

списание **КИНО**

излиза от 1946 г. без прекъсване

07/2023



РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

ПРОФ. БОЖИДАР МАНОВ

ПРОФ. ВЕРА НАЙДЕНОВА

Д-Р ГЕНОВЕВА ДИМИТРОВА

ДИМИТЪР САРДЖЕВ

ПРОФ. ИВАН СТЕФАНОВ

ДОЦ. КАЛИНКА СТОЙНОВСКА

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА – ГЛАВЕН РЕДАКТОР / 3 СТР.

СПИСАНИЕ КИНО / ЮЛИ 2023

СЪДЪРЖАНИЕ:

ИЗКУСТВЕНИЯТ ИНТЕЛЕКТ В КИНОТО И АВТОРСКИТЕ ПРАВА – ПЪРВА ЧАСТ – МАРИЯНА ЛАЗАРОВА / 6 СТР.

INDEPENDENT SMART TALKIES – ВТОРА ЧАСТ – КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА / 26 СТР.

ЛУКАС ДОНТ / LUX AUDIENCE AWARD 2023 – КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА И ГЕРГАНА ЦЕКОВА / 41 СТР.

ДОКУМЕНТАЛНО КИНО: РАЗГОВОР С НИКОЛАЙ СТЕФАНОВ И РАЛИЦА ГОЛЕМАНОВА – ТЕОДОРА СТОИЛОВА-ДОНЧЕВА / 65 СТР.

ЗЛАТЕН КУКЕР 2023 – ЖАНРОВО РАЗНООБРАЗИЕ И СОЦИАЛНА ЗНАЧИМОСТ – НАДЕЖДА МАРИНЧЕВСКА / 77 СТР.

СОТИР ГЕЛЕВ: ДОБРИТЕ ФИЛМИ МОГАТ ДА СЕ РАЗКАЖАТ САМО КАТО ФИЛМ – ИРИНА КАНУШЕВА / 90 СТР.

ТОНИСЛАВ ХРИСТОВ – ИЗ ЖИВОТА НА ДОБРИТЕ ХОРА „ПОЩАЛЪОНЪТ“, „ТАЙНИЯТ ЖИВОТ НА ВЕРА“, „ДОБРИЯТ ШОФЬОР“ – ЕЛИЦА МАТЕЕВА / 106 СТР.

КИТАЙСКИЯТ КИНОМАЙСТОР СИЕ ФЕЙ: ДНЕС ВСЕКИ ПРАВИ ТОЗИ ТИП КИНО, КОЕТО ХАРЕСВА И ГО ИЗРАЗЯВА НАЙ-ДОБРЕ – АНДРОНИКА МАРТОНОВА / 114 СТР.

APPASSIONATA ИЛИ ЗА ВДЪХНОВЕНИЕТО КАТО НАЧИН НА ЖИВОТ – ГЕРГАНА ДОНЧЕВА / 127 СТР.

КУЛТУРЕН АФИШ: ЮЛИ 2023 – АНАСТАС ПУНЕВ / 131 СТР.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ФЕВРУАРИ / 137 СТР.

ГАЛЕРИЯ: ФЕВРУАРИ / 141 СТР.



© Евелина Данева - Райнингер

ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Доста се писа и коментира, но не мога да отмина с мълчание наглите и срамни прояви, по повод прожекциите на белгийския филм „Близо“ в кино „Одеон“ в София и дни след това в залите на Фестивалния и конгресен център във Варна през юни.

Спирането на прожекциите от привърженици, по-точно от организирана тълпа от радикалната националистическа партия, е безпрецедентно, нечувано досега посегателство върху правата на човека в България. А наплевателските коментари в Интернет изобщо не коментирам. Само недоумявам как е възможно хора, които изобщо не са гледали филма, с такава ожесточеност да го заклемяват. Агресията, все едно, вербална или физическа, е плашеща и напомня общества и години, които дано никога не се повторят. Въпреки че човечеството не се вразумява от уроците на историята. А най-страшни са лицемерните лозунги, че тези хулигански прояви са в защита на християнските ценности и патриархален морал. За какъв морал може да става дума при организирана тълпа, която се опиянява от агресията и насилието?!

Това недвусмислено е показано в документалния филм на Николай Стефанов „Нямаш място в нашия град“. Футболните фенове отиват на

стадиона не заради спортната проява, а за да предизвикат сбиване, да създадат безредици, да изляят гнева си от всеки и от всичко. И ето че една културна проява, показът на филма „Близо“, предизвика същата агресия, вече извън стадиона, което е повече от стряскащо... Добре, че обществото не се отнесе с пасивност и реагира категорично на този срамен акт.

Няколко думи за самия филм на Лукас Донт „Близо“, който има Златна палма от Кан 2022 г., номинация за Оскар за чуждоезичен филм и само преди дни спечели европейската филмова награда на публиката LUX AWARD. От години не съм гледала толкова нежен, емоционален и чист филм.

Подчертавам думата чист, защото в приятелството между двете тринайсетгодишни момчета няма преднамереност. Във филма не се усеща и намек за ЛГБТИ+ тематика. Да. Има несигурност, има изострена чувствителност, има страх пред израстването, но преди всичко има затрогваща привързаност, на която само изкривено съзнание може да придаде хомосексуални конотации. И когато грубостта на децата, а се знае колко жестоки могат да бъдат те, разрушава хармонията в привързаността между двете момчета, трагичната развръзка е неминуема. Симптоматично е, че двата филма се появяват почти по едно и също време на екран и намират отзвук в този брой на списание КИНО. Филмът „Нямаш място в нашия град“ е център в интервюто на Теодора Стоилова-Дончева с авторите му Ралица Големанова и Николай Стефанов.

В Културен афиш Анастас Пунев поставя акцент върху филма „Близо“, а LUX AWARD коментира младата Гергана Цекова. Катерина Ламбринова разговаря с Лукас Донт, режисьор на „Близо“, и представя останалите номинирани за наградата режисьори.

Актуален и изключително навременен е анализът на Марияна Лазарова в студията ѝ „Изкуственият интелект в киното и авторските права“, първа част от който – „Боговете сигурно са полудели“, публикуваме в този брой, както и „Смарт кино: естетически концепции и влияния“ – втора част от Independent Smart Talkies на Катерина Ламбринова.

На международния фестивал за анимационно кино „Златен кукер“ е посветена статията на Надежда Маринчевска „Жанрово разнообразие и социална значимост“, а интервюто на Ирина Канушева „Добрите филми

могат да се разкажат само като филм“ е със Сотир Гелев – художник, писател, продуцент, режисьор на анимационни филми. Есето на Елица Матеева „Тонислав Христов – из живота на добрите хора“ визуира филмите му „Пощальонът“, „Тайният живот на Вера“, „Добрият шофьор“.

В рубриката „Сценарни ескизи“ представяме сценария на Камен Калев за филма „Февруари“.

Стогодишнината на художника Генко Генков и изложбата му в Софийска градска художествена галерия отразява Калин Николов в „Експлозия на чувството“.

Любмила Дякова





ИЗКУСТВЕНИЯТ ИНТЕЛЕКТ В КИНОТО И АВТОРСКИТЕ ПРАВА – ПЪРВА ЧАСТ

МАРИЯНА ЛАЗАРОВА

„БОГОВЕТЕ СИГУРНО СА ПОЛУДЕЛИ!“ – ПЪРВА ЧАСТ

*„Възходът на машините е тук,
но те не идват като завоеватели,
те идват като творци.“*

*Андрес Гуадамуз, ст. преподавател по право на интелектуална собственост,
Университет в Съсекс, Великобритания*

Древногръцкият театър лансира специфична граматургична техника, известна като *Deus ex machine*. В буквален превод фразата означава „богът от машината“ и с този израз се означавал често използван сюжетен похват, който слагал край на граматическа ситуация, чиято развръзка била неразрешима по вътрешната логика на фабулата, а се случвала внезапно по волята на боговете – ерго вследствие

предопределеността на съдбата. По същия внезапен, неочакван и стресиращ начин, „богът от машината“ днес не само навлезе в ежедневието ни, но завладя творчески територии, традиционно запазени само за нас, човеците от плът и кръв. В областта на изкуствата машините отдавна създават разнообразно съдържание: пишат всякакви произведения на словесното изкуство, рисуват картини, композират музика, редактират фотографии и т.н. Във филмовата индустрия изкуственият интелект от години е завладял позиции. Емблематични примери за това са компютърно генерираните образи – CGI^ш и визуалните ефекти (VFX). Създаването на виртуална реалност всъщност представлява компютърно възпроизведена симулация на триизмерна среда. С помощта на съвременните технологии за обработка и визуализация на 3D изображения, се пресъздават дигитално моделирани светове.



СНИМКА: VECSTOCK

Технологиите във филмопроизводството са толкова напреднали, че вече са в състояние да създадат самостоятелно късометражен филм от сценария до окончателния монтаж. Това е възможно благодарение на т.н. генеративни алгоритми, които могат да създават изображение от кратки текстове – т.е. да превърнат текста във видео. Те са базирани

на основни усъвършенствани модели за „загълбочено обучение“ и могат да изпълняват задачи, присъщи на интелектуалната дейност на човешкия мозък. Триминутният късометражен филм „Обичаш ли ме?“ (2013 г.) се превърна в първото вирусно аудиоvizуално съдържание, на което съсценарист е изкуствен интелект. Това става възможно чрез Cleverbot – онлайн разговорна платформа, способна да проведе правдоподобен чат с човек, базиран на текст. Кинорежисьорът Крис Уилсън задава на софтуера задача да измисли имената на героите, диалога и дори заглавието на филма.



СНИМКА: IMDB, DO YOU LOVE ME, 2013

Номинираният за BAFTA режисьор Оскар Шарп и изследователят на изкуствения интелект от Ню Йорк Рос Гудуин, създадоха деветминутен късометражен филм, изцяло съчинен от бот, наречен Бенджамин, който е написал сценария, както би направил всеки човек, включително сценични ремарки и диалог. Изкуственият интелект е в състояние да създаде за един ден филмов трейлър, докато на монтажен екип това начинание може да отнеме от седмици до няколко месеца.

Технологиите променят драстично не само производствените, икономически и артистични правила във филмовата индустрия, но

поставят и важни етични въпроси. Филмовите студиа си позволяват да манипулират дигитално заснетите изпълнения на актьорите и да ги използват в проекти дори след тяхната физическа смърт. Първият пример за починал изпълнител, пресъздаден за филм, е Брандън Ли в „Гарванът“ („The Crow“) през 1994 г. и оттогава виждаме Кари Фишър да се завръща във вселената на Междузвездни войни, Огри Хепбърн в реклама за шоколад Galaxy, Брус Ли реанимира за реклама на Johnnie Walker Blue Whisky. Пол Уокър почина по време на снимките на „Бързи и яростни“ 7 и беше „възкресен“ чрез магьосничеството VFX от новозеландската компания WETA Digital, като се планира завръщането му в поредицата. Звезците започнаха да се шегуват, че съвсем скоро ще гледаме как Елвис Пресли „си партнира“ с Мерилин Монро в пълнометражен игрален филм.



ЕЛВИС И МЕРИЛИН МОНРО – ФОТОМОНТАЖ (СПОРЕД ИСТОРИЧЕСКАТА СПРАВКА ЕЛВИС И МЕРИЛИН МОНРО НИКОГА НЕ СА СЕ СРЕЩАЛИ).

Създаването на „дигитални аватари“ стана възможно благодарение на технологията deer fake^[2], която използва изкуствен интелект, обучаващ се на огромен масив бази данни със съществуващи изображения – big data^[3], за да създаде подобни образи, видеоклипове или звукозаписи на хора, които вършат и казват неща, които не са реални. Благодарение на тази технология намери в порноиндустрията. По публично обявена информация компанията AI Deertrace е открила 15 000 гийпфейк видео клипа в интернет през месец септември 2019 г, като 96% от тях са били порнографски, а 99% от участниците – известни жени или знаменитости. Един от най-разпространените модели за гийп фейк изображения е този на компанията Metarhysis, известна с вайръл видеото на Том Круз в Тик Ток.



ФАЛШИВО ВИДЕО С ТОМ КРУЗ В СОЦИАЛНАТА ПЛАТФОРМА ТИК ТОК

Проблемът е, че технологията не е сложна и може да се използва интензивно от масовия потребител и то за злепоставяне на определени личности, за публично унижение или отмъщение. Засега има технологии, разпознаващи гейпфейк видеата като: Real-Time Deepfake Detector на Intel или FakeCatcher и непрекъснато се разработват нови. Тревожещото е, че не съществува адекватна нормативна регулация. Единствено в Китай

беше приет закон, забраняващ „създадено от изкуствен интелект съдържание да се разпространява, без ясен маркер за неговия произход. Той изисква и авторите да се регистрират с реалните си имена при създателите на дадения софтуер“^[1]. И ако за потребителите в домашни условия технологията дийп фейк обещава оргазъм със звезди, то пред филмовата и гейминг индустрии открива нови хоризонти. Актуализацията и допълването на нормативната рамка е не само от голямо значение за регулиране на пазарните отношения, но и за превенциране на злоупотреби с лични данни и интелектуалното пиратство. Вече е налице създаването на първия в света „дийп фейк“ сериал с използване на лицата на световни звезди: Киану Рийвс, Марго Роби, Робърт Патисън, Джейсън Стейтън. „ПЕЕМ Жейсон“^[2] е създаден с държавна помощ от руския Институт за развитие на Интернет и се излъчва онлайн. Всичко би било в реда на нещата, ако уеб сериалът беше създаден след разрешение от страна на актьорите, а не, както се твърди в пресата, чрез нелегитимно присвояване на техните самоличности. Да не говорим за неразрешеното използване на бази данни за самообучение на алгоритмите! С това Русия отново потвърди неприятния си имидж на страна, която не е в състояние да озанти пиратството.



КАДЪР ОТ DEEP FAKE, СЕРИАЛ, РАЗПРОСТРАНЯВАН ОНЛАЙН НАСВЕЮН / YOUTUBE

Твърди се, че в бъдеще филмовата индустрия ще дава възможност пред зрителите да избират между две основни възможности: да гледат филми,

В които играят само дигитални хора или такива, в които са заснети истински актьори. В киноиндустрията масово се използва, и то съвсем не отскоро, de –aging technology^[61], която дава възможност за изкуствено подмладяване на актьори и reverse-aging^[62] технологията, при която изкуствено се състаряват персонажите. Примерите за това и в двете посоки са многобройни, както във филми, така и в телевизионни сериали: Браг Пит в „Странният случай с Бенджамин Бътън“ (2008 г.), Джонни Депп в „Карибски пирати. Мъртвите не разказват приказки“ (2017 г.), Кари Фишър в „Rogue One: История от Междувъзвездни войни“ (2016г.), Майкъл Дъглас и Мишел Пфайфър в „Ант-мен и осата“ (2018 г.), Робърт де Ниро и Джо Пеши в „Ирландецът“ (2019 г.), Марк Хамил в „Мандалорианецът“ (2019 г.), Харисън Форд в „Индиана Джоунс и реликвата на съдбата“ (2023 г.). Списъкът е огромен, както и този на филмите, озвучавани със „синтезирани гласове“^[63] — компютърни симулации на човешки гласове. Представителите на National Association of Voice Actors^[64]/NAVA/ заявиха в пресата: „Не знаем дали нашите гласове се използват или са били използвани за обучение на синтетични гласове за машинно обучение или за създаване на синтетични гласове, които вероятно биха могли да бъдат там без наше знание. Надяваме се, че потенциално бихме могли да помогнем в регулирането на тази технология, или да бъдем част от разговора, докато върви напред.“^[65] Всичко това повдига етични въпроси, създава големи притеснения в актьорската гилдия и накара знаменитости от ранга на Киану Рийвс да включват специални клаузи в договорите си с филмовите студиа, забраняващи дигитални обработки на записаните му изпълнения. Използването на огромни масиви от изображения на киноактьори за обучение на изкуствения интелект, без тяхно разрешение и напълно безвъзмездно, може да се квалифицира като неоснователно обогатяване на определени компании. В почти всички случаи видеозаписаните изображения се ползват от закрила като лични данни, както и с авторскоправна защита, и вече са налице първите съдебни дела за нарушени права. През януари 2023 г. три актриси, Сара Андерсън, Кели Макернън и Карла Ортиз, предявиха пред Окръжния съд на САЩ (Северен окръг Калифорния, дивизия Сан Франциско)^[66] иск срещу три технологични компании Midjourney, Stable Diffusion и DeviantArt за това, че чрез разработения от тях генератор за AI изкуство DreamUp са се облагодетелствали комерсиално от използването на защитени с

авторски права изображения. Междувременно езиковият модел ChatGPT превзе света с необикновените си способности да пише есета, да програмира, да съчинява стихове и да сътворява сценарии. Нищо чудно, че филмовите и телевизионни сценаристи от „The Writers Guild of America“^[121] първи оттеглиха исканията си за пълна забрана на изкуствения интелект в киното и призоваха към свободно използване на чатботове за подпомагане на нови идеи или написване на сценарии, без да се налага да поделят приходите. На въпроса на Дейвид Смит от в. „Гардиън“ за потенциалното въздействие на изкуствения интелект (ИИ) върху филмовата индустрия, ChatGPT дава следния отговор:

„1. Писане на сценарии: ИИ може да се използва за анализиране на съществуващи сценарии и създаване на нови, което потенциално води до по-ефективно и рентабилно писане на сценарии.

2. Предпродукция: ИИ може да се използва за рационализиране на предпроизводствения процес, включително кастинг, проучване на местоположението и сторибординг.

3. Специални ефекти: ИИ може да се използва за създаване на по-реалистични и завладяващи специални ефекти, потенциално намалявайки необходимостта от практически ефекти и спестявайки време и пари в постпродукцията.

4. Анализ на аудиторията: ИИ може да се използва за анализиране на данните и предпочитанията на аудиторията, като помага на студиата да вземат по-информирани решения за това, на кои филми да дадат зелена светлина и как да ги пуснат на пазара.

5. Разпространение: ИИ може да се използва за персонализиране на препоръките за филми за зрителите и оптимизиране на стратегиите за разпространение, което потенциално води до по-високи продажби на билети и приходи.“^[122]

New chat

Today

Screenplay Writing A

May

Video Theatre Requested

Share a link to this chat

Learn more

visuals, and character interactions. Use subtext and visual cues to convey emotions, relationships, and themes.

9. Get feedback and revise: After completing a draft, seek feedback from trusted sources such as fellow writers or industry professionals. Revise your screenplay based on constructive feedback to improve its structure, character development, and overall storytelling.
10. Polish your final draft: Pay attention to grammar, spelling, and formatting details. Ensure your screenplay is error-free and adheres to industry standards. Consider hiring a professional proofreader or script consultant if needed.

Remember, writing a screenplay is a creative process, so allow yourself to experiment, revise, and refine your work. Keep writing and honing your skills, and with persistence, you'll improve your craft over time. Good luck with your screenplay!

ПРЕПОРЪКИ ОТ ЧАТ ГРТ ЗА НАПИСВАНЕ НА СЦЕНАРИИ

„ИЗКУСТВЕН ИНТЕЛЕКТ“

Намесата на генеративните алгоритми в киното е толкова скоростна, агресивна и всеобхватна, че публично се разпространиха опасения за безсилието на Холивуд да овладее ситуацията. Холивуд повече няма да олицетворява развлекателната индустрия с нейните червени килими, фестивални награди, интервюта и целеустремено менажиране на събития, изграждащи медийния ореол около системата на звездите. Някои дори предизвестиха, че не е далече времето, когато „фабриката за мечти“, такава, каквато я познаваме, ще капитулира пред новата реалност, създадена от „бога от машината“. Ще бъдем ли скоро свидетели на „смъртта на автора“? От край време любима „скитаща“ тема в изкуството е как човек бива унищожен от своето творение. В различни филмови версии персонажи от типа на Франкенщайн до доктор Джекил и мистър Хайд, представят убедително как науката ражда чудовища. В научнофантастичния трилър „Ex Machina: Бог от машината“ (2015 г.) много правдиво беше показано как развитият и самообучаващ се изкуствен интелект може да манипулира човешкия и дори да го унищожи. Режисьорът Алекс Гарланд и актрисата в главна роля Алисия Викандер ни карат да се замислим за бъдещето на човешката цивилизация. развитието на изкуствения интелект е така неудържимо, че разтревожи дори „красивия ум“ на Илън Мъск.



ИЗКУСТВЕНО ГЕНЕРИРАН ПОРТРЕТ НА ИЛЪН МЪСК, СНИМКА: AI / LEXICA.ART

Той изрази открито екзистенциалния си страх от безконтролната настъпателност на AI^[14] и призова да бъдат прекратени новите разработки поне за шест месеца. Дали половин година е достатъчна, за да може човечеството да забави темпото и да започне да осмисля последиците от своите творения и как да ги контролира?!

Трябва да признаем, че въпросът накъде върви светът е несъмнено с приоритетно значение пред този накъде отива правото и в частност авторското право! Реформирането и модернизирването на нормативната база, обаче, се оказаха от ключово значение за обществената безопасност и в перспектива за оцеляването на човешкия род. Правото е било винаги много по-консервативна система, която, образно казано, тича с голямо забавяне след технологиите – едно невъзможно надбягване с непредвидими последици. Законотворчеството е продължителен процес, свързан със съставяне на адекватни разпоредби, предхождани от обществени консултации, публични обсъждания, парламентарни гласувания, *vacatio legis*^[15] и не на последно място – хармонизация с

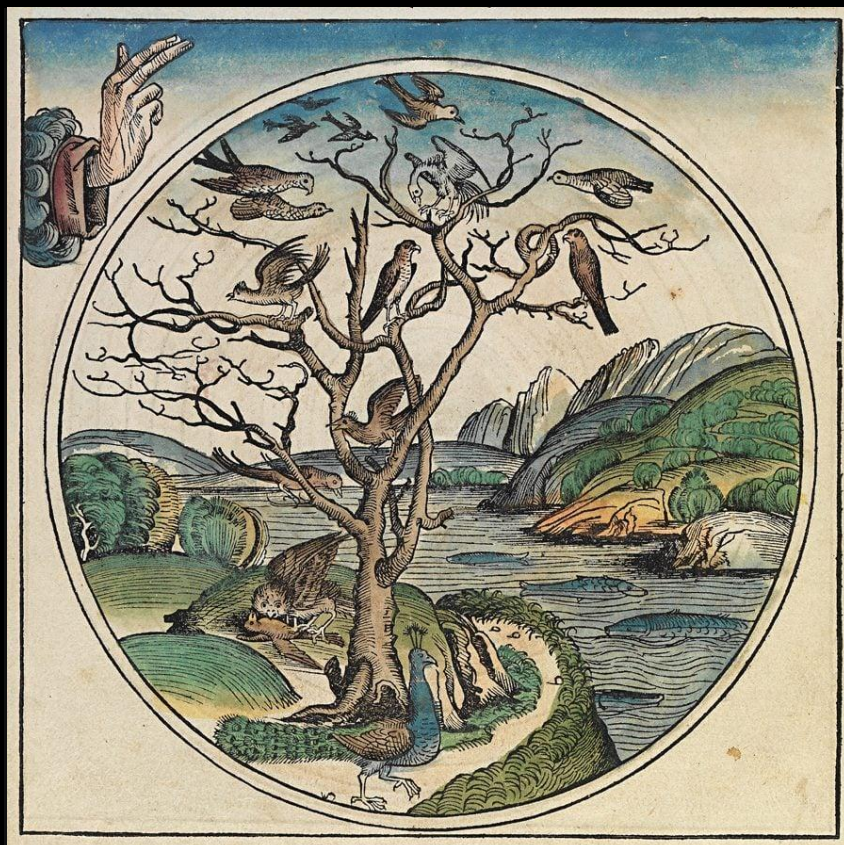
общата европейска рамка на Aquis^[161]. Според изложените възгледи в „Бялата книга за изкуствения интелект“^[171], регулаторната рамка трябва да създаде „екосистема на доверие“. Документът съдържа и възможен вариант на дефиниция за изкуствен интелект като система, формулирана от експертна група на високо ниво. Тя гласи следното: „Системите с изкуствен интелект (AI) са софтуер (и вероятно също хардуер) системи, проектирани от хора, които при сложна цел действат във физическо или цифрово измерение, възприемайки тяхната среда чрез събиране на данни, интерпретиране на събраните структурирани или неструктурирани данни, разсъждения върху знания или обработване на информацията, получена от тези данни, и вземане на решение за най-доброто(ите) действие(я), което(и) да се предприеме за постигане на дадена цел. AI системите могат или да използват символни правила, или да научат цифров модел, а също така могат да адаптират поведението си, като анализират как околната среда е повлияна от техните предишни действия“.^[181]



От анализа на определението следва, че основните елементи на изкуствения интелект са „данните“ и „алгоритмите“, които могат да бъдат интегрирани в хардуер. Проблемът за реформиране на авторскоправната регулация е с не по-малка сложност и поставя на

дневен ред редица предизвикателства не само пред европейската рамка, но и пред националните правни системи. Към момента в повечето законодателства съществуват празноти относно регламентацията на авторски или сродни права върху компютърно генерирано съдържание. Компликациите в законодателния процес се коренят в обстоятелството, че генеративният изкуствен интелект атакува сърцевината на авторскоправната доктрина, а именно: идеята, че автор може да е само и единствено физическо лице, чиято индивидуалност е възможно да се разпознае в създаденото от него оригинално произведение. Подобна е и разпоредбата на чл. 5 от нашия закон за авторското право и сродните му права (ЗАПСП)^[191]: „Автор е *физическото лице*, в резултат на чиято творческа дейност е създадено произведение“. Специалният закон поставя изискване защитеният обект да бъде създаден с личен творчески труд, но не съдържа дефиниция за това понятие. Други две изисквания също трябва да са налице в кумулация, за да може едно произведение да се защитава от авторското право: да е произведение на изкуството или науката и да е изразено в обективна форма. Мнозинството законодателства свързват авторството с изискването за **оригиналност** на произведението, което се счита за *sine qua non*^[192] за получаване на авторскоправна закрила. Дефинициите за „оригиналност“ се различават в законодателствата на отделните държави и не съществува общоприето определение. Особено фразпантна е спецификата в концептуирането на това понятие в прецедентното право на САЩ. С правна закрила се ползват тези произведения, които покриват две императивни законови изисквания за оригиналност, а именно:

- Ако представляват *независими творения*^[21] – т.е. не са буквални копия на вече съществуващи произведения. Например в случаите, когато се заснеме едно към едно картината „Герника“ на Пабло Пикасо, фотографията не получава правна защита. Съдебната практика обаче приема, че ако дадено произведение е идентично с вече създадена творба, но авторът няма никаква представа, че тази творба съществува, то неговото произведение ще се счита за оригинално и ще се ползва с правна закрила.



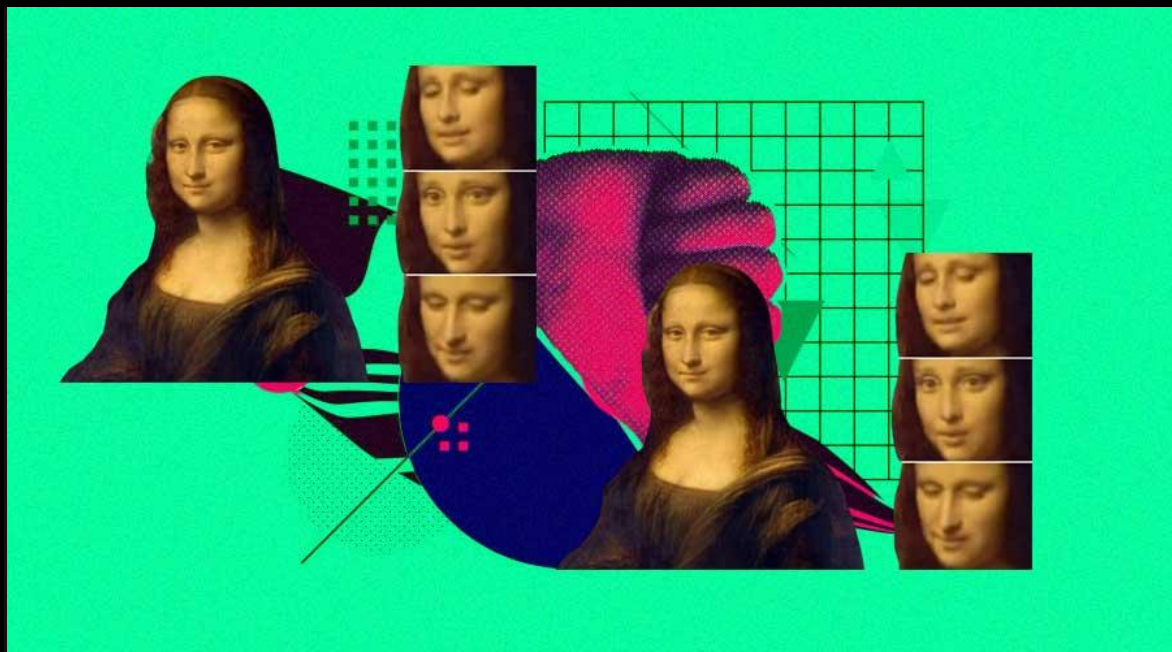
ДЕН 6 БОГ СЪЗДАВА ПТИЦИТЕ – ИЛЮСТРАЦИЯ ОТ НЮРНБЕРГСКАТА ХРОНИКА

- Ако произведенията са създадени с някакво *творчество*^[22], изисква се поне минимална степен на съзидателни усилия. Практиката на американските съдилища отдавна вече не лансира теорията, че само произведения, създадени с „пот на челото“^[23] се закрият от закона.
- В повечето европейски държави оригиналността е в корелация с неповторимия индивидуален авторски отпечатък в творбата, който я превръща в разпознаваемо и уникално произведение на изкуството / науката. „Във всички случаи оригиналността е свързана с експресията на автора, а не с основата идея.“^[24] Не съществува кодифицирано определение на това понятие, но може да се каже, че има европейска концепция за оригиналност и още с Бернската конвенция за закрила на литературни и художествени произведения се въвежда понятието. Европейските директиви дефинират само оригиналността на компютърни програми, бази данни и фотографии, но според съдебната практика на Европейския съд, този стандарт се прилага във всички случаи. Съгласно европейската доктрина и практика едно произведение се признава за оригинално, ако то е *собствено авторско интелектуално произведение*, отразяващо личността на автора, без да се вземат под внимание други критерии, като предназначение или художествена стойност. Основен принцип в авторското право е *принципът за естетическа неутралност* – т.е. степента на правната закрила е еднаква за шедьоврите и за посредствените образци, дори за откровено лошите и бездарни творения.

Огромното предизвикателство на изкуствения интелект към нормативната актуализация произтича оттам, че той може с лекота да наподоби „артистичното ДНК“, въпреки твърденията на мнозина, че на това съдържание му липсват, присъщите за човешкото творчество, одухотвореност и страст. В съответствие с действащите в страната разпоредби, основни автори и съавтори с права върху цялото аудиовизуално произведение са режисьор, оператор, сценарист и художник – постановчика при анимационните филми. Генеративният изкуствен интелект е в състояние „да узурпира“ действията на тези фигури във филмовия процес и напълно автономно да създаде окончателната версия на произведението. Ето защо мненията относно признаване на авторски права върху компютърно генерирано съдържание варират в амплитудата от пълно отрицание до ентусиазъм по посока създаване на юридически правила. Първите опити обикновено вземат под внимание начина, по който се използва изкуствения интелект за създаване на произведението. В случаите, когато машините се използват от човек само като средство за създаване на съдържание, няма спор относно субекта на правото. Тези произведения се означават с английските термини *computer related works* или *computer-assisted works*^[25]. Титуляр на авторското право е лицето, което е използвало софтуера и компютърната конфигурация, прави творчески избори и контролира крайната версия на създаденото произведение с личен труд, както изискват повечето законодателства. Според чл. 4 от Договор на СОИС за авторското право (ДАП) „Компютърните програми се закрият като литературни произведения по смисъла на член 2 от Бернската конвенция. Тази закрила се прилага към компютърните програми, независимо от начина или формата на тяхното външно изразяване“.^[26] Следователно, софтуерът е на режим на закрила като словесно произведение, като своеобразен кодиран език. Това правило е възпроизведено и от разпоредбата на чл. 3 ал. 1, т. 1 от българския ЗАПСП съгласно която програмистите са носители на авторски права върху създадените от тях програми и за тях важи същия режим на закрила, както за авторите на литературни творби. Специалната разпоредба на чл. 14 от ЗАПСП визуира хипотезата, когато работодателят става оригинален правоносител по силата на закона в случаите, когато компютърната програма е създадена по трудово правоотношение и не е

трудно могат да бъдат квалифицирани като „личен творчески труд“, въпреки че това понятие не е дефинирано в българския ЗАПСП. Нашият закон не изисква защитените обекти да притежават качеството оригиналност, а си служи с израза: „резултат от творческа дейност“ (чл. 3, ал. 1 от ЗАПСП). Този критерий предполага авторът да е положил някакво интелектуално усилие и самостоятелно мислене при създаване на произведението, да е взимал творческите решения и най-вече да има пълен контрол върху крайния и окончателен вариант, без да е необходимо да реализира високи естетически постижения, или научни приноси. Може да се обобщи, че на общеевропейско ниво се обсъжда като резонно въвеждането на *4 степенен тест*^[29], съобразно който да се преценява във всеки един случай дали дадено компютърно-асистирано съдържание може да бъде закриляно от авторското право:

- *Стъпка 1* – да е произведение на изкуството/науката – без значение на художествените или научни приноси;
- *Стъпка 2* – да е плод на човешки интелектуални усилия;
- *Стъпка 3* – да е оригинално/креативно – резултат от творчески избор – машинно-подпомогнато производство може да възникне в три отделни фази на творческия процес: „концепция“, „изпълнение“ и „редактиране“^[30];
- *Стъпка 4* – изразяване – резултатът да изразява общото авторско намерение.^[31]



ДЕН 6 БОГ СЪЗДАВА ПТИЦИТЕ – ИЛЮСТРАЦИЯ ОТ НЮРНБЕРГСКАТА ХРОНИКА

Както беше споменато по-горе, законодателствата в много държави, включително на територията на Европа и САЩ, изискват да е налице качеството „оригиналност“, за да се ползва едно произведение с авторско-правна закрила и това качество винаги е свързано с човешкия фактор, а не с машината. Някои правни системи отчитат човешкия принос, дори когато не е налице идентифицируем автор и предоставят все пак известна законова защита.

Вероятно има нещо знаково в това, че Великобритания е една от първите държави, която прави опити да регламентира тези правоотношения, имайки предвид, че тя е държавата, приела в 1710 г. първият в света закон за авторското право – Закон на кралица Ана (The Statute of Anne). Британският закон за авторското право и патента от 1988 г. постановява, че произведение, произведено от компютър или с помощта на такъв, е възможно да бъде защитен обект, и авторското право е собственост на лицето, което е позволило генерирането, или е направило възможно създаване на произведението. Предвидено е изключение за произведенията, които са създадени по трудово правоотношение от служител по време на работа и за които авторското право принадлежи на работодателя. Подобни правни норми се съдържат и в законодателствата на Ирландия, Нова Зеландия, Хонг Конг, Индия, Южна Африка и титуляр на авторското право се счита лицето, извършило приготовленията за създаване на произведението. В зависимост от конкретиката, понякога това лице може да е продуцентът, или програмистът. Извън предвиденото изключение за работодателя, в повечето случаи авторското право ще принадлежи на програмиста, който създава компютърния софтуер, зарежда базите данни и изобщо упражнява контрол върху целия процес. Казусът се усложнява, когато различно от програмиста лице структурира базата данни – това може да бъде потребителя, или независим създател на бази данни. Съществуват нагласи правната уредба да изисква във всеки отделен случай преценка на индивидуалния принос на лицата за създаване на крайния резултат. В такива случаи е възможно законът да допусне всеки един – от програмиста, потребителя, или създателя на бази данни – да претендира, че притежава авторското право или те да бъдат в отношения на съавторство.



В тази връзка е уместно да се коментира как ще се решава въпросът с авторството, според българското законодателство в случаите, когато за създаване на произведението се използва чужд софтуер и собствена база данни? Могат ли в тези случаи авторите на бази данни да са съавтори с програмистите и то в отношение на делимо съавторство, при което всеки съавтор е създал част от бъдещото произведение и тя може да бъде самостоятелно обособена? В посочения случай програмистът и съзателят на база данни сътворяват две отделни произведения, чрез които компютърът механично генерира едно друго произведение. От тази гледна точка те не попадат в съществуващата нормативна регламентация на съавторството. Съгласно чл. 8, ал. 1 от ЗАПСП авторското право върху произведение, създадено от две или повече лица, им принадлежи общо, независимо дали произведението е неделимо цяло или се състои от части, които имат самостоятелно значение. Законната норма предполага, че „между съавторите има предварително съгласувано намерение да се създаде съвместно произведение с творчески принос на всеки съавтор“ (Саракинов, 2013:70). Очевидно тази предизпозиция също не е на лице в разглеждания казус и българският ЗАПСП не съдържа правно регулаторен режим за компютърно генерирани произведения. Действащите правни норми, отнасящи се до правна закрила на софтуер, бази данни и съавторство не могат да бъдат съотнесими нито към междинните произведения, нито към тези, изцяло генерирани от компютри.

Бележки под линия:

^[11] CGI – Computer Generated Images – от англ.ез., компютърно генерирани изображения.

^[12] Deep fake – от англ.ез., дълбинен фалшификат.

^[13] Big data – от англ.ез., големи данни – структурирани информационни активи с голям обем, висока скорост и голямо разнообразие, които изискват разходно-ефективни, иновативни форми на обработка на информацията с оглед на вземането на решения.

^[14] Ненов Стоян – „Засичането на гийп фейковете все още е успешно“ – гостъпен на <https://tech.offnews.bg/tehnologii/zasichaneto-na-dijp-fejkovete-vse-oshte-e-uspeshno-20320.html/> [посетен на 18.05.2023 г.].

^[15] <https://www.bgonair.bg/a/5-science/281870-rusiya-pusna-parviya-diypfeyk-serial-holivudski-aktyori-igravat-chrez-izkustven-intelekt> [посетен на 19.05.2023 г.].

^[16] de-aging technology – от англ.ез., технология за подмладяване.

^[17] reverse-aging technology – от англ.ез., технология за състаряване.

^[18] Synthesized voice – от англ., синтезиран глас.

^[19] National Association of Voice Actors – от англ.ез., Национална асоциация на озвучаващите актьори – <https://navavoices.org/>.

^[101] Smith David – „Of course it’s disturbing’: will AI change Hollywood forever?“ – гостъпен на <https://www.theguardian.com/film/2023/mar/23/ai-change-hollywood-film-industry-concern> [посетен на 10.05.2023 г.].

^[111] <https://stablediffusionlitigation.com/pdf/00201/1-1-stable-diffusion-complaint.pdf> [посетен на 10.05.2023 г.].

^[121] The Writers Guild of America – от англ.ез., Гилдията на писателите в Америка.

^[131] Smith David – „Of course it’s disturbing’: will AI change Hollywood forever?“ – гостъпен на <https://www.theguardian.com/film/2023/mar/23/ai-change-hollywood-film-industry-concern> [посетен на 10.05.2023 г.].

^[141] AI – абр. от artificial intelligence, от англ.ез., изкуствен интелект.

^[151] Vacatio legis – от лат.ез. – времето между приемането на закона от парламента и влизането му в сила.

^[161] Aquis – Acquis or EU acquis – абривиатура от *acquis communautaire* – право на общността, Европейското законодателство в пълен обем: нормативните актове, договори, включително присъди и решения на Европейските съдилища и правни принципи.

^[171] WHITE PAPER On Artificial Intelligence – A European approach to excellence and trust – Brussels, 19.2.2020, COM (2020) 65 final – p. 9.

^[181] Пак там, p. 16.

^[191] Закон за авторското право и сродните му права – достъпен на <https://lex.bg/laws/ldoc/2133094401> [посетен на 06.05.2023 г.].

^[201] *sine qua non* – от лат.ез., условие, без което не може; необходимо или незаменимо/задължително изискване.

^[211] *Independent creation* – от англ.ез., независимо творение.

^[221] *Modicum of creativity* – англ.ез., малко креативност.

^[231] *Sweat of brow doctrine* – от англ.ез., доктрина пот на челото – авторскоправна доктрина, която не изисква оригиналност на произведението, а авторът получава закрила заради усилията и средствата, инвестирани от него в създаване на произведението.

^[241] WIPO – „Creative expression. An Introduction to Copyright and Related Rights for Small and Medium-sized Enterprises“ – Intellectual Property for Business Series Number 4, 2023, p. 22.

^[251] *computer related works / computer-assisted works* – от англ.ез., компютърно асистирани/подпомогнати произведения.

^[261] Договор на Соус за авторското право /ДАП/ – достъпен на [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/BG/TXT/HTML/?uri=CELEX:22000A0411\(01\)&from=RO](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/BG/TXT/HTML/?uri=CELEX:22000A0411(01)&from=RO) [посетен на 10.05.2023 г.].

^[271] *AI-assisted output* – от англ.ез., подпомогнат от изкуствен интелект изход / резултат.

^[281] *Intermediate works* – от англ.ез., междинни произведения.

^[291] Gervais Daniel, „Trends and Developments in Artificial Intelligence. Challenges to the Intellectual Property Rights Framework“, Final report – The European Commission Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2020, p.77.

^[301] Пак там, p. 79.

^[311] *general authorial intent* – от англ.ез., генерална авторска интенция.





INDEPENDENT SMART TALKIES

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

ВТОРА ЧАСТ

СМАРТ КИНО: ЕСТЕТИЧЕСКИ КОНЦЕПЦИИ И ВЛИЯНИЯ

В началото на 90-те фестивалът в Сънданс играе важна роля за утвърждаването на младите режисьори Ричард Линклейтър, Дейвид О'Ръсел, Ноа Баумбах, Уес Андерсън, София Копола, Спайк Джоунз, Пол Томас Андерсън, Александър Пейн, Тод Соланс, които оформят нова група в независимото кино и получават названието „Поколението Съндънс“ или галеното „Sundance kids“. Впоследствие американския изследовател Джефри Сконс въвежда термина „смайт синема“, с който определя творбите им, в които доминират черният хумор, фатализмът, релативизмът и емоционалният нихилизъм²¹. Клер Пъркинс акцентира върху наличието на „умна чувствителност“ във филмите на изброените режисьори, насочвайки вниманието върху моделите, според които тя се експонира ту екстровертно — настроена нихилистично и сардонично към света навън, ту се реализира интровертно — затворена във вътрешните колизии на персонажите²².



КЛАНЪТ ТЕНЕНБАУМ (2001, РЕЖИСЬОР УЕС АНДЕРСЪН)

Основна за смарт киното е темата за мярката на човешкото в социалната рамка. Режисьорите я разглеждат през своя постмодерна призма, която се разполага върху принципите на отстранението и иронията, и подкопава традиционното американско кино. Някои от тях (като Чарли Кауфман и Спайк Джоунз) стигат още по-далеч в постмодерното заиграване чрез разрушаването на хронологията на наратива и гледните точки, през които се води разказа; деконструират връзката между автор-произведение-зрител и преработват действителността в хиперреалност, в която героите са в непрестанна трансформация, а събитията следват собствена логика и подредба по формулата „какво, ако“.



МИСЛЯ ДА ПРИКЛЮЧА НЕЩАТА (2020, РЕЖИСЬОР ЧАРЛИ КАУФМАН)

Авторите търсят своята идентичност във филмовата култура, както техните персонажи търсят своето място и роля в семейството и социума. Проектират, до голяма степен себе си в творбите си, като обиграват своите страхове, мании и обсесии. Вглеждат се дълбоко в самотата и отчуждението. Занимават ги усещането за нереализираност и неудовлетвореност, осезаемите липси и копнежа по *нещо друго*. Персонажите им са рефлексивни, иронични, възплащават философски концепции и олицетворяват лутането на умния човек в съвременното постмодерно общество.

При разработката на темите за екзистенциалната тъга, семейните отношения и личната реализация авторите изграждат разнообразни наративни модели; характерна е минималистична граматургия, често построена на основата на мозаечната структура. Сред стилистичните похвати, които използват, ключова роля имат употребата на хуморът с каменно лице, трагическият смях и хитроумният диалог. От огромно значение е и звуковата среда, подчертаваща ролята на музикалните епизоди и тишината.



БЛЯСЪКЪТ НА ЧИСТИЯ УМ (2020, СЦЕНАРИСТ ЧАРЛИ КАУФМАН, РЕЖИСЬОР МИШЕЛ ГОНДРИ)

В някои от сюжетите осезаемо присъстват и философските концепции на постмодерната епоха – релативизъм, деконструктивизъм, метатекстуалност, хипертекстуалност, хиперреалност, симулакрум на реалността (Жак Дерида, Жан-Франсоа Лиотар, Фредрик Джеймисън, Жан Бодрийар); съвременният нихилизъм и хипстър културата; идеята за незавършения проект на модерността (Юрген Хабермас) и концепцията за „новата искреност“ или „новата автентичност“ в метамодерността.

Въпреки крайно различните си авторски почерци, те разполагат филмите си в общи тематични полета, производствени механизми, стилистични и драматургични похвати, но и работят със сходни актьори (Бил Мъри, Филип Сиймур Хофман, Оуен Нилсън, Скарлет Йохансон, Грета Гъруиг и др.). В изграждането на ситуациите и фабулните конструкции режисьорите си служат с похватите на гротеската и сатирата, с провокираща смесица от реалност и изпълнени с фантазия измислици (Пол Томас Андерсън, Тод Солангс, Спайк Джоунз, Уес Андерсън и др.). Движат се по тънката линия между артхаус киното и популярната култура, като употребяват

иронично клишетата за американската мечта и подлагат действителността на хаплива, саркастична и унищожителна критика. Често тези автори избират постмодерната мозаечната драматургия, в която фабулата изтънява, а филмовият разказ се центрира около героите, разпадайки се на отделни сцени-епизоди, които носят смешното и тъжното в равни дози (София Копола, Александър Пейн, Ричард Линклейтър). Използват принципа на фабулната ирония, включват фарсови, гегови и сатирични елементи (Ноа Баумбах, Дейвид О'Ръсел и др). Фрагментират действителността или конструират изцяло нови светове (Спайк Джоунз, Уес Андерсън). Боравят с постмодерната естетика (клиповост, колажност, ирровост, ироничност, деконструктивизъм, наивизъм и т.н.), като търсят отговори на това, какво идва след постмодернизма.



ИЗГУБЕНИ В ПРЕВОДА (2003, РЕЖИСЬОР СОФИЯ КОПОЛА)

Влиянията, оформили стиловете на авторите от поколението Сънданс, са както от киното – трагикомизмът с безизразно лице на Бъстър Кийтн, ироничният нихилизъм на Братя Маркс, филмите на Джон Касаветис, отделни авторски почерци от американското кино през 70-те и 80-те години; както и на паралелно работещите с тях Джим Джармуш, Братя Коен и Куентин Тарантино; така и от литературата – иронията и

мрачните предсказания за бъдещето на света на Джоузеф Хелър и Кърт Вонегът; постмодерните езикови игри и гротескна сатира в романите на Томас Пинчън, Дейвид Фостър Уолъс и др., но и от изобразителното изкуство, особено при Уес Андерсън с фламандските художници и различни съвременни илюстратори.

Смарт киното не е директно насочено към младежките култури, но е заредено емоционално с чувствителността на поколението X и нагласите, формирані в израстването в края на 80-те и началото на 90-те години в Америка. То демонстрира много ясно, че зрелостта не се постига автоматично и веднъж завинаги чрез достигане на определена възраст – напротив, овладяването ѝ в различните житейски етапи на битието изисква извървяването на вътрешен и външен път, който често е предмет на филмовите сюжети.



БРАЧНА ИСТОРИЯ (2019, РЕЖИСЬОР НОА БАУМБАХ)

Голяма част от филмите от направлението се заиграват с образа на свършеното американско семейство, изграден в цялостния наратив на поп културата на петдесетте години на миналия век, в който прозира

имитацията на хармоничност. Често в центъра на сюжетите е разположен ефектът от неразрешен в миналото вътрешен конфликт, вследствие на определена диспропорция или дисфункционалност в семейните отношения, а централните персонажи са изградени в ниския емоционален регистър с отчетливо усещане за перманентна ранимост от външния свят. В този смисъл иронията им към заобикалящата ги реалност изпълнява функцията си на двойна защита в системата им за житейско оцеляване – от една страна се превръща в щит от набезите на външния свят, а от друга в начин на изразяване, който не позволява на чувствителността им да бъде разпозната като крехка и уязвима.



ОТБИВКИ (2004, РЕЖИСЬОР АЛЕКСАНДЪР ПЕЙН)

В работата на голяма част от авторите настъпва стилова и концептуална трансформация след Милениума. Ироничният подход, с който до края на XX век сардонично осмиват своите персонажи, е заменен от по-различен омекотен и нюансиран стил, определян като „нова искреност“ или „нова автентичност“. Авторите престават да деформират грастично реалността през призмата на сарказма и започват да я представят по-обективно, емоционално сложно и задълбочено.



ФРАНСИС ХА (2013, РЕЖИСЬОР НОА БАУМБАХ)

Течението „смарт синема“ успява да изгради оригинални модели, естетически и философични концепции, които помагат на филмовото изкуство, на ръба между изтичащия ХХ век и започващото ново хилядолетие, да изгради адекватна на съвременността художествена рефлексия. Похватите, които режисьорите от поколението Сънданс, утвърждават през собствената си авторска практика, успяват да обновят езика на киното и оказват огромно влияние върху развитието на съвременното артхаус и независимо кино, както и върху някои пластове на съвременната поп култура. Авторските му модели намират отражения и в отделни творби на други американски и европейски автори, като паралелно творящите постмодернисти от европейската филмова школа Леос Каракс, Гаспар Ное, Жан-Пиер Жене, Паоло Сорентино, Йоргос Лантимос, Мишел Гондри, Марен Аде и др.

МЪМБЪЛКОР: ТЕМАТИЧНИ ПОЛЕТА И ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА

Мъмбълкорът е направление от независимото американско кино, което се ражда в началото на XXI век в Ню Йорк, а негов кръстник е дизайнерът Ерик Масунага, който използва терминът „мъмбълкор“ (tumble от английски език означава мънкам, смънкавам, смутолевам), за да опише натуралистичния диалог и специфичния изказ на героите във втория филм на Андрю Буялски „Mutual Appreciation“ (2005 г.). Възникването му е повлияно от промените в масовата култура (широкото разпространение на риалити телевизията, дигиталните формати) и развитието на технологиите (достъпните възможности за дигитално снимане с олекотени дигитални камери/фотоапарати), а основните му характеристики включват: минимални бюджети, документален характер, актьорски импровизации с обширни монолози и диалози, използване на дигитални камери, въпреки че някои от ранните филми (като родоначалника на направлението например „Funny Ha Ha“ от 2002 г.) са заснети на 16 милиметрова лента.



MUTUAL APPRECIATION (2005, РЕЖИСЬОР АНДРЮ БУЯЛСКИ)

В смисловата същина на филмите стои основната за независимото кино тема, наследена най-пряко от независимите филми от края на 80-те и началото на 90-те години на XX век — животът на млади хора, които се намират в точка на търсене на смисъл и цел, блуждаещи между състояния на хиперактивност и емоционална атрофия, еуфория и бездействие. В естетическата платформа на мъмбълкора е заложен стремежът към изграждане на натуралистични взаимоотношения между персонажите на екрана, а филмите се стремят към плътно потапяне в тяхната ежедневна естествена среда. Сюжетната им тъкан е съставена от нишки, изплетени от всекидневни и често дори банални житейски ситуации, от които прозират екзистенциалните лутания на персонажите.



FUNNY HA HA (2002, РЕЖИСЬОР АНДРЮ БУЯЛСКИ)

Въпреки отсъствието на формална публична декларация, в смисъла, който познаваме от изявленията на представителите на датската Догма 95 и киноавангарда от 20-те години на XX век, скоро след излизането на знаковите за направлението филми „Funny Ha Ha” (2002) и „Mutual Appreciation” (2005) на Андрю Буялски, подобни филми, самопричисляващи се към мъмбълкора, започват да се появяват активно на филмови фестивали в Америка и най-вече на South by Southwest film festival

(SXSW)^[31] и Sundance Film Festival. Впрочем, ролята на South by Southwest film festival (SXSW) е толкова значима за развитието на течението, колкото ролята на Sundance Film Festival за развитието на втората вълна на независимото кино и „смайт киното“.

Като съдържание, послание, дори житейска позиция, мъмбълкор филмите са дълбоко лични за своите създатели. Те разказват за реалните житейски проблеми на своите автори и тяхното близко приятелско обкръжение, като често авторите играят в своите филми. Характерно е свободното отношение към наративната структура; често основният конфликт се разгръща в отделни сцени, навързани ситуации от личния, любовен и професионален живот, в които героите предимно се провалят, както в опита си да намерят своето място в света, така и в управлението на собствените си желания и отношения с останалите. Снима се предимно в интериори, а локациите са реалните обиталища на актьорите; екстериорите са сведени до минимум, тъй като разрешителните за снимане в градска среда са финансово непосилни за продукциите. Сценаристи, режисьори и актьори (често длъжности, които се покриват от едни и същи лица) се стремят да създадат натуралистичен, автентичен, естествен диалог, който представя детайлно поведенческите черти и речевите специфики на героите в тяхната автентична среда.



ХАНА ВЗИМА СТЪЛБИТЕ (2007, РЕЖИСЬОР ДЖО СУОНБЪРГ)

И в мъмбълкорът, и в смарт киото героите се намират на житейски кръстопът. Вътрешното им усещане, че не се вписват в определена среда, че се лутат в различни посоки в търсене на своето място, е фундаментално за двете направления. Ключово е усещането за несигурност, което те носят в себе си. Те често не знаят накъде да поемат, не разбират достатъчно ясно собствените си желания, липсва им вътрешна тяга или външна сила, която да ги ръководи, не разполагат с достатъчна амбиция или конкретна цел, за да променят живота си. Особено в мъмбълкора тези вътрешни колизии намират отражение в диалозите и монологите им чрез специфични форми на изказ, като например в честата и симптоматична употреба на добилата паразитен характер фраза в английския език „не знам“. В словесния апарат и вербално-смисловите построения в речта на героите присъства отчетливо една специфична отвореност на изреченията, от която прозира липсата на категоричност, невъзможността за конкретно и ясно дефиниране и назоваване на чувствата, което възпрепятства решаването на вътрешните им проблеми и достигането до отчетливо изразена външна житейска промяна.

Освен вербалните характеристики, ключови за автентичното присъствие на актьорите, са техните физически характеристики, поведение, езикът на тялото, жестовете, движенията (емблематична по отношение на умението да играе с „цялото си тяло“ е актрисата, сценарист и режисьор Грета Геруиг, която е и основна връзка между направленията смарт кино и мъмбълкор).



NIGHTS AND WEEKENDS (2008, РЕЖИСЬОРИ ГРЕТА ГЕРУИГ И ДЖО СУОНБЪРГ)

Могат да се обособят две посоки, които в различна степен определят техниките и поведението на актьорите: от една страна срещаме герои, чиито поведенчески кодове включват хиперактивност, склонност към логорея, невротичност, необуздана енергия, която често остава неправилно насочена и избуява; от друга страна и в двете направления присъстват персонажи, които се намират в състояние на апатия и емоционална атрофия, което предопределя друг арсенал от изразни средства – физическа скованост в езика на тялото, мимиките и изразенията, минимализъм, флегматичност.

За разлика от смарт киното, в което рядко се позволяват импровизации спрямо сценарния текст, процесът по създаване на мъмбълкор филмите е спонтанен и импровизационен. В смарт киното огромно значение за смисловото внушение имат разкадровката и построението на изображението с всички елементи в него (сценография, костюми, разположение на актьорите, осветление, цветове), което налага съвсем различен подход на работа, изискващ предварително концептуализиране на визуално-пластическите решения.



ХАНА ВЗИМА СТЪЛБИТЕ (2007, РЕЖИСЬОР ДЖО СУОНБЪРГ)

Въпреки многото допирни точки в тематиката и изразните средства, наличието на специфични разлики в художествения инструментариум, както и в производствените възможности, дават отражение върху крайните резултати: ако смарт киото успява с по-голяма художествена оригиналност и производствен мащаб да навлезе в екзистенциалните проблеми на своите герои, то силно изразения документален стил и импровизационен характер на мъмбълкора го превръща в наблюдение върху техните лутания.

Независимото американско кино от миналия век се ражда като реакция срещу производствените механизми и художествени ограничения, които налага студийната система и най-вече срещу невъзможността ѝ да се актуализира във времена, които налагат радикално нови тематични посоки и художествени похвати. По подобен начин, независимото кино в дигиталната ера, представено от направленията смарт кино и мъмбълкор, представлява своеобразен бунт срещу блокбъстър системата, като предлага оригинален и автентичен поглед върху универсалното човешко усещане за житейско изгубване в хаотичността на постмодерната епоха.

Бележки под линия:

^[1] Sconce, Jeffrey, „Irony, Nihilism, and the New American 'Smart' Cinema“, Screen, Volume 43, Issue 4, Winter 2002 (<https://doi.org/10.1093/screen/43.4.349>).

^[2] Perkins, Claire, „American Smart Cinema“, 1st edition, Edinburgh University Press, 2012.

^[3] South by Southwest, чиято аббревиатура е SXSW, е фестивал с различни направления: музика, кино, интерактивни медии. Той се провежда ежегодно през март в Остин, Тексас от 1987 г.





ЛУКАС ДОНТ / LUX AUDIENCE AWARD 2023

ОТДАЛЕЧАВАНЕ ОТ БЛИЗОСТТА

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

РАЗГОВАРЯ С РЕЖИСЬОРА ЛУКАС ДОНТ

Лукас Донт, режисьор на белгийския филм „Близо“, удостоен с LUX AUDIENCE AWARD 2023, разказва за красотата, която се ражда в близостта, за съмнението, което я разрушава, за дистанцията, която се настанява на нейно място, и за страха и омразата, които убиват свободата.

„Близо“ се занимава с тънките граници между различни състояния и емоции: близост, приятелство, нежност, любов, сексуалност, съзряване и възмъжаване. Споменавате за разликите между мъжествеността и мъжкарството – в какво точно се изразяват те?

Този въпрос отвежда директно към сърцевината на филма. Ние често бъркаме мъжествеността с мъжкарството. Мъжкарството е агресивен начин да демонстрираш сила и надмощие. Свързано е с вертикално подреждане на силите – йерархия, но през мускули и физическа сила. Ако

мъжествеността се оттърси от концепцията за мъжкарството, ще се разкрие цяла нова дефиниция на това какво е да си мъж, и в конкретния случай на филма – какво търсят младите мъже. А то е близост. Тази близост често е представяна само и единствено в света на жените, но тя е част от желанието на момчетата да останат емоционално свързани. Когато разделям двата термина, се опитвам да се разгранича от стриктно мъжкия стереотипен поглед, който ограничава пространството за чувства, не само помежду ни, но и към самите себе си.



Разбрах, че сте запознат със скандалните събития около двете прожекции на филма ви в София и Варна.

Запознат съм с изключително трудната ситуация в България, в която две от прожекциите на филма бяха отменени, заради протести на хора, които нахлуват в киносалона и започват да крещат „педофили“ на посетителите, дошли да гледат филма. Почувствах отговорност към тези хора, които са били застрашени и уплашени. За мен това е наистина шокиращо, защото вярвам, че „Близо“ е филм за нежността и свързаността, която изпитваме, когато сме млади. Разбира се, че се разглежда и темата за сексуалността, но през призмата на обществото, което настоява да дефинира начина, по който обозначаваме близостта между нас. В този смисъл не става дума за директно занимание със сексуалността на представените герои.

Какви други реакции среща филмът „Близо“?

Мисля, че публиката реагира на този филм по много различни начини. Това е нормално – зрителите винаги реагират по различен начин. Впрочем филмът не може да бъде показван в Унгария, където бе приет закон, че LBGTQ+ съдържание не може да бъде показвано никъде, където могат да се намират деца преди 22 часа. Живеем в интересно време на неедноизмерност. От една страна младите поколения имат видимост за всички възможности около тях. От друга страна виждаме, че някои хора съзнателно създават и насаждат страх, от който произлизат радикални контрареакции. Изненадващо е, че в XXI век все още тези теми са в подобен фокус.



Мислите ли, че това е нова вълна на негативно отношение към LBGTQ+ тематиката в Европа и какви са причините за нея?

Гледайки какво се случва в собствената ми страна, си давам сметка, че тези реакции са свързани главно със страха за нашите деца. Хората се опасяват, че децата им ще се заразят от образи или модели, които виждат и това по-късно ще дефинира повратно тяхната идентичност.

В Белгия е извървян пътят за приемането на хомосексуалността, но под определени условия, докато около транс хората все още няма такъв консенсус – това все още се възприема като твърде голяма крачка. Тоест в голяма степен виждаме приемане на едно, но не и на друго. Знаете, че има цяла джендър идеология, която твърди, че така младите хора ще сменят пола си, без да мислят, което не е вярно, но е достатъчно, за да се създава страх. Говоря за Белгия, която би следвало да е много прогресивна, но, за съжаление, също се придвижва към десния политически спектър. Историята винаги се повтаря, в този смисъл се чудя дали след известната либерализация, насаждането на страх, ще ни върне назад. Ако погледнем към Италия, с нейния министър председател Джорджа Мелони и позицията ѝ относно гей родителството, няма как да сме много оптимистично настроени към ситуацията. Но зависи какво избираме да виждаме и кого избираме да чуваме. Крещящите хора винаги са най-шумните и най-видимите, но не е задължително да са изразители на мнението на мнозинството. Всъщност често, сами по себе си, те са малки групи. Вярвам, че повечето хора са добри и толерантни. Но и никога не съм мислил да игнорирам гласовете, които са овластени да създават страх, защото е необходимо да им се противопоставяме.



LUX AUDIENCE AWARD помага ли ви да предадете това послание към максимално широка аудитория?

Петте хиляди прожекции на петте филма из цяла Европа и възможността за свободно гласуване, от която са се възползвали педесет хиляди европейци, особено след тежкия за киното по цял свят период на пандемията, е нещо изключително, защото създава условия за дебат около номинираните филми и засегнатите в тях теми.

Всеки от тези пет филма, по свой собствен, специфичен начин, се занимава с човешката природа, с нашите копнежи по магическото, по интимността, дори по местата, които можем да наречем свои. Това са филми, насочващи вниманието на хората към определени проблеми, които се оказват универсални за европейската общност.



Може би онова, което прави възможно в XXI век да се случват тези атаки срещу филми, освен хомофобия и омраза, е и тоталното неразбиране на ролята на изкуството?

Изкуството играе много роли. Изкуството е хамелеон. Изкуството е начин да изчезнеш от реалността. Когато бях малък, използвах изкуството точно по този начин. Искях да намеря зрелищен свят, който

да е по-голям от мен самия и познатата ми реалност; свят, който да ме превземе и да изчезна в него. Освен да изчезна, изкуството ми помогна и да намеря себе си. Да съзря части от себе си в други хора, герои.

Отлично помня моментът, когато гледах за първи път филмът „Планината Броукбек“, тогава бях на петнайсет години и сега в тъмното с всички мои съученици наоколо, осъзнах, че на екрана виждам чувства и желания, които аз също изпитвам. Но изкуството има и силата да те накара да срещнеш и разбереш светове, които са напълно далече от теб. Такъв за мен беше светът на Вирджиния Улф.

Ако говорим за киното в частност, да създадеш или гледаш нещо с напълно непознати за теб хора, и всички вие да го преживеете заедно, е удивително мощно средство. Живеем в свят с толкова много екрани, че изкушението да гледаш много неща и да правиш много неща едновременно, е огромно. Гледането на филм в киносалон изисква да се фокусираш само в един екран, в един разказ и да потънеш в него, което го прави толкова ценно и има дори терапевтичен ефект.

Какво за вас като автор е киното?

Киното е велико изкуство, тъй като през него можеш да говориш без думи. Затова се чувствам толкова добре в ролята си на филмов режисьор, защото мога да говоря през филмите си, а зрителите могат да интерпретират съдържанието им, както го разбират и усещат. Разбира се, че се опитвам да направлявам този „разговор“ и да го поставям в определени посоки. Но понякога се улавям във вербален морализъм и баналност. Мисля, че съумявам да се изразявам по-добре чрез образи и затова предпочитам свободата на визуалния език.



Какъв беше първият образ, от който се роди филма във въображението ви?

Бяха две картини, свързани помежду си. В пълен мрак чух гласове на млади мъже, които използваха речника на войната. След това ги видях да излизат от тъмнината и да тичат в полета с цветя. С богати цветове, с нежността, която носи тази картина, в пълен контраст с предишния образ. Веднага почувствах, че дуалността на тези два свята ще бъде в сърцето на бъдещия филм. Самият аз съм израснал близо до ферма за цветя и когато осъзнах, че искам да направя филм за приятелството, моето съзнание само ме отведе там.

„Близо“, освен поетично съзерцание върху близостта, е и филм за съмнението, което я разрушава, както и за дистанцията, която се настанява на нейно място. По какъв начин конструирахте тезата на филма си, докато работехте по него?

„Близо“ е едновременно брутален и нежен, като двете състояния са в непрестанен танц помежду си. Въпреки че от самото начало се

стремяхме съзнателно да гържим бруталното извън екрана, ние не го елиминираме, напротив, то е осезаемо.

За мен беше важно първо да покажа младостта – времето, когато любовта няма нужда да бъде назовавана; не се вълнува от етикети, които по-късно хващат всички нас в капана си, за да започнат да ни определят. Разбира се, че във филма се занимавам и с тъкмо този момент, когато обществото започва да се намесва и да ограничава пространството, в което можем свободно да се изразяваме и да обичаме.



Вашите филми са впечатляващи във визуално отношение. Как подхождате към изображението?

В първия ми филм „Момиче“, може би и защото средствата, с които разполагахме, не бяха големи, работихме по визията в стилизиран документален ключ. Когато поставяхме осветление, то винаги беше в различно пространство от това, в което снимахме в момента.

Светлината най-често проникваше през прозорци и огледални повърхности, като така пространството, в което снимаме, винаги бе изцяло достъпно и можехме да работим с актьорите свободно, като в документален филм.

С „Близо“ искахме да опитаме нещо малко по-различно и да предизвикаме себе си изцяло във визуално отношение. Работихме усилено върху построяването на мизансцена на дългите кадри със сложно движение и следене на героите. Беше предизвикателство да се снима на лег.

Търсихме символизъм при употребата на цветовата палитра. Силно фокусиран съм върху употребата на цвета и се стремя да достигна до сърцевината на сцената, с помощта на камерата. Драматургично важна е и промяната на сезоните във филма, която се отразява в настроението, атмосферата и тоналността на изображението. Ритъмът, в голяма степен, се състои в търсене на баланс в противоречието между движение и застой.

Една от изобразителните референции, които имах в главата си, беше филмът на Бела Тар „Сатанинско танго“. На пръв поглед той няма нищо общо с нашия филм – може би, защото е далеч по-съзерцателен, но отделни кадри от него ми служеха за вдъхновение през цялото време, тъй като носят в себе си толкова емоции, постигнати изцяло с визуални средства.



Близостта във филма е многопластова, дълбока и недоизказана. Как успяхте, заедно с младите актьори, да я уловите и пресъздадете по толкова красив и деликатен начин?

Много от работата се случи по време на кастинга, който беше госта продължителен и в който се включи целия креативен екип на филма, семейството ми дори — изборът на актьорите не бе еднолично и самотно решение.

Мисля, че още в първия момент, в който Еген и Густаф се срещнаха, веднага се усети, че има енергия в отношенията им. Беше видимо, че могат да си партнират добре. По това време правихме кастинг в групи от десет деца, с които работихме целодневно. Те двамата си помагаша и искаха да се справят заедно по най-добрия начин — което беше точно противоположно на класическото разбиране за йерархията, в която всеки се опитва да доминира и да води. Когато забелязахме това в тях, то ни зарази и решихме, че ще продължим да работим с тях в следващите шест месеца.

В този период на кастинга имаше две концепции, които ме вълнуваха и исках да направя така, че да съществуват заедно: контролът и свободата. Любопитно е, че всъщност тези две идеи не се

противопоставят толкова една на друга, колкото се допълват. Контролът се изразяваше в това, че Еген и Густаф познаваха добре сценария – знаеха всичко, което се случва. Но аз исках да го прочетат само веднъж. След това започнахме да си говорим в период от половин година. Задавах им въпроси, но никога не им давах отговори, което беше често доста фрустриращо за тях.

Когато успяха да си изградят свои отговори на всичките тези въпроси, се превърнаха в креативни съучастници в изобретяването на героите си. Стъпка по стъпка, те успяваха да изграждат персонажите си, така че те едновременно да продължават да принадлежат на нас, сценаристите, но все повече започваха да принадлежат и на тях самите. Почувстваха, че могат да предлагат, да променят и да трансформират написаното и това беше важно за изграждането на автентичността, която присъства на екрана. Ключово беше, че им представихме камерата не като натрапник, а като приятел и партньор. Тя трябваше да присъства от самото начало в процеса на репетициите, за да могат децата да се адаптират към нея. Искрено съм благодарен, че намерих тези двама млади мъже, които имат невероятен талант и емпатия.

* * *

КИНО И ПОЛИТИКА

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА ПРЕДСТАВЯ ОТКЪСИ ОТ ИЗКАЗВАНИЯТА В ЕВРОПАРЛАМЕНТА НА ПРЕДСТАВИТЕЛИТЕ НА НОМИНИРАНИТЕ ФИЛМИ ПО ВРЕМЕ НА ЦЕРЕМОНИЯТА ПО ВРЪЧВАНЕТО НА LUX AUDIENCE AWARD НА 27 ЮНИ 2023.



Емин Алпер, режисьор на филма „Изпепеляващи дни“: За мен е огромна чест нашият филм да бъде част от тази селекция. Това, което ме накара да заснема този филм, е нарастващият авторитаризъм в моята страна Турция. След почти всички избори, точно както е представено във филма, изпитваме травматични чувства, защото виждаме, че възходът на авторитаризма, корупцията, разрушаването на върховенството на правото, погазването на човешките права и лошото управление на икономиката, не оказват влияние върху популярността на онези, които са на власт. За съжаление, всеки път манипулацията на гласоподавателите се реализира чрез представянето на малцинствата (най-вече кюрдите и LGBTQ+ общността) като заплаха за мнозинството, което затвърждава предразсъдъците в крайно разделеното общество, а опозицията се асоциира с терористи и предатели на нацията. Това се постига чрез непропорционалната сила на пропагандата, благодарение на монопола над медиите, от който е много трудно да се излезе. Трябва да намерим начин да спрем този ирационален модел на авторитаризма. Трябва да сме силни, разумни, солидарни и смели, за да премахнем тази заплаха над свободата

ни. Иначе бъдещето пред нас, не само в Турция, но и в цяла Европа, ще бъде мрачно. Нашите фундаментални права, свободи и цивилизацията, сама по себе си, ще бъдат застрашени. Трябва да действваме веднага.



Лукас Донт, режисьор на филма „Близо“: Ние сме безкрайно щастливи да бъдем част от тази селекция от пет филма, които по свой собствен начин говорят за нас, хората, за нашите парадокси и моменти, в които успяваме да удържим цялостта си; за копнежа по интимност, магия и места, в които да изградим себе си, и които толерират различието. Благодаря на всички европейци, които гледаха тези филми. Да успеем да се свържем чрез филма с всеки отделен зрител е нашето истинско желание като творци. Тази церемония идва в странен момент за нас, тъй като наскоро две прожекции на филма в България бяха спрени, поради протести. В София, хора с обидни за LGBTQ+ общността плакати, влизат в киното и правят снимки на посетителите на прожекцията. Поради съображения за сигурност се е наложило прожекцията да бъде отменена. Във Варна, само няколко дни по-късно, се е повторила същата ситуация. Мислите ми са с

българската публика, която се е опитала да види филма, но е била възпрепятствана. Какво е да живееш в европейска държава, в която гледането на филм за приятелство между момчета, неочаквано се оказва опасно? Мислите ни са и с унгарската публика. През юни 2021 г. унгарският парламент прие закон, с който цензурира LGBTQ+ общността в страната. Този антиLGBTQ+ пропаганден закон забранява представянето на куир тематика навсякъде, където може да има деца. По радиото и телевизията не се излъчва нищо, което засяга тези теми преди 22:00 часа. Целият екип на филма „Близо“ иска да изрази пълната си подкрепа към Европейската комисия, която реши да изправи Унгария пред Европейския съд, тъй като този закон върви срещу европейските норми и ценности. Бихме искали да се обърнем към Европейската комисия с предложение да обмисли и предприеме сходни действия срещу италианския министър председател Джорджа Мелони и нейните изказвания срещу LGBTQ+ общността. Човешките права са универсални, неотчуждими, неделими, взаимозависими и взаимосвързани. Обръщам се към всички зрители и всички деца, които искат да гледат филми, чиито истории ги репрезентират – ние стоим до вас, защото всяко човешко същество има право да разбере кой е и какъв иска да бъде, без значение къде се намира. Мислим за вас, изпълнени сме с надежда и гордост.



Карла Симон, режисьор на филма „Алкарас“: С този филм обрисувам конкретно място и конкретна агркултурна работа. Това всъщност е

работата на моите родители — те отглеждат праскови в Алкарас, малко селище в Каталуния. Винаги съм мислила, че земеделската работа, извършвана от семейства, е най-старото занятие в света. Струва ми се, че точно сега това занятие се намира в опасност, заради ниските цени, налагани от големите компании, но и заради климатичните промени, които предизвикват катастрофални последици в последните години. Намираме се в момент, в който трябва да запазим идеята за работа в малки общности, в която хората се отнасят с уважение към земята, а и по този начин земеделските райони няма да се обезлюдяват напълно. С моите чичовци често се шегуваме, че има огромно сходство в начина, по който те се грижат за земята, а ние правим независимо кино. Винаги първо трябва да се посади семенцето — в нашия случай това е идеята. Тя трябва да се полива, да се полагат грижи и да се борим със заплахите, докато най-после се появи плода. Понякога ми се струва, че независимото кино също се намира в опасност, и в Европейския парламент, и чрез LUX AUDIENCE AWARD, се опитваме да защитим, както правенето на кино, така и работата, извършвана от малки общности.



Съни Пелес, актриса от „Идиотският триъгълник“: Петте номинирани филми отразяват житейското разнообразие и правото на избори, в защита от дискриминация. Нашият филм разказва за сблъсъка между различни социални класи. Ролите, които играем, се занимават с насилието, унижението, властта и парите, но филмът не съди нито

бедните и богатите, нито добрите и лошите, нито справедливите и несправедливите. В своя хумористичен, противоречив и поетичен стил, филмът ни позволява да осъзнаем, че като хора ние сме еднакви в нашата сърцевина. Оставени сме да почувстваме надеждата, че въпреки всичките ни грешки, можем да бъдем по-добри. Понякога просто трябва да отидем на кино. Нямахме да стоя тук пред вас, ако не беше прекрасния, гениален и уникален режисьор и сценарист Рубен Остлунд. Той казваше, че най-любимата му част от работата е с нас, актьорите, и ни насърчаваше да бъдем смели и да се проваляме, за да бъдем истински. Тогава настъпват неочаквани моменти, в които надскачаме себе си. Благодарятелно, Рубен. Благодарятелно и на продуцентите Ерик Хамендорф и Филип Бобер, както и на моите колеги актьори. Благодарятелно и на екипа, който организира тази прекрасна вечер, защото за мен и за всички номинирани е важно да подкрепяме демокрацията, а тази награда трябва да подкрепя всички онези филми, на които не се позволява да казват каквото мислят. Да живее киното!



Джоао Педро Родригес, режисьор на „Блуждаещ огън“: Тук съм с моя партньор Руи Гуера да Мата, сценарист и сценограф на моите филми. Пристигнахме вчера в Брюксел директно от Киев, където бяхме поканени на първия куир филмов фестивал в Украйна, който има чудесното име „Sunny Bunny“. „Sunny Bunny“ беше проведен за първи път символично по време на окупацията на Русия в Украйна. Това не значи, че ситуацията в

Украйна по отношение на LBGTQ+ е добра. Фестивалът получи много заплахи в социалните мрежи. В деня на откриването, в близост до киното, на уличен стълб се появи стикер, на който пишеше, че хомофобията е нормална, след което трима души бяха арестувани. Миналият петък, пет минути преди края на прожекцията на нашия филм, се чу аларма за настъпваща въздушна атака. Помислихме, че прожекцията ще бъде прекъсната, но зрителите останаха, за да догледат филма, имаше смях и аплодисменти. След което хората напуснаха киното – трябваше да отидат в бомбоубежища. За съжаление, нямаше Q & A. Същата вечер в 22 часа отново се чу аларма – този път причината беше ракета, изстреляна от руснаците, която удари жилищен блок. Трима загинаха, а няколко души бяха ранени. Чухме експлозиите от нашия хотел. В Украйна нашият филм нямаше как да бъде показан, ако не беше фестивалът „Sunny Bunny“. Но, благодарение на номинацията за LUX AUDIENCE AWARD, нашият филм беше субтитриран на езика на всяка държава, членка на Европейския съюз, и беше показан във всичките двайсет и седем държави. Демокрацията и гражданските права са крехки и трябва да се борим за тях всеки ден.

* * *

ФИЛМИТЕ: ТЕМИ И ПОСЛАНИЯ

ГЕРГАНА ЦЕКОВА

ПРЕДСТАВЯ ПЕТТЕ ФИЛМА, НОМИНИРАНИ ЗА LUX AUDIENCE AWARD.

Наградата на публиката LUX AWARD е учредена през септември 2020 г. от Европейския парламент и Европейската филмова академия, с подкрепата на Европейската комисия и веригата „Europa Cinemas“, и е едновременно наследник на Наградата на зрителите на Европейската филмова академия и на приза LUX на Европейския парламент, който се присъждаше от 2007 до 2019 г. Номинираните филми се превеждат на всички официални езици на Европейския съюз и се прожектират в

държавите-членки преди гласуването. Наред с популяризирането на европейското кино, наградата цели да повиши разбирателството и сближаването между отделните страни чрез даване на видимост на наболели социални въпроси. След промяната на статута на наградата през 2020 г., тя първо е присъдена на документалния „Колектив“ (2019) на Александър Нанау, а през 2021 г. я получава „Quo vadis, Auda?“ (2020) на Ясмил Жбанич.

На 27 юни наградата бе връчена за трета поредна година. Сред претендентите бяха пет филма от миналата 2022 г.: „Алкарас“ (*Alcarràs*), „Изпепеляващи дни“ (*Burning Days*), „Близо“ (*Close*), „Идиотският триъгълник“ (*Triangle of Sadness*) и „Блуждаещ огън“ (*Will-o'-the-Wisp*). Филмите бяха прожектирани за пръв път пред българската публика в рамките на 27-ия София Филм Фест през март. Зрителите имаха възможност да дадат своята оценка за филмите онлайн до 12 юни. При финалното класиране се взе предвид и оценката на членовете на Европейския парламент, която има същата тежест като тази на публиката, като за тазгодишните награди са подадени около 45 хиляди гласа.



„Алкарас“ (режисьор Карла Симон) разказва за семейство, чието препитание е застрашено след смъртта на собственика на земята, където се намира овощната им градина, и намерението на неговия наследник да я продаде за по-доходоносен бизнес със соларни панели.

Сниман в едноименния град в Каталуния, „Алкарас“ представя преломен момент в живота на едно семейство, но и сигнализира за нещо по-универсално – за отминаването на една епоха от живота на хората. Ценностите на патриархалното общество – удовлетворението от изморителния физически труд на открито, храната, отгледана в естествени условия, отношенията между хората, основаващи се на честно дадена дума и спазено обещание, семейната сплотеност, започват да отстъпват пред всепоглъщащото желание за печалба, ефективност и механизиране на работата. Ролите във филма са поверени на натуршчици от местността, което придава особена автентичност на толкова вълнуващ и тревожещ разказ.



„Изпепеляващи дни“ е увлекателен трилър на режисьора Емин Алпер, показващ как корупцията и желанието за власт в турската провинция задушават всеки опит за промяна към по-добро. Емре (Селухатин Пашалъ) пристига в малкото населено място Яниклар, за да заеме поста на прокурор. Героят е изпълнен с решителност да бъде справедлив и непоклатим към всеки опит за манипулации и злоупотреба с власт. Независимо от неговата предпазливост, Емре бива въввлечен в интрига, която изправя самия него пред въпроса, доколко може да бъде неутрален

съдник на случващото се и която може да му коства кариерата и дори живота. Филмът е красиво заснет с драматични кадри на природни пейзажи и епизоди, в които героят на Пасали се опитва да си припомни събитията от съдбовна вечер в Яниклар. Монтажът и музиката подсилват напрежението в тази драматична история.



„Идиотският триъгълник“ (режисьор Рубен Йостлунд) разглежда въпросите за социалното неравенство и доколко съществуващият социален ред би бил устойчив на катастрофални промени в заобикалящата ни среда. Карл (Харис Дикинсън) и Йая (Шарлби Дийн), които разчитат основно на външния си вид в поприщата им, съответно на модел и инфлуенсър, са поканени на круиз за свръх богати. След неочаквано силна буря двамата, заедно с малка група оцелели, се оказват корабкрушенци на плажа на непознат остров. Докато на кораба е ясно разграничението между богатите пасажери и обслужващия персонал, на привидно необитавания остров социалното разделение се оказва неприложимо. Филмът е сатира, занимаваща се с въпросите за обществения строй, за същността на капитализма и социализма, за конфликтите между новобогаташите и наследствено богатите, за преимуществата на красотата и младостта и най-вече, доколко тези

категории биха имали значение, ако устоите на познатото ни общество изведнъж се сринат. Това е най-високо бюджетният сред номинираните филми, удостоен вече със „Златна палма“ в Кан и носител на още редица награди, както и три номинации за Оскар.



„Блуждаещ огън“ (режисьор Жоао Педро Родригеш) е нестандартен поглед върху темите за хомосексуалната любов, климатичните промени, расизма, колониализма и ролята на монархията. На смъртното си легло крал Алфредо (Мауро Кошта) си спомня за младежките години, когато постъпва на стаж в пожарната и се влюбва в чернокожия Алфонсо (Андре Кабрал). Сюжетът е силно стилизиран, историята се развива почти като на сън. Това усещане е засилено от наличието на хореографирано танцово изпълнение, епизод, в който голи и полуголи пожарникари представят пози от класически картини, като не може да не се спомене и натуралистично пресъздадената интимна сцена между двамата главни герои.



На церемонията в Брюксел с отличието LUX бе удостоен „Близо“ на Лукас Донт. Филмът представя историята на 13-годишните Лео (Еген Дамбрин) и Реми (Густав Де Веле), чието приятелство се разпада заради хомофобските подмятания на новите им съученици, смутени от тяхната емоционална и физическа близост. Макар една от прожекциите на филма през юни в София и прожекция във Варна седмица по-късно да бяха отменени, след като станаха обект на протестни акции, „Близо“ не разглежда ЛГБТИ+ тематиката, колкото криворазбраната представа за мъжественост и как нарушената близост между подрастващите момчета може да има трагични последици за психическото им израстване. Режисьорът и операторът умело боравят с топлите цветове, за да се създаде усещането за юношество, невинност, приятелство и близост, но в разгръщането на фабулата тези цветове ще придобият по-мрачни конотации. Изпълненията на младите Дамбрин и Де Веле, за които това е дебют, са силни и убедителни. Филмът е носител на „Златна палма“ от Кан миналата година и има номинация за най-добър чуждоезичен филм на тазгодишните Оскари.

Както е заложено в целите на наградата LUX, номинираните филми разглеждат различни социални въпроси, които привличат вниманието на европейската публика. Макар с различна тематика, жанр и поетика, всеки

от тях умело и увлекателно въвежда зрителите в своята проблематика, без да звучи натрапливо или твърде поучително. Темите са универсални – подмяната на честния труд и традиции от желанието за лесна печалба, корупцията и злоупотребата с власт, несправедливостта на социалния строй и разпределението на доходите, климатичните промени и расизмът, и са също толкова актуални за българската публика, колкото и в останалите европейски страни. Докато „Идиотският триъгълник“ и „Блуждаещ огън“ предават своите послания чрез директни, понякога крайно натуралистични и шокиращи сцени, останалите филми разчитат на по-приглушена атмосфера – носталгичното звучене на последното нормално лято на семейство Соле в „Алкарас“, тъгата по изгубеното приятелство в „Близо“ и бавно разгръщащото се напрежение и загадъчност на „Изпепеляващи дни“.

Социалната ангажираност на филмите не взема превес над естетическите търсения на режисьорите. Всеки от филмите има своя специфична стилистика, като най-отчетливо се открояват „Близо“, „Изпепеляващи дни“ и по-авангардният „Блуждаещ огън“. Жанровете на номинираните филми – от комедийно-сатиричните „Идиотският триъгълник“ и „Блуждаещ огън“ през драматичните „Близо“ и „Алкарас“ до трилъра „Изпепеляващи дни“, показват само част от многообразието на европейското кино. Сред тазгодишните предложения няма представители на документалното и анимационното кино, романтичния и научнофантастичния жанр; липсва и отразяване на женската тематика.

Моят фаворит сред номинираните филми и съответно този, който оценявам най-високо, е „Близо“ на Лукас Донт. Филмът дълбоко ме впечатли със своята нежна и деликатна палитра не само по отношение на визуалното, но и при изграждането на взаимоотношенията между двамата главни герои. Основните мотиви в сюжета – за израстването, загубата на приятелството и детската невинност, осъзнаването на строгите социални ограничения, резонираха в мен най-силно, в сравнение с темите на останалите номинирани филми. Неразбирането, което филмът среща в България, още повече засилва неговата значимост и навременност. В реакциите на втори план прозира и друг проблем – за свободата на изказването и изкуството, за цензурата на творчеството, с които страната ни за жалост има горчив опит от не толкова

далечното минало. По време на церемонията за присъждане на наградата LUX в Брюксел режисьорът Лукас Донт спомена събитията в България и какво означава в държава-членка на Европейския съюз човек да не се чувства в безопасност да гледа филм за приятелството и близостта между две момчета.

Прожекциите на „Близо“ у нас се явиха като своеобразен лакмус за обществото и всъщност затвърдиха опасенията на филма – че автоматичното омаловажаване и отхвърляне на невинната близост между момчетата, на първосигналното им обвързване с романтични чувства и последващите присмех и дискриминация, са тревожни сигнали и изключително вредни за подрастващите. Докато във филма героят на Лео трябва да преживее лична трагедия, за да осъзнае това, нека се надяваме, че за нашето общество този път няма да е толкова болезнен.





ДОКУМЕНТАЛНО КИНО: РАЗГОВОР С НИКОЛАЙ СТЕФАНОВ И РАЛИЦА ГОЛЕМАНОВА

ТЕОДОРА СТОИЛОВА-ДОНЧЕВА

РАЗГОВАРЯ С НИКОЛАЙ СТЕФАНОВ И РАЛИЦА ГОЛЕМАНОВА ЗА ФИЛМА ИМ
„НЯМАШ МЯСТО В НАШИЯ ГРАД“

ПРИЕХА МЕ КАТО ЕДИН ОТ ТЯХ

В българското кино винаги е имало силни творчески тандеми. Още от първите ни кинодеятели Васил и Жана Гендови, през Бинка Желязкова и Христо Ганев, Ирина Акташева и Христо Писков и много други.

Няма да сравнявам хората, с които разговарям, със споменатите култови личности от историята на българското кино, но думата ми е за тандемите, в случая — Ралица Големанова / Николай Стефанов, за които, убедена съм, тепърва ще се говори. Ралица е продуцент и сценарист, а Николай е режисьор и оператор. Първият им пълнометражен документален филм „Нямаш място в нашия град“ е селектиран в рекорден брой престижни международни фестивали. На наградите на СБФД „Васил Гендов“ той получи наградата за най-добър документален филм, а

Николай Стефанов бе удостоен с наградата най-добър режисьор на документален филм^[1]. Освен наградите и селекциите, филмът — разпространен в кинорежата и в международната скрийнинг платформа HBO MAX — се възприема с изключителен интерес и от зрителите. Лично за мен този филм има звученето на рокендрол, а аз съм голяма почитателка на рока. Затова не мога да скрия, че разговорът с Ралица и Николай ми е интересен и се надявам читателите също да се заинтригуват. Говорим си реализацията и разпространението на успешния им документален филм, за начина им на работа, за техните предпочитания, за документалното кино.



Поздравления за вашия успех! Имам предвид наградите от фестивала „Васил Гендов“.

Николай: Благодарим! Беше много приятно. И неочаквано. Ние обиколихме много фестивали, имаме редица престижни номинации, но това е първата награда, която получаваме. Журито в България прояви смелост.

Аз съм голяма почитателка на авторите, включени в тазгодишното жури на фестивала за документалния конкурс.

Ралица: Наистина, благодарим им за смелостта. „Нямаш място в нашия град“ не е политически коректен, а политическата коректност често е фактор за фестивалните награди.



НЯМАШ МЯСТОВ НАШИЯ ГРАД (2022, РЕЖОСЬОР НИКОЛАЙ СТЕФАНОВ)

Това е откровен филм, който не робува на условности, освен на желанието ви като автори да го направите точно такъв, което е страхотно.

Николай: Той много се различава от останалите филми в селекциите, без да казвам, че те са по-лоши, просто са по-различни.

Как стана пробивът в чужбина?

Ралица: Първата селекция и премиера беше в Копенхаген на един от най-важните международни фестивали за документално кино CPH:DOX. Но ще разкажа малко предистория, защото има много работа, която трябва да бъде свършена, за да се стигне до фестивална селекция.

Тази информация би била полезна за колегите, а е интересно да научим вашия път.

Ралица: Когато решихме да правим този филм, си казахме, че той ще бъде международен и искаме да го развием като такъв. В началото на 2019 г.,

след като Николай си беше избистрил идеята, започнахме да ходим по форуми. Кандидатствахме в програмата за развитие на документални филми в Балканския документален център, зад който стои Мартичка Божилова. Тази програма е чудесно начало. Благодарение на това успяхме да отидем на пазара за копродукции на фестивала за документално кино Док Лайпциг. През тази една година изградихме голяма част от основите на филма, което беше много полезно. Това е начинът, освен да си намериш партньори и да популяризираш филма си. Поради естеството на идеята ни, станахме известни като тези, които правят филм за футболните хулигани. През 2020 и 2021 г. продължихме с професионалните форуми за документално кино и завършихме с програма за филми на етап груб монтаж Doci Rough Boutique (на фестивала в Сараево). Последва успешната ни колаборация с платформата HBO MAX. Българският екип на HBO също ни подкрепи и свърши страхотна работа по популяризирането на продукцията и мисля, че филмът е успех за всички ни.

След селекцията на СРН: DOX последва и на фестивала Visions du Reel, благодарение на добрата работа на агента ни по продажби. Заедно с няколко български фестивални участия, вече имаме над 25 селекции, като успяхме да присъстваме на десетина от тях. Разговорите с публиката са безценни за мен и са много надгхващи – едно от най-яките неща на фестивалите.

Николай: Говорим всъщност за номинации на тези фестивали, защото тези селекции са със статут на номинации. Според мен е много важно да се участва във фестивали и професионални форуми. Без да искам да звучи назидателно, често българското кино страда от локалност. Ходейки на такива форуми, ти се срещаш с много хора, които ти разширяват мирогледа. И по никакъв начин те не ти променят идеята и намеренията. Имаш пълната свобода да ги послушаш или не.



Съществува страх сред част от колегите, чувала съм, че не искат да ходят по работилници, в които ще разработят филм си, за да не им променят идеите.

Ралица: Няма такава опасност, но нека допълня Николай. Когато говори за локалност, няма предвид да не се разказват локални теми, напротив. Въпросът е как ще се представи историята така, че да може да грабне вниманието на хора, които живеят съвсем различен живот от нас и от героите на филмите ни. Но най-напред трябва човек да е наясно дали иска да прави международен филм и да насочи усилията си в тази посока.

Николай: Това е петата година, в която ние се занимаваме с „Нямаш място в нашия град“. В момента, в който направиш филма, имаш фестивалните селекции и започва работа от друго естество, която също е много сериозна – ходенето по фестивали и разговорите с публиката. Ние от самото начало знаехме, че този филм е много

провокативен и още докато го развивахме, получавахме предизвикателни коментари и въпроси относно нашия интегритет и позиция по политически въпроси, но трябва и такива филми, които и да ядосват, и да замислят зрителите.

Със сигурност филмът предизвиква такива емоции – той бушува в теб и след като го гледаш, това е едно от големите му качества.

Ралица: Радвам се, че успяхме да го постигнем.

Теодора: А как решихте да се занимавате с тази тема? Предполагам, идеята е на Николай.

Николай: Да, моя е идеята.

Теодора: Познаваше ли главния герой?

Николай: Не, запознахме се на стадиона. Аз самия съм от Перник и когато бях на 13–14 години, се озовах на стадиона, така че познавах част от героите от филма предварително. Живеейки в Перник през по-голямата част от живота ми, знаех, че там има много истории, които си струва да се разкажат, че стадионът е като микрокосмос на града, а и на държавата. А защо не и на света. Независимо, че хората говорят други езици, героите на филма са разпознаваеми навсякъде. Искях да използвам този микрокосмос като метафора на обществото, да проследя какво се случва в обществата, особено сред недоволните, които не могат да си намерят мястото в света и да анализирам целия този гняв, който идва от това. Пораствайки в Перник, съм се сблъсквал с този гняв и съм си задавал въпроси относно т. нар. работническа класа, която вече не съществува, няма нужда от нея, но съм се питал: какво се случва с тези хора? Колкото до героя – бях на стадиона и снимайки отдалече, с дългофокусна оптика, го видях и си казах, че той олицетворява по някакъв начин всичките ми идеи. Много подходящ образ. Обаче не знаех как да направя контакт с него. Тogaва бях с едно яке бомбър, на което имаше значка с надпис „Анархия“, за да стане ясно, че не съм скинар. Когато видях Цецо, си казах, че трябва да махна тази значка, защото това ще предизвика конфликт между мен и него. Обаче забравих да я махна, той ме видя в един момент и дойде при мен с думите „Тая значка ще трябва да я махнеш!“ Викам си, „Край, прецаках филма!“, но ми казах, „Добре, ще я

махна". В този момент обаче дойде един приятел, който решил, че трябва да ми върне жеста за това, че преди трийсет години съм го спасил от едно пребиване, и каза: „Е, нема па да я махне!“ Единият вика „Ще я махне“, другият вика „Нема да я махне“ и бяха на път да се сбият. Аз махнах значката и оттам нататък започнаха нашите отношения с Цецо. Тази случка някак си ги установи. Отношенията ни са честни от самото начало. Цецо знаеше, че не споделям неговите виждания.

Изглежда, си спечелил изцяло доверието му. Всъщност си мислех, че се познавате отдавна, за да се разкрие толкова естествено.

Николай: Да, необичайно е, че човек, който изглежда като Цецо, ми се довери до такава степен. Времето, което прекарваш с героите си и начинът, по който снимаш, са от особено значение. Имам предвид времето, през което си без камера с героя. Важно е да видят, че ти не си някой, който иска да вземе нещо от тях и да се махне. Фактът, че съм от Перник, също помогна. Съзнателно взех решение да бъда сам на терен. В началото снимах много, знаейки, че няма да го използвам, само за да свикнат с мен и с камерата, и така лека полека започнаха да се случват нещата. Скоро имах разговор с Мимето, героиня от филма, и тя каза: „ако сега тръгнеш да правиш филма, никога няма да стане така, защото ние тогава просто си мислехме: „Това е Нику“, т.е. приеха ме като един от тях, за което аз съм им благодарен.

Ралица: Умишлено решихме, че най-добрият път е да има минимална интервенция на екипа и той да бъде сам. Така че се справяше и със звука, и с камерата.

Това е първият ти режисьорски филм?

Николай: Да, първият пълнометражен. Преди това имам няколко средно дълги филми, с които експериментирахме, колкото да видим дали можем да разказваме.

Как реши да станеш оператор и въобще да се занимаваш с кино?

Николай: Случайно. Цял живот съм харесвал киното, гледал съм много филми, но не ми е минавало през ум, че някога бих се занимавал професионално с кино. Не съм от хората, които на пет години са знаели какво искат да станат. Аз до двайсет и три години съм направил може би

пет снимки в живота си. Живеех безделнически, типичен за онова време живот в Перник, уличен живот по някакъв начин. Само че в един момент всичко това ми писна. Тогава случайно срещнах един приятел, който беше започнал да учи операторско майсторство и аз реших да пробвам. Още на втория ден супер много ми хареса.

Къде те приеха да учиш?

Николай: Славянския университет. Това беше алтернатива на НАТФИЗ, където преподаваха всички от НАТФИЗ. Там приемаха много по-лесно, а това беше важно, защото вследствие на живота, който водех, дипломата ми не беше висока. Имах страхотни преподаватели – Вълчо Радев и Иванка Гръбчева. Научил съм много от тях. От самото начало ми беше интересна и режисурата, но наблюдавайки средата, не виждах много перспективи. По онова време се правеше един филм на две години и го правеха точно определени хора. За режисьори нямаше работа, пък тогава ми се роди големият син и задължително трябваше да имам работа, с която да изкарвам пари. С операторството не че е било лесно, но беше възможно. Обаче влечението към режисурата остана в мен през цялото време. Гледах супер много филми, всичките класически филми по няколко пъти съм ги гледал.

Това е страхотна школа. И Тарантино казва, че така се е учил да бъде режисьор, работейки във видеотека и гледайки страшно много филми.

Николай: Много е важно да се гледат филми. Някои от любимите ми филми съм ги гледал по двайсет пъти.

Рали, а ти как реши да се занимаваш с кино?

Ралица: Аз идвам от друго поле – журналистика и европеистика. Покрай общия ни път с Николай започнах да се занимавам с кино, за което съм му страшно благодарна. През 2015 г. решихме да създадем продуцентската ни компания и да направим първия ни документален филм, повече като експеримент. Беше нещо съвършено ново за мен, но в ума ми пасваше, защото между журналистиката и документалистиката има пресечни точки, така че можех да си го представя. Вече по-сериозният труд от моя страна – да бъда смислен участник в екипа ни като продуцент – дойде с участията ми по множество международни форуми и програми.

Това ми даде увереност, а и контакти. Голяма част от ученето на практика се случи по време на реализацията на „Нямаш място в нашия град“. Макар много неща да се научават в университета, по никакъв начин не го подценявам, но изглежда, че специално в тази професия много неща се научават и по време на работата.

Николай: Честно казано, ако не беше Ралица и подкрепата, която тя оказваше през цялото време, не мисля, че бих направил този филм и бих се наричал режисьор. Много е важно да има човек до теб, който те подкрепя.



Усеща се, че Ралица е двигателят във вашия тандем. Паснали сте си идеално. А гледате ли към игралното кино? Влече ли ви да разкажете история със средствата на игралното кино?

Николай: Честно казано, да. Може би скоро ще се насочим в тази посока, което не значи, че ще се откажем от документалното. Тъжно е, че документалното кино продължава да бъде подценявано.

Това е сериозен проблем и е болка на всички, които се занимаваме с документално кино. Много усилия трябва да се положат, за да се подобри статутът на този вид кино.

Николай: Дори да започнем от материалното. Бюджетите при документалното кино са много по-ниски, а усилията, които се полагат, за да се направи един документален филм, често продължават с години.

Ралица: Да не говорим, че някои документални филми са правени без държавно финансиране, например нашия „Нямаш място в нашия град“. В международен план има позитивни тенденции, започва по-високото оценяване на документалното кино. За мен тъжното е, че документалното кино често се възприема като трамплин за пробив в игралното. В международен план, обаче, в последните години престижни фестивали дават големите си награди именно на документални филми. Златната мечка на Берлинале тази година е за документалния филм „На Адаман“ (реж. Никола Филибер), както и Златният лъв Венеция през 2022 г. за „Цялата красота и кръвопролитие“ (реж. Лора Пойтръс). Има раздвижване в тази посока. Стрийминг платформите също имат участие в това, защото те популяризират определени типове документални филми. А относно нашите идеи за игрално кино — имаме идеи, свързани с реалността, но които могат да бъдат разказани най-добре чрез игрален филм. Така че намерението ни е подчинено на идеите ни, а не на желанието конкретно да правим игрално кино.

Николай: Аз си мисля, че има и позитивна страна, че документалното кино е подценявано и това е, че в него няма толкова суета. В средите на хората, които правят документално кино, няма звезди. Има усещане за общност, всички знаят, че е трудно да се прави документалистика и се опитват да си помагат.

Върху какво работите в момента?

Николай: Следващият ни филм е една доста лична история. Не че предишният не беше личен, но това вече е съвсем лична история, която поради начина, по който си правим филмите, всъщност е еволюирала много от първоначалното ни намерение.

Ралица: Казва се „Сприятеляване с идеята за баща“ и е документален филм, но с хибридни елементи.

Николай: Става дума за семейна травма — баща ми го убиха през 1994 г. в Перник. Оттогава нито аз, нито брат ми, нито майка ми, която също почина, сме говорили сериозно по темата. Филмът ще бъде за семейната травма. Искам в момента да направя нещо като разследване, с ясното съзнание, че става дума за нещо, което се е случило преди трийсет години. По-скоро, за мен, убийството на баща ми е отправна точка, с

която филмът да започне, а също и моя лична мотивация да го направя. В същото време убийството на баща ми много добре синтезира какво се случва през 90-те години в България, как ставаха убийства по улиците. Това с баща ми не беше единствен случай.

Ралица: През опита на Николай да разследва убийството на баща си този филм ще бъде изследване на това къде живеем и какво се случва трийсет години след т.нар. промени. Искаме да изследваме връзката между всичко, случило се през 1990-те в Източна Европа и конкретно в България и реалността днес, от която най-често сме недоволни и се питаме къде се коренят проблемите ни.

Николай: За мен голямата еуфория от лятото на 1994 г. с успеха на Световното по футбол, беше последвана от есента, в която убиха баща ми.

Тази идея звучи като възможност за вълнуващ филм, който дава шанс за преосмисляне на близкото минало. За финал, споделете с читателите на сп. „Кино“ когато сте в ролята на зрители, пак ли сте тандем, или вашите вкусове се различават?

Николай: Много обичам Бела Тар. Един от любимите ми режисьори.

Ралица: Николай има търпение да гледа дълги, бавни филми. Аз не.

Николай: Харесвам арт кино, но не само. Един от любимите ми филми е „Трейнингс“ (реж. Дани Бойл), гледал съм го безброй пъти. Обичам и Тарантино. Но имаме и общи любими режисьори – и двамата сме почитатели на Пол Томас Андерсън, както и на Паоло Сорентино.

Ралица: Сред любимите ни режисьори бих споменала Джим Джармуш и Уес Андерсън. От документалистите и двамата харесваме госта Жанфранко Роза и Роберто Минервини.

А българско кино гледате ли?

Николай: Когато ни се отпдае възможност, гледаме. Филмът, който мен ме запали по документалното кино, е „Георги и пеперудите“ на Андрей Паунов. Харесвам много и „Последните черноморски пирати“ (реж. Светослав Стоянов), също „Чия е тази песен?“ на Агела Пеева.

Ралица: Тук със сигурност има голямо съвпадение, защото „Георги и пеперудите“ беше първият силен документален филм за мен, гледах го на специална прожекция в университета. По някакъв начин той отвори цяла вселена и за мен, беше повратен момент за това как възприемам българското документално кино.

Бележки под линия:

^[1] Церемонията по награждаване (излъчена по БНТ 1) можете да видите тук: <https://www.youtube.com/watch?v=M83oukspwK8>, а пълен списък с всички наградени на фестивала „Васил Генгов“ емо тук: <https://spisaniekino.com/nagradi.html>.

** Текстът е част от проекта на списание КИНО „Съвременното българско документално кино като отражение на реалността и авторско отношение към света и човека“, който се реализира с финансовата подкрепа на Национален фонд „Култура“.*





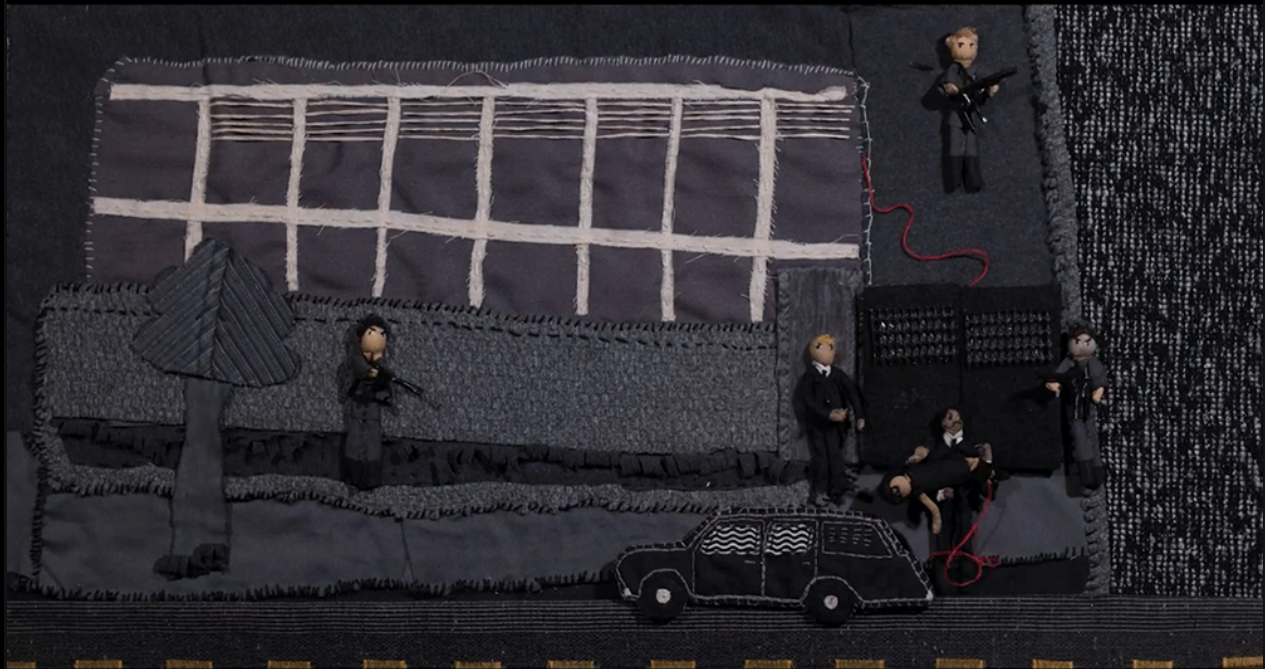
ЗЛАТЕН КУКЕР 2023 – ЖАНРОВО РАЗНООБРАЗИЕ И СОЦИАЛНА ЗНАЧИМОСТ

НАДЕЖДА МАРИНЧЕВСКА

В днешно време всяко културно събитие, което успее да просъществува в България повече от 5-6 години, се смята за успешно и най-главното – може да се нарече с мистериозната „европейска“ гумичка – устойчиво. Международният фестивал на анимационния филм „Златен кукер – София“ тази година отбеляза 14-^{тото} си издание, проявявайки забележителен инат и упорство напук на пандемии, икономически кризи и войни. Е, както каза Дими Стоянович, това е не толкова устойчивост, а устойчива бедност, но такива са условията за всички.

Селекцията на фестивала беше направена между 3000 филма, а в конкурса попаднаха 110. Този широк интерес към българския форум от автори от цял свят успя да осигури една интересна и представителна за процесите в световната анимация програма. Шест майсторски класа и презентации бяха посветени на творчески и технологични проблеми на анимацията – от свръхактуалната тема за изкуствения интелект и авторското рисувано кино (Димитър Димитров), през проблемите на 2D и 3D анимацията (Катя Мънкова, Велислава Господинова, Юри Секулов), до различните аспекти на анимационната индустрия и комуникация (Мая Бочева, Роберт Попов). Като че ли през последните години творческите

работилници и майсторските класове имат все по-голямо значение за анимационните фестивали и софийският форум не изостава от тази тенденция. Детските събития и представянето на книгата на проф. Божидар Манов „Хора с прякори“ допълниха картината.



ТЪРСЕЙКИ ХЕЛЕНИ (2022, БРАЗИЛИЯ, РЕЖИСЬОР ЕСТЕР ВИТАЛ)

Конкурсната програма беше интересна и разнообразна. Филмите в нея показаха както интересни визуално-технически експерименти, така и нов поглед към различни значими и актуални теми. Тенденция в световното анимационно кино става все по-загълбоченото обръщане към сериозна политическа или социална проблематика – войната, глуда, Холокостта, неравенството и т.н. Това е явление, което навлиза през последните двадесетина и повече години с все по-широкото присъствие на така наречената документална анимация. Поостарелият възглед за анимационното кино като за нещо смешно, детско, забавно, все по-често отстъпва място по световните форуми на сериозните, ангажирани творби със силен социален, а нерядко и публицистичен заряд. Пример за подобен подход е бразилският „Търсейки Хелени“ на режисьорката Естер Витал (специален диплом), посветен на писателката, философ и театрален режисьор Хелени Гуариба, която изчезва през 1971 г. по време на военната диктатура. Нейни близки приятели споделят ужаса от

арестите и смъртта без присъда. Техните изповеди са реализирани с интересни меки платнени кукли, а декорите са изработени в стила на традиционни гоблени от грубо зебло и парчета от плат. Филмът с нещо напомня на показвания у нас миналата година чилийски куклен филм „Звяр“ на Уго Коварубиас, но постига много по-висока степен на експресия, особено в сцените с инквизициите и в затвора. Естер Витал е успяла да предаде кошмара, физическата болка, безнадеждността, пълната безпомощност на интелигентния и чувствителен човек пред смазващата военна машина. А фактът, че става дума за обстоятелствата около смъртта на реален човек в тази документална анимация, още повече усилва въздействието на творбата.



ВОЙНА (2022, БЪЛГАРИЯ, РЕЖИСЬОР ДИМИТЪР ДИМИТРОВ)

Друг подход към войната и насилието се вижда в българския „Война“ на Димитър Димитров и в палестинския „Нощ“ на Ахмад Салех. Символичната иносказателна природа на двата филма обаче не снижава силата на посланието, а напротив – въздейства като усилвател на моралната и емоционална оценка към сложните взаимовръзки между войната и човечността. Разрушителните и всепоглъщащи пожарища във „Война“

(Награда за най-добър късометражен филм до 10 мин.) актуализират войната в Украйна. И макар че филмът е реализиран преди нахлуването на руските войски на украинска територия, той се възприема едва ли не като рефлексия на събитията. Всъщност, творбата е знакова, а не конкретна. Персонализира войната чрез момиче-сираче, което минава през жестокостта, разрухата, пожарите, омразата, а вътрешно се страхува, докато срещне момчето Мир. Имената на децата са дигитални, но съответстват на условията на характера на наратива. Тук с радост мога да отбележа, че Димитър Димитров развива нов визуален стил. След множеството негови филми, направени на смартфон и отличаващи се с графично-щрихово изображение, „Война“ е пълноценна живописна картина, в която трептенето на цвета е от първостепенно значение. Но най-важното е трагичното противоречие между войната и човешката същност, където чувството за загуба на ценности и живот е неотменно.



НОЩ (2021, ПАЛЕСТИНА, РЕЖИСЬОР АХМАД САЛЕХ, ПАЛЕСТИНА)

По аналогичен начин „Нощ“ на Ахмад Салех (Награда за най-добър късометражен филм от 10 до 45 мин.) наслажда човешкото преживяване върху опустошението, причинено от войната, в поетично-драматичен ключ. Алегоричната фигура на Нощта трябва да прилъже майката на

изчезнало момиченце да заспи, за да съхрани душата си. Безсънието на тревожните сухи очи е метафора на човешкото страдание. Ахмад Салех разполага куклените си фигури върху пейзажа на разрухата, на къщи в руини и предмети, които загатват, че някога тук е имало живот. Майсторски постигнатата атмосфера на усещането за загуба и покруса е допълнена с блестяща и фина анимация. Мимиките на куклените персонажи са детайлни и изразяват дълбоки психологически преживявания, което е рядкост в анимационното кино.



ПЛЕМЕНА (2022, ФРАНЦИЯ, РЕЖИСЬОРИ ЕМАНЮЕЛ КУРУКУЛАСУРИЯ, ЛЮСИЛ МАНЖНО, РАФАЕЛ ЖОЛИВЕ, ИЛОНА ЛУСТ, АЛЕКСАНДЕР КАНИВЕ, МЕЛОДИ ТАНИЕ, ДИАН НЮТИ, ДМИТРИ БЕСНАР)

Интересна е и интерпретацията на военен конфликт и в студентския филм „Племена“, Франция, на Еманюел Курукуласурия, Люсил Манжно, Рафаел Жоливе, Илона Луст, Александер Каниве, Мелоди Тание, Диан Нюти, Дмитри Беснар (Награда за студентски филм). Младите автори показват жестокия сблъсък между традиционната култура в Етиопия — инициацията на младо момче — и нахлуването на модерните времена с техните автомати и куршуми. Невинността е потъпкана, бруталната сила и пролятата кръв предопределят резултата от битката. Филмът е

осъществен с триизмерна компютърна анимация в добър ритъм и с усет за форма, цвят и тежест на фигурите.



ПАТЕШКО ЕЗЕРО (2022, САЩ, РЕЖИСЬОР КАТРИН ИГНАТОВА)

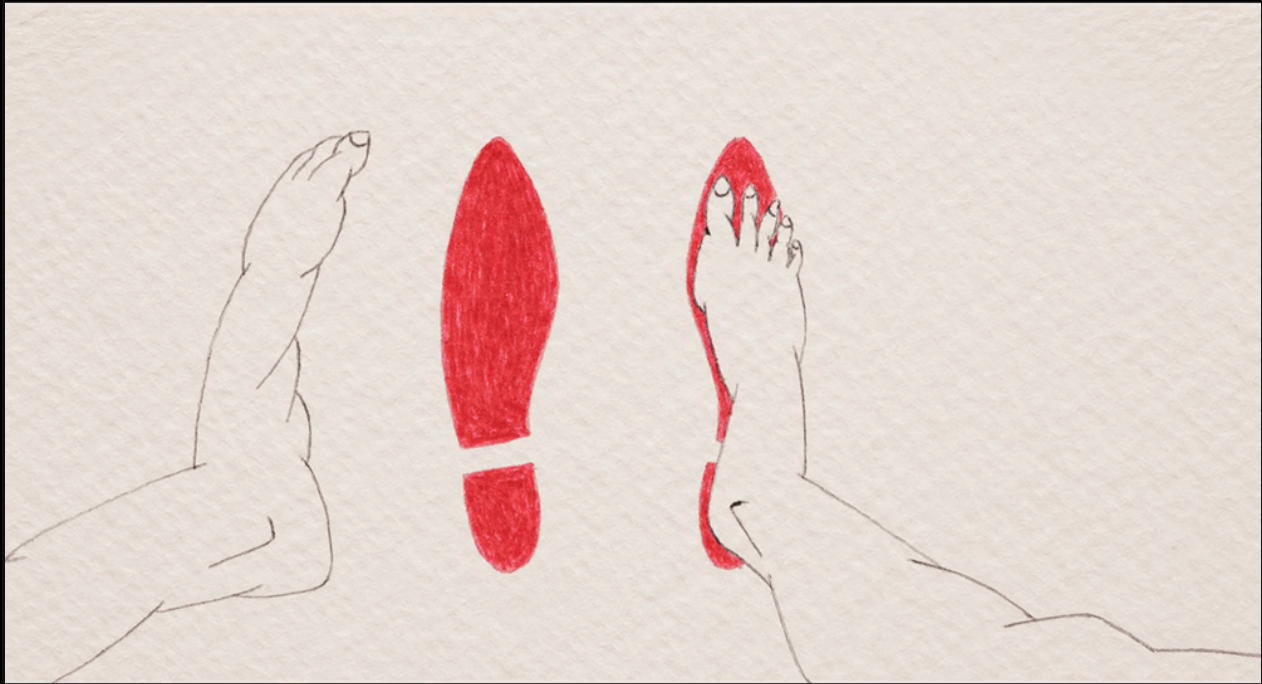
Като цяло тази година в студентската анимация преобладаваха 3D компютърните произведения. Това е и белег за устойчивото желание на младите да усвоят занаята на дигиталното анимиране, което да ги подготви за бъдеща работа в индустрията – не само в анимационното кино, но и в игрите, рекламата и специалните ефекти. В този смисъл имаме приятна изненада – студентския филм на българката Катрин Игнатова, реализиран в САЩ, „Патешко езеро“ – симпатична пародия на балетното „Лебедово езеро“ в стил 3D Дисни.



ЗАПИСЪТ (2022, ШВЕЙЦАРИЯ, РЕЖИСЬОР ДЖОНАТАН ЛАСКАР)

Друга съществена тенденция в най-новата световна анимация е опитът да се проникне по-дълбоко в психологията на човека и да се анализират скритите в несъзнаваното мотиви, спомени, страхове, комплекси. Тази година Голямата награда „Златен кукер“ беше присъдена на дебютния филм „Записът“ на Джонатан Ласкар (Швейцария), който вече има повече от петнайсет престижни международни награди. Един странник влиза в музикален магазин и подарява винилова плоча на собственика му. Всяко пускане на грамофона събужда забравените спомени – светли и болезнени – и възкресява отминали времена. Всяка нова мелодия обелва нов пласт от миналото, докато се стигне до травматичния спомен от епохата на Холокоста и пътуването с влак, където пред погледа на офицер от вермахта, майката трябва да се отрече от сина си, за да спаси живота му. Джонатан Ласкар майсторски се гмурва в странната смесица на спомените на границата между осъзнаваното и неосъзнаваното. Черно-белите сенки на щорите на малкото магазинче се движат в хипнотичен ритъм, който кореспондира с черно-белите квадрати на грамофонния диск и с бляскащите като от фотосветкавица образи от епизода във влака. Режисьорът има тънко чувство за преливане на пространството – от обложката на плочата към реалността на магазинчето и т.н. Тази

подвижност на материята, на светлината и сянката създава усещането за ефимерност на преживяването, за крехкостта на битието, за измамната забрава и за възкресението на спомена. Тази своеобразна психоанализа по Фройд е леко иронично подчертана и от търсенето на сходство с някои от шаржовете на прочутия психотерапевт.



СЛЕДА (2022, БЪЛГАРИЯ, РЕЖИСЬОР АСПАРУХ ПЕТРОВ)

Търсенето на подсъзнателни опори и страхове лежи и в основата на българския филм „Следа“ на Аспарух Петров (Специалната награда за най-добър български филм на името на Пройко Пройков). В случая това са терзанията на творческата личност – писателя – при сблъсък с новината за бащинството. Нарушаването на баланса и бавното, мъчително намиране на равновесието в душата, са основни мотиви както в спомена на писателя, така и в бъдещата реалност на новия живот. Аспарух Петров подчертава драматизма на преживяването чрез силно деформираната перспектива и невъзможно извитите ъгли в положенията на тялото на персонажа. Химикалката като инструмент на творчеството може да бъде разделяща близките души бариера, но може и да символизира разкъсването и възстановяването на сърдечните връзки. Следите от стъпките на бащата могат да бъдат огромни, но и по мярка... И могат да се приближат до допира на ръцете (алюзия с фреската на

Микеланджело „Сътворението на Адам“). Артистичната пулсираща анимация подчертава деликатността на психическите състояния.



ОБЕЗЛИЧАВАНЕ (2022, БЪЛГАРИЯ, РЕЖИСЬОР СПАРТАК ЙОРДАНОВ)

В подобна посока са и търсенията на Спартак Йорданов в „Обезличаване“. Взаимоотношенията между личността и тълпата, между индивида и масата са потърсени чрез образа на всмукващи същността тръби, в които индивидуалността се размива в общото безмозъчно съществуване. Авторите разчитат предимно на ръчно рисуваната анимация, макар че във филма има и доста дигитални ефекти.



ФЛОРЕНТИНСКА НОЩ (2022, БЪЛГАРИЯ, РЕЖИСЬОР СОТИР ГЕЛЕВ)

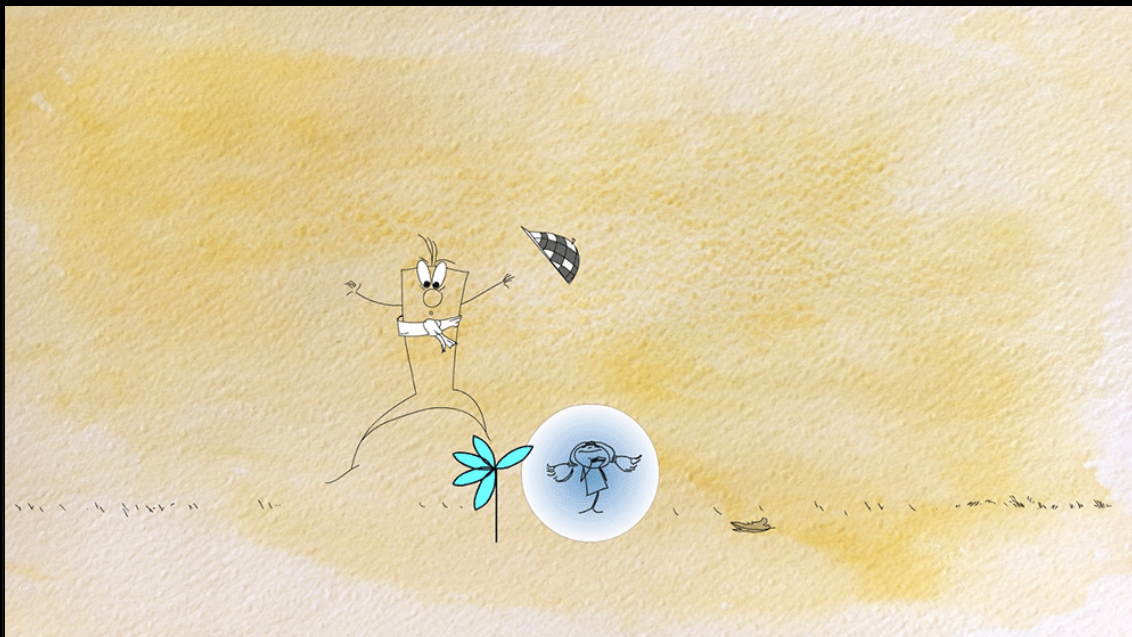
Наградата за най-добър пълнометражен филм бе присъдена на „Флорентинска нощ“ на Сотир Гелев по мотиви от творби на Хайнрих Хайне и Жерар дьо Нервал. Нежен филм с две преплетени сюжетни линии, които фино прехвърлят мостове една към друга, обединени от темите за любовта, музиката, изкуството, чувствителността. Именно особената чувствителност, на места меланхоличната тъга, отправят в един ретро-свят, който връща значимостта на човешката емоция, така пренебрегвана в днешно време. Филмът като с луна се възлежда в преживяването, в нюансите на чувствата и ни кара да си спомним дори такова остаряло понятие като „душевен трепет“. Създадените от Пенко Гелев рисувани и 3D декори са наситени с атмосферата на миналото: на фонтанчето, калдъръма, стария гърбен прозорец, зимния парк, трополящата карета... Типажите са тънки и издължени. „Флорентинска нощ“ е романтичен филм, създаден да бъде именно романтичен. Иначе авторите ползват донякъде модела на производство на „Зоотрон“, който беше съставен от няколко късометражни филма, които впоследствие се свързаха в пълнометражен формат. Тук по-рано създаденият среднометражен филм „Виола“ се свързва със следваща история, за да се преодолеят трудностите във финансирането. Но

резултатът си заслужава. „Флорентинска нощ“ е реализиран и с рекордно малък екип сътрудници, сред които трябва да отбележим аниматора Благой Димитров и композитора Румен Бояджиев-син. Но важното е, че психологическите тънкости са обект на търсене и в този филм.



АРТИСТЪТ (2022, БЪЛГАРИЯ, РЕЖИСЬОР ДИМИТЪР ДИМИТРОВ)

Като цяло българската анимация на фестивала се представи много добре и се вписа достойно и адекватно в контекста на световното анимационно кино. Тук бих споменала крайния експеримент „Артистът“ на Димитър Димитров и Милко Лазаров, който провокира с отказа от традиционното ни разбиране за анимация. Филмът е построен чрез панорами на статични рисунки, но успява по парадоксален начин да предаде усещането за движение и за биография на персонажа си.



ЛЮБОПИТСТВО (2023, БЪЛГАРИЯ, РЕЖИСЬОР ВАЛЕНТИН АТАНАСОВ)

Любопитен и приятен е и филмът на Валентин Атанасов „Любопитство“, който е реверанс към анимационното творчество на Пройко Проиков и Тодор Динов, включвайки в себе си приятно намизване към техните филми.



ТРИ ПТИЦИ (2022, БЪЛГАРИЯ, РЕЖИСЬОР МАРИЯ НИКОЛОВА)

Интересен формален експеримент има и във филма на Мария Николова „Три птици“, построен върху стиховете на френски поети-символисти. Строфите на Шарл Бодлер, Виктор Юго, Франсоа Купе, Теофил Готие и

други са илюстрирани със смесица от предметна анимация, рисунка, пиксация, живо действие, изрезка и т.н.

Разбира се, в рамките на един кратък обзор не може да се обхване реалното богатство и разнообразие на цялата програма на фестивала. Редно е да се отбележат и сатиричните филми и филми на абсурда като „Справяне с войната“ на Андреас Хикаге (Германия), „Тъмната страна“ на Святослав Ушаков (Русия), „Ден на гнева/Dies Irae“ на Мару колектив (Нова Зеландия) и други. Множество жанрове, подходи и технологични експерименти също бяха показани и допълваха картината на най-новата световна и българска анимация. А отворената политика на фестивала към различни публики, включително и детската, ще даде възможност за разширяването на прожекциите му в провинцията, което вече стана практика през последните няколко години.





СОТИР ГЕЛЕВ: ДОБРИТЕ ФИЛМИ МОГАТ ДА СЕ РАЗКАЖАТ САМО КАТО ФИЛМ

ИРИНА КАНУШЕВА

РАЗГОВАРЯ СЪС СОТИР ГЕЛЕВ – ХУДОЖНИК, ПИСАТЕЛ, ПРОДУЦЕНТ, РЕЖИСЬОР
НА АНИМАЦИОННИ ФИЛМИ

Толкова разнообразни са талантите ви с Пенко (брат на Сотир), във всякакви посоки – правите комикси, филми, илюстрации, плакати, реклами, книги... Главно ти ли пишеш текстовете?

Над фабулите и сюжетите работим заедно с Пенко, после аз ги пиша на чисто. Да, общо взето, аз пиша.

Кога започна да пишеш?

Когато рисувах комикси за списание „Дъга“ през 80-те години, адаптирах и пишех сценария на поредицата „Билбо Бегинс или дотам и обратно“. Първото завършено нещо, което написах, беше сценария на филма „Магьосници“ през 1997 г.

И после детските книги?

През същата деветдесет и седма година Пенко написа и нарисува един комикс по Киплинг – „Маугли“, който издадохме сами. Към детските книги се върнахме около 2015 г. Пенко илюстрира повечето ни книги, а аз ги

пиша, но има и такива, които са си чисто мои – и илюстрациите, и текстът. За книгата „Как Лора се научи да брои до десет“ дори получих награда за детска книга от литературен клуб „Перото“.

Не само. Видях, че имаш и други награди. Направи ми впечатление, че книгите ти са написани на много добър език, разбираеми са, ясни, четат се лесно. Мисълта не се блъска в сложни думи и изрази. А пък в същото време много точно си провеждаш идеята.

Книгите за деца не са замислени с идеята, че са за деца, просто такива се получават. Обикновено историите, които не можем да направим на филми, т.е. нямаме време, или възможности, или пари – ги правим на книги. Когато се появи една история, хубаво е да получи някаква форма.



ИЛЮСТРАЦИЯ КЪМ КНИГАТА ЧИРАКЪТ-МАГЬОСНИК, ГЪОТЕ – ИЗД. ЛИСТ

Дали може да се каже, че комиксът е вид статичен филм?

Комиксът е вид литература, но доколкото е синтетично изкуство, има общо с киното, защото все пак има разкадровка, последователност на кадрите. В същото време трябва да се има предвид, че комиксът се възприема като цяло. Когато разгърнеш книгата, виждаш всички кадри на разтвора – илюстрации и текстове едновременно, а не кадър по кадър. Те трябва да се хармонизират, да си контактуват, да се съобщават помежду си. И като информация, и като композиция.

Не е проста работа.

Не. Затова има по-малко хубави комикси, отколкото хубави книги.

А има ли интерес сега към комиксите и децата ли са единствената аудитория за тях?

По света децата са може би една пета от публиката на комиксите. В страните с традиция възрастните повече четат комикси, напоследък все по-популярен става графичният роман. Понякога това е много сериозна литература.



КОНЦЕПТУАЛНА РИСУНКА ЗА АНИМАЦИОННИЯ ФИЛМ ВИОЛА

Стават и на филми.

На филми стават по-често комиксите на Марвел. Но има и други. Филмът „Тамара Дрю“ например е за група писатели, които са в къща в провинцията на нещо като творческа командировка и в съседна къща се настанява млада девойка. Изключително сериозен и много добре разработен психологически сюжет, който, за мое изумление, се оказа

базиран на комикс. Чудесен филм! Та комиксът е сериозна и много трудна литература, защото изисква наличието на много компоненти – добра история, добри диалози, добър автор на илюстрациите. Малко са хубавите книги от този вид, но все пак ги има, и са на много високо ниво. Комиксът е специфичен вид литература и за да се получи, трябва да се комбинират много умения и талант, които трудно се озовават на едно място.

Преди дванайсет години няколко художници от сп. „Дъга“, с които си останахме приятели през годините, се събрахме с идеята да подбутнем интереса към комикса в родината ни. Той беше абсолютно замрял по това време. Направихме няколко албума, от които най-любопитна е поредицата „Аракел“, както и няколко много големи международни изложби на комикса в залите на „Шинка“ 6. През годините в тези изложби са участвали стотици автори от всички континенти. Мисля, че успяхме да раздвижим интереса към този вид литература и вече много издателства издават комикси. Няколко от тези издания имат дори национални награди за детска литература.

Значи са все пак насочени към деца!

В България това е традиция. Както презумпцията, че анимационното кино е за деца, така и за комиксите. Но това не е така.

Издават се и графични романи на интересни автори, които изобщо не са детски и са много сериозни. В България вече има издателства, които са профилирани в издаването на комикси. И почти всички други издателства нямат нищо против да издадат комикс. Любопитното е, че това е много скъпо занимание, и далеч не е печелившо.



**ИЛЮСТРАЦИЯ КЪМ КНИГАТА ЗАЩО ГОСПОЖИЦА ДОРА СЕ НАУЧИ ДА ПЕЧЕ
КУРАБИЙКИ – ИЗД. ЕНТУСИАСТ**

А защо тогава нямат нищо против да ги издават?

Защото е интересно, просто е различен начин на изява, различна литература. Важно е и е въпрос на престиж. Почти никое от големите издателства, които издават детска литература, не печели от нея. Говоря за оригинални книги, не за преводни, с готови илюстрации. В най-добрия случай са на нула. Да се издаде комикс и да се спечели от него граничи с абсурд.

Да си аниматор, или да си илюстратор е по-добре?

Ако имаш работа, по-добре е да си аниматор, защото ти плащат редовно. Ако си илюстратор, си на свободна практика...

Вие сте едни от най-точните и коректни продуценти, с които работим без проблеми. Мога да го кажа — вече почти трийсет години съм във Филмовия център. Никога не сме имали проблеми с вас — нито със срокове, нито с плащания... На какво се дължи това — на характер, или парите са ви достатъчно, или друго?

Парите, както знаем, са малко и не достигат, но това е мантра, която няма нужда да припомним. Стараем се да планираме добре процесите. И вършим повечко работа. Нашата цел не е да спечелим, а да направим филм. Това за нас е по-важно.

Прочетох в едно интервю, че успявате да си правите филмите, защото не си плащате хонорари.

На практика е така.

Е, как живеете?

Като казвам, че не си плащаме, не значи, че не си плащаме въобще. Просто не си плащаме достатъчно за работата, която вършим. Всъщност се справяме, защото вършим много неща. Кое то не знаем как се прави, сядаме и се научаваме.

Вие сте разностранно надарени личности — рисувате, пишете, снимате филми, продуцирате...

Ами, то едното си върви покрай другото. Уди Алън е казал, че един човек, ако пише по три часа на ден, става продуктивен писател. Всъщност, ние работим всеки ден. Но не повече от пет часа. Е, през останалото време разговаряме, мислим, планираме...

Отстрани изглежда, че за вас това е някакъв вид удоволствие, не тежоба.

Като казвам, че работим, то значи, че работим върху проблемите, които имаме да решаваме. Но, разбира се, не е тежоба.

Това личи и в книгите, които пишеш, и във филмите, и в предаванията. Изумих се, като видях, че имате 250 серии на тв предаването „Приказки за физиката и астрономията“...

То е сериал, не е предаване, това са серии с герои, със сюжет... Написани са пълноценни сценарии. За „астрономията“ съм написал около сто сценария по 30-40 страници.

Добре, ама е свързано с наука, с неща, които трябва да знаеш.

Е, сядаш, четеш, подготвяш се. Нивото е много популярно, разбираемо е за всички. Правехме половинчасов епизод всяка седмица, но си бяхме разделили работата — аз пишех за астрономия, Мария (Николова) пишеше за физика (тя режисираше сериала, аз и Пенко бяхме продуценти). Мария има инженерно образование, баща ѝ и майка ѝ са физици и разбира материята. Аз пишех за астрономия, която е по-популярна. Няма нужда човек да е астроном, за да разбере нещата, които трябва да се разкажат. Всеки от нас пишеше по два сценария на месец, което опростява работата. В продължение на осем години пишех по два сценария на месец. Като знаеш, че след две седмици ти трябва текст от четирийсет страници (и то не просто текст, а сюжет, герои, диалози) трябва да се научиш да се съсредоточаваш... Това силно дисциплинира и носи много ползи. Например пишеш диалог и след седмица е заснет и монтиран. Веднага виждаш какво се е получило. Следващата седмица можеш да го напишеш по друг начин, да експериментираш. В други условия трудно можеш да напишеш нещо и след няколко дни да го видиш вече изиграно, заснето и монтирано. Сега вече мога, когато се налага, да седна, да се съсредоточа и да пиша. Но пак от друга страна телевизията абсолютно те замайва, когато правиш неща за нея дълго време. Затова ние спряхме след осем години и беше хубав момент на вътрешно облекчение. Но си изигра ролята.



КАДЪР ОТ АНИМАЦИОННИЯ ФИЛМ ФЛОРЕНТИНСКА НОЩ

А кога имаш време да четеш? Знам, че много четеш, гледаш много филми, много игри ти идват оттам.

Да, чета, ама това ми е инстинкт.

Изглежда си имал добър учител по литература.

Няколко добри учители, да. Но то не е до учителите по литература, това си идва от традиция в семейството. Общата ни библиотека с Пенко е около 5 000 тома. Чудим се какво да ги правим. Не е само у нас, държим ги в три отделни къщи.

Имаш ли любими автори или филми, анимационни или не?

Имам, но не бих могъл да кажа заглавия.

Или някой писател да е много твой.

Не бих казал. Те са толкова разнообразни. Например сега харесвам европейска литература от XVIII в. — Якоб Гримелсхаузен с „Приключението на Симплицимус“, или Тобаяс Смолет с неговите „Приключенията на Родерик Рандъм“ и „Пътешествието на Хъмфри Клинкър“. Или от началото на XIX в. — „Ръкопис, намерен в Сарагоса“ на Ян Потоцки. Първо гледах филма на Войцех Йежи Хас от 1965 г., който

навремето ми направи силно впечатление. Трудно е да се каже кое ти е любимо, във всяко нещо може да се намери по нещо интересно.

Забележително е, че вършите повечето неща заедно с брат ти Пенко.

Нормално, работим двамата и това ни помага. Много добър коректив е – аз като напиша нещо, веднага му го пращам и той ми го връща със забележки в червено. И обратно. Той, понеже повече рисува, праща ми рисунки и аз си казвам мнението, разговаряме. Този непрекъснат диалог много помага. Имаме си доверие на преценката, заедно сме израсли, вкусовете ни са се оформили заедно.

Има ли други хора, до които се допитваш?

Има много други хора. Ние работим с един кръг от приятели, който ни е непрекъснат коректив. Каквото и да напиша, го пращам поне на 5–6 човека да го прочетат и да ми върнат някаква информация, ако ще и да ми поправят правописните грешки.

Книгите за Никодим са малко по-особени... „Обикновени разговори“ (2016) и „Никодиме, това ли е вселената“ (2023).

Те са писани наобратно – първо са илюстрациите, след това е текстът. Пенко рисуваше илюстрации с козата и чобанина и ги пускаше в интернет. Постепенно героят му стана популярен. Дори непознати хора на улицата го спираха да го питат какво става с Никодим. На него в един момент му омръзна и направи рисунка, в която Никодим беше умрял, нарисувал беше гроба му и отгоре козата. Надигна се вълна от протести, хората казваха, че Никодим не може да умре. Тогава решихме да напишем диалозите и да направим книга. Тук разделението е много отчетливо – илюстрациите са негови, диалозите са мои.

Те са и смешни. Някои от тях са много смешни.

Ами героите са комични – чобанин и коза, които си разговарят, е абсурдна ситуация.

Но разговарят по големите въпроси на вселената.

Според мен, го правят по един такъв мънищък начин.

Забавявате се, докато вършите различни неща! Как изобщо успявате да работите и да живеете сякаш в някаква затворена среда, хармонична, която няма нищо общо с агресията навън, с грозотата, с конфликтите.

Агресията и грозотата не са чак толкова много и не са чак толкова важни. Според мен, те се преекспонират, защото гразнят. Всъщност животът е доста хубав. И е много по-хубав, отколкото преди трийсет или преди четирийсет години. Няма какво да се лъжем. Може всякакви работи да се говорят, но имаме повече, възможностите ни са повече. Да кажем, аз, като завършвах Художествената академия, къде би ми хрумнало, че мога сам да направя пълнометражен анимационен филм? Не ми е минавало през акъла изобщо, че е възможно такова нещо да стане. А сега виждаш, че има такива възможности – просто можем да го направим. Това е абсурдно. Филмите, които сме направили, не би трябвало да съществуват. Изобщо. В интернет намерих възможно най-евтиния европейски пълнометражен анимационен филм, рових дълго време. Нашият първи пълнометражен анимационен филм е десет пъти по-евтин от този най-евтин европейски филм. Това означава само едно, че може. Трябва само да решиш, да измислиш начина, по който да го направиш. В работата си намираме начини да сме много ефективни. Използваме софтуер, компютри, много премисляме, организираме и планираме така, че да сме максимално ефективни, да е максимално икономично и като работа, и като ресурси. Решаваме проблемите бързо. Не се колебаем, не зацикляме на разни неща, а сме си изработили метод за решения. Преди време имаме случай с колегата Благой Димитров, с когото работим непрекъснато, той е аниматор на всичките ни филми, а сега сме му продуценти, защото ще направи свой дебютен филм скоро. Имаме проблем, сядаме с него и за десет минути го решаваме. В един момент осъзнах, че ако този проблем възникне в „Пиксар“ примерно, ще отнеме поне един месец и поне пет човека ще треперят за работата си. Проблемът беше и технологичен, и художествен. В наше време тези неща са свързани. Хубаво е, че можем да се затворим в малък екип, разбира се, с помощта на технологиите. Само преди трийсет – не, преди двайсет години, за да се направи един пълнометражен анимационен филм в България, бяха нужни поне сто човека. И години труд. Сега годините си остават, но хората са значително по-малко. И действително можем да бъдем много ефективни.

Защо избираш 3D? Какво ти носи? Какво е предимството и има ли някакви минуси?

Според мен минусите са винаги в авторите. Това е само технология, освен това не използваме само 3D. В нашите филми 3D^{мо} е 25 процента, всичко останало е направено по друг начин. В последния ни филм „Флорентинска нощ“ всички фонове са нарисувани на ръка от Пенко, те не са 3D. Героите са 3D. Но са направени така, че изглеждат повече като стоп моушън, отколкото като чисто 3D. Да кажем, аз съм специалист по пушеците – правя пушеци, мъгли...

Много сняг вали в тоя филм.

Снега аз съм го правил. 3D технологията помага малко хора да свършат много работа. Тя е в известен смисъл стандартна вече, хората я очакват.

Ако трябваше да го направите в 2D?

Нямаше как да го направим технологично. Просто не е възможно. Ако имахме още 40 аниматора – можеше. Но нямаше да можем да им платим, дори да ги имаше в наличност, макар че в България в момента не знам дали можем да съберем 40 аниматора.

Е как, нали имаме школа

Да не започваме тази тема.

Как виждаш българската анимация? Къде сме в света на анимацията?

Няма такова нещо, като българска анимация – в света на анимацията има автори. Според мен в момента имаме добри автори, които правят много интересни филми. Свилен Димитров е чудесен пример. Или „Компот колектив“, които карат хора, които не са се занимавали с анимация, да започнат да се занимават и стават интересни експерименти, или Аспарух Петров, който взе доста награди напоследък, съвсем заслужено.



КАДЪР ОТ ДОКУМЕНТАЛНИЯ ФИЛМ НА МАРИЯ НИКОЛОВА ЛУЦИФЕР

Има ли нещо, в което българските аниматори да са най-добри, или много добри? Или да са търсени заради нещо специфично?

Наши аниматори работят по цял свят, както и от всички други страни. Когато Златин Радев направи своето стоп моушън студио, подготви няколко човека, които, доколкото знам, работят за големи студиа. Работата е силно индивидуална и за „школа“ е трудно да се говори. Историята за българска анимационна школа е легенда, която поддържа съзнателно и несъзнателно. Но от соц време има чудесни филми, и именно някои от тях са ме накарали да се занимавам с анимация, не филмите на Дисни...

Ти защо правиш анимация? Заради кого?

Първите си анимационни опити направих на 13-14 години. Един приятел имаше 8 милиметрова камера с лента, която снимаше покадрово и направих едно пластилиново филмче кадър по кадър. Пластилиновите филми станаха модерни десетина години след това, говорим за 1974 г., доста отдавна. След това филмът на Анри Кулев „Хипотеза“ ме амбицира да се занимавам с анимация. Бях още ученик в гимназията и много силно ме впечатли, особено като научих, че сам си го е правил. Тогава разбрах, че човек може и сам да направи някои работи. И две-три години след това направих филма „Пилето“, който беше показан на Берлинале и получи наградата на Лайпцигския фестивал. По това време работех в един завод за пластмасови опаковки и го направих сам-самичък. После много години

не се бях занимавал с анимация — почти трийсет години. След първия ми филм през 1981 г. направих филм през 2009 г. Когато се появи 3D анимацията и стана достъпна, ми стана интересно и направих първата част на филма „Зоотрон“ — „Дорога“. Той е късометражен, дванайсет минути.

Малко е мъчителен този филм.

За мен е експеримент. По-скоро пробвах възможностите на съвременните програми и на съвременната анимация. Целият филм „Зоотрон“ е поредица от експерименти. Там пък всички фонове са истински, изградени са в студио, не са 3D моделирани. Папие маше, стиропор, пясък, камъни, изкуствени гървета — всичко е направено, осветено и заснето предварително в студио, като някои от декорите бяха по 10–16 квадратни метра, доста големи за анимация. След това в тях вкарвахме героите, които бяха 3D. В онези години компютрите не бяха още достатъчно мощни и да се изчисли добре направен анимационен 3D фон, изискваше много време. Докато сега като направиш в студиото декор, заснемаш го и готово. Това, разбира се, с триизмерните декори, в които след това вкарваш двуизмерно изображение, го е измислил още Уолт Дисни. Ние не откриваме топлата вода. Просто измисляме методи, чрез които можем да приложим със съвременни средства стари технологии. И в тая област сме доста добри — да адаптираме съвременните средства и възможности към класически методи.

Имаш ли ученици, последователи?

Не бих казал.

Защо? Не е ли време да имаш?

Да преподаваш е сложна работа. В последните години при мен често идват въодушевени младежи, които искат да се занимават с анимация. Обикновено ми ги пращат приятели. Разяснявам им какво представлява анимацията — как се работи, какви са методите... И те се отказват. Но то си е за отказване, честно казано.

Има ли бъдеще анимацията?

Това е форма на киното, която има истинско бъдеще.

Не е ли прекалено зависима от развитието на технологиите?

Зависима е, но технологиите ѝ помагат. Това е кино. Трябва да имаш средствата, щом искаш да разкажеш дадена история и си убеден, че трябва да бъде разказана с тези средства. Например последният ни полнометражен филм „Флорентинска нощ“ може да бъде направен и с игрални средства. Но в България да се направи такъв филм, знаем, че е невъзможно. Да пресъздадем Флоренция от XIX в., Париж от онова време, да направим костюми, да съберем добри актьори, вътре има и фантастични елементи, които пък трябва да се направят чрез специални ефекти, през цялото време да вали мокър сняг. Колко ще ни струва това? 20 млн. примерно, за да стане качествен филм. Да не говоря за художествената му част, тук става дума само за материалната. Откъде ще ги намерим тези пари? Искяхме да разкажем историята, по един или друг начин. И я разказахме. Със собствените ни сили и с помощта от Филмовия център. Това е достъпно и може да стане.

Тоест виждаш бъдеще за анимацията?

Да, да, и то бъдещето е в полнометражната анимация.

Не е ли малко трудно да се гледа дълго време анимация?

Зависи как е направена. Повечето късометражни филми са експериментални, малко или много всеки автор си прави собствени експерименти. Ако са по-дълги, направени по този начин, ще бъде много трудно да се гледат. Но затова е измислена 3D анимацията, която може да придобива различна форма, може да изглежда като двуизмерна, като стоп-моушън. Ограничава я само фантазията на автора.

Когато ние правим филм, не се стремим да прилича на игрален. За мен водещото в нашите филми е това, което разказваме. Първо работим върху историята и то много дълго, оглеждаме я от всички страни, търсим подходящата драматургична форма за точно тази история. След това пак много дълго търсим стил, а не обратното – да подчиняваме на нашия стил някакви истории.

Вие работите и върху класически автори, и по собствени сюжети.

Специално „Флорентинска нощ“ е по Хайне и по Жерар дьо Нервал. Искахме да направим романтичен филм, а те са каймака на романтизма. Намерихме неща, писани от тях. Повестта на Хайне е издавана в България през 1932 г. и мисля, че оттогава никой не я е и чел. Той е направил опит да напише роман, но не е успял. Текстът на Дьо Нервал е разказ. Разбира се, ние сме много далече от първоизточниците и сме взели само есенцията. Историите са съвсем различни, с различни изводи и внушения.



КАДЪР ОТ АНИМАЦИОННИЯ ФИЛМ ФЛОРЕНТИНСКА НОЩ

Слава Богу, че е с хепи енд, а е можело и да не бъде.

Нашият приятел, аниматорът Лъчо Иванов, след като му разказахме историята, ни закле да завърши с щастлив край. И се постаряхме с малкото момченце, което свири на пиано, накрая да направим двоен обрат – антагонистът печели. Дядото, който искаше да има внук-музикант, сбъдна желанието си. Неговите намерения, въпреки крайните методи, които прилага, са всъщност благородни.

За какво мечтае един аниматор днес в България?

На този въпрос няма как да ти отговоря, защото аз не съм аниматор.

Какъв си – писател, художник, издател, продуцент...

Просто се опитвам да разказвам истории. Формата няма значение – важна е историята. Каква ще е формата е дори въпрос на случайност. И най-вече, както ти казах, да, иска ми се да правим повече филми, но чисто физически не можем да ги направим, нито пък да ги финансираме и затова издаваме книги, снимаме телевизионни сериали, рисуваме комикси... Комиксът е много хубав начин да разкажеш една история, и се получава най-добре, когато няма друг начин да я разкажеш.

Ти го усещаш това?

Или по-скоро го търся. Съзнателно. Една история като изникне, да видим какво ще стане от нея, да видим как е най-добре да бъде направена.

Дали ще каже искам да съм комикс или искам да съм книга?

Да. Някои истории не могат да бъдат разказани във филм, те трябва да бъдат написани в книга. А най-добрите филми са тези, които могат да се разкажат само като филм.





ТОНИСЛАВ ХРИСТОВ – ИЗ ЖИВОТА НА ДОБРИТЕ ХОРА „ПОЩАЛЪОНЪТ“, „ТАЙНИЯТ ЖИВОТ НА ВЕРА“, „ДОБРИЯТ ШОФЬОР“

ЕЛИЦА МАТЕЕВА

С професионалната си работа като режисьор на документални филми и с дебют в игралното кино, пътят на Тонислав Христов е пример за това как може да се разказва чрез средствата на документалното кино със заряда и емоцията на игралното и обратно: игралното да осъществи хармонично общуване с наратива на документалното. Избрах за отправна точка последните два документални проекта на Тонислав Христов, заради музиката и мястото на камерата. Музиката е дело на утвърдения композитор на произведения за театър и кино – Петър Дундаков, а камерата, макар и в ръцете на различни оператори – Орлин Руевски в „Пощальонът“ и „Добрият шофьор“, Александър Станишев в „Тайният живот на Вера“ притежава общ хоризонт и докосва героите така, че експозицията им във всеки кадър е хайку за света на душата. Колкото и да са различни като истории филмите на Тонислав Христов, героите им си приличат: пощальонът Иван и крехката финландка Вера, таксиметровият шофьор Иван. Всеки от тях се опитва да подгреи

пъзела на битието си, за да продължи напред. Те трябва да направят избор. В заглавията на филмите се подсказва търсене на път към себе си – чрез добрина или пък чрез постигането на катарзис, граничещ с магията на играта.

„Пощалъонът“



ПОЩАЛЪОНЪТ (2016, РЕЖИСЬОР ТОНИСЛАВ ХРИСТОВ)

В документалния филм „Пощалъонът“ (2016) действието се развива в с. Голям Дервент, Ямболско. През последната година селото бе обект на медиен интерес, заради печалната смърт на служител от Гранична полиция. През селото преминават нелегално бежанци от Сирия, Афганистан, Турция. Днес героят на филма – пощалъонът Иван Франсзов, е кметски наместник, а във филма от 2016 г. добрият Иван се кандидатира за кмет, но не му достигат гласове. Шест години по-късно в биографията на Иван е настъпила промяна, но неговата мечта: селото да се събуди за живот, като се настанят хора от Сирия, които да живеят в сговор и разбирателство с останалите трийсет обитатели на Голям Дервент, все още търси съмишленици. С какво Иван печели сърцата на

зрителите? Със скромност и добронамереност. С това, че сърцето му копнее за хора, за общуване. Той е безкористен с хората и не иска нищо в замяна. Когато обикаля своите избиратели, за разлика от съселянина си – Иван Халачев, той говори с тях, без да натрапва разсъжденията си. Пощальонът Иван живее скромно-помага на всеки, разнася писма, вестници и размишлява за съдбата на хората без дом. Контрапункт на Пощальона е Иван Халачев, който иска да върне комунизма в селото, когато всички са имали работа, обещава безплатен интернет за съселяните си, за да могат работещите в чужбина да се виждат с родителите си. Иван Халачев организира събитие за своите гласоподаватели с кебанчета. Традицията на изборния колорит е уловена в същността си, филмът може да послужи за архив на „демократичните“ избори. Действащата кметица Веселина не се интересува от темите, които вълнуват Пощальонът и Иван Халачев – Веселина пребивава в света на своята музика с ориенталска ритмика и предпочита да не споделя мисли по политически и икономически въпроси, с изрази „нямам отношение по темата“ – портретът на Веселина е очертан категорично – духовна мизерия и пошлост.

Селото е декор на филма, с детайли от домовете на главните герои – печката, масата, леглото, телевизора. В този аспект филмът, без да се стреми към „Догма 95“, е близък до душата на Манифеста. „Догма 95“ откриваме и в камерата, с която се снима от ръка, готова за работа, неотлъчно в делничните маршрути на Иван. Независимо от своята артистична аскетичност „Пощальонът“ печели зрителите заради липсата на преднамереност. Нещата са такива, каквито са в действителност – с приливите и отливите на енергия, с диаграмата на делника. Другият Иван – комунистът иска да спечели лесно пари и дори се опитва да убеди своя адаш да се включи в нелегален трафик на хора, а когато в новини по телевизията се разказва за българи, замесени в смъртта на бежанци, е съпричастен към трагичната развръзка, сякаш никога не е говорил за лесни пари. Това са героите на Тонислав Христов – противоречиви, земни натури, богати на емоции и усещания, при които всичко се случва тук и сега, което по някакъв начин ги доближава до „Догма 95“. Това, което прави по-различни датските режисьори от направлението, е техническото сътворение на визията – „бедният“

театър, по смисъла на Питър Брук, е елемент, заложен в постулатите на „Догма 95“. При „Догма“ филмите емоцията е като при документалното кино – сякаш всичко се случва в момента, пред зрителя, без предварителни репетиции и артистични възбуди. В този смисъл „Пощальонът“ завършва с финал, наподобяващ началото на филма, но вече в развитие, с наградване. Пощальонът редовно дава информация на службите за положението на границата и ако в началото другият Иван е с него, то на финала Добрият Иван остава сам в мисията си: да се грижи за непознатите странници, преминаващи нелегално границата ни.

„Тайният живот на Вера“



ТАЙНИЯТ ЖИВОТ НА ВЕРА (2019, РЕЖИСЬОР ТОНИСЛАВ ХРИСТОВ)

Вера е финландско момиче, полагащо грижи за по-големия си брат Виле, който е с ментални проблеми. Опитва се също да намери път към баща си, с когото не е общувала близо петнайсет години. За да преодолее болезнени спомени от детството, посещава психоаналитик, но е открила

и ефекта на ЛАРП – приключенията. В „Live Action Role Playing“ в ролевото си поведение тя преживява изпитания, за да преодолее лични травми. В един момент е съученичка на Хари Потър в ЛАРП-игра, по – късно е в общ тим с режисьорката Слава Дойчева в село Боснек, в сражение със странни същества, а на финала и брат ѝ Виле има желание да се включи в подобна игра с мечове и лъкове.

Проблемът на Вера е, че трябва да преодолее гнева си. Гневна е на баща си, който е алкохолик, гневна е на брат си, заради заболяването му, гневна е, че не може да се хармонизира с реалността. За да намери решение, Вера предпочита да търси чрез ролевата игра магическата сила, дори да призове бога на светлината, както се случва след екстремн разговор с баща си. Вера не се отказва и иска да превъзмогне слабите си страни.



ТАЙНИЯТ ЖИВОТ НА ВЕРА (2019, РЕЖИСЬОР ТОНИСЛАВ ХРИСТОВ)

С какво този филм излиза или пък попада в стратегията на „Догма 95“? Различен е с авторската музика на Петър Дундаков, с художествените внушения на картина и звук. В този филм реалната история е заснета с артистично вглеждане при сътворяването на документ за духовния свят на Вера. Камерата преминава през крехкостта на белия сняг и крехките отношения между Вера и Виле, за да въведе зрителя в едно сложно и

трудно пътуване на Вера към себе си. Чрез магията на играта, чрез ролята театъра като средство за изразяване, т.е. чрез определени практики, Вера става по-уверена и по-спокойна, приема предизвикателствата в общуването с роднините си. Ако в „Пощальонът“ Иван трябва да се справя със средата, то в „Тайният живот на Вера“ (2019), тя трябва да подреди емоционалния лабиринт на вътрешния си свят. Общото между двамата е копнежът за хармония. Вера и Иван са крехки същества с деликатна природа, а филмите на Тонислав Христов ни правят съпричастни със заряда на емпатията, струящ във всеки кадър.

„Добрият шофьор“



ДОБРИЯТ ШОФЬОР (2022, РЕЖИСЬОР ТОНИСЛАВ ХРИСТОВ)

Преди филмът да бъде отличен с награда за най-добър български филм и с почетен диплом за ролята на Малин Кръстев на София филм Фест, пълнометражният игрален дебют на Тонислав Христов бе с премиера на международния фестивал в Бергамо-Италия (2023) с номинация за престижното отличие Golden Rosa Samina и е носител на три награди на фестивала на СФБД „Васил Гендов“ (2023): за дебют, най-добра мъжка роля и най-добра поддържаща мъжка роля. В продукцията освен България, като

партньори участват Финландия и Швеция. Режисьорът Константин Божанов, Карле Ахо и Тонислав Христов са сценаристи на филма. Винаги е интересно как един режисьор работи с друг колега-режисьор в изграждането на сюжет. Диалозите са кратки, но въздействащи с минимализма си. Звучат делнично, в тях има сурова истина, набръчкана като лицето на Иван, персонажът на Малин Кръстев.

Донякъде е възможно да се направят съпоставки с филма на Стефан Командарев „Посоки“, в който главните герои са таксиметрови шофьори, но Тонислав напуска симптоматичното, характерно битие на професията, за да ни въведе в малкия остров на личната драма, в частното, в историята на Иван, който има син във Финландия и е причинил фалит на семейния бизнес на финландската си съпруга. Завърнал се в България, Иван работи на „Слънчака“ като таксиметров шофьор с намерението да спести пари и да помогне на Мия и на сина си Анти във Финландия. Сблъсък с местната мафия отнема спестяванията на Иван. За да спечели отново пари, той се включва в незаконна операция за контрабанда на хора, ръководена от кмета на родното му село. След угризения и перипетии, с помощта на братовчед си Люdmил, Иван заминава за Финландия, но в Хелзинки семейството му отдавна е затворило сърцето си за него, вратата е залостена, страницата е затворена.

Началото на филма е смърт. Зрителят попада на погребението на майката на Иван. Той е сред роднини и приятели в родното си село, наблюдателният зрител открива познайници от филма „Пощальонът“ – двамата Ивановци – Иван Франсзов и Иван Халачев, а също така разпознава и Слава Дойчева, вече не като приятелка на Вера от тайния ѝ живот, а като самотната Елена, която също е искала да замине за Германия, но при положителен тест за бременност остава в България.



ДОБРИЯТ ШОФЬОР (2022, РЕЖИСЬОР ТОНИСЛАВ ХРИСТОВ)

Част от локациите също са познати от „Пощальонът“. Но за разлика от документалната творба, автентичността, която носи „Добрият шофьор“, се дължи на аскетичната атмосфера – в пестеливата естетика на локациите, в съдържаната естетика на актьорска игра, във визуалната и звукова среда: среда, в която предметният свят, обектите изграждат художествено пространство, което е реално, доближаващо се до естеството на живота. В тази посока, филмът на Тонислав Христов носи импулса на „Догма 95“. Камерата на Орлин Руевски ни сграбчва с едрия план на лицата на героите Людмил (Герасим Георгиев) и Иван. Финалът на „Добрият шофьор“ може да бъде тълкуван като постсоц версия на филма „Телма и Луис“, но появата на Пощальона Иван от едноименния документален филм на финала, предлага отвореност, надежда, хоризонт. Героят на Иван Франсързов съобщава по телефона на протагониста Иван, че бежанците, които той изоставя и издирва, са живи. Началото – смърт и финалът – надежда затварят цикъла, разкриват смисъла на понятието ЖИВОТ: да мислиш за доброто на другите.





КИТАЙСКИЯТ КИНОМАЙСТОР СИЕ ФЕЙ: ДНЕС ВСЕКИ ПРАВИ ТОЗИ ТИП КИНО, КОЕТО ХАРЕСВА И ГО ИЗРАЗЯВА НАЙ- ДОБРЕ

АНДРОНИКА МАРТОНОВА

„Момиче от Хунан“ (1986, Кан – Особен поглед), „Майсторката на сусамово олио“ (1993, Златна Мечка от Берлинския МФФ) и „Песента на Тибет“ – тези три забележителни филма на Сие Фей бяха показани в НАТФИЗ и Китайския културен център в София. Големият китайски режисьор и педагог пристигна в България, за да изнесе майсторски класове в дните между 5 и 7 юни 2023 г. Сие Фей е не просто гоаиен – режисьор на Пекинската филмова академия. За него може да се каже, че е един от най-влиятелните автори, оставили както великолепни творби в кариерата си, така и две поколения силни кинематографисти, които формират образа на Съвременното китайско кино. Негови ученици са Чън Кайгъ, Жан Имоу, Дзя Джанкъ... Все емблеми на Петото и Шестото кинопоколения. В техните творби си личи влиянието, което учителят е оставил. Пионер-носител на нео-традиционалистичната линия^[1], Сие Фей (14 август 1942, Цингао) работи в разнообразни жанрове. Стилът му е фин, естетизиран, с много добро усещане за пространството и светлината в кадъра. Някак ненаатрапчиво майсторски успява да извае

сложни и задълбочени психологическите портрети на персонажите. Особен акцент в лентите му са проблемите на жените и техния сблъсък с традицията, която може да унищожи, пречупи или промени за добро човешкия живот. Едно от знаковите му заглавия, чиято стилистика особено силно се попива от най-новите режисьори: „Черен сняг“ (1990, Сребърна мечка от Берлинския МФФ) смесва и драма, и криминал, и психотрилер, и историчност. Сие Фей има и пиетет към изследването на етническата проблематика. По време на срещата в НАТФИЗ, китайския режисьор показва изключително уважение и към българската кинематография. Огромна изненада за аудиторията бе показването на неговите лични записки и рисунки с разкадровки от студентските му години по „А бяхме млади“ (1961) на Бинка Желязкова, както и китайския плакат на творбата. Проф. Сие дори беше подбрал конкретен откъс от филма, субтитриран на китайски, за да разясни на студентите защо сцената с покрива толкова го е впечатлила. Направи и исторически тур на показ на български филми в Китай от 50-те години на XX век до днес. За филмите, за Китай, за режисьорските поколения, за влиянията – можехме цяла вечност да си говорим със Сие Фей ...



Проф. Сие, какво е за вас киното? Задавам въпроса като метафора – съдба, призвание, път, мечта или нещо друго?

Още от съвсем млад – а това беше отдавна, през миналия век (*смее се*) – харесвам киното. Но също така бях привлечен и от театъра, и от драматургията. Водих си записки за всичко, което гледах, описвах до най-малки подробности. Запленен бях от визията, изучавах кое как е направено. В тази ранна възраст всъщност развих такова странно хоби, което по-късно прерасна в професия. Благодарение на него успях да се подготвя за кандидат-студентските изпити и успешно постъпих в Пекинската филмова академия. Бях много щастлив. След дипломирането ми в Академията останах в нея в качеството си на преподавател. Разбира се, имах и много голямо желание да снимам и да се изява като режисьор. Всъщност получи се интересен синтез – да бъда и преподавател, и практик.

Синтезът е важен, защото именно така успявате да предадете майсторството си на следващите поколения, да покажете как се прави кино и то на високо ниво. Какво е първото нещо, което казвате на новопостъпилите студенти?

Първоначално ги поздравявам за избора – да се посветят професионално на режисурата и актьорското майсторство. Другото нещо, което им казвам – тъй като те са много млади, 18-19 годишни – е, че всичко, което е свързано с киното, не е само един весел и щастлив процес, в който човек се забавлява. Изискват се много усилия, трудно е. Трябва талант, който да се култивира, наблягам на подготовката и настройката за по-нататъшното дълго и задълбочено учене, необходимостта от полагане на усилия, но и на търпение.

Когато аз постъпих в Академията, бе особено трудно да започнеш да снимаш, още повече, ако искаш да използваш за локации по-интересни архитектурни обекти, а и Китай все пак е голяма страна. Всичко това бе свързано и с доста средства – техниката по мое време също изискваше сериозни инвестиции. Правя този паралел, защото и до ден днешен нещата стоят така в Пекинската киноакадемия – нужни са не малко финанси, и самото учебно заведение инвестира държавни средства в студентите. Да създадеш един режисьор е почти идентично с това да

създагеш да речем пилот на самолет. Младите трябва да осъзнаят, че вложенията и амбицията от страна на Академията са много големи, затова и отговорността, която пада върху студентите, е значима. Естествено, не всички издържат на тези условия и някои от тях не завършват или своевременно отпадат.



Какво от традиционната култура най-силно е повлияло вашата работа? От една страна виждаме чудесните, значими писатели^[2], които сте екранизирали, но дали сте повлиян и от други елементи на художествената култура — изобразителна традиция, философия, религия, театър, фолклор (чухме изключителна тибетска песен в един от филмите ви)?

Цялата литература — включително класическата, с големите средновековни романи и традиционния театър (като пекинската музикална драма) и съвременната драматургия (пиесите) за мен са най-голямото вдъхновение. Изборът ми винаги пада върху произведения, които представят взаимоотношенията на хората по един интересен, впечатляващ, задълбочен и запомнящ се начин. Естествено — пейзажите на Китай, „нарисувани“ през богатството на словото, сложността на характерите на персонажите, битката за добродетелите, ценностите...

Това са елементите, които най-много ме вълнуват и които се старая да пренеса на екрана. Така например „Песента на Тибет“ тръгна от стих на тибетски средновековен автор, далай-лама, оставил 60 любовни стиха, за съжаление починал твърде рано — едва двайсет и четири годишен:

От източните планински върхове,

изгрява бялата и чиста луна.

В съзнанието ми се появява

[неземният] образ на младата девойка.

Първо, най-добре е да не я видя,

тогаз сърцето си не ще загубя.

Второ, най-добре е да не се запознавам с нея,

тогаз сърцето [ù] не ще ме изостави

Цянянг Гяцо (Шести далай-лама)^[3]

През последните двайсет години този стих, превърнат в песен, стана много популярен в Китай. Но именно Цянянг Гяцо ме провокира да посетя Тибет. Там пък се запознах с един съвременен писател — Таши Дауа, който ми представи свои разкази. Харесах много един от тях и той стана основа на филма, а самият писател — сценарист. Така реших да интегрирам и двата литературни първоизточника. В периода 1998 — 2000 г. посетих шест пъти Тибет, многократно променях заглавието на филма, обиколих много места, за да потърся най-добрите за снимки. Сюжетът на „Песента на Тибет“ е за живота на една жена и нейните отношения с трима различни мъже. На този фон обаче се разкрива историята на Тибет в период от 50-години, културните традиции и особено се постарях да дам израз на тибетския будизъм. Любопитен момент е, че композиторът на филма — Циени Джан — е етнофоклорист, китаец, който обаче е с корени от севернокорейската етническа група. Саундтракът впрочем стана много популярен след излизането на филма.

Вие сте пионер в Петото кинопоколение — колко трудно беше за вас да създадете един различен, световно разпознаваем стил в китайското кино след Културната революция?

Всъщност аз съм от Четвъртото кинопоколение. Тук трябва да уточня, че непосредствено след дипломирането ми започна Културната революция и почти десет години не можеше да се правят филми, или бе ужасно трудно. Реално получих шанс да снимам едва по-късно, наравно с прохождането на моите студенти Джан Имоу, Чън Кайгъ и др. Напрежението върху нас като преподаватели бе огромно, защото самите ние като учители нямахме опит във филмовия процес. Преподавахме, ала всъщност практическите умения липсваха. И стана много сложно — хем да обучаваме бъдещите режисьори, хем да започнем собствените си кариери в киното. Странна ситуация бе — да се заявим като режисьори, заедно с нашите дебютиращи студенти.



Но пък успяхте и оставихте изключителна следа в китайското кино. Петото кинопоколение не само за мен е знаково и любимо. Особено пристрастна съм към Чън Кайгъ. Без да омаловажавам и постиженията на режисьорите след тях — от Шестото поколение, като Дзя Джанкъ, Уан Сяошуай, Джан Юан, Ли Ян, Лу Йе и други. Кой е авторът в китайско кино, който на вас ви е най-присърце?

О, първо веднага ще се върна назад във времето и ще кажа, че изпитвам изключителна обич към нашите учители, които ни въведоха в професията – режисьорите от Третото кинопоколение. Сред тях са емблематични майстори, като Сюе Дзин (сред най-известните му филми са „Баскетболистка №5“, 1957; „Сестри на сцената“, 1965 „Градче, наречено Хибискус“, 1986 – бел. авт.) и Сюе Тиелу („Ранна пролет през февруари“, 1963). Обучението при тях бе запомнящо се – с възхищение гледахме техните филми и попивахме максимално. Да, те са представители на социалистическото изкуство, но и много талантиливи автори. Няма как да не ни повлияят, малко или много бидейки наши преподаватели. Но да се върна на въпроса ви. Джан Имоу и Чън Кайгъ уцелиха най-благоприятния период на киноиндустрията – 80-те години, когато благодарение на реформите на Дън Сяопин Китай се отвори и тяхното поколение успя да се запознае с постиженията на западното седмо изкуство. Филмите на Джан Имоу и Чън Кайгъ са по-комуникативни, по-близки до Запада, и затова и по-атрактивни от китайското класическо кино. Спомнете си дебютите им – „Жълтата земя“, „Червено сорго“ и т.н. Важното е да подчертаем, че изградиха собствен стил, и останаха верни на тяхната епоха, техните виждания. Ние, като старо поколение също си имаме свои специфични черти. Хубаво е, че вече всеки прави този тип кино, което му харесва и го изразява най-добре.

Не ви ли се струва, че Шестото кинопоколение е особено контрастиращо на фона на предходните? Веднага можем да дадем пример с Дзя Жанкь („Светът“, 2004; „Докосване до греха“, 2013; „Пепелта е най-чистото бяло“, 2018 и др.) – толкова е дързък, суров до болка в реализма си. Режисьор с принос, както за игралното кино, така за документалистиката, един от флагманите на независимите течения...

Той е много интересен, сам пише сценариите на филмите си и много се отличава от всички. Определено провокативно, богато и разнообразно е Шестото поколение. Вижте например тибетският режисьор Пема Цеген (китайското му име е Уанма Цайган)^[4], който за жалост наскоро внезапно почина. Изключителен, оригинален, неподправен стил. Той бе и режисьор, и писател. Неговият принос бе, че въведе в китайското ново кино много по-добро, задълбочено познаване и обговаряне на тибетската проблематика, защото е носител на тази култура.



СИЕ ФЕЙ С РЕКТОРА НА НАТФИЗ „КРЪСТЬО САРАФОВ“ СТАНИСЛАВ СЕМЕРДЖИЕВ

Говорихме си колко е важно различните етноси (*официално 56 са етническите групи в Китай – бел. авт.*) да бъдат представени в кинематографията.

Най-голямата група е хан, но всички те съставляват целокупен Китай. Да, трябва да присъстват в киното, защото имат своеобразна култура, автохтонни традиции и език, някои от тях и собствена писменост. Погледнати през оптиката на филма, етносите могат да разкажат различни истории и да допринесат за хармоничното многообразие и правилното разбиране на проблемите им. Не можем, не е редно само през погледа на хан да отразяваме на екран палитра от национални групи. В последните години все повече се толерира и насърчава присъствието на етносите във всички кинопрофесии. А и диалогът на филма да върви на традиционния език на съответния народ, а не на мандарин. В моите филми „Монголска приказка“ и „Песента на Тибет“ съм

се опитал да представя именно теми, свързани с Вътрешна Монголия и съответно Тибет. За мен бе много важно да направя предварително прецизно етнографско изследване при подготовката на сценариите, да използвам местни артисти и да се чува езика на общностите в кадрите. От 80-те години в Пекинската филмова академия започнахме формирането на класове, които да представят народностите в Китай: Синдзян, уйгурите, Вътрешна Монголия и т.н. Първоначално формирахме актьори, оператори, художници в киното, а през последните години вече се гордеем, че имаме завършили режисьори и сценаристи.

Убедена съм, че силата на китайското кино се крие именно в темела на разказаните истории, и оттам – във формирането на качествена сценаристика. Младите режисьори посягат ли към екранизациите, или предпочитат оригинални, нови сценарии?

Третото, Четвъртото и Петото кинопоколение предпочитаха да работят върху екранизацията. Докато Шестото повече се интересува от собствените си истории, това, което се случва в животите им, в света около тях, почерпено от личния опит, или екзистенциалните колизии на приятелите им. По-малко се вдъхновяват от литературните произведения. Градският живот, рок и джаз музикантите, субкултурата, наркозависимите, маргиналите, изпадналите от обществото – ей такива неща ги провокират. Дзя Джанкъ, когото вече споменахме, прави безкрайно интересно игрално кино именно със засилени документални характеристики, почерпено от този тип реални образи. Предимството на младия поглед (от пиедестала на преклонната ми възраст) е адекватната живост на характерите, виталната визуална изразност... Но това, което понякога липсва, когато не работиш с литературен първоизточник, ако все пак трябва да отправя критика, е пълнотата, широчината, триизмерността на мащаба дори. Рехавостта на драматургичната структура също понякога се оказва проблем. Често проходящите автори предпочитат да работят с малки истории.

Но пък Пема Цеден в „Червеният балон“, 2019 (а и не само) точно чрез камерния си подход влиза в дълбочината на посланието...

Да, той се справяше доста добре... Въпрос на други качества и талант. Вижте, няма нищо лошо във фрагментарността на сюжетите, но когато

не е положено усилие да се влезе в дълбочина, филмът страда. Минималистичните камерни сюжети са хубави, но седят плоски, ако не се разработят. Обричат авторите на повтораемост и клишираност. Доста по-трудно се изграждат епически конструкции, но пък това позволява да се разгърне епохата на екрана. Всичко това се преодолява най-добре, когато режисьорът се осмели да посегне към романа и се опита да го „преведе“ на езика на киното. Може би е и поколенчески казус – Шестата генерация като че ли няма толкова вкус към разгръщането на историческия фон, да връзва и развързва стегнатите възли на каузалността (причинно-следствените връзки). Тоест, не става въпрос да се работи само в историческия жанр, а да се усети в творбата пулса на времето и следите, оставени от миналото, които бележат настоящето, а и може би бъдещето. Разширената картина на епохата ми липсва в новото китайско кино. Вярвам, че филми стават успешни и силни, когато не са просто портрети или разкази за определени, уникални личности, а когато се превръщат в метафори за обществото и времето, в което тези личности живеят.

Защо сега не говорим за Седмо поколение в китайското кино? Какво се случва в кинематографията?

И Китай се пита защо все още го няма Седмото кинопоколение. (сmee се) Къде е? Нека уточня нещо специфично за филмовата ни индустрия и да насоча вниманието ви към ясното разграничаване на тези поколенчески вълни. Кинематографията на континентален Китай се разделя по този начин, защото е обусловена от политическите и културни превратности, смяната в държавното управление. Последните трийсет години, като че ли не се случват чак толкова резки вододели, които да отбележат началото на нова вълна режисьори.

В китайското кино още от немия период, включително и във вашите филми, и в тези на младите режисьори, жените като фикционални образи са изключително силни. Но дали жените присъстват толкова забележително в кинематографията на страната и като режисьори? Мисля, че това е проблем за целия азиатски регион, с малки изключения, както е в иранското кино.

В литературните и културните традиции на Китай – все пак говорим за едно 2000 години развитие – мъжете доминират като творци. Богатството на силни фикционални женски образи киното ни наследява именно от литературата, от цялостното художествено развитие на културата, историческите характеристики на обществото. Що се отнася до режисьорките – една от най-забележителните дами в киното ни е Жан Нуансин („Пожертвана младост“, 1985; „Добро утро, Пекин“, 1990). Автор от Четвъртото кинопоколение. Тя бе изключително повлияна от Андре Базен, Френската нова вълна, Зигфрид Кракауер и това много ясно си личи в представителния „Манифест за модернизирването на филмовия език“ (1979)^[6], който тя написа в съавторство със съпруга си Ли Туо. Благодарение и на възгледите на Жан Нуансин китайското кино се завърна към не-идеологизирания разказ. А филмовата индустрия започна да преосмисля създаването на друг тип творби, чиято естетическа стойност да е в съзвучие с високите постижения на глобалното екранно изкуство. И, разбира се, в актуалните контексти на филмовата теория и практика. Жан Нуансин експериментираше със субективния документален стил и бе изпреварила времето си, защото в нейното творчество и теоретични постановки провиждаме бъдещото Шесто кинопоколение. Но да – малко са жените режисьори, не само в Китай, но и в азиатското кино. Имам предвид такива, които са международно признати и видими.

През 2000 и 2012 години отправихте критики спрямо цензурата^[6] и „заплашихте“ че ще започнете да снимате главно сериали. Какво всъщност се случи?

Заснех два сериала, но това отново е в унисон с курсовете в Пекинската филмова академия. Не може само да се преподава игрално кино, трябва да има обучение и по работа в сериал. Как, ако нямаш опит, обаче, ще преподаваш? Трябваше да се пробвам. Първият ми сериал (от 2002 г.) е по една класическа пиеса от 1936 г. „Изгрев“ на Цао Ю^[7], която в сценичната си версия е около три часа, а аз я развих в 23 епизода по 45 мин. Целта ми беше да уплътня сюжета и да го направя визуално по-интересен за съвременната публика. Запазих много от оригиналните реплики

През 2003 г. направих „Богатство и любовни блянове“^[81] (38 епизода) – това бе една предизвикателна, бизнес рогова сага. Действието се развива в Хонконг, Тайпе и Шанхай и проследява предприемаческата фамилия Цяо. Както се сещате – пълно е с превратности на съдбата, сложните семейни отношения и цената на просперитета. Радвам се, че в продукцията се включиха много от китайските кинозвезди – като Цин Хан, Съцин Гаоуа, Ниу Ли, Джан Дуо и др. Беше доста добре приет от публиката и имаше висок рейтинг. Преди това съм правил и един петнайсет сериен документален телевизионен сериал „Нови китайски истории на екрана“ (1999). Но както казах – за мен е важно да снимам сериали, за да мога после да преподавам адекватно.

В момента в Китай е много модерно да се правят т.нар. интернет филми. По същество това са късометражки между 6 и 12 минути (може и да са в сериал, поредица, но и единични къси творби). Те са предназначени за платформи за видеосподеляне, но носят всички характеристики на качествено, професионално заснето кино. Насърчавам студентите да се пробват в този модерен тренд и да изразят своя талант. Мисля че е много полезно и важно за тях.

Кой от вашите филми ви е най-скъп като духовна стойност?

О, много ми е трудно да кажа – защото за всяко едно заглавие са положени много усилия, кръв и пот. Наясно съм, че всеки от филмите ми си има свои предимства и съответно някакви недостатъци. Но... Всичките си ги харесвам. Като пълнота на персонажите, структура, визия, киноезик, най-добре съм се справил в „Майсторката на сусамово олио“ и „Черен сняг“. Като естетически постижения ще посоча „Монголска приказка“ и „Песента на Тибет“, които са заснети не само на красиви и интересни места, а носят другия дух на местната култура. Може би имам особено пристрастие към един от първите ми филми („Нашите полета“, 1983), свързан с история около Културната революция и превъзпитанието на интелектуалната младеж в селата. Всъщност е много близък до моята лична история, нищо, че днес може да изглежда наивен и по-обикновен.

**Авторът изказва благодарност към Джина Баларева от Китайски културен център за превода по време на интервюто.*

Бележки под линия:

^[11] Повече по темата виж при: Мартонова, Андроника, Йероглифът на киното. Естетика и смисъл в киното на Източна Азия. Панорама, София, 2007.

^[12] Като Шън Цунуън (1902 – 1988), по чиято творба е „Момиче от Хунан“; Джоу Дасин (р. 1952) – „Майсторката на сусамово олио“; Лиу Хън (р. 1954) – „Черен сняг“.

^[13] Превод: Феготов, Александър, Дигактичната традиция в тибетската поезия. УИ „Св. Климент Охридски“, София, 2002, с.137 – 138.

^[14] „Спокойните камъни Мани“, 2002, показван на Фестивала на съвременното китайско кино, организиран от Институт Конфуций – София`2015; „Старо куче“, 2011; „Тарло“, 2015 и др.

^[15] Виж: Zhang Nuanxin, Li Tuo. The Modernization on Film Language. – In: Chinese Film Theory: A Guide to the New Era (Semsel, George S, Xia Hong, Hou Jianping – Eds.). New York, Praeger, 1990, p. 10 – 20. В същото издание е поместено и есето на Сие Фей: „Моемо виждане за филмовото понятие“ / My View of the Concept of Film (Ibid., p.76 – 84).

^[16] Става въпрос за няколко изказвания на Сие Фей от началото на Милениума и едно отворено писмо от 2012 г., в което предлага цензурата да бъде заменена от друг тип система за класификация на филми и да се прецизира законовата рамка в киноиндустрията. По това време режисьорът споделя, че е разочарован от филмовия пазар в Китай и апелира да се направят реформи. Според него много от кинотворбите не влизат в разпространението и трябва да се направят нови канали за дистрибутиране на заглавията. „Ако публиката не гледа филмите, инвестициите по производството не могат да бъдат възстановени, а и режисьорите започват да придобиват негативната репутация на прахосници на средства“ се казва в писмото. https://web.archive.org/web/20121219224229/http://ent.qq.com/a/20121216/000038.htm?pgv_ref=ai_o2012&ptlang=2052.

^[17] Драматургът Цао Ю е доайен на китайския съвременен театър от западен тип. На българските читатели е познат с друга творба – „Буря“, преведена от китаиста Евелина Хайн, публикувана в тома „Съвременна китайска драматургия“ (Български бестселър, София, 2020). Съставител е проф. д-р Калина Стефанова, виж и студията ѝ „За граховите зърна от джоба на съдбата в театъра на живота и живота на театъра“ (нак там, с. 5 – 24).

^[18] Заглавието прави алюзия с класическата пиеса от края на XVI в. „Беседката сред божурите“, в която дъщерята на богат род сънува млад мъж и се влюбва в него. Благодарност към гл. ас. д-р Евелина Хайн за консултацията.





APPASSIONATA ИЛИ ЗА ВДЪХНОВЕНИЕТО КАТО НАЧИН НА ЖИВОТ

ГЕРГАНА ДОНЧЕВА

Неотдавна в пловдивското кино „Лъки“ се състоя българската премиера на документалния филм-портрет *Appassionata*, посветен на изключителната пианистка Донка Ангъчева, която, за съжаление, е почти непозната име в собствената си страна. Нейният професионален път започва от артистичния Пловдив, където на петгодишна възраст открива света на класическата музика, а години по-късно съдбата я отвежда в аристократична Виена, за чиято неподражаема атмосфера тя копнее от дете.



ДОНКА АНГЪЧЕВА

Филмите-портрети са най-често използваната жанрова форма в документалното кино и това винаги крие риск тяхната визуална интерпретация да остане на равнището на добросъвестната хроника относно личността и постиженията на конкретен творец. В този случай, обаче, си заслужава да се отбележи особена емоционална пасионарност на творбата, която може да се опише с една дума: вдъхновение. Заразяващо вдъхновение от присъствието на един виртуозен талант, покоряващ със скромността и дълбоката си признателност към своите преподаватели и колеги, въпреки блестящите световни успехи и многобройни престижни награди. Екипът, създал *Appassionata* – сценаристът Георги Тошев, режисьорката Калояна Климентова и операторът Борис Пинтев, са успели да уловят харизматичната енергия на Донка Ангъчева, която същевременно е впечатляващо изискана, красива и елегантна дама, сякаш оживяла героиня от времето на *Belle Époque*. Не е изненадващо, че Георги Тошев се захваща с този проект, като се има предвид неговото постоянство да съхранява паметта за значими фигури от националната и световната културна сцена (журналистът написа биографични книги за Невена Коканова, Георги Парцалев, Цветана Манева, Катя Паскалева, Стефан Данаилов, Наум Шопов и засне филми за Татяна Лолова, Лили Иванова, Кристо, Соня Йончева и други).

Очевидно е, че цитираните артисти са популярни и обичани от родната публика, но посредством най-новото си начинание Георги Тошев вероятно се стреми да разшири кръгозора на българския зрител, като му представя историята на пианистка, достойна за възхищение, постигнала признание в силно конкурентната среда на австрийската столица, където се стичат музиканти от цял свят, за да търсят признанието си. Но нейният успех не е в резултат на щастливо стечение на обстоятелствата: той е белязан от много труд, упоритост, издръжливост, чийто източник е огромната мечта на едно момиче да свири, така че всеки път да докосва най-съкровена същност на своите слушатели. Днес Донка Ангъчева предизвиква възхищението и аплодисментите на културния елит в Западна Европа, като проникновена изпълнителка на творбите на Ференц Лист, Фредерик Шопен, Лудвиг ван Бетовен, Дмитрий Шостакович, Сергей Рахманинов, Астор Пиацола – тя

неслучайно е артист на *Бьосендорфер* (емблематичната марка пиано, създадена във Виена през 1828 г.).



ОФИЦИАЛЕН ПЛАКАТ НА ФИЛМ *APPASSIONATA* (2023, РЕЖИСЬОР КАЛОЯНА КЛИМЕНТОВА)

Музикантката работи активно, наскоро записа албума *Спомени от детството* (*Childhood Memories*), съдържащ разнообразни композиции, включително произведение на Милен Кукошаров; преподава и намира време да подпомогне усилията на своите колеги: през 2019 г. Донка Ангъчева ръководи първия младежки конкурс *Beethoven Klavier – Kamtermusik*, който се провежда в Швейцария. През мъчителния период на глобалната пандемия, тя организира благотворителни концерти в полза на музиканти, които по обективни причини не бяха в състояние да упражняват професията си.

С цялостното си звучене филмът ненаатрапчиво предлага диаметрално противоположен модел за социален успех и личностна реализация – толкова различен в сравнение с моделите за успех, наложени понастоящем в колективното въображение на средностатистическия българин. Друг модел и други ценности, съвършено различно усещане за смисъл и за пълна отгаденост на мисията, която ежедневно те вдъхновява. Дори да провокира само едно-единствено дете да пожелае да тръгне по този нелек път, появата на филма *Appassionata* ще си е заслужавала. Тъжното обаче е, че както обикновено се случва с документалните филми, едва ли много зрители ще имат възможността да се срещнат с това произведение. А култивирането на просветена публика, която истински умее да се наслаждава на стойностната музика и на качественото кино изисква политика на целенасочени и постоянни усилия от страна на държавата.

За съжаление, на този етап подобна политика липсва и досегът с примерите за елитарна култура остава приоритет на малцина изкушени автори.





КУЛТУРЕН АФИШ: ЮЛИ 2023

АНАСТАС ПУНЕВ

След като юни ще се запомни като месец, през който една кинопрожекция се провали заради тормоза на малка, но шумна група заблудени, юли трябва да измие този позор, а хубавата новина е, че „Близо“ на Лукас Донт непримирумо се връща по кината. Както при всеки добър филм, причината да говорим за него не е, че трябва да се вземе отношение за „инцидента“, колкото да си припомним, че киното трябва да бъде защитено не само от откровените лъжи, но и от вредните примеси на всяка една идеология.

В „Близо“ действително има „куиър“ елемент, но той изобщо не касае отношенията между 13-годишните Лео и Реми, а по-скоро причудливостта на самото порастване, която далеч не е уникална за тях. Това е филм за онези моменти от живота, когато близостта на приятелството не е просто несравнима и неповторима с всички други възможни отношения, но е също толкова необяснима и като резултат неподатлива на строги дефиниции и разграничения. Същевременно, сблъсъкът на нещо толкова бурно и чисто с очакванията на средата е все така драматичен и юношеските години са показани без грам романтизация. Децата са не просто жестоки и първосигнални, но носят в себе си стереотипите, за които сме склонни да обвиним родителите им. Ако две момчета се презгърнат чисто приятелски, това се тълкува като опасна близост, но ако две момичета го направят, всичко е наред. Хокоят на лег дава усещане за мъжество и съответно приемане в момчешката

среда, за разлика от умението да свириш на инструмент, въпреки че гвете би трябвало да са напълно равностойни и несвързани с пола.



БЛИЗО (2023, РЕЖИСЬОР ЛУКАС ДОНТ)

Независимо от политическите ни разбирания, тези констатации изглеждат еднакво верни и тревожни дори в ера на свръховластяване на всякакви малцинства, и то в „нормална“ държава като Белгия, а отбелязването им удържа тънко баланса между тежката социална критика и мелодрамата, дори когато черпи с пълни шепи и от гвете. В типично белгийски стил, вдъхновен и от филмите на братя Дарген, Донт държи на семплото и здравословната дистанция, като не злоупотребява с нищо, но за разлика от тях „Близо“ е много по-фасетъчен и субективен филм, като най-големите му проникновения изскачат от разфокусираните кадри в училищния двор или сред гората – там където няма никаква идеология, а единствено объркани капки живот. Макар да е предвидимо, че филмът (ще) има очевидна кулминация, той се старее да я закрие със силно некулминационно и недраматично ежедневие, в което персонажите ни стават близки не чрез очакванията, които са фиксирани върху тях, а чрез незрелите им, но искрени реакции. Доколкото възрастта на Лео и Реми е най-двусмислената от всички възможни, техните

решения, включително най-фаталните, се оказват също толкова двусмислени и трудно обясними, което придава много по-автентичен реализъм на филма, отколкото ако кулминацията беше запазена за финала, както биха предпочели мнозина.

Същевременно, в „Близо“ има концентрирани дози морална позиция, но тя се занимава преди всичко с необходимостта от общуване и обговаряне на проблемите. Ако бюстителите на патриархалния морал се престашат да го гледат, ще видят полезния пример на училище, в което тежките ситуации не се заматат под килима, а се дискутират с участието на учителите. Ще се запознаят и с родители, които отглеждат децата си с любов, но дори те имат нужда да ги слушат повече, отколкото да им налагат модели на възпитание. А най-силното морално твърдение е, че страданието е напълно необходим съюзник по пътя към преодоляването на трагедията.

* * *

Друг актуален филм, който също заслужава бъдещата си премиера по кината, е „Римини“ на Улрих Зайдъл. Австрийският ветеран е известен с псевдодокументалните си портрети, обичайно на отворителни персонажи или тотални аутсайдери, към които постепенно се развива необяснима емпатия. Новият му проект изцяло върви в тази посока и липсата на изненада е успокоителна, защото Зайдъл е сред малкото автори, чийто стил не може да бъде объркан никога.



РИМИНИ (2023, РЕЖИСЬОР УЛРИХ ЗАЙДЪЛ)

Ричи Браво (Майкъл Томас) е ходеща карикатура, която е колкото трагична, толкова и симпатична. Застаряващ певец на шлагери, който носи каубойски ботуши и кичозно палто върху тениската си през зимата, Ричи е едновременно завършен егоист, но егоизмът му го е довел до това да забавлява туристи отвъд средната възраст, като припечелва допълнителни пари в ролята си на нещо като жиголо, нещо като собствен пиар на отминалата си слава. Дори само по описание е неминуемо да бъде заклеймен като отренка, въпреки полезния съвет, че пиенето на водка не оставя следи, когато трябва да работиш. Също толкова неминуемо е обаче да бъде съжален като отломка от една съвсем различна ера — особено когато новата ера се появява под формата на забравена дъщеря от миналото.

Специфичните инструменти на Зайдъл все така присъстват: преди всичко дългите кадри, които наподобяват по перфекционизъм оживелите

картини на Рой Андершон, но за разлика от него са снимани изцяло на терен, а не сред декори. Свърхобективната им гледна точка и обилната дължина имат много конкретна функция: да премахнат всякаква оценъчност и да проникнат отвъд „сензационното“ в дълбоко универсалната човешка драма. Резултатът е, че дори най-голямата драма, когато бъде разтезната, се превръща в нещо прекалено смешно и абсурдно, а най-голямата комедия – в нещо нескончаемо и клаустрофобично.

Ползването на истински локации пък е самостоятелно изразно средство. Опустелият летен курорт през зимата, без хотели или барове, е излязъл от контекст и поради това напълно невъобразим – като съновидение, което обаче е съвсем реално и не се нуждае от никакви изкуствени корекции. Дори мълчаливите мигранти, между които се разминават героите, са нормално присъствие, чиято необичайност се дължи единствено на избора на австриец да бъде прекалено верен на действителността.



РИМИНИ (2023, РЕЖИСЬОР УЛРИХ ЗАЙДЪЛ)

Въпреки че „Римини“ е силно дистанциран от каквито и да било излишни интерпретации, психологическите намеци за семейните отношения на Ричи обогатяват допълнително персонажа му. Баща му, вече тежко болен

от деменция, има травми от нацисткото си минало и в една от многото забележителни сцени пее класически нацистки марш, докато синът му си припява някоя от своите захаросани мелодии. Когато двете песни (и поколения) се сблъскват, единствената последица е, че Ричи започва да пее по-силно и да се опита да заглуши миналото си – така, както шлагерите от 60-те и 70-те са може би опит за прикриване на срама в австрийското общество от аншлуса. Подобен тип метафори, които обаче са въввлечени безшевно в тялото на филма, въплъщават в най-голяма степен таланта на Улрих Зайдъл: когато всичко е пред нас, голямото умение е да не се подведеш да си го доизмисляш.

„Близо“ може да бъде гледан по кината през юли, както и на платформата <https://neterra.tv/>.

„Римини“ може да бъде гледан в HBO GO.





СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ФЕВРУАРИ

Четвъртият игрален филм на Камен Калев, вдъхновен от житейската траектория на дядо му, е опит за портрет на един живот, изживян, според самия режисьор, „не с ума, а със сърцето“; живот на човек, свързан със земята и природата, неискащ и неочакващ повече от това, което съдбата му отрежда. Портретът е решен като триптих: детство, ранна младост преди змурването в зрелия живот и старост, почти немощна, току в преддверието на смъртта. Все етапи, повече интуитивно изживени, отколкото рационално осъзнати. Вместо да резюмира ключови моменти, структурирайки завършен драматургичен наратив, Калев се вглежда подробно и отблизо в конкретни отрязъци от тези етапи, в които героят действа пасивно и се рее през битието; подход, който превръща „Февруари“ в протяжно съзерцателно есе.

Из „Захвърлен в природата“ на Мариана Христова,

Film Society, 1 февруари 2021 г.

* * *

За щастие, идеите идват естествено, и колкото по-бързо се появи тази обща форма между тема, сюжет и персонажи, си давам сметка, че развитието нататък се случва много по-лесно, без да трябва да се доизмислят и донепасват разни неща. Така беше и с „Източни пиеси“, и с „Февруари“ — сякаш бързо се появиха сюжетите с техните теми и не се наложи да се преработват много версии на сценариите.

Всъщност с „Февруари“ не е съвсем така, защото периодът на писане, както и на снимане на филма, беше нахъсан. Първоначално имах идея за един късометражен филм, изграден от сюжета в третата част. Това е една семейна история за дядо ми, който иска да отиде до другото село, за да прибере сестра си и да изкарат последните дни от животите си заедно, тъй като и двамата са останали съвсем сами. Имаш почти готова тази история и си казах, че ще направя един кратък филм, но после се появи идеята за втората част на филма, която е свързана с един друг етап от живота на дядо ми – когато се жени, а на другия ден заминава за казармата. Намирах този епизод от живота на дядо ми и баба ми изключително богат и ценен, в разбирането за онова време, бита и порядките на тези хора.

Тези две части се бяха появили спонтанно и ги написах бързо, без преработки, но тогава си дадох сметка, че материалът е по-скоро за пълнометражен филм. Последната част, която написах, се оказва първата във филма и в нея използвам спомените си като дете и преживяванията ми в това село, които ориентирах към този герой. Там задачата беше по-сложна, защото с тази част трябваше да оформя и цялостната структура на филма, да постигна общ смисъл между трите сегмента.

*Из „Февруари“, интервю на Катерина Ламбринова с Камен Калев,
сп. КИНО, ноември 2021 г.*

* * *

Този проект се появи по много спонтанен начин. С предишните си филми винаги съм се опитвал да тръгна в нова посока, да поема по непознат път, търсейки онова, което е най-близо до мен. С дебютния ми филм бях в много спонтанен режим, работех много интуитивно. След това, с втория и третия филм, отидох в различна посока – особено с третия, той беше много структуриран, много драматургично задвижен. Оформи се в съзнанието ми като подтик и нужда да се върна към корените на спонтанната и емоционална работа, отколкото да рационализирам всичко.

Беше основано на емоцията, така се прояви желанието да заснема филма. Всичко започва с третата част, която изобразява главния персонаж като

старец. Първоначално исках да направя късометражен филм, защото е действителен епизод от живота. В края на живота си той искаше да върне сестра си в тяхното село и да прекарат последните си дни, грижейки се един за друг. Беше трогателна история. Написах две-три страници. Беше съвсем просто. След това ми хрумна втората част. Тогава разбрах, че разказът се разраства.

Из Kamen Kalev on the Solitary Life That Inspired Cannes 2020 Selection „February“,

интервю на Кристофър Вурлиас с Камен Калев, Variety, 14 ноември 2020 г.

* * *

Единственият филм, в който нямаше гняв, е „Февруари“ на Камен Калев. Режисьорът като че ли е излял своето неудовлетворение в разтърсващия „Източни пиеси“ и социалния „С лице наголу“ и вече търси хармонията в общуване с природата, далеч от обществото, избягвайки големите сблъсъци. В този философско-психологически подход се открива мъдрост, а като добавим автобиографичния момент и съзерцателната нагласа, имаме бистро и чувствително кино. Жалко само, че ритъмът е някак равен и монотонен, независимо от запомнящото се актьорско присъствие на големия Иван Налбантов в последната му кинороля. „Февруари“ потапя зрителя в режим на медитация и почитателите на високото арткино ще оценят екзистенциалната му дълбочина. Смисълът на битието, внушава Камен Калев, се разкрива в единението с природните сили. Те са по-могъщи от човека и той трябва не да ги подчинява, а да им се отдаде, за да бъде щастлив. Като разгръща повествованието в три епохи, режисурата интерпретира една вечна идея в духа на най-авангардните парадигми на времето.

Из Rage Against The Machine на Боряна Матеева,

в Новото българско кино: „Златна роза“ 2021, сп. КИНО, ноември 2021 г.

* * *

Текстовете подбра Боян Ценов.

[illegible]



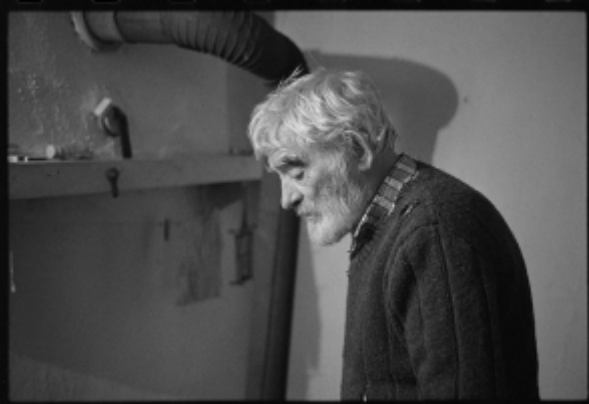
ГАЛЕРИЯ: ФЕВРУАРИ

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ СНИМКИ ОТ ФИЛМА ФЕВРУАРИ НА РЕЖИСЬОРА КАМЕН КАЛЕВ.











Снимки: Мариана Ангелова, БНФ



списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване