

КЪСОМЕТРАЖНОТО КИНО

начини на употреба и осмисляне

Петя Александрова
Предимства и
предизвикателства
на късите форми

Боряна Матеева ■

▶ Интересното при тази книга е, че тя може да се възприема като самостоятелен текст, но и като част от проекта „Посттоталитарното българско кино – модели и идентичности“, подкрепен от фонд „Научни изследвания“. В своята четвърта книга доцент д-р Петя Александрова се насочва към осветяване на една неизследвана, но все по-гъсто населявана територия – късометражното игрално кино. Нарича я „кино в сянка“ и си поставя задачата да я картографира научно, като разгледа всичките аспекти на този все по-привлекателен за младите творци подвид от различни гледни точки и с различно приближение – от обобщението до детайлни анализи на най-успешните филми.

Книгата е структурирана в четири части и логично първият ѝ сегмент е посветен на теоретичната обосновка на видовете кино. Авторката, дългогодишен преподавател по история на киното, започва с исторически преглед – киното се ражда като късометражен формат по технически причини и остава такова до края на „панаирджийския“ си период. Проследявайки делото на братята Люмиер, Александрова очертава художествените, техническите и пазарните параметри на първите прелестни късометражки... В крак с времето тя търси уточняване на понятието „късометражен игрален филм“ от Уикипедия и съпоставя определенията в шест различни статии в нея: българската, руската, английската, френската, испанската, немска-

та... Вижда се, че те варират, но и се допълват и припокриват, като в национален контекст се изтъкват едни характеристики, а се подминават други. Авторката допълва своето проучване и със статии, уточнения и коментари, цитиращи основополагащи източници като Британската енциклопедия, френски и американски истории на киното. Както се вижда, стандартите в дължината са различни, няма строго установена формула и непоклатим метраж. Ако все пак обобщим – за късометражен се приема филм с продължителност от 1 до под 70 минути... Но по-важен от времетраенето е въпросът с прецизирането на понятията „независим“, „експериментален“, „авангарден“ и „алтернативен“ филм, често използвани при късите форми и като синоними. Тук авторката прави детайлен анализ, като се опира и на новоизлезли трудове на български автори. В различните културни и пазарни контексти „независим“ означава понякога противоположни неща. Така например алтернативното може лесно да стане официоз... Тук приносно е наблюдението върху нашата филмова реалност. Вместо общоприетото „независим филм“, което в американски контекст включва художествен бунт, новаторство, авангарден киноезик, тя предлага далече по-точния термин „частен филм“. Защото в повечето случаи авторите на т.нар. „независимо“ игрално кино демонстрират „неистов стремеж да се доближат до стандартите вместо да игра-

ят срещу тях“. Но най-интересни са наблюденията върху българската кинопрактика – дейността на забравената днес „Експериментална студия“ към СБФД, основана през 1974, с художествен ръководител Захари Жандов. Със сигурност днешните горди представители на експерименталното и авангардното не са и чували за нея, а тя е дала път на поколения млади режисьори и е обогатила културния ни пейзаж. Това е уникален опит в рамките на социалистическата кинематография, необвързан със задължително разпространение и показ. Във всеки случай експериментално и независимо са се мислили едновременно, заключава Петя. Интересни са и наблюденията ѝ над т.нар. „алтернативно“ кино, особено в България, което включва „цялото поле от различности“ и тук Петя Александрова дава примери от практиката на фестивали, федерации, сдружения, които се припознават като алтернативи. И заключава: „За България правенето на късометражни игрални филми започва като акт на алтернативност спрямо производствената система и по тази причина това кино е в по-голяма степен независимо, частно или ъндърграунд. Евентуално то се вписва и в духа на съпротивата срещу сюжетни и формални стереотипи и тогава прераства в експериментално и авангард. Първата крачка е почти задължителна. Но втората остава пожелателна“.

Във втората част на книгата се анализира най-общо социалното битие на разглеждания подвид. Тук детайлно са описани производствените структури, държавните и обществени фондове, подпомагащи киното в България: НФЦ, Национален фонд „Култура“, Столична програма „Култура“ към Столична община. Научаваме, че за двадесет и осем години от НФЦ са подкрепени четиридесет късометражни филма и един среднометражен. Авторката отбелязва и най-плодоносните години – 2015 и 2017. Подробно описва и механизъмът на кандидатстване. Спира се и на новите за българските практики форми на финансиране – „краудфъндинг“ и „краудсоусинг“... Логично следва въпросът къде на голям екран могат да се видят тези филми и тук констатацията е повече от тъжна – за търговската мрежа те просто не съществуват... Но П. Александрова ни запознава

с положението по света, където действат популярни интернет-платформи, специализирани за късометражно кино. Макар и плахо, такива прохождат и у нас, но те бързо се видоизменят или изчезват...

Книгата се занимава и с медийните рефлексии и нагласите на публиката, както и с различни, малко познати платформи, отразяващи късометражната продукция. Да, при кратките форми „не се въртят големите пари“, но пък те дават свобода и възможности за експериментиране, стават стъпало към бъдещото развитие на един режисьор – това е внушението. Примерът с „Нетфликс“ е особено полезен – „недостатъците на „Нетфликс“ в разпространението се превръщат в предимства при независимия или късометражен филм“ – отбелязва Петя Александрова.

В третата част „История и модели“ е проследен пътят на късото кино в ретроспектива – от появата му до 1991. Историческият преглед включва неизбежно и българската практика с припомняне на някои заглавия, където работното понятие за късометражен филм се върти около „киноновела до 26 мин. с намален бюджет“ – както е било записано в правилника на Експерименталната студия. Киноновелите стават особено популярни в края на 60-те и 70-те години и както точно посочва авторката, те залагат „основите на обновяването на жанровата характеристика на българската комедия“. Тук примерът е „Случаят Пенлеве“, но се прави препратка и към популярните в този период европейски филми. Интересни са жанровите определения и конкретните анализи на най-популярните български киноновели.

Естествено, при разглеждане на „киното на прехода“, подходът е по-комплексен, авторката преминава през истините и заблудите за „несъстоялите се филми“, разглежда разграждането и преформатирането на киносистемата и кинопроцеса. В такъв контекст оборва разпространеното мнение, че в този нестабилен период късометражното кино е изчезнало. И твърди, че напротив, „произвеждат се вероятно повече късометражни филми в сравнение с количеството новели от „силното“ десетилетие на киното през 70-те или „стабилното“ десетилетие на 80-те на XX век.“ Това е така, защото

кинообразованието се либерализира и се появяват нови киноуниверситети, променят се технологиите, навлизат нови телевизии. Но пък те не се интересуват от производство и разпространение на българско късо кино... Проблемът е комплексен, като едно от решенията му идва от студентската продукция – късометражното кино е упражнение, задължително за вузовете по кино. Като екранизациите са една от задължителните форми. Любопитен акцент е отношението към интелектуалната собственост и авторските права при екранизациите – оказва се, че те масово не се зачитат...

В книгата Петя Александрова отделя внимание и на „филмите новели и омнибуси“, като оглежда различни дефиниции, гравитиращи около „кино от епизоди“ и „филми-антологии“, portmanteau film, composite film... Огледани са ретроспективно „българския тип новели“ около 1968 с техните водещи теми, като е приложен и закачлив примерен „тест“ за зрители от различни поколения. Естествен е преходът към нашумелия омнибус по разкази на Георги Господинов „8 минути и 19 секунди“ съставен от шест кратки разказа на шестима режисьори. Според П.Александрова, макар и неравностойни като реализация, в отделните новели „можеш да усетиш духа на времето, за което се разказва“. Тя разглежда и последния засега голям филм-омнибус, проекта „Кинопловдив“, обединяващ седем късометражни филма, вдъхновени и посветени на Пловдив в годината, когато градът беше Европейска столица на културата. Режисьорите разказват градски истории и са обединени от „споделена киноестетика“. В този контекст се споменават прочути световни образци, като „11'09"01 – Септември 11“, както и един по-ранен международен филм-омнибус „Поколение: изгубени-намерени“ (2005), в който България участва с „Ритуалът“ на Надежда Косева. Неочаквано и донякъде спорно изглежда включването в тази редица на анимационния „Баща“ с главен режисьор Иван Богданов, който обединява пет истории, режисирани от петима режисьори по документален материал. Но това пък илюстрира понятието „package film“, като е и пример за хибридна форма. Огледана е хибридността между жанрове и видове в киното, между различните изкуства – къ-

сото кино и живописата, танца, фотографията с интересни примери.

Последната част разглежда и анализира темите и авторите на произведените къси филми през XXI век, поставени в контекста на пълнометражното игрално кино. И докато в голямото кино преобладават „новите герои – маргинали и мутри“ (цит. по И. Братоева-Даракчиева), то в късометражното се търсят алтернативни посоки, твърди авторката. Много филми се обръщат към сюрреализма и абсурда, но и много държат на „реалистичния ключ“. Отбелязва се успешното навлизане на нови режисьори, които не след дълго дебютират зряло в пълнометражното кино – да споменем Надежда Косева, Светла Цоцоркова, Камен Калев, Драгомир Шолев... Проследява се и пътят на следващото поколение: Петър Вълчанов, Кристина Грозева, Николай Тодоров... Авторката прави анализи на отделни филми от последните години, като откроява имената на Павел Веснаков и Христо Симеонов, сполучливо наричайки тях и още няколко автори „поколения намерени“. При тях няма директна морална проповед, „нещата изглеждат по-буквални и по-сурови“, но тази на пръв поглед недовършеност на късата форма, тази отвореност „оставя място за зрителя да си домисли и дочувства“. Не са подминати и копродукциите в късометражното кино, „продукт на глобализацията“, нито пък масираното навлизане на жени-режисьорки.

Обобщавайки постигнатото, Петя Александрова заключава, че този далеч нелек формат е овладян, но проблемът е в недостатъчното експериментиране и радикалност на търсенията. Правещите демонстрират умения, но „рядко заявяват оригинален киноезик“. Има добри късометражни филми, но „сред тях няма големи, велики, шедеври. Има само няколко наистина талантиливи и самобитни“ – е заключението на авторката.

Този първи по рода си труд впечатлява с богатия емпиричен материал, визиращ целия филмов процес – от производството през разпространението до показа и възприятието на публиките. Текстът представя късите форми като обещаваща ниша и алтернатива на голямото кино, като благодатно и необозримо, но неразработено още поле за експерименти.

ПРЕДИМСТВА И ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА НА КЪСИТЕ ФОРМИ

МОДЕЛИ И ПРАКТИКИ НА БЪЛГАРСКОТО
КЪСОМЕТРАЖНО ИГРАНО КИНО

ПЕТЯ АЛЕКСАНДРОВА



БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
Институт
за изследване
на изкуствата