kann man in den Vororten im Sommer Rentabilität prophezeien.

но „разбира от този бизнес“. Че споменатите австро-унгарски поданици са собственици (от 1908) на софийския „Модерен театър“, се знаеше отдавна; че откриват едноименен филиал в Одрин – също; но че този клон е функционирал още през 1910 – доскоро не се знаеше! „Такова средище без кино – това не е за вярване“ – възкликва пътешественикът, стъпвайки в Пловдив. „Не е за вярване“, но е било така – през април 1909 италианецът Едмондо К. А. Вакаро основава пловдивското кино „Екселсиор“, но на 12 септември заминава за Скопие (тогава в Османската империя), „за да присъствува на тържеството при откриването на кинематографическото кинематографско му театър в тоя град“. Тъкмо заради филиала „на Вардаро“ обитателите на тепетата край Марица ще да са били лишени през лятото на 1910 от своя атракцион. Въпреки различните си наименования кината в Одрин, Александрия (Египет) – тогава също в Турция, Пловдив и Скопие остават (като мениджмънт) под шапката на „Модерен театър“ (София), биват ръководени от предприемчивия апенински милионер Карло Алберто Вакаро – бащата на Едмондо и тъстът на Аладар.

В началото на декември сп. „Кинематограф“ отпечатва в рубриката си „Пощенска кутия“ дописка от София, в която детайлно се описва изработката на титулните и междукадровите надписи за филмите...

Първите стъпки на киноцентъра „Модерен театър“

Инициативата на триото Вакаро-Остерайхер-Силаги (сравнението с „Метро-Голдуин-Майер“ се налага от само себе си) остава в историята на седмото изкуство в България не само като печелившо търговско начинание, не толкова като кино (па макар и „първото“ стационарно у нас), а преди всичко като „най-старото ни и солидно филмово предприятие“ (Александър Янакиев), като стабилно продуцентско и филмопроизводствено средище. В такова „Модерен театър“ се превръща след като управата му подхваща през 1910 системната изработка на хроникално-документални ленти. Изгледът „София и околността ѝ“ се появява в края на август, афиширан като „последни собствени снимки на Мод. Театр“ (което предполага, че

„Пътеписът“ на Алфред Розентал в сп. „Кинематограф“ (Дюселдорф)

а за „едно друго временно кино“, „изникнало“ през 1910, когато „преустроен набързо, кафешантанът „Централ“ започнал да работи като кинематограф под името „Уrania“ ...

Европейският печат за киноживота у нас

През лятото на 1910 сп. „Кинематограф“ (Дюселдорф) изпраща на Балканите, за да отрази състоянието на филморазпространението в региона, своя сътрудник Алфред Розентал, който обхожда Истанбул, посещава Одрин, Пловдив, София и Белград. Натрупаните впечатления младият немски журналист излага в своя пътепис „Киното в Ориента“, публикуван през август. „Единственият кинотеатър тук – отбелязва Розентал, пристигайки в Одрин, – е „Модерен театър“, чиито директори Аладар Оттай-Остерайхер и Сигмунд Силаги, „съдейки по рекламата и популярността на предприятието“, очевид-

„Борислав“ на кинематографически представления.

Вазовия „Борислав“ има у насъ нечуванъ успѣхъ. Първото издание е вече прѣснато, а сега се готови и второто. Никое наше художествено произведение не е имало такава популярностъ както „Борислав“. При това то е било повече отъ 50 пѣти на сцената, както въ София, така и въ провинцията. Напослѣдъкъ управлението на Софийския модеренъ театръ е рѣшило да я изкара въ нѣколко кинематографически снимки на своята сцена, за която цѣлъ се отнесло до управлението на Народния Театръ въ София за разрѣшение да се направятъ нужните снимки. Слѣдъ като се даватъ въ София нѣколко врѣме, снимките ще платъ по европейскитѣ и американскитѣ кинематографи.

Бой за ржкоплексания.
Отъ Скопие съобщаватъ: На 4 тогѣ вечерята въ градския театръ-кинематографъ между другото се прѣдставя и картината „Пазаренъ денъ въ София“. При появяването на паметника на Царя-Освободителя, площада прѣдъ Св. Кралъ и пр. публиката въодушевена отъ хубавата гледка, започна силно да ржкоплѣска. Обаче, българитѣ патятъ за всичко. Полицията, по показание на бившия хамидовъ шпионинъ и лакей на Махмудъ Шекметъ паша, сега директоръ на затвора Ражбѣ ефенди арестува Лаз. Панчевъ, Миле Ивановъ, Методи Панковъ, Коце Ковдураджикъ, Ник. Трайковичъ и др. и бидоха освободени слѣдъ кратки заплашвания и наставления на карамола. Не много слѣдъ това, вечеря, вѣроятно по настояването на Ражбѣ, сжшитѣ българни бидоха поканени въ правителствения домъ, дѣто имъ удариха по единъ добъръ бой, за да имъ напомнятъ, че живѣятъ въ Турция. Говори се, че сжщата участъ ще постигне и нѣкои други отъ присѣствавшитѣ на прѣдставлението българни.

Обявлението за „екранизирането“ на „Борислав“ във в. „Русенско ехо“ (17.X.1910)

Кореспонденцията от Скопие във в. „Мир“ (11.IX.1910)

преди тях е имало и други такива). Показаната през септември кинохроника „Българската армия“ бива представяна и като „собствена“, и като „специална снимка на Модерния театръ“. На 16 септември 1910 в. „Дневник“ публикува възторжения отзив „Акламации за българската армия“ – така се ражда първата в периодичния ни печат „положителна рецензия“, посветена на български филм!

„Учим се – огласява на 10 октомври в. „Реч“ посредством материала „Борислав“ в кинематографа“ – че директора на Модерния театръ в столицата, г. Силаги, пред вид голямата популярност, която е достигнала тази драма на г-н Вазов, решил да я искара в няколко кинематографически картини на своята сцена, и с тая цел се отнесал до управление на Народния театръ за разрѣшение да направи нужните снимки“.

Идеята да бъде реализиран български игрален филм не бива осъществена. Но пак бива родена – през 1910! След седмица същият вестник информира: „По желанието на царя вчера при откриването на Народното Събрание е бил поставен кинематографически апарат“. Навярно и този опит се е оказал неуспешен. Затова пак „Излета на авиатора Маслеников в София“, поредната „собствена снимка“ на столичното кино, бива показана в него на 17 ноември – едва петдесет часа след заснемането на събитието! Така 1910 се оказва „година първа“ за регулярното филмово производство на „Модерен театръ“, осъществено при това „под личното ръководство“ на Сигмунд Силаги. Излиза, че унгарецът е този, който поставя началото и на редовното българско филмопроизводство!

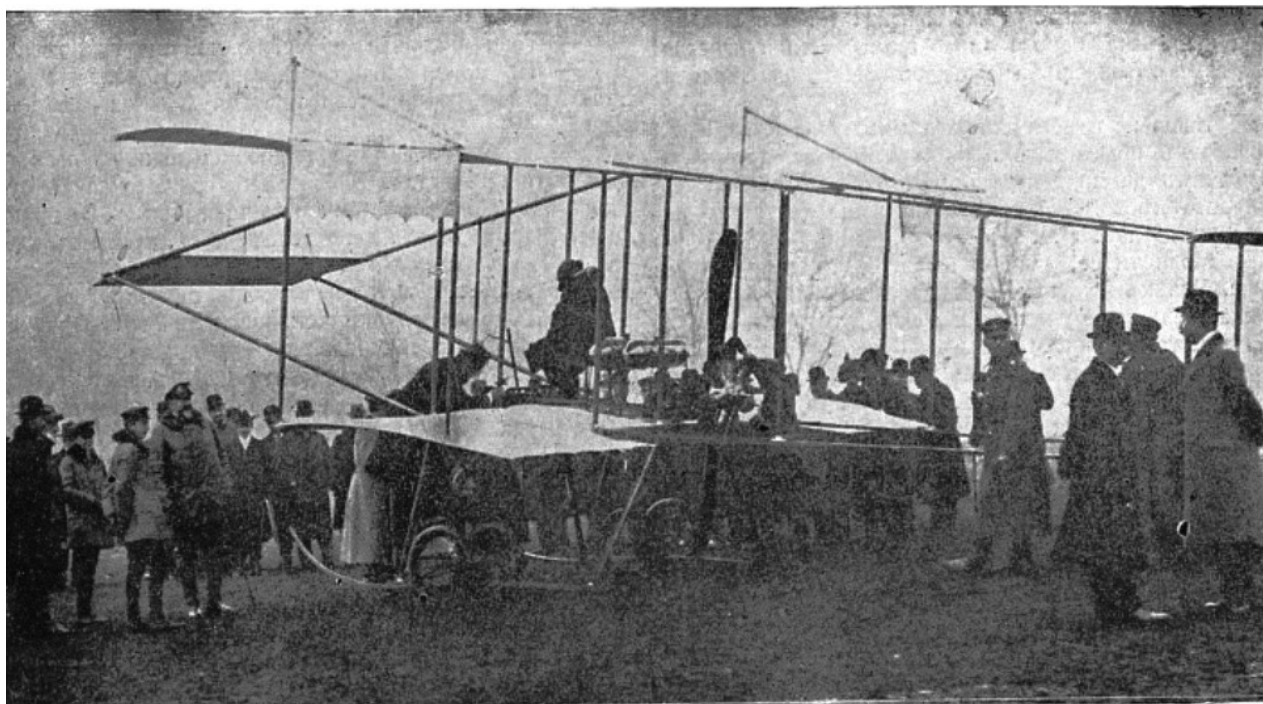
В Скопие няма българи, но ги бият

Макар и едва проходило, споменатото филмово производство заявява своите „експанзионистични“ амбиции, за което свидетелства „Мир“, отпечатвайки на 11.IX.1910 дописката „Бой за ръкоплескания“: „От Скопие съобщават – уверява вестникът. – На 4 тогочечерта в градския театър-кинематограф между другото се представя и картината „Пазарен ден в София“. При появяването на паметника на Царя-Освободителя, площада пред Св. Крал и пр. публиката въодушевена от хубавата гледка, започна силно да ръкопляска. Обаче, българите патят за всичко...“. Става ясно, че турската полиция арестува неколцина „от присътстващите на представлението българи“, посплашва ги и ги освобождава. На другия ден обаче „същите българи бидоха поканени в правителствения дом, дето им удариха по един добър бой, за да им напомнят, че живеят в Турция“. Така „Пазарен ден в София“ се оказва българският филм, прожектиран за пръв път в чужбина – през 1910. Показът в Скопие свидетелства също за „износната политика“ на „предприятието“, за размах на международната му дейност – ако

допуснем, че репортажът е продукция на „Модерен театър“ (възможно е зад него да наднича изгледът „София и околността ѝ“ – целият или част от него).

Чуждестранно снимане в България

В началото на 1910 насред Русе избухват вълнения – родителите на непълнолетната туркиня Саафет Мехмедова, пристанала на българина Юрдан Стефанов, не разрешават венчавката на двамата влюбени. За да осигурят закрилата на девойката, властите я приютяват в полицейския участък, откъдето тя бива „освободена“ на 28 февруари (Сирни Заговезни) – от „развалени, буйстващи и македонстващи авантюристи“. Пред къщата на Юрдан се извива хоро, събират се близо 1000 души. Уплашен, местният пристав се обръща за помощ към войската, която скоро пристига и открива огън по тълпата – убити са около 20 души, ранените са над 60. Събитието става известно като „Русенската кървава сватба“ или „Кървавите Сирни Заговезни“. Няколко дни след случката – уверява в началото на 1934 в. „Русенска народна борба“ – в Русе пристигнаха от Букурещ няколко филмови опе



Бипланът на Борис Маслеников при „Лагера“ – вляво се виждат цар Фердинанд и синовете му Борис и Кирил



През лятото на 1910 парижкото сп. „Ciné-Journal“ представя два „български“ филма на датската фирма „Нордиск“

ратори, които снеха на филм известни епизоди от злодеянието: площадът пред месарските магазини, където стана кръвопролитие, общата братска могила, погребението на някои от жертвите, които починаха по-късно от раните си, милицията, която пазеше реда в града...“. На 6/19 май 1910 виенското списание „Кинематографически преглед“ анонсира в постоянната си рубрика „Седмични премиери“ 130-метровата „натурна снимка“ („Naturaufnahme“) „София“ („Sofia“) – като един от филмите, които „Нордиск“ възнамерява да покаже от 27 май в Австро-Унгария. Под титула „Sophia“ и жанровата характеристика „plein air“ (заснета „на открито“, в екстериор), лентата е представена на 8/21 май в раздела „Нови филми“ на парижкото сп. „Ciné-Journal“. Операторът ѝ ще да е заснел и „воаяжа“, наименуван „Български селски живот“ („Vie populaire Bulgare“, 98 м.) – заглавие, огласено в цели шест броя на френското издание (от 9 юли до 13 август) също като част от продукцията на датската фирма. Вървящи все така – ръка за ръка, двата над 5-минутни филма прекрчват и в Германия. Там „Sofia“ бива обявен на 14/27 май в периодичните издания „Kostüme, Kulissen“ (№ 1311, 1910) и „Lichtbildbühne“ (№ 93, 1910), а „Bulgarien“ – на 9 юли само в „Kostüme, Kulissen“ (№ 1317, 1910). По същото време (13/26 май) лондонското сп. „Сцена“ – „най-тиражираното от всич-

ки драматични и музикални списания“, изрежда заглавията на „Нордиск“, предназначени за пускане по английските екрани след два дни. Едното от тях е „София, столицата на България“ („Sofia, the Capital of Bulgaria“), чиято дължина е 334 фута (100 м.). Допускам, че тъкмо този филм (датският „София“), макар и огласен на 13 август от седмичния британски вестник „Ера“ под титула „Картини от София (България)“ („Pictures of Sophia (Bulgaria)“), е бил показан в „Albert Hall“ в град Даруен (до Блэкбърн). На 18 юли регионалният таблоид „The Hull Daily Mail“, рекламиращ програмата на „New Prince's Hall“ в град Хъл, споменава заглавието „Животът в България“ („Life in Bulgaria“) – вероятно „Български селски живот“, охарактеризирайки го като „open-air subject“.

На Острова се появява и трети „български“ филм – „Улични сцени и други изгледи от София“ („The Street Scenes and other views of Sofia“), окачествен като „великолепен“ („splendid“) и включен в програмата, предлагана през Коледно-новогодишната седмица, свързваща годините 1909 и 1910, от вариете „Новият Павилион“ в градчето Аштън-ъндър-Лайн, разположено близо до Манчестър. Тази информация публикува на 1.1.1910 (нов стил) „Ера“ – едновековен (1838–1939) рупор на театъра и шоубизнеса. В случая обаче не става дума за произведената в Копенхаген „София“, а най-вероятно за части от филма „България и нейните граждани“ („Bulgaria and its Citizens“), в който присъстват епизоди, заснети през 1905 и описани в каталога („Supplement № 200“) на „The Charles Urban Trading Company, Ltd.“ от 1907 като „пазарни сцени в София“ и „софийски улици и движение по тях“...

От 10 до 15 юни 1910 цар Фердинанд I осъществява официално посещение в Париж, придружен от царица Елеонора, премиера Александър Малинов и министрите Стефан Паприков и Никола Мушанов. Във връзка със събитието „Ciné-Journal“ публикува на 12/25 юни в рубриката си „Ехо“ съобщението „Българските владетели във Франция“: „Известно е, че царят и царицата на България в момента са гости на Франция. По този повод в кинематографичните театри се прожектират два филма, продукция на Дружество „Ирис“: „Училището за кагети в

България“ („L'Ecole des Cadets de Bulgarie“) и „София, столицата на България“ („Sofia, capitale de la Bulgarie“). Ще допълня само, че кинохрониките биват заснети в началото на май 1909, а през октомври същата година са рекламирани в „Ciné-Journal“; че техен продуцент не е „Ирис“ – тази парижка фирма само ги разпространява, а живеещият по това време в България унгарец Игнат Гайдушек, съдържателят на софийския театър „Аполо“.

Завръщане у дома

Част от заснетите в България чуждестранни филми се завръщат в своята „родина“. На 31.I.1910 във варненската зала „Съединение“, препълнена от „войниците на местния гарнизон“, Владимир Петков прожектира „Тържественото посрещане на цар Фердинанда в София“ – репортажа на „Патé фрер“ „Влизането в София на принц Фердинанд, цар на България“ („Entrée à Sofia du Prince Ferdinand Tsar de Bulgarie“), отразил на 29.IX.1908 завръщането на монарха от едноседмичната обиколка из страната, последвала прогласяването на независимостта на държавата ни в Търново (22 септември).

Още по-превтасала изработка е „Българската армия“, части от който са снимани през 1903–1905 и от англичанина Чарлс Райдър Нобъл, и от шотландеца Джон Маккензи – кинооператори на американския продуцент Чарлс Ърбан. Макар че оригиналното му заглавие се споменава за първи път на 18.I.1908 в нюйоркското седмично филмово списание „The Moving Picture World“, „The Bulgarian Army“ се добира до екрана на „Модерен театър“ чак на 5 април 1910. Успехът, който жъне там до 8 април, навярно е причината един от първите български хроникално-документални филми, заснет по време на „големите есенни войсковы маневри“, проведени от 1 до 3 септември 1910, също да бъде озаглавен „Българската армия“!

В „Модерен театър“, но от 24 до 27 юни 1910, под титъла „Столица София“ (чиито жители тогава наброяват 94 000) бива прожектирана лентата „София“ на „Нордиск“, което означава, че датският „пленер“ е пристигнал у нас месец и половина след представянето му в Европа. В началото на август той бива последван от своя

„спътник“ – „Български селски живот“.

В родното си гнездо се завръща дори „Русенската кървава сватба“ – така си позволявам да нарека сбора от кинокадрите, заснети в Русе от „няколко филмови оператори“, пристигнали за целта от Букурещ (дали са били румънци, французи, или представители на други националности – не се знае). „Всички русенци отидоха [в началото на 1912] в кино „Биоскопа“ да видят тоя филм, който представяше картината на кървавото злодеяние от 28 февруарий 1910 – отбелязва в. „Русенска народна борба“. – Въпреки многото му дефекти, филмът все пак имаше доста голям успех, защото интересът на русенци към него беше извънредно голям и нямаше къща в Русе, която да не бе дала жертва на грозното злодеяние“.

Чужди филми с наши хора

От 22 до 24 януари 1910 в „Модерен театър“ е показан изгледът „Погребението на Н.К.В. Леополд II в Брюксел“. Белгийският крал, който е първи братовчед (по майчина линия) на българския цар, умира на 4/17.XII.1909. По това време обаче Фердинанд е в Австрия – ето защо на погребението в Брюксел присъства Димитър Станчов, нашият пълномощен министър в Париж. Външно-политическият живот през 1910 наистина е наситен. През февруари цар Фердинанд и царица Елеонора посещават Санкт Петербург, придружени от министър-председателя Александър Малинов. През март владетелската двойка е в Цариград, а през юни осъществява вече споменатата визита във Франция, която бива запечатана върху целулоидната лента „Посещението на Н.В.Ц. Фердинанд в Париж“.

Кинохрониката, обявена като „продукция „Патé“, шества в „Модерен театър“ от 15 до 27 юни. Успехът ѝ се дължи както на нейната експедитивна поява, така и на факта, че се състои от четири „сери“, показващи: „Пристигането на царската двойка, Посещението в Елизе [Елисейския дворец – официалната резиденция на президента на Френската република], Посещението на царицата в Червения кръст, Военния парад“. „Величественна гледка представлява царското посещение – отбелязва на 17 юни в.

„Дневник“, демонстрирайки небивала дотогава „вербална разточителност“. – Огромен народ се трупа по парижките улици и акламира българския държавен глава. Това е симпатично и радостно, защото парижани наред с почитите на царя отдават такива и на българския народ. При снощното представление в Модерния Театр публиката ръкопляскаше бурно, когато виждаше царя заедно с Фалиера“ (Арман Фалиер е президентът на Франция в периода 1906–1913).

По същото време, на 16/29 юни, от белия свят си отива френският принц Фердинанд Филип Орлеански дук дьо Алансон – и той първи братовчед на българския цар, но по бащина линия. След месец в София се появява хрониката „Цар Фердинанд при погребението на херцог фон Алансон“, която в „Вечерна поща“ рецензира накратко: „Погребалното шедствие на Херцог Алансон е сполучливо схванато фотографически“.

От 23 юни 1910 „Модерен театър“ започва редовно да представя кинопрегледа „Патé журнал“ – под побългареното заглавие „Модерен вестник“. След 5 месеца същото прави и конкуренцията, рекламирайки стоката като „Илюстриран журнал на театър „Одеон“. Възможно е в него да са попадали кадри, отразили международните изяви на българското царско семейство, което след Алансоновото погребение в Париж отскача до Брюксел...

През септември българският монарх гостува на княз Никола I Петрович – Негош в черногорската столица Цетина, където двамата държавни глави излагат своите „концепции“ за бъдещето, материализирани отчасти по време на Балканската война. Без дори да подозират, че след 20 години Борис III (синът на първия) ще се ожени за Йоанна (внучката на втория), а Негош ще се окаже прадядо на Симеон Кобурготски. Визитата бива отразена на филм, показан същия месец в „Модерен театър“ под заглавието „Посещението на цар Фердинанд в Цетина“. По всяка вероятност турнетата и във Франция, и в Черна гора са заснети от чуждестранни оператори за чуждестранни фирми – в Париж работата е свършена от „Патé фрер“, а в Цетина – от италиански кинаджии.

Разни, но не маловажни

През 1910 излиза „Книга за театра. Исторически, теоретически и критически бележки“ на българина Иван Андрейчин, деветата глава на която бива озаглавена „Синемà“. След повече от година ще се появи „Раждането на шестото изкуство“ на италианеца Ричото Канудо – първия теоретик на киното! В края на годината умира ген. Иван Цончев – един от главните герои както на Илинденската епопея, така и на заснетите през 1903 в България инсценирани хроники, посредством които британецът Чарлс Райдър Нобъл се опитва да възкреси въстанието. През 1910 Джон Маккензи публикува книгата си „Скитания из много земи“ („Rambles in Many Lands“), като в главата „България и нейните бойни поля“ описва и пребиваването си, и снимачната си дейност у нас през 1905. През април „Вечерна поща“ известява, че Мара Миятева е „уволнена от Пловдивският театър, защото се е държала по независимо“. През 1914 тя ще изпълни главната женска роля в първия български игрален филм „Българан е галант“ и по този начин ще остане в историята като първата българска киноактриса. Хитът на 1910 обаче е Халеевата комета, но това е друга, ама съвсем друга история...

АНЕСИ 2020 Анимационното кино между Виртуалното и реалното

ANNECY FESTIVAL

■ Пенчо Кунчев

► За първи път в неговата история – поради причинената от коронавируса пандемия, Международният фестивал на анимационния филм в Анеси, Франция – неговото 59-то издание – се осъществи онлайн. Закупилиите виртуални билети имаха възможност да гледат в специално създадения за целта сайт филмите в различни програми, както и да участват в съпътстващите събития.

Късометражните филми бяха представени в седем програми – официална, студентска, телевизионни сериали, рекламни филми, „Без граници“, „Перспективи“ и „Млада публика“.

Наложи се впечатлението, че усилията на селекционната комисия като че ли са били насочени преди всичко към представянето на филми с разнообразна художествена стилистика. Такъв бе показаният в официалната късометражна програма френско-испански „Бездомен дом“ на Алберто Васкес Рико (Награда на журито) с неговите деликатни и изпълнени със средновековна мистика черно-бели декори, напомнящи на пейзажните фотографии на белгиеца Леонар Мисон. Сред тях като черни силуети се движат персонажи, подобни на странни чудовища, но с човешки проблеми – разказ за невъзможността да избягаме от своите корени. „Градска коза“ на рускинята Светлана Разгуляева разказва за

пристигналата в сибирско село коза от големия град, която привлича вниманието на местните обитатели. С пастелни декори, както и с типажки, напомнящи рисунъка на Иван Максимов, филмът е потопен в меки цветови тоналности, създаващи поетична атмосфера. Американският „Отвъд Нох“ на Патрик Смит и Каори Ишида изглежда повлиян от филмите на англичанина Пол Буш. 3475 театрални и ритуални маски от различни краища на света, всяка една заснета само с по няколко квадрата, се сменят в бърз ритъм, въвличайки зрителя в шеметно пътешествие сред цветове и форми. Каспар Янчис от Естония в познатата от предишните му филми близка до реалността стилистика представи своя „Космонавт“, в който остарял пилот на космически кораб продължава, дори и в апартамента си, да живее с навиците от полетите във всемира. Удостоеният с наградата „Андре-Мартен“ за най-добър френски късометражен филм „Брегове“ на Софи Расин изглежда като визуален стих с поредицата от бавно сменящи се контрастни и в различни тоналности черно-бели фотографии на безлюден морски бряг: дървета, треви, покрито с драматични облаци небе, самотни къщи. Филмът обаче би спечелил, ако вместо тези сурови и компютърно обработени фоторегистрации на екрана се редя-

ха рисувани на ръка живописни изображения, които биха предизвикали поетично вълнение със своята недоизказаност и цветово внушение. Тъжно и безлюдно бе и в друга френска продукция – „Празни места“ на Жофроа дьо Креси. На фона на „Лунната соната“ от Бетовен на екрана бавно се редуват представените с прецизно изчистени форми и в пастелни тонове движещ се ескалатор, върху който няма хора, движеща се лента с куфари и чанти на летище, в което няма пътници, затварящи се и отварящи се врати на празен асансьор... Любопитното е, че филмът е завършен малко преди началото на пандемията от коронавирус и изглежда като предсказание за последвалото опустяване на градовете. В своя „Времето на знаците“ австриецът Райнхолд Биднер представя мрачна картина на бъдеще, в което човекът е поставен в пълна зависимост от роботите и дигиталните технологии. Нахвърляните само с няколко движения на четката условни черни типажи се движат сред натуроподобен и създаден с компютърна имитация на живопис цветен декор. „10000 грозни петна с туш“ е поредният филм на Дмитрий Гелер, направен с помощта на сту-

денти от Дзилинския анимационен институт в град Чанчун, Китай, разказващ за творческите взаимоотношения между двама художници. Рисунките с четка с черен туш върху бяла хартия изглеждат ефектно, но като че ли вече се чувства известна умора у този иначе талантлив руснак в опитите му да се превъплъщава в китайски автор. „Алтъотинг“ е заглавието на новата творба на Андреас Хикаде – по името на малко градче в Бавария, където главният герой като момче се влюбва в Дева Мария. И тук, както и при немския автор, авторът раздвижва крайно опростени и близки до примитива типажи. Една от изненадите в програмата бе хърватско-сръбският „Убийство в катедралата“ на Матия Писачич и Твртко Располич. Нарисуван в гравитиращата между реализма и карикатурата стилистика на френските комикси, филмът разказва за разследването на тайнствено убийство пред офиса на детектива Глория Скот. Интересен както от драматургична, така и от изобразителна гледна точка бе белгийският „Минаващият наоколо“ на Питър Корез. Живописан с акрилни и акварелни бои и анимиран дигитално, филмът е създаден на основата на



„Вътре в мен“ – Германия,
режисьор Мария Триго Тейксеира

детски спомен, пресичайки за пръв и последен път пътищата на две момчета, едното отиващо на среща с момиче, а другото – да получи drogата си от уличен пласъор. Южнокорейският „Духове“ на Джи Юн Парк в сюрреалистичен формат разкрива отношенията между двама натуроподобно нарисувани, отегчени от връзката си съпрузи, в чиято изпълнена с вода спалня те сякаш се опитват да намерят отново път един към друг под погледите на дебнещите ги черни врани на съмнението и омразата. В „Сцени от живота“ Изибене Онедера от Испания рисува отново в използваната от нея още в „Общ гроб“ (2007) стилистика на т.нар. арт брут – рисунки с перо и туш върху хартия с отливисти щрихи и преувеличени форми, като в новия си филм, чието действие се развива на летище, авторката добавя и цвят. Португалецът Виер Нев в „Изпята душа“ (награда на Vimeo) разказва за майка, която в последния момент преди да роди съзира прилика в нейния и този на детето ѝ живот. Зрителят бива въвлечен в чудно пътешествие, в което всяко изображение крие в себе си друго, а плътни силуетни форми неусетно се променят в изненадващи

въображението нови формирания – приятно напомняне за все по-рядко появяващата се в анимацията метаморфоза, едно от най-характерните изразни средства на този вид кино. Французинът Адриен Мережо получи диплом на журито за изработения както с графични, така и с живописни изразни средства „Геният Локи“, чийто герой търси спасение от самотата си в хаоса на нощния град. Наградата за дебют „Жан-Люк Ксибера“ бе дадена на реалистично нарисувания китайски „Градът“ на Ифан Бао – брат и сестра живеят в град, в който всеки жител получава социално признание едва след преобразяването му със специална маска.

С Голямата награда за късометражно кино, както и с Наградата на критиката, бе удостоен „Физика на тъгата“ на канадския режисьор от български произход Теодор Ушев по мотиви от едноименната книга на Георги Господинов. Филмът бе представен като първият в историята на анимацията създаден с древната техника на енкаустиката. Реално погледнато обаче използваната техника не се отличава от тази на класическа живопис под камера – и тук се прилага способът на рисуване, заснемане, за-



„Физика на тъгата“ – Канада, режисьор Теодор Ушев

личаване на предишната фаза и дорисуване до нея на новата. Разликата е в това, че в случая се работи не с по-практичните за целта маслени бои, а с бои на восъчна основа, които поради бързото им изсъхване е необходимо по време на работа да бъдат затопляни с горещ въздух. Филмът може да бъде частично разглеждан и като лична изповед на автора. Чрез затрогващите гласове на Ксавие Долан и Росиф Съдърланд, заедно с пасажии от книгата на Господин Ушев разказва и спомени от мрачното време в неговата социалистическа родина, в която рисува партийните вождове като зверове и динозаври, а себе си като славей или охлюв. Може би силата на филма се състои именно в сливането на гледната точка на Господин Ушев. Спомените, свързани с бащата на режисьора, както и тези от емигрирането му в Канада, докосват всеки зритель, а това придава на произведението общочовешка значимост. В интервюта Ушев описва творбата си като капсула на времето, предназначена за бъдещите поколения. Превръщайки я в такава обаче е необходимо да насочи вниманието си към едно по-достовърно визуално представяне на това време. Зрителят остава с впечатлението, че като че ли авторът не се опира на автентич-

ни документи от епохата, а работи по неясни спомени, в резултат на което екранното изображение на места изглежда не съвсем убедително. Ушев представя филма си и като саркофаг на своето поколение. Тук се налага да бъде уточнено дали става дума за поколението, останало в България, или и за тези, които вече са успели зад граница, какъвто е и самият Ушев. С изразът „Аз сме“ той се представя като олицетворение на цялото затворено в този ковчег поколение. Могат да бъдат отправени и забележки към някои несъответствия като горящия огън в непонятно намиращото се в караваната на момичето от цирка огнище или към селската дискотека, представената като модерен западен клуб, който войниците от близката казарма тайно посещавали вечер. А поставянето на портрета на Сталин до този на Хитлер и главата на свиня изглежда доста елементарно и не мисля, че е проява на добър исторически вкус. Видно е старанието на автора да демонстрира модерна живописна техника с използването на светлини и сенки, благодарение на което в редица кадри е постигнато високохудожествено изображение и драматично настроение. Като цяло филмът е постижение за Ушев в посока на започнатата още от „Дневниците на Лип-



„Убийство в катедралата“ Хърватия, Сърбия, режисьори Матия Писачич, Тврдко Располич

сет“ житейско описателна анимация, което бе оценено и от членовете на Академията, чието гласуване доближи творбата до номинация за Оскар.

Интересни филми имаше и в студентската програма. В кукления „Аз съм тук“ камерата на полякинята Юлия Орлик през цялото време наблюдава впечатляващо направеното лице на прикована на легло възрастна жена, около която се суетят неясните фигури на нейните близки, коментиращи състоянието ѝ. Като изображение и атмосфера филмът напомня на удостояния със студентски Оскар „Дъщеря“ (2019) на чехкинята Дария Кашчеева. „Към пращното море“ на Елоиз Ферле от Франция е затрогваща история за майка с две деца, лишени от бащинска грижа. Със своята мъхеста повърхност куклите изглеждат вдъхновени от тези в белгийския „Ох, Уили“ (2011) на Ема де Суаеф и Марк Джеймс Роелс. Кукли в подобен стил участват и в копродукцията „Разплетени“ на група автори – филм за съдбата на събираните през годините и натоварени със спомени вещи, към които обаче следващото поколение се оказва безразлично. Камерата в удостоения с наградата на журито „Купчина“ на Тоби Ауберг от Великобритания бавно се движи нагоре, показ-

вайки ни огромна съвременна вавилонска кула от създадени от човека конструкции. В чешкия „Според Силвия“ Верица Поспишилова Кордич с рисунки, напомнящи продукцията на UFA, описва изпълненото с безброй задължения ежедневието на семейната жена. Абортът и свързаните с него чувства и преживявания е тема на експресивно нарисувания с черен туш и четка немски „Вътре в мен“ на Мария Триго Тейксейра. Жената е обект на изследване и за полякинята Наталия Дуршевич, която в своя „Портрет на жена“, вдъхновен от едноименното стихотворение на Вислава Шимборска, живописва с едри цветни петна върху стъкло, за да ни разкаже за сложната и изпълнена с противоречия душевност на своята героиня и пробуждането на нейното вътрешно „аз“. В реалистично нарисувания с перо, четка и размит черен туш и също така полски „Толкова красив град“ на Марта Кох главната героиня решава да отмъсти на неверния си партньор, отправяйки се на рискована разходка из нощните улици, завършила с чувствено еротично преживяване. Еротиката занимава и И Уен Чен от Тайван, който в „Кученце любов“ с помощта на рисунки, близки до детската стилистика, разказва за самотна ябълка, прелъстяваща любимото си куче.



„Любов, смърт и роботи (Свидетелят)“ – Испания, режисьор Алберто Миелго

Наградата за най-добър студентски филм бе присъдена на руския „Голи“ на Кирил Хачатуров. В резултат на лабораторна грешка главният герой се сдобива със супер сила, което му навлича проблеми в ежедневието. Срещата с момиче обаче променя съдбата му. Изграденият с помощта на 3D филм е потопен в мека тоналност, създаваща усещането за късен следобед преди залеза на слънцето. Типажите се отличават с конусовиден и увенчан с малка глава върху удължена шия торс, поставен върху дълги и раздалечени един от друг долни крайници. В случая изниква въпросът дали в стремежа да бъде постигната оригинална художествена стилистика не се прекрачват естетически граници, създавайки такъв вид отблъскваща оригиналност?

В категорията „Перспективи“ със своята натуроподобна и твърде изразителна рисунка, както и с впечатляващата драматургия направи впечатление индийския „Газене“ на Упаманю Бхатачаря и Калп Сангви, който получили наградата на град Анеси. След покачване на морето улиците в Калкута се наводняват, а случайно попаднало там семейство мигранти бива нападнато от тигри. В същата категория бе и най-новият филм

на американеца Дейвид Ерлих „Само моретата живеят вечно“, създаден в превърналата се в негов патент техника на рисуване с цветни моливи в блокчета с паусова хартия. И тук, както и в предишните му филми, направените с вкус абстрактни изображения се движат в бавен ритъм, непрестанно образувайки нови цветни композиции. Рускинята Екатерина Микеева в „Да поговорим?“ с пестелива контурна рисунка разказва за бисексуално момиче, чийто баща се шегува, че трисексуални са тези, които обичат и своята родина. Направеният в стандартен декоративен стил „Анна явайката“ на индонезийката Фатима Тобинг Рони прозвуча като нелеп опит и великият Пол Гоген да стане жертва на модните напоследък скандали, вмениявайки му сексуално посегателство над негова непълнолетна тогава моделка и приятелка.

Наградата в категорията „Без граници“ бе определена за „Серийни паралели“ на Макс Хатлер. В него този известен със своите експериментални филми немски автор снима безброй фасади на многоетажни жилищни сгради в Хонг Конг, които след това с компютър раздвижва подобно на паралелни движещи се вертикално една до друга в различни посоки филмови



„Газене“ – Индия, режисьори Упаманю Бхатачаря, Калп Сангви

ленти. Като вибриране между въображението и реалността определя своята черно-бяла творба „Дюня“ унгарецът Габор Улрих, която изразително показва вълнуващи се под влиянието на въздушен поток треви. В тази категория е необходимо да бъде отбелязан и филмът „Мили мой любовнико“ на швейцарката Милва Щуц. С безплатната според авторката 3D анимация, както и „с близката до нейното тяло техника на пластилина“, тя се опитва да намери границата между виртуалния и реалния допир, между отсъствието и присъствието, между сексуалното и романтичното, опитва се да открие същността на докосването.

Интересен с визията си сред телевизионните сериали бе американският „Любов, смърт и роботи (Свидетелят)“ на испанеца Алберто Миелго. След като става свидетел на брутално убийство, гола изпълнителка от стриптийз клуб се опитва да избяга от преследващия я из улиците на пуст град престъпник. Накрая успява да го убие, но очевиден на станалото е двойник на жертвата... Със своята хиперреалистична визия филмът напомня на станалия вече митичен „Реална фантазия“ (2001) на Хиронобу Сакагучи.

Сред пълнометражните филми е необходимо да бъде отбелязан „Убий го и напусни града“ на поляка Мариуш Вилчински (Диплом на журито). Главният герой, бягайки от отчаянието след загубата на своите най-близки хора, търси убежище в страната на спомените, населена с литературни и анимационни герои от детството. Когато обаче открива, че те вече са остарели и че вечна младост не съществува, той решава да се върне към реалния живот. Рисувани с перо и туш върху хартия герои, чиято изобразителна и драматургична мощ е основана на пречупената през призмата на гротеската реалистична рисунка. Това е филм за младостта и старостта, за самотата, за милосърдието, за болезнено скъпите на сърцето ни спомени. Вилчински създава впечатляваща атмосфера с добавяне на реално осветление към своите рисунки, като например в сцената с купе във влак, през прозореца на който се виждат кораби сред осветено от слънцето море... По този начин авторът превръща обикновени сцени от ежедневието в необикновени, отправяйки ги в света на съновиденията. Филмът е събитие без аналог в световното анимационно кино.

Ветеранът на руската анимация Андрей Хржановски



новски изненадва със своя пълнометражен „Носът или конспирацията на другите“ (Награда на журито), по мотиви от повестта „Нос“ на Н.В.Гогол, както и по едноименната и забранявана от съветската власт опера на Шостакович. Авторът споделя, че още през 1969 великият руски композитор му е дал съгласието си да екранизира произведението. С помощта на изрезковата анимация, рисунка с туш върху хартия, репродукции на картини, снимки, кадри от документални и игрални филми авторът пресъздава под формата на анимиран колаж монументален портрет на Русия от първата половина на 20 век, когато Сталин се опитва да пренасочва процесите на развитие във всички области на културния живот в страната. Главни герои са театралният режисьор Всеволод Майерхолд, Дмитрий Шостакович и авангардният художник Павел Филонов. Като анимационни персонажи се появяват и Гогол, Булгаков, Айзенщайн, както и редица партийни дейатели от това време, включително и самият Йосиф Висарионович. Събитията са показани с премерено чувство за хумор, без да се стига до радикални политически пристрастия. Повечето от диалозите и монолозите са представени под формата на оперни арии. С изрезковите фигури се работи по класически начин, т.е. без вменияване на несвойствени за тази техника деформации с помощта на компютър. В някои от кадрите, подобно на колажите на Кандински, Малевич, Лисицки и Родченко, се използват изрезки от вестници, в други частично се раздвижват известни картини на художници като Репин и Шагал, а в трети показаните събития, като например масови разстрели или забрани на културни събития, придобиват достоверен характер с прилагането на оригинални доказателствени документи. Филмът може да бъде възприет като апотеоз на цялостното досегашно творчество на Андрей Хржановски, а е и постижение на анимационното кино в световен мащаб.

Голямата награда за пълнометражен филм бе дадена на френския „Бедствието или детството на Марта Джейн Канари“ на Реми Шайе. През 1863 в конвой в американския запад малката Марта Джейн трябва да се научи да се грижи за конете, за да може да управлява семейния

фургон, като по този начин се изправя пред дебнещите я занапред опасности. Направен в познатата от комерсиалните филми и близка до реалността стандартна декоративна стилистика, филмът се опитва да кокетничи с американските уестърни, като същевременно не поднася нищо ново както в драматургично, така и в изобразително отношение.

Интересно е да се отбележи, че в по-голямата част от филмите в късометражните програми личеше желанието и усилията на авторите на всяка цена да се отличат с оригинално и впечатляващо изображение и перфектно владение на компютърните програми, като същевременно обаче драматургията и умението за водене на разказ, ако изобщо имаше такива, бяха останали на заден план. Прави впечатление и наложилото се повсеместно трептене на типажите в техните статични положения. Тази привидна живост на изображението всъщност заличава съществени недостатъци в монтажа, тъй като една такава трепкаща рисунка може „безнаказано“ да стои много по-дълго на екрана, правейки кадрите досадно дълги и скучни. Също така наложилите се безсмислено широк формат на изображението тип „макарон“ прави кадрите в редица филми да изглеждат пустеещи, зле композирани или напълнени с ненужен декор. А по-голямата светлинна площ на екрана, осветяваща по-агресивно и мащабно окото на зрителя, като че ли и отмества в някаква степен от съзнанието му недостатъците в драматургията и наратива. Налице е стремеж на авторите към разнообразна тематика. Същевременно обаче зрителят става чест свидетел на объркан и с неясна конструкция разказ с мъгляви послания, който се занимава с незначителни и дори измислени проблеми, като всичко това се прикрива с някакъв псевдосюрреализъм или уж ефективна компютърна визия.

Така или иначе, фестивалът представи моментното състояние на анимационното кино в световен мащаб, подсказвайки в по-малка или по-голяма степен насоки или перспективи за неговото по-нататъшно развитие.

GO EAST 2020
ПРЕХОДЪТ НА 90-те
Пренебрежение към
киното му

goEast

разговор с Хелейн Геритсен,
директор на фестивала GoEAST

■ Мариана Христова

INTERVIEW

► Симпозиумът „Филмовото наследство в преход. Централна и Източна Европа 1985-1999“ се проведе извънредно в Германския филмов музей (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum) във Франкфурт на Майн като част от хибридната програма на фестивала за източноевропейско кино goEast и бе едно от първите присъствени филмови събития в Европа след карантината. Програмата включваше лекции и прожекции на ключови заглавия от периода, а „Аз, графинята“ (1989, реж. Петър Попзлатев) бе българският представител в селекцията. Директорката на goEast Хелейн Геритсен споделя възгледите си за този преходен период като трудна, но вълнуваща епоха за източноевропейското кино, изтъква загрижеността си за трудната архивна съдба на филмовото наследство от тези години, както и цялостните си възгледи за „новата нормалност“ и нейното въздействие върху филмовата индустрия. От съствието на България в настоящия разговор е потискащо, но от неформални разговори става ясно, че на този етап почти няма с какво да участваме в подобни дискусии, защото у нас се

прави много малко за съхранението на филмовото наследство по принцип и още по-малко за наследството на прехода.

Миналата година ретроспективната програма на goEast „Всичко остава различно – Дивите деветдесет години“ беше посветена на това нестабилно за източноевропейското кино десетилетие, а Симпозиумът тази година отправи още по-задълбочен поглед към периода, разширявайки го назад до 1985 г. – времената на Перестройката.

Какво провокира интереса Ви към тази бурна епоха?

Темата ми е лично близка. Когато влязох в Източноевропейския институт в Амстердам през 1997, много мои състуденти бяха от страните от бившия Съветски съюз или бивша Югославия. Имам прекрасни спомени от дълги следобеди с безкрайни дискусии за бъдещето на Босна след Дейтънското споразумение, Хагския трибунал, конфликта в Чечения, но също за музика, литература и, разбира се, филми. Интензивност-

та, енергията и смелостта на киното от 90-те са много вдъхновяващи. Въпреки трудните обстоятелства авторите намират за важни определени теми от реалността и миналото, особено мрачните им страни. В Германия се полагат целенасочени усилия за справяне с миналото – темата за Холокоста неизменно присъства в училищата. Немското общество е спечелило много от това, докато в много страни в Централна и Източна Европа наблюдаваме прикриване на неприятни страници от миналото, което намирам за много нездравословно.

Друг важен проблем, с който се сблъскахме докато подготвяхме миналогодишната ретроспектива, бе намирането на годни за прожекция копия. В процеса на работа стана ясно, че това е систематичен проблем и той ни мотивира да започнем задълбочена дискусия по темата чрез този Симпозиум.

Наложиха ли се компромиси при избора на заглавия поради възпрепятствания достъп?

Да, и най-красноречивият пример е Румъния. Нямаме румънско заглавие в програмата, защото не можахме да намерим филмите, които нашите куратори искаха да покажат, като например ранните документални на Кристи Пую. Разбира се, възникнаха и много проблеми, свързани с COVID-19. За щастие не бяхме поискали копия от руския Госфилмофонд, чието транспортиране обикновено е много сложно: пътуват с кола на Руския културен център от Русия до Германия, който обаче в момента не функционира. Също така видях страхотен филм на Наталия Андрейченко във филмовия център „Довженко“ в Киев, който не можахме да включим поради финансовите проблеми, с които центърът в момента се сблъсква. Идеята ни е съвместно с институции в Белград, Букурещ, Рига и Прага да продължим темата на Симпозиума с цел да инвентаризираме периода от 90-те години на миналия век, като поканим местни експерти и накрая издадем в книга докладите и обсъжданията. Целта ни е да обменяме опит, а не да го изнасяме.

Работят ли архивите в Централна и Източна Европа активно за подобряване на ситуацията с аудиовизуалното наследство от 90-те?

Това се опитваме да разберем чрез Симпозиума и се надявам дискусиите сред експертите, които поканихме, да внесат някаква яснота. Както намекна директорът на Чешкия филмов архив Михал Брегант, за нашите поколения 90-те не са толкова далече, поради което ни липсва съзнанието, че това е вече история. Освен това периодът се свързва с криза на идентичността в културата, както спомена Борислав Петранов, директор на Българския културен институт в Берлин. Обективно погледнато, филмите от тези преходни години, които не са показвани в Кан или на други големи събития, остават недооценени. Но това е несправедливо, защото тези заглавия не са пътували поради практически, а не поради естетически причини. Продуцентите им не са имали изградена мрежа от контакти във фестивалните среди, все още са проходили в професията. Периодът като цяло е травматичен за източноевропейците. Те се оказаха губещите в световния икономически ред, защото бяха попаднали в модел, който очевидно се провали, а след това Западът просто ги „завладя“. Това е период, към който не сме благосклонни и по тази причина наследството му се пренебрегва. Връщайки се към вашия конкретен въпрос, филмовият център „Довженко“ в Киев работи добре в тази посока и миналата година показва дигитализирани копия на архивни филми на кинофестивала в Одеса; после в Карлови Вари видяхме резултатите от работата на Чешкия и Словашкия архив. В Полша ситуацията е различна, защото те имат държавни студия, притежаващи правата върху своите филми. Например студиото на Tor Film Krzysztof Zanussi успя да дигитализира много заглавия, но е в процес на сливане с други студия и не знам какво ще се случи с колекциите.

Вчера цитирахте руския режисьор Михаил Литвяков: „Убеден съм, кино може да се създава свободно само в тоталитарна система“. Във връзка с настоящата санитарна криза има много спекулации, че навлизаме в нов глобален тоталитарен режим. Въпреки очевидните негативи за филмовата индустрия, смятате ли, че някои ограничения могат да бъдат ползотворни по неочакван начини?

На първо място е налице опасност за живота,



така че трябва да се отнесем към ситуацията сериозно. Не мисля, че кризата ще доведе до идеологически ограничения. Но се надявам, че филмът ще се върне към същността си, тъй като усещам, че много съвременни творби губят фокус и се отклоняват от първоначалната си идея след като преминат през един куп обучителни програми, сценарни работилници и армии от продуценти, които работят по крайния резултат. Индустрията е станала по-важна от самите филми, което е жалко, така че може би е добре да има по-малко заглавия, но повече разнообразие по отношение на теми, държави и култури, които те представляват. Нашият миналогодишен Симпозиум беше за присъствието на ромите в културата и киното в Централна и Източна Европа. Искане да споделим и тяхната гледна точка, която е недостатъчно представена. Трудно е да се предвиди бъдещето на филмовата индустрия от днешна гледна точка, но много бих искала да видя отново интензивността и страстта от 90-те, които също се появиха в критичен момент.

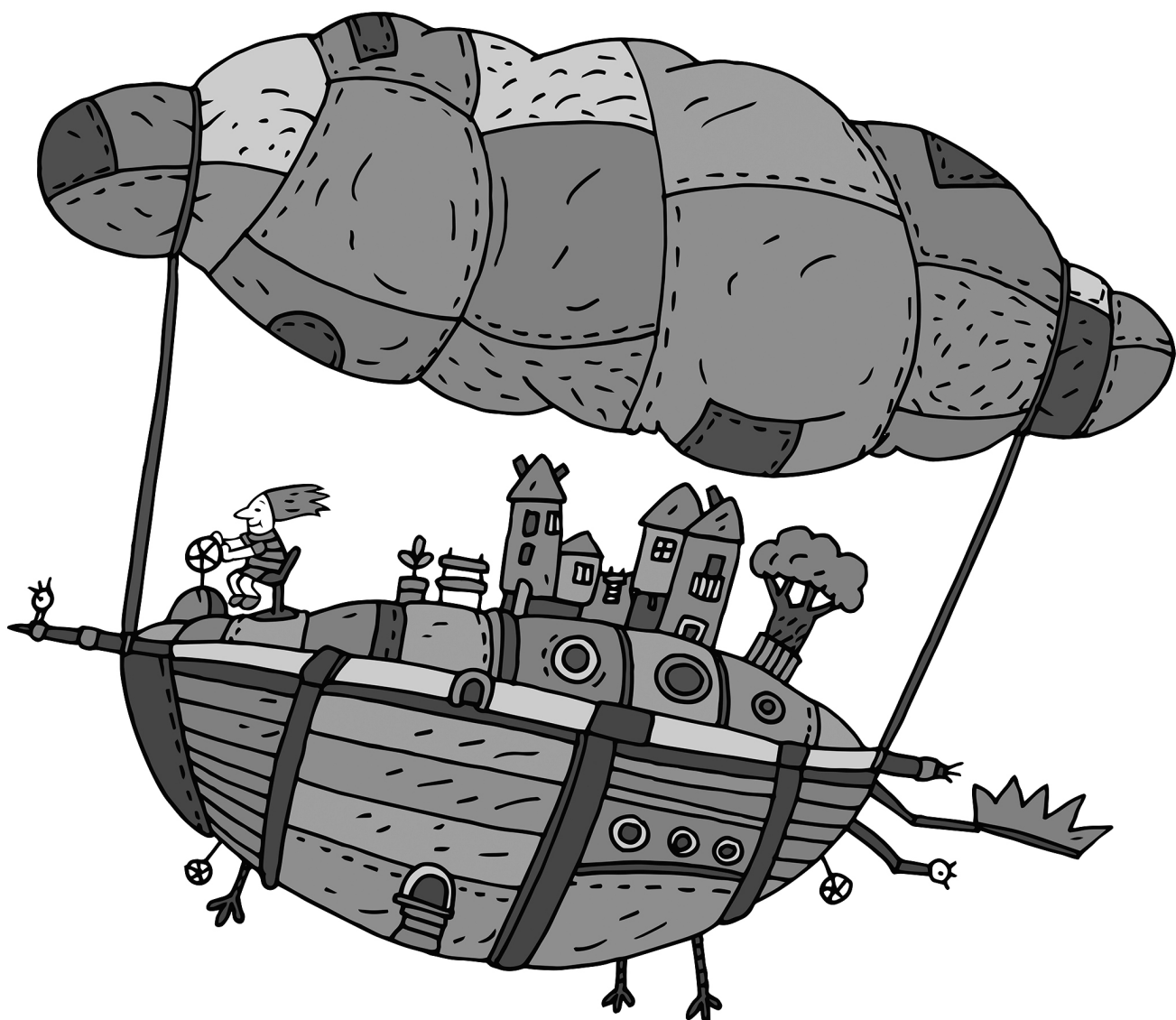
Планирате ли следващото издание по различен начин предвид ситуацията?

Трябва да сме подготвени за всичко, психически и практически. Разработваме различни сценарии, а и вече натрупахме опит за това какво работи добре и какво не. Бих искала също да разширим показва на филми извън фестивала чрез онлайн прожекции. Против онлайн премиерите съм поради отсъствието на дискусии и на други липсващи аспекти на физическата прожекция, но като допълнение към фестивала

ми се струва важно да предоставим достъп до повече източноевропейска култура в Германия и да разширим таргет аудиторията си. Във всеки случай планираме реално случващо се събитие за следващата година, доколкото е възможно. Подготовката на онлайн издание не беше най-приятна, освен това секции като Лабораторията за таланти „Изток-Запад“ губят много от своята енергия и спонтанност. Макар да е жалко, че имаме Симпозиум в толкова малък мащаб и капацитетът на киното е само двадесет и пет зрители, съм щастлива, че успяхме да се съберем и се надявам, че дискусии и живият обмен ще допринесат за бъдещи подобрения. Всъщност вече имаме принос, тъй като Германският филмов музей и goEast финансираха дигитализацията на два филма във филмовия център „Довженко“ специално за прожекциите им на Симпозиума: „Разпад“ (реж. Михаил Беликов, 1990) и „Глад-33“ (1991, реж. Олес Янчук). Първият е за Чернобил – интензивно преживяване, на места истерично. Но веднага става ясно, че авторите не са посещавали семинари по сценарно писане, на което вероятно се дължи автентичността и безкомпромисната му критичност.

Надявам се в следващи издания на симпозиума българското кино да вземе по-активно участие, в случай, че местните институции съумеят да осигурят достъп до киното ни от 90-те, в което има много стойностни творби.

Съвместна публикация с East European Film Bulletin (публикувано със съкращения)



WFAF **16 WORLD
FESTIVAL of
ANIMATED
FILM 2020**
www.varnafest.org

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

списанието, с което филмовият свят идва при вас

списание

кино

абонамент 2021

Абонирайте се за списание **кино**
в **БЪЛГАРСКИ ПОЩИ**
каталожен номер **1402**
и чрез фирма **ДОБИ ПРЕС**

РЕДАКЦИЯТА НА СПИСАНИЕТО

София 1527, бул. ДОНДУКОВ 67

тел: 02 946 10 62

e-mail: magazine.kino@gmail.com

6 броя – 30 лв. 3 броя – 15 лв.

съюз на българските филмови дейци

1521

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