

КИНО

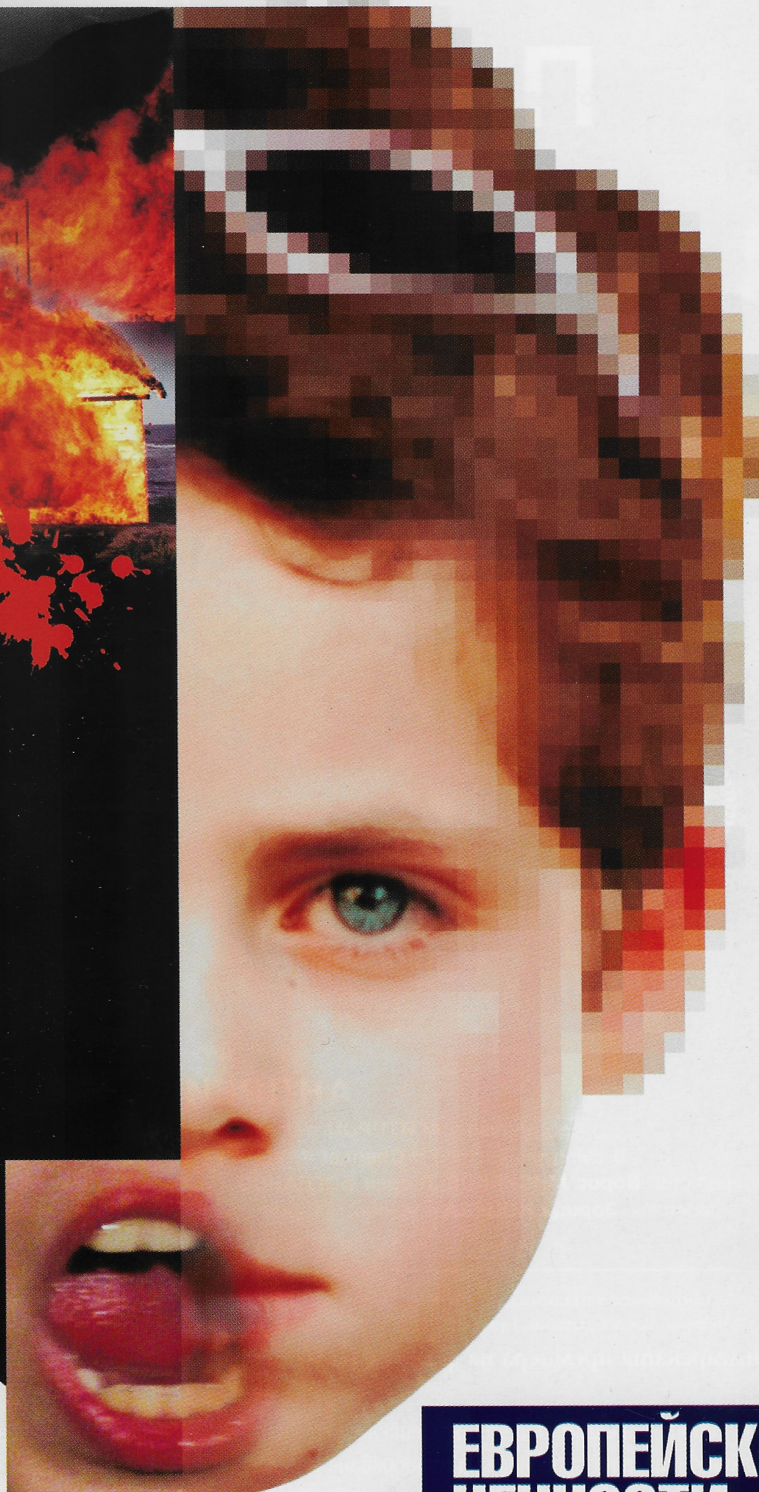
3,50 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

ПРИНЦЪТ И ПРОСЯКЪТ

ФИЛМ НА МАРИАНА ЕВСТАТИЕВА-БИОЛЧЕВА

1
2005



ТОЗИ БРОЙ СЕ ФИНАНСИРА ОТ ЕВРОПЕЙСКИЯ СЪЮЗ

ЕВРОПЕЙСКИТЕ
ЦЕННОСТИ

АГИТПРОП
представя



ГЕОРГИ И ПЕПЕРУДИТЕ



НАГРАДА
"СРЕБЪРЕН ВЪЛК"
IDFA
AMSTERDAM 2004

ОФИЦИАЛНА
СЕЛЕКЦИЯ
SLAMDANCE
2005

ФИЛМ НА
АНДРЕЙ ПАУНОВ

продукция на АГИТПРОП с подкрепата на ИА "Национален филмов център"
в сътрудничество с Channel 4, YLE TV2 Documentaries, CBC, NOS, NRK, SVT, WGBH
оператори: **Борис МИСИРКОВ, Георги БОГДАНОВ** музика: **Иво ПАУНОВ, Вихрен ПАУНОВ** звук: **Момчил БОЖКОВ**
монтаж: **Зорица КОЦЕВА** сценарист и режисьор: **Андрей ПАУНОВ** продуцент: **Мартичка БОЖИЛОВА**
www.georgiandthebutterflies.com

Световната кинопремиера на филма се състоя на 2 февруари 2005 г. едновременно в осем европейски страни - членки на Eurodisozone:
Австрия, Великобритания, Германия, Испания, Португалия, Словакия, Холандия, Франция и филмът ще бъде разпространен в 160 киносалона.

Българската премиера на филма е на 9-тия Международен София Филм Фест (4 - 13 март 2005 г.)

Програма Европа е инициатива на Европейската комисия, която подкрепя процеса на присъединяване на България към Европейския съюз като допринася за подобряване на познаването и разбирането на Европейския съюз, процеса на европейска интеграция и воденето на преговори за членство. За тази цел Програмата предоставя финансова подкрепа за проекти на граждански организации, местни власти и образователни институции в България.

ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ – СА НАШИ ЦЕННОСТИ – КИНОТО ДОКАЗВА ТОВА

- История на отношенията –
България – Европейски съюз** 2
Ново кино „Парадизо“ по български (на въпросите на списание „Кино“ отговаря критикът и писателят Григор Чернев) 7
Уникално естетическо преживяване (Среща с испанския режисьор Виктор Ерикес) 12
Олга Маркова



- Дискретната френска връзка – мисия възможна**
(Разговор с Изабел Бланшар) 15
Боряна Матеева

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

- Срещу стената – филмът със „Златна мечка“ от Берлинале 2004** 18
Режисурата е болест, а киното – болестно състояние (Разговор с режисьора Георги Дюлгеров за филма „Лейди Z“) / *Петя Славова* 19
Чувствам се комфортно в крос-жанровете (Разговор с режисьорката Зорница София) / *Йоана Павлова* 22
Европейското пътуване на Хемингуей минава и през България (Разговор с режисьора Светослав Овчаров) / *Павлина Желева* 26
ПОДИР СЯНКАТА НА ОБЛАЦИТЕ
Анкета / *Христо Бакалов* 30



НОВИ КНИГИ

- Похвално слово за приятеля** / *Негелчо Милев* .. 32



1/2005

КИНО НА ПЪТЯ

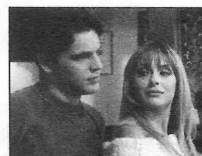
- Дестинации на спасението – четири варианта на европейско road movie**
Геновева Димитрова 33



- ПОГЛЕДЪТ НА РЕЖИСЬОРА**
През погледа на Оруел / *Владимир Ангелов* ... 37
КИНОСЪБИТИЯ
„Синема фантом – 2“ и не само това
Галина Николаева 39



- В момента България има исторически шанс**
(Разговор с Директора на Международния фестивал София Филм Фест Стефан Китанов) / *Мариана Христова* 41
КРЪГЛА МАСА
Сериал „България“ (Дискусия за телевизионния сериал „Хотел „България“) 43



- ФИЛМАУТОР**
За отстъпването на авторски и сродни права при телевизионно излъчване и кабелно препредаване на аудиовизуални произведения / *Мария Палаурова* 53
ТЕОРЕТИЧНИ ЕТЮДИ
Телевизионните сериали и оптиката на всекидневното / *Иван Стефанов* 56
НАШАТА ИСТОРИЯ
„Българан е галант“ – 90 години след премиерата / *Александър Грозев* 61

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

- Човекът, който искаше да играе Хамлет**
Петър Кърджиков

На корицата: Плакат на филма „Принцът и просиякът“, художник **Божидар Икономов**, режисьор **Мариана Евстатиева-Биолчева** Продуцент **„ГАЛАФИЛМ“**



ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ

ИСТОРИЯ НА ОТНОШЕНИЯТА БЪЛГАРИЯ - ЕВРОПЕЙСКИ СЪЮЗ

1988 година

8 август – Установени са дипломатически отношения между България и Европейската икономическа общност.

1990 година

8 май – Подписана е Спогодба за търговия, търговски и икономически отношения между България и Европейската икономическа общност. Програма ФАР е открита за България.

1 ноември – Влиза в сила Спогодбата за търговия, търговски и икономически отношения. Тя предвижда постепенно елиминиране на количествените ограничения за българския внос в Общността и предоставяне на взаимни отстъпки в сферата на търговията със селскостопански стоки.

22 декември – Великото народно събрание приема решение, изразяващо желанието на Република България да стане пълноправен член на Европейската общност.

1991 година

1 октомври – Европейският съвет взима решение за начало на предварителни разговори с България за сключване на Европейско споразумение за асоцииране.

1992 година

20 март – Министерският съвет на Република България със свое решение създава Междуправителствена комисия по асоцииране на Република България към Европейската общност и определя за ръководител на комисията заместник министър-председателя Илко Ескенази.

Май – декември – Водят се седем кръга преговори и редица консултации на политическо и експертно равнище преди изготвянето на Европейското споразумение за асоцииране и Временното споразумение по търговията и свързаните с нея въпроси.

1993 година

8 март – В Брюксел са подписани Европейското споразумение за асоцииране на България към Европейската общност и Временното споразумение по търговията и свързаните с нея въпроси.

15 април – Народното събрание ратифицира текстовете на Европейското споразумение за асоцииране и Временното споразумение по търговията и свързаните с нея въпроси.

27 октомври – Европейският парламент ратифицира Европейското споразумение за асоцииране на България.

1994 година

Януари – Влиза в сила първият Допълнителен протокол към Европейското споразумение, с който ЕС едностранно предоставя допълнителни търговски отстъпки на България.

Март – Първо заседание на Смесения комитет България – ЕС. В неговите рамки са създадени подкомитети по сближаване на законодателствата, конкуренцията, селското стопанство, транспорта, митническото сътрудничество. Формирана е контактна група по черните метали.

14 април – Правителството на Република България приема декларация, в която се потвърждава желанието на страната да стане пълноправен член на Европейския съюз.

9–10 декември – Европейският съвет в Есен приема Стратегия за подготовка на асоциираните държави от Централна и Източна Европа за присъединяване към ЕС.

1995 година

Януари – Влиза в сила вторият Допълнителен протокол към Европейското споразумение за изравняване на графика на либерализация на търговията за България с този на Вишеградските страни.

1 февруари – Европейското споразумение за асоцииране на Република България влиза в сила.

22 март – Министерският съвет приема Постановление No 66, с което се създава специален механизъм за работа по европейска интеграция, включващ Правителствен комитет, Координационна комисия и Секретариат по европейска интеграция в Министерски съвет.

29 май – Първо заседание на Съвета за асоцииране България-ЕС.

25–26 юни – Европейският съвет в Кан приема Бялата книга за Единния вътрешен пазар.

6–8 септември – Учреден е в София Съвместен парламентарен комитет между България и ЕС.

25 септември – Съветът на министрите на правосъдието и вътрешните работи на ЕС одобрява списък на държавите (Регламент No 2317/95), чиито граждани следва да притежават визи при пресичане външните граници на Съюза. В този списък фигурира и България.

30 ноември 1995 – Българското правителство взема решение да подаде официална молба за пълноправно членство в ЕС.

14 декември – Народното събрание гласува решение България да подаде официално молба за пълноправно членство в ЕС.

15–16 декември – Трета среща на държавните и

СА НАШИ ЦЕННОСТИ

правителствени ръководители по време на Европейския съвет в Мадрид. На Хавиер Солана е връчена молбата на Република България за членство в ЕС.

1996 година

Април – Европейската комисия връчва подробен въпросник на българското правителство с цел да подготви становище върху молбата за членство в ЕС на България.

31 юли – Отговорите на въпросника на Европейската комисия са предоставени от българското правителство на Делегацията на Европейската комисия в София.

1997 година

3 март – Европейската комисия отправя покана към България да актуализира подадената по въпросника информация.

25 април – Българското правителство връчва на Делегацията на ЕК в София осъвременените отговори на въпросника на Европейската комисия за адаптиране на България към европейските критерии.

16 юли – Излиза становището по молбата на България за членство в рамките на План 2000. Становището оценява Република България като страна-кандидатка, която не е достатъчно готова да започне преговори за присъединяване. Европейската комисия приема „Партньорство за присъединяване“.

12–13 декември – Европейският съвет в Люксембург взема решение да започне преговори за присъединяване с Унгария, Полша, Естония, Чехия, Словакия и Кипър. Едновременно с това решава подготовката за преговори с България, Латвия, Литва, Румъния и Румъния да се ускори чрез аналитичен преглед на законодателството.

1998 година

23 март – Министерският съвет на Република България приема Национална стратегия за присъединяване на Република България към ЕС.

Май – Българското правителство подготвя първата Национална програма за приемане на достиженията на правото на ЕС.

1999 година

10 март – Министерският съвет на Република България приема Постановление No 47, с което създава Съвет по европейска интеграция и тематични работни групи за координация на процеса на присъединяване на България към ЕС.

29 ноември – Подписан меморандум с ЕК по отношение срокове за извеждане от експлоатация на блокове в АЕЦ Козлодуй.

10 декември – Европейският съвет в Хелзинки взима решение да открие преговори с България, Латвия, Литва, Словакия, Румъния и Малта.

Декември – Решение на Съвета на министрите на ЕС за актуализиране на Партньорство за присъединяване с България.

2000 година

20 януари – Министерският съвет на Република България приема Постановление No 3, с което определя Главен преговарящ, основен екип на преговорите и създава работни групи по преговорните глави.

1 декември – Съветът на министрите по правосъдие и вътрешни работи на ЕС взима решение за изваждане на България от негативния визов списък „Шенген“.

19 декември – Народното събрание приема Стратегия за ускоряване на преговорите за присъединяване на България към Европейския съюз

2001 година

29 май – Главният преговарящ за България Мелена Кунева получава статут на Министър по европейските въпроси с решение на Народното събрание на Република България.

30–31 май – Комисарят по разширяването на ЕС Гюнтер Ферхойген посещава България.

9 октомври – Публикувани са Редовните годишни доклади на Европейската комисия, в които се препоръчва приемането на 10 нови страни членки в Съюза. В доклада за България се казва, че страната има вече „функционираща пазарна икономика“. ЕК посочва, че подкрепя желанието на България да се присъедини към ЕС през 2007.

24–25 октомври – Европейският съвет в Брюксел взема решение, че Комисията и Съветът ще подготвят „пакет“ за България и Румъния, който ще бъде предоставен за одобрение на Срещата на върха в Копенхаген през декември 2002. Този „пакет“ ще съдържа като минимум детализирана „пътна карта“ за присъединяването на двете страни, както и увеличена предприемчивост на помощ.

12–13 декември – На Срещата на върха в Копенхаген е връчена Пътна карта за присъединяване на България и Румъния.

2003 година

3 януари – Министерският съвет решава България да се включи в Програмата за действие на Европейската общност в областта на общественото здраве, която стартира през 2003 г. и продължава до 2008 г.

21 януари – Министърът на финансите Милен Велчев и ръководителят на Делегацията на Европейската комисия в България Димитрис Куркулас подписват Меморандуми по предприемчивостта на програмата ИСПА на Европейския съюз в сферата на околната среда и транспорта на стойност 240 милиона евро.

27 януари – 1 февруари – Посещение в София на Програмна мисия на Европейската комисия (ЕК).



ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ СА НАШИ ЦЕННОСТИ

31 март – Подписано в София Годишното финансово споразумение за 2002 г. между Европейската комисия (ЕК) и България по програма САПАРД на стойност 74.1 милиона евро.

22-23 април – 16-то заседание на Смесения парламентарен комитет (СПК) България – Европейски съюз (ЕС) в Брюксел.

8 май – Работно посещение в Брюксел на президента Георги Първанов по покана на председателя на Еврокомисията Романо Проди.

16-17 юни – Посещение в Люксембург на министъра на външните работи Соломон Паси за участие в заседание на Конференцията по присъединяването на България към ЕС на равнище министри. 2004 г. е потвърдена като крайна дата за приключване на преговорите с ЕС.

19-21 юни – В гръцкия курорт Порто Карас на Халкидическия полуостров е свикана среща на държавните и правителствените ръководители на Европейския съюз (Европейския съвет). Европейският съюз потвърждава готовността си да приеме България и Румъния през 2007 г. Заявено е, че преговорите с двете страни трябва да приключат през 2004 г.

3-4 септември – Във Виена се водят българо-австрийски консултации по преговорите между България и Европейския съюз по глава 24 – „Правосъдие и вътрешни работи“.

4-16 септември – Учреден е в София смесен консултативен комитет между Националното сдружение на общините в България (НСОРБ) и Комитета на регионите на Европейския съюз.

4 октомври – Посещение в Рим, Италия, на министър-председателя Симеон Сакскобургготски за участие в срещата на държавните и правителствени ръководители на страните членки на Европейския съюз /ЕС/, присъединяващите се страни и страните кандидатки. Форумът има за главна цел приемането на договор, учредяващ Конституция за Европа.

13 октомври – Посещение в Люксембург на министъра на външните работи Соломон Паси по линия на Европейския съюз за участие в Съвета „Общи въпроси и външни отношения“.

16-17 октомври – Посещение в Брюксел на заместник министър-председателя Пламен Панайотов за участие в Междуправителствената конференция за утвърждаване на Договор за Конституция на Европейския съюз.

16 октомври – Министерският съвет одобрява проект на Финансов меморандум с Европейската комисия (ЕК) по Националната програма ФАР за България за 2003 г.

17 октомври – В Рим, Италия, се организира среща на министрите, отговарящи за регионалната политика на държавите от ЕС.

19 октомври – Към тази дата в преговорите за присъединяването към Европейския съюз България затваря 26 от 30-те глави.

22 октомври – Министерството на енергетиката получава Сертификат за участие като партньор на Кампанията за лансиране на възобновяеми енергийни източници на Европейската общност.

4 ноември – В Брюксел европейските институции и министрите на икономиката и финансите на Европейския съюз одобряват предприєдинителната икономическа програма на България.

5 ноември – Еврокомисията одобрява годишния доклад за напредъка на България в подготовката ѝ за членство в ЕС и стратегическия документ за 3-те страни кандидатки – България, Румъния и Турция. Докладът за България е подчертано положителен.

10-14 ноември – В България се организира европейска седмица на качеството.

10 ноември – Европейската комисия одобрява пет нови проекта за България по програма ИСПА на обща стойност 118 765 388 евро.

13 ноември – Министерският съвет одобрява проект на споразумение с Европейската комисия за предоставяне на България на 522 446 евро за участие ѝ в Многонационалната програма ФАР за борба с измамите, засягащи финансовите интереси на Европейските общности.

13 ноември – Министерският съвет одобрява Меморандум за разбирателство между Европейската общност и България за участие на страната в програма за общественото здраве и предлага на Народното събрание да ратифицира документа със закон.

18 ноември – Работна сесия в Брюксел на Междуправителствената конференция на ЕС по приемане на бъдещия конституционен договор на съюза на равнище министри на външните работи. България участва в конференцията със статут на наблюдател.

27 ноември – Среща в Париж, Франция, на президента Георги Първанов с председателя на Европейския конвент Валери Жискар д'Естен.

2-3 декември – В Неапол, Италия, се свиква Шеста Евро-средиземноморска конференция на равнище министри на външните работи. За първи път са поканени като наблюдатели България и Румъния.

4 декември – Френският държавен глава Жак Ширак изпраща писмо до министър-председателя Симеон Сакскобургготски, в което изразява безрезервната подкрепа към България за подписване на договор с ЕС през 2005 г. и пълноправно членство през 2007 г.

8-10 декември – Посещение в Брюксел на министъра на външните работи Соломон Паси за участие в Междуправителствената конференция на ЕС за бъдещата европейска конституция.

9 декември – На пресконференция в Брюксел коми-

сарят по разширяването на Европейския съюз Гюнтер Ферхойген посочва, че е абсолютно реалистично България да стане пълноправен член на Европейския съюз на 1 януари 2007 г.

9 декември – Девета сесия в Брюксел, Белгия, на Съвета за асоцииране България-ЕС.

12-13 декември – На среща на Европейския съюз в Брюксел с участието на 28 страни – 15-те от ЕС, 10-те присъединяващи се през 2004 г. и трите кандидатки България, Румъния и Турция, лидерите на 25-те решават България да бъде приета в Европейския съюз на 1 януари 2007 г. 25-те решават също, че България може да подпише присъединителния договор колкото е възможно по-рано през 2005 г.

17 декември – Народното събрание ратифицира меморандум за разбирателство между Европейската общност и България за участието на страната в Многогодишната програма на общността за стимулиране развитието и употребата на европейското цифрово съдържание по глобалните мрежи и за насърчване на езиковото разнообразие в информационното общество.

2004 година

22 януари – Приключва национално представително проучване на НЦИОМ сред 1000 души за периода 17-22 януари. Според 76,5 на сто от българите България трябва да стане член на ЕС, 9,7 на сто са на обратното мнение.

28 януари – Народното събрание ратифицира Меморандум за разбирателство между ЕС и България за участие на страната в програмата на общността за действие в областта на общественото здраве (2003-2008 г.)

10 февруари – Европейската комисия одобрява финансов пакет на стойност близо 9 млрд. евро за Румъния и България през първите няколко години след присъединяването им към ЕС, планирано за 2007 г. Финансовата рамка за България е в размер на 4,245 млрд. евро за преходния период 2007 – 2009 г.

19 февруари – Комисията по външна политика на Европейския парламент в Брюксел, Белгия, одобрява единодушно с 39 гласа „за“ Доклада за напредъка на България към членство в ЕС.

10 март – В доклада на Европейския парламент за разширяването на Европейския съюз, представен в Страсбург, се приветства напредъка, постигнат от България в подготовката ѝ за членство в ЕС през 2007 г.

11 март – В Страсбург, Франция, Европейският парламент приема единодушно Доклад за напредъка на България в подготовката ѝ за членство в Европейския съюз.

11 март – Европейският парламент приема резолюция с искане графикът за приемане на България в Европейския съюз да не бъде задължително обвързан с графика на Румъния.

26 март – Страните-членки на ЕС приемат окончателния доклад на Групата по атомните въпроси за извършената през ноември 2003 г. партньорска проверка на безопасността на двата малки блока – 3 и 4 на АЕЦ „Козлодуй“. От направените в документа изводи следва, че България ще може да експлоатира блокове 3 и 4 безпроблемно до момента на присъединяването си към ЕС.

20 април – Президентът Георги Първанов се обрна към Конституционния съд (КС) с искане за тълкуване на Конституцията по отношение на процедурата, по която трябва да бъдат приети промените в основния закон, произтичащи от пълноправното членство на България в Европейския съюз.

23 април – България е представила кандидатурата си за включване в програмата на Европейския съюз за защита на потребителите.

1 май – България приветства приемането на десет нови държави в Европейския съюз.

15 юни – България приключи преговорите с ЕС шест месеца предсрочно. ЕС въведе засилено наблюдение над изпълнението на ангажиментите, поети от България в преговорите.

17-18 юни – На срещата на върха на ЕС в Брюксел е решено, че България ще влезе в Съюза на 1 януари 2007 г.

29 септември – Министърът на финансите Милен Велчев и Димитрис Куркулас, ръководител на Делегацията на Европейската комисия за България, подписват два финансови меморандума на обща стойност 91 000 000 евро. От тях 49 000 000 евро са безвъзмездна помощ от Европейската комисия.

6 октомври – Редовният доклад за напредъка на България в процеса на присъединяване към Европейския съюз (ЕС) през 2004 г. бе представен от ръководителя на Делегацията на Европейската комисия (ЕК) у нас Димитрис Куркулас. В разпространения Стратегически документ за разширяването на ЕС Европейската комисия обяви, че очаква България и Румъния да се присъединят към ЕС на 1 януари през 2007 г.

18 октомври – България е приета за пълноправен член в управляващите структури на Програмата на Европейската комисия INTERREG III CADSES за транснационално сътрудничество в областта на териториалното развитие и ландшафта.

21 октомври – От 2007 г. до 2009 г. България ще получи от ЕС 733 млн евро за развитие на селските райони.

29 октомври – Премиерът Симеон Сакскобургготски и външният министър Соломон Паси подписаха в Рим от името на България заключителния протокол на Европейския съвет за приемането на Европейската конституция.



ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ СА НАШИ ЦЕННОСТИ

На 15 юни 2004 година България официално затвори всички преговорни глави за членството на страната в Европейския съюз, с което далечната ни мечта се превърна в близка реалност.

Преговорните глави в процеса на присъединяване на България към Европейския съюз

Глава 1:

Свободно движение на стоки. Начало на преговорите: 17 май 2001. Край на преговорите: 10 юни 2002.

Глава 2:

Свободно движение на хора. Начало на преговорите: 26 октомври 2001. Край на преговорите: 10 юни 2002.

Глава 3:

Свободно движение на услуги. Начало на преговорите: 30 март 2001. Край на преговорите: 26 ноември 2001.

Глава 4:

Свободно движение на капитали. Начало на преговорите: 16 ноември 2000. Край на преговорите: 27 юли 2001.

Глава 5:

Дружествено право. Начало на преговорите: 16 ноември 2000. Край на преговорите: 11 юни 2001.

Глава 6:

Политика на конкуренция. Начало на преговорите: 30 май 2000.

Глава 7:

Земеделие. Начало на преговорите: 21 март 2002.

Глава 8:

Риболов. Начало на преговорите: 30 март 2001. Край на преговорите: 11 юни 2001.

Глава 9:

Транспорт. Начало на преговорите: 11 юни 2001. Край на преговорите: 2 юни 2003.

Глава 10:

Данъчна политика. Начало на преговорите: 27 юли 2001. Край на преговорите: 10 юни 2002.

Глава 11:

Икономически и валутен съюз. Начало на преговорите: 21 март 2002. Край на преговорите: 22 април 2002.

Глава 12:

Статистика. Начало на преговорите: 24 октомври 2000. Край на преговорите: 20 ноември 2000.

Глава 13:

Социална политика и заетост. Начало на преговорите: 26 октомври 2001. Край на преговорите: 22 април 2002.

Глава 14:

Енергетика. Начало на преговорите: 28 ноември 2001. Край на преговорите: 18 ноември 2002.

Глава 15:

Индустриална политика. Начало на преговорите: 21 декември 2001. Край на преговорите: 21 декември 2001.

Глава 16:

Малки и средни предприятия. Начало на преговорите:

28 март 2000. Край на преговорите: 14 юни 2000.

Глава 17:

Наука и изследвания. Начало на преговорите: 28 март 2000. Край на преговорите: 14 юни 2000.

Глава 18:

Образование и обучение. Начало на преговорите: 28 март 2000. Край на преговорите: 14 юни 2000.

Глава 19:

Телекомуникации и информационни технологии. Начало на преговорите: 24 октомври 2000. Край на преговорите: 26 октомври 2001.

Глава 20:

Култура и аудиовизуална политика. Начало на преговорите: 28 март 2000. Край на преговорите: 20 ноември 2000.

Глава 21:

Регионална политика и координация на структурните инструменти. Начало на преговорите: 28 ноември 2001.

Глава 22:

Околна среда. Начало на преговорите: 27 юли 2001. Край на преговорите: 30 юни 2003.

Глава 23:

Защита на потребителите и тяхното здраве. Начало на преговорите: 24 октомври 2000. Край на преговорите: 20 ноември 2000.

Глава 24:

Правосъдие и вътрешни работи. Начало на преговорите: 27 юни 2001. Край на преговорите: 29 октомври 2003.

Глава 25:

Митнически съюз. Начало на преговорите: 11 юни 2001. Край на преговорите: 29 юли 2002.

Глава 26:

Външни отношения. Начало на преговорите: 28 март 2000. Край на преговорите: 20 ноември 2000.

Глава 27:

Обща външна политика и политика на сигурност. Начало на преговорите: 28 март 2000. Край на преговорите: 14 юни 2000.

Глава 28:

Финансов контрол. Начало на преговорите: 17 май 2001. Край на преговорите: 1 октомври 2002.

Глава 29:

Финансови и бюджетни въпроси. Начало на преговорите: 28 ноември 2001.

Глава 30:

Институции. Начало на преговорите: 22 април 2002. Край на преговорите: 22 април 2002.

Глава 31:

Други.

НОВО КИНО „ПАРАДИЗО“ ПО БЪЛГАРСКИ

На въпросите на списание „Кино“
отговаря
критикът и писателят
Григор ЧЕРНЕВ

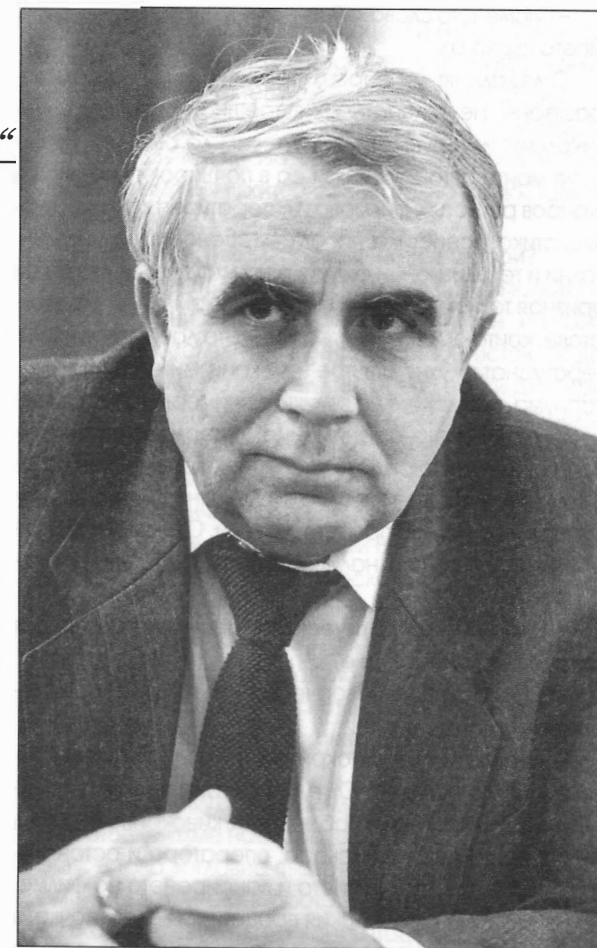
– Кога се появи желанието ти да се занимаваш с кинокритика?

– Беше толкова отдавна, някъде в праисторията, в Джурасик парка на детството ми, където вместо динозаври и птеродактили имаше мечки, зайци и маймуни, а също файтони, теглени от врани коне с развети гриви. И автомобили се мяркаха – бързоходни и лъскави, със спуснати гюруци и тромби от външната страна. В тях се возеха русокоси красавици, които гледаха някъде над главата ми и безпричинно се смееха. Дали това е било наяве или насън, днес ми е трудно да кажа. Може да е било и на екран. Единственото кино в града ни се намирало на разкряк от нашата къща и аз не изпусках нищо от програмата му. Кога с билет, кога без, кога с родителско разрешение, кога без, гледах всички филми по два-три пъти. След това ги обсъждахме разгорещено с другите малчугани. Така беше в нашето провинциално Ново кино „Парадизо“, което днес поразително ми прилича на италианското.

Искам да кажа, че съм бил киноман. А от киноман-ията до кинокритика разстоянието не е голямо. Или е безкрайно. Зависи откъде ще го погледнеш. Но без този първичен гъдел, без този пръв тласък не може. Както и само с него.

За начало на критическата ми дейност с големи уговорки може да се приемат тетрадките ми със списъци на гледаните филми. Те бяха разграфени по схема, измислена от мен: пореден номер, заглавие, националност, режисьор, актьори и накрая – внимание! – оценка по шестобалната система. Оценявах ги без никой да ме кара, по някакви стихийни, но твърди критерии. Много по-късно Сашо Янакиев щеше да усъвършенства тази схема в своята Енциклопедия на българското кино. С това не твърдя, че той се е повлиял от мен. Но че аз не съм се влиял от него – това е сигурно.

А сега – сериозно. Първата си кинорецензия написах през студентските години. Беше за български филм



– „Хайдушка клетва“ на режисьора Петър Василев с Апостол Карамитев и Гинка Станчева в главните роли. Предложих я в един вестник и за моя изненада тя бе отпечатана веднага без съкращения и редакции. Но ако трябва да бъда откровен, ще добавя: бях сигурен, че ще я отпечатат! И тъй като самият аз бях убеден, останах ми „малката“ подробност – да убедя останалите.

Не бих казал, че това ме е занимавало особено. То се случваше „между другото“. Във всеки случай след това започнах по-системно да се запознавам с историята, теорията и естетиката на киното. Дипломната ми работа при завършване на университета – по специалността журналистика – бе на тема „Кинорецензията“.

Та така се почна...

– Какво е за теб писменото слово? Имаш определен интерес към литературата, публикуваш статии и



ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ

книги не само за киното, а и в „извънкритически“ жанрове.

– Писменото слово ли? То е моето второ аз. Или даже моето първо аз.

Огледалният ми образ. Средството ми за самоизразяване. Неутолената ми вътрешна потребност. Музикалният инструмент, който искам да овладее. Вярно е, че моите авторски изяви са в по-широк тематичен и жанров регистър: филмова и литературна критика, публицистика, есеистика, писал съм сценарии за документални и телевизионни филми, а на млади години – да си призная този грях – дори стихове. Имам и немалко текстове, които оглеждат литературната лаборатория, литературната кухня отвътре – механизмите, инструментариума, осмисляне на великите примери. Това при мен също е отдавнашно занимание. Интересно е може би да се знае, че по същото ученическо време, когато си водех поменатата тетрадка за гледани филми, имах и друга тетрадка – за прочетени книги. С подобни графични оценки. Освен това нали кинокритиката също е литература...

– Според теб критическата, оценъчната дейност творческа дейност ли е?

– Разбира се, че е творческа – по този въпрос колебания не може да има.

А специално за кинокритиката тази характеристика е двойно валидна. От една страна, макар да изглежда като страничен наблюдател, кинокритикът наред със сценариста, режисьора, оператора и останалите е участник в създаването и лансирането на филма. Той е в края на творческия процес, той слага точката над i-то. С малко, но съвсем малко преувеличение може да се каже, че филм, който е останал встрани от неговото внимание, не се е състоял. Критическата оценка може да бъде подранила, навременна или закъсняла; да бъде потвърдена от времето, коригирана или – случва се – опровергана. Но не бива да липсва, защото без нея филмът не може да се легитимира и води полулегално съществуване.

От друга страна, понеже кинокритикът борави с думите и изразява с тях собствени становища, той е автор. Не обслужващ персонал, подчинен някому, а автономен субект. Ако тези становища се застъпват с достатъчна последователност и на добро литературно равнище, тогава кинокритиката, подобно на всяка друга художествена критика, се превръща в част от литературата, става литература, а авторът, който има такива качества, е писател. Въпросът не е в едни или други формулировки, в подвижността или смяната на дефинициите, а в осъзнаване на взаимните зависимости,

СОФТУЕРЪТ НА НАЦИОНАЛНИЯ УМ:

“Софтуер на ума” или „ментално програмиране“ е метафора на потребителите на компютри за модела на мисли, чувства и поведение, който всеки човек придобива в детството си и следва през живота си

От многото термини, използвани за описание на умствените програми, следните четири обхващат цялата концепция: Символи, Герои, Ритуали и Ценности. От тези концепции символите са най-повърхностни и ценностите са най-комплексни, а героите и ритуалите са видими и ги наричам „практики“. Ценностите са невидими.

...През първата половина на XX век социалната антропология наложи разбирането, че всички общества – традиционни или модерни, са изправени пред едни и същи основни проблеми, само отговорите се различават.

...Статистическият анализ показва подобни проблеми и различни решения в четири области, които могат да се интерпретират като измерения на националната култура.

Разстояние до властта и избягване на несигурността

Първото измерение е „разстояние до властта“ (голямо или малко). То представлява степента на социално неравенство... Всички общества са неравномерни, но някои са по-неравномерни от други. И тази неравномерност е отразена в умствената програма на хората.

Второто измерение е „избягване на несигурността“ (силно или слабо)... Хора в общества със силно избягване на несигурността са програмирани да чувстват, че: „Всичко различно е опасно.“ Хора в толериращи несигурността общества са програмирани да смятат, че: „Всичко различно е интересно“.

Корените на тези различаващи се умствени програми очевидно могат да бъдат открити в историята. Хората от латинските страни в Европа, които са произлезли от останките на Римската империя, демонстрират по-голямо разстояние до властта и по-силно избягване на несигурността от Германия и Северните страни. Римската империя комбинира два принципа, нови за Европа: 1. власт, централизирана в Рим и 2. система от закони, приложими за всеки гражданин на Империята. Първият поддържа голямо разстояние до властта, а вторият поддържа силно избягване на несигурността.

СА НАШИ ЦЕННОСТИ

КУЛТУРНА КАРТА НА ЕВРОПА

Югоизточна Европа и Русия са наследили латинския менталитет чрез Византийската култура, която също е дете на Римската култура. Доколкото имам достоверна информация за тези страни, те също се характеризират с голямо разстояние до властта и силно избягване на несигурността.

Индивидуализъм и Мъжественост (*трето и четвърто измерение* – бел. ред.)

Индивидуализъм и противоположността му – Колективизъм, се отнасят за връзките между индивида и социалната му среда. Индивидуализмът определя общества, в които връзките между индивидите са слаби: всеки трябва да се грижи само за себе си и най-близките си роднини; Колективизмът определя общества, в които хората от рождението си са част от сплотени, задружни групи, които предпазват човека през целия му живот в замяна на абсолютна лоялност.

Колективизмът е нормално състояние на аграрните общества. Модерният индивидуализъм се е развил в Англия, Шотландия и Холандия и е пренесен в САЩ от пилигримите. Индивидуализмът в други страни се е увеличавал с нарастването на благосъстоянието. Стойностите на индивидуализъм в Европа следват отблизо brutния национален продукт на глава от населението. Победните страни са по-колективистични.

Мъжественост и Женственост определят социалните последици от пола.

Мъжествената умствена нагласа води до политически избори в полза на ориентирано към действията общество, симпатия към силните и награди за умения. Женствената ментална нагласа води до богато общество, съчувствие към слабите и помощ за нуждаещите се.

Мъжествените култури в Европа са в немско- и англоговорящите страни, в Италия, Унгария, Чехия и Полша. Северозападна Европа е с по-скоро женствени култури: Дания, Финландия, Холандия, Норвегия, Швеция. Естония и Словения също са женствени общества. Средно женствени са: Франция, Испания, Португалия, Русия, Сърбия, Хърватско, България и Турция.

(Из словото на холандския професор Херрт Хофстеде, световноизвестен учен в областта на организационната психология и межкултурните различия, при удостоверяването му с Doctor honoris causa на Нов български университет.)

в отстояване на високи изисквания към критическите текстове. Иначе казано, не е достатъчно да разбираш от изкуство, да даваш точни оценки (колко точни са в края на краищата ще се произнесе времето); нужно е още написаното от теб да респектира като словесност, да има собствена стойност, т.е. да бъде литература. В противен случай правото ти да бъдеш съдник и участник във филмовия процес основателно се поставя под съмнение.

– Любимите ти български филми и автори?

– „Козият рог“ на Методи Андонов, „На малкия остров“ и „Лачените обувки на незнайния войн“ на Рангел Вълчанов, „Последно лято“ на Христо Христов, „И дойде денят“ и „Мера според мера“ на Георги Дюлгерев, „Момчето си отива“ на Людмил Кирков, „Преброяване на дивите зайци“ и „Резерват“ на Едуард Захариев, „Птици и хрътки“ на Георги Стоянов, всички филми на Вълко Радев, всички филми на Бинка Желязкова, всички филми на Людмил Стайков. При Вълко, Бинка и Людмил – перфекционистите на българското кино, забележете, празно няма! Всички други повече или по-малко дават фира. Разликите са в това, че при едни фирата е изключение, а при други правило.

– Как виждаш българското кино в контекста на европейските ценности? В каква степен те са въздействали върху него?

– Първият български филм, чиято деветдесетгодишна отбелязахме наскоро, се нарича „Българин е галант“. В това заглавие първото съществително е синоним на българин, а второто – на европейец. Макар и шаржово, то звучи като констатация на някогашното състояние и като стремеж към неговото усъвършенстване в бъдеще. Така че контекстът, за който ме питате, не е измислен днес; с него българското кино е орисано още в люлката си. Кое то ни дава основание за европейско самочувствие, но не и за балканско самодоволство.

От десетина години насам в нашите филмови среди много се говори за Европа, но повече в прагматичен, в утилитарен смисъл и далеч не винаги с положителен ефект – европейски фондове, европейски копродукции, зали за европейски филми и др. Опасявам се, че нещата спират дотук. Европейските духовни и нравствени ценности се минават на галоп, като нещо, което се подразбира. Тях ние си ги имаме по рождение, няма за какво да се притесняваме! Бай Ганьо беше вече в Европа (с първия филм) и неотдавна се завърна оттам (с втория). Ала той няма намерение да спира. Така че киното трябва да бъде нащрек. И с мутрите е така. И с корупцията, за която Европа предупредител-



ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ

но ни размахва пръст. Слабо утешение е да отвръщаме, че там също има корупция и поради това няма да какво да се безпокоим.

– По тази логика в Европа се правят и немалко слаби филми – трябва ли да се гордеем, че у нас те са повече? Какво е за теб мястото на европейското кино в световния филмов процес?

– Безспорно основополагащо. Всичко започва от Люмиер и Гранд кафе на Булеварда на капуцините. Днес обаче има много играчи на филмовата арена – китайците дръпнаха силно напред, корейците са по петите им, да не говорим за американците, които нямат намерение да напускат лидерската си позиция. В тази обстановка на силна конкуренция от една страна и фактическо монополизиране на пазара от Холивуд от друга, европейското кино търси обединение на националните усилия и налага по-високи хуманни и естетически критерии. То не може да конкурира американските екшъни, суперпродукции и фантастични зрелища, но може да ни върне позабравения вкус на обикновените човешки истории, да хуманизира визията, ако мога така да се изразя. Защото с новите електронни и компютърни технологии възможностите на киното наистина се разширяват отвъд границите на възбуждането, но заплахите към изкуството също се увеличават, естетическите критерии се пренебрегват за сметка на електронния кич, който ни залива отвсякъде.

Европейското противодействие на кича и грандоманията е трудно, но не невъзможно. Ето ви примери – да речем „Наследството“ – копродукция на Швеция, Дания, Норвегия и Великобритания, режисьор Пер Флай. Великолепен филм, класически прост като конструкция, пределно актуален като тематика (обединението на национални предприятия в мултинационални холдинги и свързаните с това социални и личностни конфликти) дълбок в психологическото извайване на образите. Или нашумелият „Догвил“ на датчанина Ларс фон Триер – какви мащаби на обобщенията в един скромен, нарочно бутафорен декор, където обаче при цялата им условност проблемите и персонажите са автентични! Същият този Ларс фон Триер ме възхити с „Петте обструкции“ – филм, посветен на неговия учител и приятел писателя Йорген Лет. Това смесение на документ и фикция, на слово и картина, на спомени и реалност е рядък случай, в който по свобода на изказа, по асоциативен строеж като поток на съзнанието киното плътно се доближава до възможностите на литературата.

Т.е. след като Европа създаде киното в края на XIX век, в началото на XXI-ия тя не се уморява да брани

правото и задължението му да бъде изкуство.

– Предлагаме ти откъс от словото на проф. Хеер Хофстеде, доктор хонорис кауза на Нов български университет – как би го изкоментирал?

– Професорът, както разбирам, е холандец, специалист по социална антропология. Следователно неговата гледна точка е от запад на изток и от запад на запад, а научните му интереси са съобразени с научната дисциплина, на която се е посветил. Мен ме заинтригуваха по-специално разсъжденията му за „разстоянието до властта и избягване на несигурността“, в които става дума за степените на социалното неравенство и породеното от тях различно отношение към властта. Любопитни и на първо четене приемливи са заключенията му, че индивидуализмът се увеличава с нарастване на благосъстоянието; или, че бедните страни са по-колективистични... Останалото е твърде специална материя и терминология, а аз не съм социален антрополог, за да ги коментирам.

– Да се върнем у нас. Какво мислиш за новото българско кино?

– Мисля, че то още не е доказало себе си и затова е рано да го назоваваме така. Ново в смисъл на нова вълна, на българско чудо или нещо от този род няма. Да не се напъваме да го измисляме. Има някакво раздвижване, има няколко не лоши заглавия – и това е. Дколко това раздвижване ще бъде трайно и дали добрите филми ще се множат – не мога да гадая. Съдържаният ми оптимизъм, или предпазният ми скептицизъм, ако предпочитате, се основава на опита. През последните седем-осем години дълго лелеяният нов ренесанс все се задава от някаква кота (във вид на филм-еталон) и все не идва. Спъва се някъде по пътя, който в прекия и в преносния смисъл е осеян с дупки. И докато запълваме дупките, ренесансът ни подминава.

Хубавото е, че усилията ни не спират; лошото е, че бързаме с фанфарите. Или с тупането по гърдите, все едно. Обяснявам си го чисто психологически. Живяхме твърде дълго в състояние на криза, на безфилмие. И сега не сме се измъкнали от нея. Е, трябва все пак някакъв окуражаващ знак, някаква светлинка, нещо, в което да повярваме. Пример ни трябва. Не може само в миналото да се визираме, не може само оттам да черпим упование, още повече, че и то не е безметежно розово.

Така се появяват ерзац-еталоните, пресилените оценки – това е по-малкото зло, а по-голямото е във фалшивите очаквания, с които ги натоварваме. Например т.нар. номинации за „Оскар“. Ако не ме лъже паметта, най-малко три филма вече се бяха (на ужиким) запътили

СА НАШИ ЦЕННОСТИ

натам, след като предварително бе ясно, че няма да стигнат доникъде. Защото нямат този капацитет. А дали изобщо бяха тръгвали? Или това е било само нескопосана пи ар-кампания?

Мисля, че причините за кризата в българското кино не са само обществени, икономически или финансови, намерили израз в новия модел на филмопроизводство, а и личностни. Едновременно със смяната на системата и моделите настъпи и смяна на поколенията. Големите ни режисьори, утвърдените имена слязоха от сцената. Онези, които се опитаха да продължат, се провалиха. Което бе жестоко, но неизбежно. На ринга останаха по-младите, дойдоха и дебютантите. Към тях са обърнати погледите ни, в тях ни е надеждата. С такива чувства и с повишена благожелателност посрещнахме филми като „Писмо до Америка“, „Опашката на дявола“, „Подгряване на вчерашния обед“, „Съдбата като плъх“, а сега и „Мила от Марс“. Ако към тях прибавим и трикратно афиширания и прекръщаван „Посетени от Господ“ (или как там му беше името?), от 2000 година досега се получава горе-долу по един филм годишно. Имам предвид по-представителната част на продукцията, естествено. Обидно малко!

При това положение обилието на фестивални призове може да се нарече компенсаторно, в смисъл, че като няма филми, поне награди да има! А случаят с двете „Златни рози“ на Варна 2004 е направо абсурден. Сякаш сме достигнали толкова високо равнище, че една „Роза“ не ни стига! И тъй като всички знаем, че не е така, кого заблуждаваме?

Между другото и аз смятам, че хитът на сезона „Мила от Марс“ трябваше да бъде отличен, но само като дебют – това би било достатъчно. Струпването на пет награди, в това число и златна, е неадекватно на постиженията му, които са изненадващи и симпатични, но не изключителни.

Освен това преекспонирането на младата актриса Весела Казакова, която минава от филм във филм, създава усещане за еднообразие и монотонност – сякаш този филм вече сме го видели някъде и със сигурност ще го видим пак. Епитетите и сравненията, с които я окичват, са колкото заслужени, толкова и мили преувеличения – тя била, представете си, българската Джулиета Мазина и дори българската Ана Маняни! Дай

Боже да е, дай Боже да стане! Само че ако продължим с италианските метафори, ще трябва да кажем, че нашето кино се нуждае не само от нови Мазини и Маняни, но също и от своята Джина Лолобриджида и София Лорен... Хайде да спрем, че така ще стигнем до българските Фелини и Антониони. А не ни прилича.

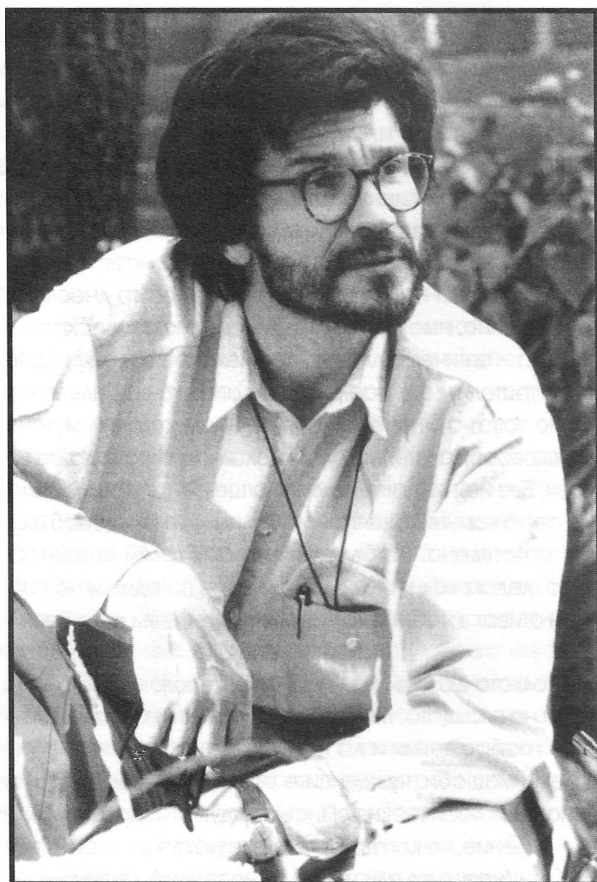
– Как виждаш бъдещето на киното? А на българското кино?

– Нека най-напред отбележа, че когато днес говорим за кино, имаме предвид не само класическата му форма – оптична лента, прожекция в зала, нетърпеливи зрители, които се редят на опашка за билети – не само това, а и телевизионните и електронни мутанти на първообраза. Много бих искал класиката да се запази. Без нея магията на киното ще се загуби, ще остане само комуникацията – глобална, бърза и всеобхватна, но студена. За България не съм голям оптимист – като гледам как киносалоните един по един и на партиди отиват в небитието, се гневя, но гневът ми е безсилен.

Колкото до Европа и света, там положението като че ли не е същото. Макар да са по-напред с електронните изображения и да ги използват по-отрано и в по-големи мащаби, чужденците отреждат първо място на киното. В класическия смисъл на думата. Правило ни е впечатление, че когато показваме на чужди гости наши работи (на видео или на други носители), те винаги питат дали ги има на оптична лента. В техните представи само това е филм, за по-ясно ще го изпиша така – Филм. Или така – КИНО. Останалото са телевизионни продукти, сериали, клипове, миксове, шоута, компютърни игри и не знам какво още.

А ние слагаме всичко в една сметка, в един куп. Вярно е, че българското кино днес е немислимо без телевизията като екран (разпространение) и като ко/продуцент. Вярно е, че телевизията дава на голяма част от филмовите ни творци възможност да снимат, шанс да се реализират. Но вярно е също така, че КИНОТО е нещо друго, различно, по-голямо по формат и по естетическа стойност.

Затова аз не се замайвам от прииждащите технически чудеса на аудиовизията и модерните комуникации. КИНОТО е отвъд тях, над тях, а те са призвани да му служат.



Среща с испанския режисьор ВИКТОР ЕРИКЕ

Моето закъсняло откритие

Олга Маркова

„Модерният мит на испанското и европейското кино“ – така директорът на 45-я Солунски международен филмов фестивал Мишел Демопулос назова Виктор Ерикe, един от най-самотните и непопулярни екранни автори днес, откривайки неговата ретроспектива. „Присъствието му на този форум е особена чест за нас в стремежа ни да откриваме на публиката изключителни художествени явления“ – добави той.

При това уверение не ми остана нищо друго, освен да изгледам творбите на Ерикe – само три игрални и два късометражни филма, реализирани през последните 30 години, т.е. почти по един филм на десетилетие, и обявени от критиката за шедеври. След всяка от тези прожекции бе невъзможно да гледам друг филм. Авторите светове в творбите на Ерикe са обсебващи. Изградени живописно и потопени в удивителна светлина, те изплуват по неповторим начин като своеобразен калейдоскоп от несвързани на пръв поглед, но вътрешно сродни формации, следващи причудлива логика. Всъщност те се свеждат до един песимистичен органичен свят, във вътрешността на който героите са неспособни да съществуват и вместо да се стремят към живота, постепенно се задушават в обграждащата ги атмосфера и умират бавно.

Още игралният дебют на Виктор Ерикe – 35-минутния филм „Предизвикателства“ (1968), представя недвусмислено една твърде уникална, специфична художническа индивидуалност, гледаща на реалността от свой собствен ъгъл. С дълбочина, напояща за Бергман, начеващият тогава режисьор си позволява да се „гмурне“ в човешката душевност и отношения, управлявани от силата и властта, от страстите и абсурда, разстройващи съществуването на индивида. Когато държиш власт в ръцете си, с теб е и Законът; не можеш ли да удовлетвориш страстта си обаче, единственият ти изход е бягството – внушава творбата. Неслучайно тя е удостоена със „Златна раковина“ за най-добра режисура на фестивала в Сан Себастьян, 1969 г.

Тази ситуация се повтаря пак на същия фестивал след четири години със следващия му филм „Духът на кошера“ (1973), завоювал отново наградата за най-добър режисьор. Година по-късно Виктор Ерикe е отличен в родината си с четири приза: за най-добра режисура, най-добър филм, най-добър актьор и с наградата на кинодраматурзите. С този вече пълнометражен филм Ерикe доразвива своята склонност към интровертно, усамотено, наукообразно кино. Този път творческото му внимание е насочено към изучаването на пчели-

те сред Кастилската природа, успоредно със съдбите на героините – майка с двете ѝ дъщери. Филмът е своеобразна алегория за човешката изолация и търсене на самоличност в политическия и социален климат на Испания през последните години от режима на Франко. Героите са напълно затворени в себе си, изолирани от света, несъпротивляващи се на никого и на нищо. Съществуващата историческа реалност за този период и събитията, с които е белязана, остават някак встрани. В основата на повествованието е залегнал един преживян морален конфликт между изолирани индивиди, чийто метафоричен израз граничи с абстракция: метафизичната мания (идея фикс) на бащата с пчелите; необяснимите писма на майката, непознат „любовник“; използването на мита за Франкенщайн, който бележи началото и края на страха. На екрана звънва и темата за тайните на човешкия живот, които никога няма да се разбулят, въпреки предизвиквания от тях смътен резонанс в поведението на героите. Може би това е и своеобразната политическа гледна точка на режисьора. Може би...

Подобна е и ситуацията с героите в третия му филм „Югт“ (испанско-френска копродукция, 1982). На екрана някак странно и мистериозно се развиват съдбите на членовете на семейство Агюстин във вилата им в Северна Испания. Отчуждени един от друг, те се опитват да се отърват от наследството на едно атрофирано минало. Филмът проследява спомените на героите и предимно на дъщерята Естрела, чиято близост с баща ѝ е мрачна, загадъчна. Гражданската война и нейните последици явно са издигнали непреодолими стени в душевността на поколения испански семейства. В един епизод от филма главната героиня Естрела се обгражда с вещи, които създават представа за невъобразим свят, простиращ се отвъд непосредствената, осезае-

мата реалност. Тъй като нейните родители рядко говорят за миналото, тя се старее сама да проникне с детския си наивитет в неговите тайни, да го оцени, макар и приблизително, чрез оживяване на стари, ръчно оцветени фотографии, скътани в семейния албум, или чрез въображаема история, в която баща ѝ – доктор Агюстин (блестящо изпълнен от любимия актьор на братя Тавиани Омеро Антониути) е влюбен в изключително красива филмова дива от киноафиша на местното кино.

Носейки дълго в съзнанието си своите проекти за филми, Ерикe някак естествено стига до темата за взаимодействието между художника (Антонио Лопез) и обекта на неговото творчество в „Мечта за светлина“ („Слънцето през дяловото дърво“) – 1992, награден от международното жури и от ФИПРЕССИ и номиниран за Златна палма в Кан същата година. Не бих могла да посоча друг режисьор от световното кино, който в такава степен да внушава изключителността на търпението на твореца и любовта му към изследвания от него обект. Изтичат последните месеци на годината, докато от рисуваното в градината дърво с пищна украса от листа и плодове останат да стърчат само голи пръчки, а изящно висящите на него дюли (въпреки белязаните места на стъпалата на художника, за да не се изменя гледната точка, и на самите плодове, за да се спазва симетрия) изпадат върху земята. Основната тема тук привидно е лабораторията на творчеството. Всъщност интересът на художника е насочен към светлината, прозираща през дървото, към нейното детайлно, почти научно наблюдение; към бързите, незабележими на пръв поглед промени във външния вид на нещата с течение на времето; към съперничеството между творец и природа. Незабравими са епизодите, в които, въпреки бурята и проливния дъжд, художникът продължава да рисува на открито дяловото дърво, съхранявано на



„Духът на кошера“



сухо с опъната над него палатка. Удивително е старанието на твореца да задържи природата в определено състояние. Но пък си струва усилието да нарисуваш ЖИВ натюрморт и то е възнаградено. За пръв път в живота си виждам на екрана такъв артистичен усет за светлина.

Очевидно Ерике е от онези визуални екранни майстори, чиято естетика оставя впечатление за изискана и деликатна колекция от натюрморти в движение, в дълбоко вътрешно взаимодействие. По отношение на формата си филмът „Мечта за светлина“ съдържа някои от най-бавните, проточени наблюдения в историята на киното. С това той е близък до творчеството на иранеца Абас Киаростами, където измислени елементи се съвместяват (посредством специфични изразни средства) с поредица от епизоди, реализирани в документален стил, подчертаващи материалността на всекидневието, на реалния живот и на човешките характери.

Режисьорът не пропуска случай да ни напомни и с думи, и с образи колко много сме изгубили днес в сравнение с времето, когато страстта към киното далеч не бе само мода. Той изследва околната среда с прецизни лирични, ясни и филтрирани композиции; със запомнящи се характери, белязани от времето.

„Преди да започнеш да твориш, – подчертава Ерике – трябва да си измиеш очите; твори се винаги с първия поглед към света“. Тази мисъл той се опита да внуши на своите колеги и почитатели, участвали в проведения с него по време на Солунския фестивал workshop. Колкото и странно да звучи, сам дефинира творчеството си като „кино на първия поглед“. Често припомня съждения на Андре Базен, когото явно обича. Убеден, че киното е популярно изкуство и трябва да си остане такова, режисьорът говори подробно за необходимостта от осмисляне на първия (невинния) поглед, чрез който да откриеш, да постигнеш същността на всичко съществуващо.

„Филмът ти измива очите, – изтъква Ерике – целта на твореца е след като гледаш неговия филм, да видиш света по новому, по-различно от това, което си виждал дотогава. Ако не постигнеш този резултат, не си успял. Останалото са оправдания и извъртания“. Всъщност такъв е художественият резултат във всичките му произведения, включително и късометражните „Предизвикателства“ и „Линия на живота“. Но като че ли най-категорично е дефиниран като естетика в „Мечта за светлина“. Там цветове и линии изграждат един нов свят, окъпан в светлина, която художникът е нетърпелив да нанесе върху платното именно в подбрания момент; да улови и съхрани навеки мига. Тази извечна игра на изкуството е процесът, който напомня самия живот с неговото развитие или самата смърт.

„Резултатите от работата ми не са само тези филми, които гледахте – продължава режисьорът. – Аз планирах и подготвих други, които никога не стигнаха до про-

изводствен процес предимно поради факта, че в условията на капиталистическата пазарна киноиндустрия моето естетическо кредо е подложено на мъчително изпитание. Повече от очевидно е, че не съм от касовите автори. Взаимоотношенията между мен и филмите ми винаги са се базирали на неизвестността, на напрежението. При снимане на всяка творба ме дебне опасението, че е последна“. На практика се оказва, че Ерике прецизно подготвя за снимане един филм около три години, за да види накрая, че е спрял от производство. И все пак, споделяйки с горчива усмивка личния си опит, той продължава да се бори и да се надява. Дълбоко е убеден, че талантът на твореца включва способността да умееш да чакаш, а индустрията не ти позволява това. „Кинематографичните образи – напомня режисьорът – трябва да бъдат отглеждани. Бързината при тях не е от полза. Доказателство за това са всички скорострелни произведения, които не убеждават никого със своята повърхностност. Кинозанааят изисква сериозни умения. Трябва да имаш ателие като това на художника и в него да отглеждаш интимното, съкровено, което те вълнува. А това означава да излезеш от производството, от индустрията...“

От всичко до тук става ясно защо Виктор Ерике се разминава с бликащата отвсякъде комерсиализация на нашия век. Но ако не съществуваша такива като него, би било безмислено да говорим за развитие на киноезика, на филмовата образност. И не е странно, че широката публика малко го познава. Затова пък който е гледал поне една негова творба, е провокиран завинаги, тъй като срещата с авторския му свят е уникално естетическо преживяване. Въпреки ограничения брой на филмите му, мнозина го сравняват с велики имена на екранното изкуство като Драйер и Мурнау. Самият Ерике твърди, че е повлиян от опита на Драйер.

Неговите расъждения за времето като основен материал и приоритет на седмото изкуство го доближават до Тарковски. „Аз обожавам първите наивни години на киното, когато неговите пионери са били истински артисти, без самите да са съзнавали това: какво чудо! Те вече са оперирали с времето“.

Според Ерике, „метриката и ритъмът са основните елементи в кинопоетиката, които я правят музикална. Като ги добавим към детайлите във филмите, постигаме музикалност и ритмика на образността“...

Времето на разговора бързо изтича и много въпроси „увисват“ във въздуха, който вече не ни разделя. Очевидно Ерике е една уникална личност с твърде необичайно мислене, за която киното е начин на съществуване, а образите – неизчерпаема река, чието пълноводие пречиства Човека. Неслучайно девизът на Ерике е „ПОЕЗИЯ И СВЕТИНА“. На традиционния въпрос за бъдещите му планове отговорът е повече от лаконичен: „Единственият ми план е животът ми да продължи и да бъде във форма да създавам филми“.

ДИСКРЕТНАТА ФРЕНСКА ВРЪЗКА - МИСИЯ ВЪЗМОЖНА

С Изабел Бланшар разговаря
Боряна Матеева

– Каква беше мисията ви в София?

– Мисията ми се състоеше в това да предложа външна и критична гледна точка върху сценарни проекти на различен етап на развитие.

– Може ли да кажем, че това е била „мисия: възможна“?

– Оказа се не само „възможна“, но и изключително конструктивна, при това и за двете страни. Струва ми се, че българските стажанти за пръв път участваха в такъв експеримент – работата им да се оценява от външен, безпристрастен поглед. Що се отнася до мен – беше интензивно и много обогатяващо преживяване: съпоставих опита си на френски сценарист с този на хора от една много различна култура.

– Любопитна съм да узная две или три неща за вас: какво е професионалното ви образование? Как се е развила кариерата ви? Имате ли реализирани/нереализирани проекти? Как се става сценарен консултант? Съществува ли служба за сценарни консултации във Франция?

От 12 до 17 септември 2004 по инициатива на г-н Юбер Льо Форестие, аудиовизуално аташе към Френското посолство в България, в Центъра за документация към Френския институт (базиран в СУ) се състоя едно особено събитие, наречено „сценарен стаж“ или „сценарно ателие“. От българска страна участваха 7 души – режисьори, сценаристи и продуценти, които получиха консултации по 6 свои проекта в 3 режима: групови занимания, консултации на 4 очи и самостоятелна работа. Програмата е много наситена, стажантите показват амбиция, усърдие и истински интерес, доколкото това е първи по рода си експеримент по консултиране на сценарния процес. Ето впечатленията на френския консултант Изабел Бланшар, която смята, че работата ѝ в България определено е била успешна. Да се надяваме, че тази дискретна „френска връзка“ ще проличи и в бъдещите български филми...

– На младини не се вълнувах много от учението и първо започнах да пътувам. По онова време това беше модно. После учих за библиотекар – стана малко случайно, но и защото винаги съм обичала да чета. С диплома в джоба, но стъписана от административните аспекти на библиотекарската професия (бях само на 24!), започнах случайно работа в телевизията като помощник-продуцент. В продуцентството се задържах 15-тина години, изкачвайки стъпалата на професията в различни дружества. В крайна сметка успех сама да създам малка продуцентска фирма само за да разбера, че занаятът на продуцент не ми е по сърце. Бях подписната от факта, че не създавам нищо... Реших да замина за Ню Йорк и постъпих в малка разпространителска фирма. После поробих за фестивала в Ню Йорк. Тогава нещо ми прищрака и седнах да пиша първия си сценарий... Бях на 35... Като се върнах във Франция, реших изцяло да променя живота си. Имах късмет да ме одобрят за курс по писане на сценарии, организиран от Френската филмотека и Министерството на културата



ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ СА НАШИ ЦЕННОСТИ

– беше един от първите във Франция. Там изучих основите на драматургията, които днес преподавам на моите ученици! След това бях избрана за две европейски писателски ателиета, организирани по програмата МЕДИА и получих субсидия за първия си филм. Този първи сценарий не беше реализиран, но това ми помогна да започна като сценарист.

Опитът и вкусът ми към авторската работа станаха причина често да ме викат да „давам акъл“ по различни сценарии или да изнасям лекции в рамките на професионални курсове. Професията на консултанта е много особена – трябва да знаеш кога да се оттеглиш като автор, като същевременно се опитваш да посочиш проблемите в сценария (свързани със структурата, характерите или просто с четивността на историята). И това трябва да се прави с педагогически и максимум психологически такт. Добрият консултант трябва преди всичко да има „око“ и да бъде скромнен!

Доколкото знам, във Франция не съществува „консултантско бюро за сценарии“, но има все повече и повече консултанти. Професионалните организации като UGS (Съюз Гилдия на Сценаристите), в която членувам, са много активни. Това е причината по време на фестивали да се отделя все повече внимание на сценариите – например младите имат възможност да участват в „пичинг“¹ или да предложат за четене свои проекти.

От друга страна, не трябва да забравяме, че писането на сценарии не е точна наука и че обучението по драматургия в Европа съществува изключително от скоро (в САЩ се практикува от двадесетина години, във Франция – от десетина).

– Какви са впечатленията ви от представените български проекти?

– Проектите бяха на различно ниво (от щрихиране на идеята до 3-та сценарна версия). Всичките 6 бяха интересни, като начало със силни сюжети.

– Какви са най-често срещаните грешки или заблуди на младите български сценаристи?

– „Грешките“ им се оказаха сходни с тези на младите сценаристи въобще: проблем с дефинирането на сюжета от гледна точка на характеризиране на персонажите. Последното обаче малко ме учуди. Вероятно заради непознаването на българската култура, доход тук с чувството, че поради историята на страната ви филмовите герои ще бъдат по-силни, по-малко конвенционални. В крайна сметка ми се стори, че сценаристите не отидоха докрай в това, което можеха да кажат за героите си.

– Успяхте ли да видите някой български филм? Какво е мнението ви за нивото на вече реализираните сценарии?

– За съжаление, успях да видя само един игрален филм – „Шантав ден“ на Силвия Пешева, много хубав и възвущ. Сценарият е изключително добре изграден, героите са правдиви и много трогателни. Силно се надявам, че този филм ще може да бъде видян и в други страни. Гледах и късометражния „Живот със София“ на Светла Цоцоркова, чийто сюжет и атмосфера много ми допаднаха, и превъзходния документален „Азбука на надеждата“ на Стефан Командарев.

– Във Франция съществува ли университетско образование по сценарно майсторство?

– В университетите по кино съществуват дисциплини „писане на сценарий“. Има и държавно висше училище – ФЕМИС, където се обучават технически кадри и където се предлага също дисциплината „писане на сценарий“. Преди приблизително 5 години беше създадена Консерватория по аудиовизуално писане, където ръководя Ателие по изграждане на интригата. Това е привилегировано училище на високо ниво (16 студенти в клас), където сценаристите се обучават 2 години.

От друга страна се появиха и много частни школи – там, естествено, се преподава и писане на сценарий. Аз обаче съжалявам за малкото място, отделено на материята в тези школи. Те са ориентирани главно към формиране на бъдещи режисьори или оператори!

– Може ли да се научи писането на сценарий?

– Не можеш да се научиш, ако нямаш минимум предразположение или талант, но съществуват правила, които е полезно да познаваш, за да ги използваш в историята, която искаш да разкажеш. Всъщност предпочитам да говоря за инструменти, с които е интересно да знаеш да боравиш според обстоятелствата и драматичните нужди на филма. Разбира се, винаги има изключения, но като цяло най-добре изградените филми са често и най-успешните (като емоция, зрителски успех или съспенс...). Затова и не обичам термина „преподавател по сценарно писане“, който ми се струва неточен, предпочитам по-скоро да говоря за *formateur*², тоест възприемам се като действащ сценарист, готов да сподели опита и техниките на занаята. Сценаристите всъщност не са изобретили нищо – прословутите правила датират от времето на Аристотел. Той пръв е опитал да съедини техниките, чрез които функционира една история (след него са го правили Чехов, Хичкок, а в по-ново време множество теоретици или американски „гуру“-та на сценария...).

Във Франция обаче съществуват малко т.нар. *formateurs*. Много сценаристи не искат да предават „занаята“ си – поради параноя (страх да обучат други, които ще им отнемат работата) или поради липса на педагогически умения. Що се отнася до мен, мисля, че това е превъзходен начин да практикувам различно професията си в момент, когато пазарът е толкова труден.

От друга страна, известно е, че обучението е изтощително и може да се издържи само при условие, че успоредно практикуваш като сценарист. Но както казах по-горе по повод на моя „български опит“ – много обогатяващо е да съпоставяш различни типове проблеми или личности!

– Христо Ганев, един голям български сценарист писа: „Това е трудна, опасна и неблагоприятна професия! Сценаристът е каскадьор по призвание. Него го търсят само при опасни сцени. Той е гърбът на героя, а лицето е друг. Той е анонимен. Суетата и славата не трябва да го блазнат. Трябва да бъде смел при всички обстоятелства...“ Съгласна ли сте с него?

– Мога само да се подпиша под този толкова верен анализ на нашата професия... Наистина, по дефиниция това е професия в сянка, в която обаче има и много удоволствие – при условие, че я обичаш (и приемеш да страдаш, но това се отнася и за много други области от живота!). В деня, когато разбереш, че не ти носи удоволствие, трябва да спреш и да се замислиш за преквалификация!

– Каква е съвременната ситуация и позиция (социална, институционална и т.н.) на сценаристите във Франция? Бихте ли посочили някакви данни?

– Съвременната ситуация на френските сценаристи е особено трудна. В киното, въпреки че започва някаква промяна, има малко режисьори, които канят сценаристи (въпреки че беше новаторска и много интересна в своето време, „Новата вълна“ нанесе много вреда на сценаристите!). В телевизията е още по-лошо, защото работата е много разделена, особено в сериалите, завладели екрана (някои сценаристи дават идеята или пишат „pitch“, други – синопсис или епизод, трети – диалог и т.н.). Все по-чести са случаите, когато сценаристът бива „свален“ от кораба – тоест той вече няма възможност да завърши проекта си, дори и да е дал идеята. Като цяло игралната продукция в телевизията е много посредствена (това е мое виждане и ангажира само мен!). Само френско-немският канал Арте предлага по-новаторски и оригинални програми, но тяхната

политика – обратно на другите телевизии – е да фаворизира авторите-режисьори...

Много трудно е да дам точна цифра, отнасяща се за броя на сценаристите във Франция – по-голямата част по дефиниция са единаци и не членуват в професионални групи. UGS (Съюзът Гилдия на сценаристите) и Клубът на авторите (специализиран за телевизията) обединяват около 250 души. Мисля, че сме към 600 човека, с периоди на по-силна или по-слаба активност.

След излъчването на даден филм авторите се причисляват към SACD (Дружество на Драматичните Автори и Композитори), което управлява правата им и предлага различни услуги. CNC (Националният филмов център) в определени случаи предлага помощи за пренаписване на сценарии.

– Каква е перспективата на професията сценарист?

– Кино и телевизията са индустрия, която трябва да носи пари. И изглежда има все по-малко място за творчество и въображение...

– Как сценаристът може да се защити от диктата на автора-режисьор? Тази вечна борба продължава и днес – това, според вас, антагонизъм или симбиоза е?

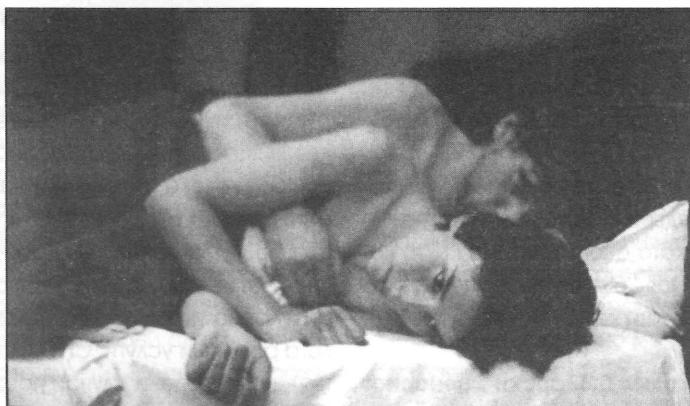
– Уви, въпросът продължава да е актуален, а битката става все по-ожесточена, най-вече в телевизията – там режисьори и автори все по-малко имат думата. Идеалът, бих казала почти фантазмът на сценариста е да срещне партньор – режисьор, но също и продуцент – с които би могъл да направи истински екип от взаимно допълващи се индивидуалности. За съжаление, това се случва изключително рядко, а киното е преди всичко екипна работа! Борбата на синдикат като UGS е именно да убеждава режисьорите, че сценаристите съществуват не за да им откраднат работата или звездния имидж, а за да изградят заедно възможно най-добрата история.

¹ **Пичинг** (англ. *pitching*) – термин от бейзбола, използван преносно в кинобизнеса и означаващ представяне на идея за филм пред специална комисия от хора, които вземат решения – редактори, продуценти и др.

² **Formateur** – фр. – който образува, който създава.

„СРЕЩУ СТЕНАТА“ -

ФИЛМЪТ СЪС „ЗЛАТНА МЕЧКА“ ОТ БЕРЛИНАЛЕ 2004



Носителят на „Златна мечка“ от Берлинале – 2004 за филма „Срещу стената“, немският режисьор Фатих Акин е най-яръкият представител на „младотурския преврат“ в новото немско кино. Тази вълна се свързва и с имената на Айше Полат („Задгранично турне“, 1998); Томас Арслан („Дилър“, 1998); Айсън Бадемсой („Немски полицаи“, 1999); Синан Акуш („Севда значи любов“, 2000). Младите турци на немското кино, родени, израснали и изучили се на кинозанаят в Германия, всъщност са европейци от ново поколение, носители на нов тип културна идентичност – смесица от на пръв поглед несъвместими детайли, заимствани и от Запада, и от Изтока. Тези елементи се преплитат във филмите им в невероятни комбинации с една единствена цел – да стане ясно, че независимо от коя част на континента произхождат, днес младите европейци решават едни и същи духовни проблеми: как да намерят стабилност в един бързо променящ се свят, как да открият любов във времена на късаци се връзки и как да живеят посред всичко това с красота и страст.

Във всичките си филми Фатих Акин демонстрира отлично познаване на кинематографичната традиция – „Солино“, „Бързо и безболезнено“ (1998), „През юли“ (2000), „Срещу стената“ (2004). На пръв поглед филмите на режисьора са като сглобени от цитати, препратки и компилации. Лесно се наместват в естетиката на „постмодернизма“, но са заредени с емоция, с красотата и страстта, с които героите му се опитват да живеят живота си. Какъв постмодернизъм, като няма ни отстранение ала фон Триер, ни релативизъм ала Тарантино и Линч?

Акин е емоционален и пристрастен автор – страда и обича заедно с героите си и старомодно търси смисъла на живота според ясни морални координати.

Това може да звучи странно, когато става дума за автор с множествена културна идентичност. Очакванията са за имигрантски драми, породени от социална несправедливост, непримирими противоречия между Изтока, Запада, Севера и Юга, морално раздвоение между своето и чуждото, болезнено „търсене на корените“. Фатих Акин очевидно е оставил зад гърба си и балканските комплекси, или пък като истински жител на родния си Хамбург, никога не ги е имал. Забележително е, колко е различен стилът му от този, с който балканските му връстници, дебютанти в киното, се надяват да потресат широкия свят. В нито един от четирите си филма Акин не се изкушава да разплаче публиката заради маргиналността на героите. Дори когато образите им са периферни по определение – емигранти или криминални типове, маргиналността не ги изчерпва, а е само фон, предпоставка на действието, най-често иронично преосмислена.

Така е и в най-новия му филм „Срещу стената“. Любовна история, в която героинята – девойка от турски произход, за да се освободи от опека на консервативното си мюсюлманско семейство, сключва фиктивен брак с по-възрастен, напълно деградиран от алкохол и дрога мъж. Постепенно формалната връзка прераства в красива любов, която независимо от драматичната развръзка, пречиства и обогатява и двамата. След всеки лиричен или драматичен обрат на действието като реприза се появява кадър с оркестър и певица, които на брега на морето изпълняват традиционни песни. Екзотичната ориенталска музика въздейства като своеобразен контрапункт, внасяйки нотки на ирония и комизъм в повествованието и така го дистанцира от откровената мелодрама.

РЕЖИСУРАТА Е БОЛЕСТ, А КИНОТО - БОЛЕСТНО СЪСТОЯНИЕ

*За новия игрален филм „Лейди Зи“
с режисьора Георги Дюлгеров
разговаря Петя Славова*

– Вие сте един от най-награждаваните български режисьори. Това затруднява ли избора Ви при всеки нов филм, който снимате?

– С течение на годините това все по-малко интересува хората. Мен – също. Искам да кажа, че всички награди или поне почти всички, които съм печелил, са предмет на някаква конюнктура. Наградите никога не са чисти. Разбира се, това зависи от състава на журито. Мисля, че много по-важно е да получиш удоволствие от самия процес на правене на филми. Не искам това да звучи все едно бягам от прекия отговор на въпроса, но все пак е така. Що се отнася до избора на тема – това е нещо, което аз не мога да дефинирам. Различните филми са възниквали по различен начин в съзнанието ми. Сега се опитвам да се обърна

назад и да помисля има ли нещо, което може да обедини този избор. Всъщност не намирам. Желанието да се занимавам с по-крайни личности – това е единственият нещо, което може да сложи филмите ми под един знаменател. Специално този филм възникна по един косвен начин. Искях да направя документален филм за дете, израснало в дом за сираци, но по-особен. Мислех да обхвана група деца от 10–11-годишна възраст и вече с течение на времето да проследявам какво се случва с тях и каква ще е съдбата им след като напуснат този дом. Тогава няхах още своя камера и не можех да си позволя лукса да вземам камери от приятели и периодично да посещавам някакъв дом, за да следя ситуацията. И все пак, докато се подготвях за документалния сериал, се сблъсках с тази

Анелия Гърбова и Иван Бърнев





група деца и ми направи впечатление, че те са много чиста извадка за сегашното състояние на част от младите. При тях няма влияние на семейната среда. Това, което са те в момента, е резултат от възпитанието, което получават главно чрез масмедии и са доста информирани. Днес медиите, визията са основната определяща черта на нашето време и при тези деца много ясно личи как средата им влияе. Те са продукт на епохата. Сремнах се с Марин Дамянов и от негов разказ взех малка част и пласирах героите си в тази среда. Всичко тръгна от един емоционален подтик да разкажа за тези деца. Това желание породих търсенето на подходящ игрален сюжет.

– Искате да кажете, че от желанието за документална поредица се роди идеята за „Лейди Зи“?

– „Лейди Зи“ се появи съвсем накрая. Първоначалното заглавие беше „Боклуците“. Написахме много варианти. Този, който снимам, е може би деветият. Постепенно, заради формата и затова, че нямаше пари, се отказвахме от няколко сюжетни линии. Остана само тази на „Лейди Зи“. Така се появи и заглавието.

– Поставете героите си в крайни ситуации. Казахте, че това е общото между всичките Ви филми. Защо? Какво Ви привлича в идеята персонажите Ви да се намират на границата между реалното и невъзможното?

– Винаги крайната проява на характера е по-показателна за времето. Аз съм си намерил оправдание да се занимавам с кино. Това е така, защото си давам сметка, че киното в XXI век не е това, което е било през 60-те и 70-те години. Масови са воплите, че киното, особено европейското, загива, че не си е намерило мястото, формата. Аз не ги споделям изцяло. Някаква истина има в това твърдение. Това е, защото киното няма тази общественозначима роля, каквато имаше по времето на моята младост. Пак стигам до 70-те години, особено важни за България. Тогава беше възможно да очакваш, че филмът ще се превърне в събитие. С някои настани беше така. Аз имах щастието, че част от моите филми станаха събитие, което вече оправдаваше усилията. Сега няма такъв шанс. Нито за българските филми в частност, нито за европейските въобще. В наши дни киното се консумира главно по фестивали. Това никак не е лошо. Там има много добра публика, дошла да гледа интересно и различно кино. Но това са културни събития. Те не предизвикват по-голям обществен интерес. Наложих се моделът на по-средните филми, които правят касов сбор. Аз лично се плаша от подобна тенденция. Струва ми се, че тя лишава киното от оригиналност, а зрителите – от изненада. Не с всички е така. Примерно Ларс фон Триер

е приятно изключение в последните години. Има и други, но няма да ги изброявам.

Не очаквам филмът ми да се превърне в голямо събитие, но трябва да има поне оправдание да го правя. Ако човек няма мотивация за нещо, мъчително задвижва механизма, който не му дава мира. Големият производствен колектив трудно се събира. Чакал съм четири години, за да стигна до снимки, а минаха десет години, откакто не съм снимал с 35-милиметрова камера. Тежко е. Удоволствието да снимаш с 35-милиметрова камера и да движиш такъв един филм е несравнимо с малките телевизионни проекти. Въпреки че и тук има огромно напрежение.

Връщам се отново към мотива да правя кино. Той е, че се опитвам в моите филми да оставя свидетелство за духа на епохата. Екстремната, крайна личност най-много събира доброто и лошото на времето. Главната героиня е едно момиче, което влиза доста овълчено в живота и постепенно намира някакво свое оправдание да живее. Изразява тенденция – не глобална, но все пак свързана с младите, които не искат да бъдат тук и бягат зад граница. В наше време християнските добродетели абсолютно обърнаха своето значение. Дори класическите „Не кради!“, „Не убивай!“ се подлагат на съмнение. Това ме занимава и се мъча да си обясня защо се случва. Пък покрай мен и ако някой друг се заинтересува, значи сме успели.

– Това ли е нещото, което свързва този филм с европейските ценности?

– Да, може би е това, въпреки че европейското кино не е стабилно. Всяка година гледам касетите, които се изпращат за селекцията на европейските академии. Има години на добра реколта и други, когато тя е по-слаба. Независимо от това винаги има филми, които защитават определени творчески пристрастия. Плътно стои испанското кино, макар да е много разнообразно. Англичните – също са на високо ниво. Ако трябва да обединим всичко в едно, тези кинематографии си правят филмите и не им пука от прогнозите за апокалипсиса. Появяват се интересни италиански режисьори, които се занимават много яко с това да си осмислят действителността. Не винаги са награждаваните, но това зависи от вкуса на Академията, която иска да наложи някакви определени типове – по-зрелищни, по-касови и доста добри. Такъв беше „Сбогом, Ленин“. Тази година се появи „С глава в стената“ („Срещу стената“) на Фатих Акин. Филмът е доста страстна мелодрама, направена от автор, който е типичен продукт на Европа – турчин, роден в Германия.

– Говорите, че киното се гледа най-вече по фестивали. Как ще се разпространява „Лейди Зи“?

– Разпространението е проблем и на европейското кино, а за българското е направо мъка. Не знам как ще се разпространява. Това е доста мътен въпрос. Може да се разпространи от човек, който да милее за българското кино, а не просто да си отчете проек-

та и да си получи мижавата субсидия от Националния филмов център. Покрай новоприетия закон за киното настана малко оживление. Може да е калпав, но е закон. По логиката по-добре калпав мир, отколкото добра война, така и тук. Поне имаме закон. Все пак оживление настана. Три филма се заснеха тази есен. Очакват се още седем през 2005 година. Предполагам, че това ще стимулира и разпространителите. Чувам идеи, че се опитват да се обединят в разпространителска къща няколко приятели, които да се занимават специално с разпространяване на български филми. Дано да стане, защото от опита, който имам в Бургас за София Филм Феста, виждам, че в провинцията хората са зажаждали да гледат различно кино. Те съвсем нямат шанс. Всички кина са окупирани изцяло от Александра и друга разпространителска къща не може да припари. Те дори не могат да видят някои други добри филми, разпространени от останалите къщи. Да не говорим за европейски. Нещо трябва да се прави в тази посока. Това е обща задача на всички, които сме в това братство, раздирано от противоречия.

– Противоречията трябва да затихнат, за да оцелеем. Веднъж бяхте казали, че проблемът на българското кино е в оцеляването.

– То вече оцеля. Работят и млади хора. Съвсем прясна новина е това, че Надежда Косева участва в един алманах от шест международни новели и филмът ѝ е избран да открие Форума в Берлин. Това е признание. Проблемът за оцеляването е голям и за него трябва да мислим всички. Тук идва и разпространението. Не може един филм да се направи с родилни мъки и после да не се види почти от никого. Това, което се върти по телевизията, не е цялото българско кино, но му създава лошо реноме. Истински интересни филми като „Писмо до Америка“, „Емигранти“ – минават и си заминават, а те са между най-гледаните.

– Да се върнем отново към филма Ви. Как стои въпросът с натурщиците? Много често ги предпочитате пред професионалните актьори.

– За този филм можем да кажем, че изцяло работя с натурщици. При нас големият проблем беше как да се оправя с мелодраматичния сюжет и с някои на пръв поглед невероятни случки, които са залегнали във фавулата. Докато работехме по сценария, общувахме с прототипите на героите. Едно от момичетата най-непринудено ме попита: „Какво е това Великден?“ Отвърнах ѝ: „Не си ли чувала за Исус Христос и Дева Мария?“ И тя: „Чувала съм, но как ще го е родила така? Не ми говори за непорочно зачатие. Аз имам такъв опит в секса, че това е просто невъзможно“. Тази реплика се вкара като диалог в сценария, но виждам как много добри студентки в НАТФИЗ не могат да повярват в подобна

ситуация. Играят и се отнасят с някаква насмешка към героите си.

Ще ми се да мога да се разбирам с изпълнителката на главната роля. Затова поехме големия риск да открием главните герои – момичето и момчето – от дом за сираци. Намерих много интересно момиче – Анелия Гърбова, но няма нищо общо с Христо Гърбов (смее се). От дома в Пловдив е. Момчето е Павел Паскалев и е от Белоградчик. Останалите персонажи са от различни градове. Единствен актьор в главна роля е Иван Бърнев и в епизодична се появява Руси Чанев. Това беше правилният път да избягам от тресавището на мелодрамата и историята да звучи истински.

Радослав Спасов е оператор на филма. Заедно не сме работили от „Черната лястовица“. Той имаше режисьорски проекти през това време. Радвам се, че се събрахме, все едно не сме се разделяли. Работа и с Ванина Генева – изключително надарена художничка. Има много голям принос във филма. Да не говоря за шестимата ми студенти, които бяха мои асистенти. Около оператора се създаде много интересна група – Георги Челебиев и Александър Крумов. Екипът беше прелестен. Често се случва някое звено по време на снимки да е слабо. Сега нямаше такова. Продуцент е „Бъръ филм“ – Георги Балкански и Владимир Андреев. Снимахме с много хубава камера, тъй като сме копродукция с „Бояна“. Последна дума на „Кодак“. Снимачно свършихме филма за 32 дни вместо за 38. Така оправдахме инвестициите на тази камера. Това са важни неща. Виждаш удоволствието да работиш с такава оптика. Ако очаквам нещо от приватизацията на филмова студия „Бояна“, то е да имаме висока технология. Само дано да бъде именно „Бояна“. Да не стане нещо друго, защото съществува и такава опасност.

– Веднъж казвате, че режисьорската професия е начин на живот. Друг път я делите на два етажа. Първият – чисто занаятчийски, а вторият – този, който не търпи компромиси. Как обяснявате днес режисьорската професия на студентите си?

– Не може да си добър режисьор, без да си овладял занаята. 90 процента от нашата работа е организацията – по построяването на декора, по работата с актьорите. Ако нещата вървят плавно, това се отразява и на качеството. Хората не се изнервят от чакане. Актьорите не се отегчават от това, че не знаят какво да правят. Напротив – докато са още „топли“, ги снимаш. Всъщност режисурата не е професия. Тя е болест. Даже не саморежисурата, а киното е болестно състояние. Това беше очевидно някога в „Бояна“. Всички се заразявахме от киното. А тази „зараза“ не беше само от обич. Тя е и наука, и мъка, и болка...



ЧУВСТВАМ СЕ КОМФОРТНО В КРОС-ЖАНРОВЕТЕ



*С режисьорката Зорница-София разговаря студентката
по кинознание Йоана Павлова*

За една година филмът на Зорница София получи отличия на четири сериозни фестивала: София Филм Фест, фестивала в Сараево, Златна Роза и фестивала в Манхайм. За следващата година „Мила от Марс“ ще има повече от 20 международни участия, в половината от тях е класирана за категориите на състезателната програма. За съжаление, на повече от десет фестивала е отказано участие поради наличието само на 2 филмови копия. През 2005-та обаче предстои премиера в Америка – на четири фестивала. Официалната българска премиера по кината беше през януари, а на видео и DVD предстои през април.

ЗА „POP-ICON“ УСЕЩАНЕТО:

– Публиката ни е в постоянен досег със световното кино и има силна потребност да търси Автора на Култовия филм – изведнъж това очакване се пренесе върху „Мила от Марс“ и върху теб, какво точно е усещането?

– По отношение „pop-icon усещането“: Усещам, че е по-добре да правя филми, отколкото да давам интервюта. Никога не съм се замисляла дали нашата публика търси Автора на Култовия филм и не знам дали е полезно за един режисьор да изхожда от такива мисли, тъй като той така или иначе е достатъчно професионално затрупан със собствения си свят и Его.

Казваш, че това очакване за култов филм се е пренесло върху „Мила от Марс“. Засега не съм съгласна с това. Може би ще се съглася, когато и ако филмът ни се гледа от 20 000 души в България. (Засега е гледан от около 2 000 зрители, без да е официално разпространен). Тъжни са фактите от боксофисите на разпространените български филми за последните 15 години – между 200 и 2000 зрители, с две изключения: „Приятелите на Емилия“ и „Писмо до Америка“.

Ако оставим определението „култов“ настрана, бих казала, че наистина се чувствам и се чувстваме „различни“. Главно поради факта, че решихме да направим филм и го направихме без официалните български продуценти БНТ и НФЦ и независимо от факта, че буквално всички в началото ми казваха, че това просто няма как да стане. (Всички без двама души. Двама, но важни.)

ЗА МАСОВИЯ ИНТЕРЕС КЪМ ЛИЧНИЯ ЖИВОТ:

– След премиерата на „Мила от Марс“ се оказва, че можем да открием твое интервю във всяко българско списание; постоянните теми са дрехи, любима музика, семейството ти, връзката ти – как ти понася известността и този внезапен интерес към всичко около теб?

– Имам прес аташе и в повечето случаи тя ме съветва в кои медии да приема интервю и в кои да откажа. В случаите, когато пропускам да я питам, правя тъпи грешки. Съжалявам, ако общото впечатление е, че става въпрос за дрехи, семейство и лични неща. Това е първото, за което предупреждавам, че не ми се говори. Но ти би трябвало да знаеш, че „контрол“ има само в предаване на живо. Всичко останало е това, което се харесва на интервюиращия.

Приемала съм покани и на лайф-стайл издания, за които е ясно, че се интересуват не само от филма ни. Но това беше единственият вид реклама, който можехме да си позволим, за да се чува името на филма.

Досега в пресбука ни има около 110 прес интервюта, рецензии и статии, около 25–30 телевизионни интервюта и предавания и не е ясно колко радио и Интернет интервюта. Към „Мила от Марс“ (трябва да призная без да ми е забавно) има повече медиен интерес, отколкото за който и да е български филм от последните годи-

ни, като забележи, нито един ред досега не е платена реклама. Въпрос: знаеш ли колко струва това медийно пространство, ако трябваше да се заплаща? Аз не знам. Мисля, че имаме късмет, че към филма беше проявен естествен медиен интерес (първо благодарение на Кита, после благодарение на наградите), а този интерес после рефлектира обратно към филма. За да се чува името на филма, по-често се е налагало да изтърпя и въпроси, които не ми харесват.

Но предпочитам да правя филми, а не да давам интервюта.

ЗА ГОЛЕМИЯ СВЯТ И ЕМИГРАЦИЯТА:

– От всички тези интервюта става ясно, че си била на доста места по света, защо предпочете да заснемеш филма си в България? Има ли според теб някаква перспектива за киното и културата ни?

– Защото тук беше най-лесно. Нали си чувала, че у дома и стените помагат?

А към bg модела „емиграция на всяка цена“ имам негативно отношение. Свидетели сме на обратна вълна – много млади хора, които учиха и работиха в чужбина, започват да се връщат. Защото за много професии да се започне в България е по-лесно. Пък и условията не са вън от нас. Те са в нас. И ако не си в мир със себе си, ако не си наясно какво и защо искаш да правиш, и на северния полюс на отидеш, и на Хаваите – пак ще си емигрант.

Дали има шанс за културата ни, не бих се наела да обобщавам. Дали има смисъл да се прави кино в България и на български, ще ти отговоря след като „Мила от Марс“ мине по кината.

Не е логично да се произведе филм за хиляди, който да бъде гледан от по-малко от 300 човека. Извратено е да се мисли, че данъкоплатците трябва да платят за нещо, което те не желаят да гледат. Или филмите трябва да станат по-добри, или българските режисьори трябва да опитат да правят филми на друг език и за друга публика. И тогава ще стане ясно къде е грешката – в публиката ли, във филмите и режисьорите ли, или в разпространителите.

Смятам, че появата на нови млади режисьори и филми е почти толкова важна, колкото появата на смели разпространители и независими продуценти.

ЗА MAINSTREAM / UNDERGROUND:

– Ако се позовем на снобските понятия за mainstream и underground – какво според теб е мястото на „Мила от Марс“? Имаш ли усещането, че от една дипломна работа произведението ти може да се превърне в пример за новото българско кино?

– Леле! Последното е крайно нездравословен въпрос за Егото на който и да е режисьор и ще го избегна. Дали е пример или не, този въпрос е по-скоро твоя работа и на критиците, а не моя.



Филмът е ъндърграунд по начин на правене – защото е независим, направен извън стандартните сесии за финансиране на БНТ и НФЦ, но е мейнстрийм като резултат – защото доста хора искат да го гледат, а не е арт филм за тясно специализирана публика. А публикацията всъщност е най-важното.

По отношение на дебютите – да, тази година напимер гледах два дебюта, които ме изправиха на нокти. Наистина мисля, че един дебют може да бъде сериозно постижение. Но той не се „превръща“ в сериозно постижение, той е такова от самото начало поради замисъла си, поради автора си и поради главните участници в него. Това е всъщност една от магиите, заради които обичам киното като процес – магията на съвпадането на идеите и волята на хората! И тя се вижда именно в крайния продукт – във филма – независимо дали той е първи, последен или някъде по средата за съответния режисьор.

ЗА ЛЮБИМИЯ ТИП КИНО / РЕЖИСЬОР:

– Има ли такъв автор в киното, който може да те накара да си кажеш „ей, и аз така искам да снимам“? Или пък автор, чиито филми можеш да гледаш винаги (за вдъхновение, за релакс, за забавление)?

– На първия въпрос: Ким Ки Дук в двата си последни филма (и двата произведени 2004-та!): „Самаритянски момичета“ (Награда за режисура, Берлинале 2004) и особено „3-желязо“ (Награда за режисура, Венеция 2004) – непрелично таланлив, екстремно аскетичен – намерил е най-йогисткия режисьорски подход – в смисъл че няма нищо излишно. Красив, смел, смислен разказ с уникални герои, които оставят в съзнанието ти динозавърски големи следи. Завиждам му неблагородно и искрено!

На втория въпрос: Серджо Леоне, главно с „Имало едно време в Америка“, всичко на Дейвид Линч и още: Тони и Ридли Скот, Баз Лурман, Кустирица, Пол Томас Андерсън, Питър Джаксън, Гай Ричи, Тарантино, Кешловски, Фелини (до един момент), Бертолучи (по всяко време), Дейвид Линч (само понякога), Тим Бъртън (всичко, винаги), Тери Гилиъм (всичко, винаги), Алмодовар, Жан Жак Ано, Кевин Костнър (само „Танцуващият с вълци“ и „Воден свят“), Форман (не може да бъде), Спилбърг (все повече), Копола, Скорсезе, Уонг Карвай (без последния „2045“).

ЗА ИДЕЯТА НА „МИЛА“:

– Най – хубавото на „Мила от Марс“ е, че разказва за всякакви неща и хора – как се стигна до тази идея? Как би могъл да се определи жанрът на филма?

Благодаря за хубавия комплимент! Мисля, че на 100 места съм разказала как ми хрумна идеята от филма на Коцето Бонев „Търпението на камъка“ и от реплика-та на неговия дядо „бременна не съм виждал от 20 го-

дини“.

За жанра: мисля си, че е драма с комични елементи. Но смятам, че има и малко екшън, и малко символи-зъм. Чувствам се комфортно в крос-жанровете, стига да е издържан от началото до край. Някои от най-сполучливите филми са крос-жанрове, но някои сменят жанра по средата и пак са си гениални (Кустирица), така че каквото и да ни учат, правила няма, освен тези, които идват отвътре. А те са най-неумолимите.

– За кого е предназначен филма: На пръв поглед само младите хора могат да усетят този тип кино, за кого всъщност е заснет „Мила от Марс“?

– Първоначално гледах на мен да ми харесва, но само защото трябва да се тръгне от някъде.

Когато се произвежда нова газирана напитка, първо се определя таргет групата и после спрямо желаната аудитория се компилират съставките на напитката. Може би това важи за сапунените сериали, холивудски продукции на конвейер и разни „телевизионни продукти“, но с филмите, вярвам, не е така. Или поне с тези, които са искрено създадени, като неотложна необходимост на авторите им да ги създадат.

От друга страна един филм се прави за хората, обратното би било арогантно, защото кинопроизводството е скъпо. Така че и „Мила“ е за хората. За хората, които харесвам, независимо от възрастта им. Но тези мисли идват по-късно. Важна е искреността на първия порив – на необходимостта да разкажеш конкретна история. След това в момент, в който сценарият е вече факт, си задавам въпроса: приятелите ми ще го гледат ли? А хората, които уважавам? Учителят ми, професор Стайков, ще го хареса ли? Вследствие на тези въпроси се роди втората версия на сценария, в която се появи линията с марихуаната, с лошия Алекс, някои от ретроспекциите, повече връзки между героите, повече действие, повече хумор и т.н.

Аз правя тестове по „американски модел“: и на етап сценарий, и на етап груб и фин монтаж. Всички копия на сценария бяха подвързани накрая с по няколко листа „читателски тест“. Така че в един момент ми беше много ясно какви хора като пол, вкусове, професия и възраст кои неща харесват и не харесват в историята. Това ми направи огромната услуга да не снимам неща, в които тогава се бях вкопчила като удавник, а сега ми се струват пълни глупости. Но сега ми е лесно да ги видя, тогава бях без никаква дистанция. Тези читателски тестове всъщност ми дадоха дистанция и дефинираха моята публика. С повечето се съобразих с пълното съзнание какво и на кого не държа да се хареса. Адски полезно упражнение. Болезнено, но полезно като ваксина.

Втората вълна тестове беше на етап пост-продукция. Екипът вече ми се смееше, защото често ги измъчвах със „скрининг тестове“, като ги карах да попълват далеч по сложни въпросници с оценки на герои, епизоди, финал и т.н. Пак по американски модел канех и „представителни извадки от обикновени хора“ – така наречената „потенциална публика“. Тази публика, след като се съвземеше от потреса „к`во пък е това сега и к`ви са тия луди“, също попълваха тестове. Отстрани изглеж-

даше доста смешно, но ми е абсолютно безценно. И държа да поясня, че това няма нищо обща със сбирка на колеги-приятели на прожекция и разговор след това. Защото паметта на автора е избирателна и след 5 дена той или тя ще помни само това, което му/й изнася.

Затова тези срещи трябва да се записват и след това да се обсъждат от режисьора и монтажиста. Докато работех четири години в рекламата, правехме подобни фокус-групи за различни продукти и услуги, с модератор, в изолирани помещения, които наблюдавахме през полицейско стъкло и които се записваха на видео. Оттогава знам как прегледът на заснетия материал не е това, което си спомняш по памет, а понякога е точно обратното. Така че това е моят метод и аз държа на него поради факта, че един филм се прави за хората. С мнението на хората трябва да съм наясно (не задължително да се съобразя, но да съм наясно!) на всеки един етап.

И не съм съвсем съгласна, че само младите могат да усетят този тип кино. Или, ако това е вярно, познавам някои твърде млади хора в напреднала възраст. А повечето комисии, които са отличавали филма, са на средна възраст 50 години.

ЗА ФОЛКЛОРНОСТТА / ДИЗАЙНЕРСКАТА ВИЗИЯ В „МИЛА ОТ МАРС“:

– Страхотно впечатление правят във филма сценографските акценти – как ти помогна художественото образование за тези стилни решения?

– Първо, имам страхотен човек от екипа – Грета Великова, която беше художник на филма, костюмограф и гримьор – постави нещо като олимпийски кино – рекорд!

По отношение на художественото образование – много ми помогна, защото голяма част от „сценографските решения“ фигурираха на ниво литературен сценарий.

Но държа да стоя отворена и животът да ми подсказва решения. Вярвам, че животът има най-голямото въображение. По този начин постъпих с локациите, по такъв начин работя и с актьорите.

ЗА МУЗИКАТА:

– Най-накрая bg филм със soundtrack и то наистина слушаме – как точно подбра музиката за филма?

– С маниакална настойчивост. Приятелят ми, продуцент по стечение на обстоятелствата (и без да го иска в началото), е меломан и има много и всякаква музика. Повечето от музиката избрах още докато писах сценария, а голяма част от сценария написах благодарение на избраната музика. Именно благодарение на музиката, по следния начин:

Когато имам нужда от помощ – да измисля образ, да си доизясня даден епизод или да го визуализирам, търся музиката, която да ми даде тон. Откривам кое парче отговаря по дух на това, над което работя. После го пускам безброй пъти, в продължение на часове (мъ-

чително за околните), докато ми се изясни картината и мога да пиша.

Епизоди, написани на конкретна музика, си „дръпнаха“ тази музика и във филма. Герои, които формирах, слушайки „тяхната си музика“, си останаха с тези теми и във филма. Добавих и някои неща благодарение на музикалния ни продуцент Катя Атанасова, която е и пресаташе на филма.

Имам късмет, че имам много приятели музиканти. Имам късмет, че в България живеят и творят страхотни музиканти и че поне тези, с които се срещнах, пожелаха да участват в един дебютен филм.

Само веднъж имах неприятности, с Авеню Продъкшън, които близо година ме лъгаха, че ще ми дадат евтино, „като за студенски филм“. Правата на едно парче на „Исихия“. Накрая стигнах до фин монтаж и вече не можех да махна парчето от филма. Тогава ми поискаха 3000 или 4000 лева само за излъчванията в България. Но аз се запознах със самите музиканти, които се оказаха изключително готини пичове, които имат техен си проект – група „Чакръг“. Те до такава степен харесаха идеята за филма, че ми дадоха други 3 техни парчета. Имам намерение и за в бъдеще да работя с тях.

А на мястото на махнатата „Исихия“ моят незаменим приятел, джазмена и композитора Румен Тосков, написа музика по картината, като в американските филми, спазвайки всички монтажни акценти. Истана подобре.

ЗА КЛИП – МОНТАЖА:

– Можеш ли да си представиш „Мила“, разказана хронологично, равно и подредено?

– Не мога и не искам. Няма защо и няма да ми е интересно за гледане.

ЗА „ИЛЮЗИИ“ ОТ РИЧАРД БАХ:

– Как така попадна тази книга в „Мила от Марс“?

– Преди години пътувах с тази книга за баласт. Аз така си го наричам. Винаги, когато пътувам, ми трябва определена книга за „баласт“ – да не хвъркна. Или за противотезест. За няколко години това беше „Илюзии“, а Мила в този филм ми прилича малко на мен и това, което си спомням от годините, когато носех за баласт „Илюзии“. В последните 2–3 години „книга за противотезест“ ми стана един сив тефтер, в който си записвах лекциите на професора и разни мисли на други режисьори.

ЗА ФИЛМОВАТА КРИТИКА:

– Обръщаш ли внимание на различните отзиви за „Мила“?

– „Мила от Марс“ има любопитни отношения с критиката.

След София Филм Фест 2004, въпреки участието ни в конкурсната програма и първата ни награда, критиката не излезе с нито едно редченце за филма. Все едно не се беше случил. Внезапно станахме любимци на



ежедневната преса, на всякакви новинарски, лайф-стайл и други издания и медии, но нито един критик не писа за филма. Пет месеца. Честно. И аз, и екипа бяхме доста шокирани от този факт.*

Чудех се дали не им се появихме много внезапно. Дали критиката е със забавени реакции. Опитвах се да мисля, че няколкото любими мои критици и сериозни кинаджии бяха заети по други изяви около феста на Кита и не бяха гледали филма (както и се оказа).

Български филмови критици започнаха да пишат за „Мила от Марс“ точно пет месеца след премиерата и след като вече беше някак неизбежно. След като жури с председател Майк Лий награди филма като най-добър от региона и с още една специална награда, след като получихме пет награди на Златна Роза и след като най-известните световни киноиздания като Screen International, Screen Daily, Variety публикуваха положителни рецензии за „Мила от Марс“, както и около 2000 сайта в Интернет (само през септември, сега са повече).

Мисля, че съм най-развълнувана от определенията на критиците Вера Найденова, Янко Терзиев и Дебора Ънг (Варайти).

– Това прехвърляне към документалното кино може ли да се тълкува като „отстъпление“, или е по-скоро „ново завоевание“?

– Първият ми документален проект „Смъртта и целият път обратно“ е отпреди „Мила от Марс“, просто БНТ реагира бавно при подписване на договори и още по-бавно при отпускане на субсидии. От сесията през 2002-ра, на която този проект спечели със (забележи) пълно мнозинство, само моят и още един филм още не са направени и нямат бюджет. Ние снимахме благодарение на продуцента на проекта Димитър Гочев от „Камера“ и вече сме в пост-продукция.

Не знам защо ти хрумна, че документалният филм е отстъпление – аз намирам темата за много сериозна, важна и изключително вълнуваща. За този документален филм взех решение още преди да напиша „Мила от Марс“.

Имаме и нов документален проект с продуцента на „Мила от Марс“, който спечели субсидия на НФЦ. Благодарение на НФЦ ще имаме шанс да го направим през лятото на 2005-та. Този проект е за ексцентрични млади хора и вярвам, че, обратно на повечето документални филми, ще бъде интересен и за млада публика.

Два игрални проекта имаме в развитие, но с игралното кино нещата стават по-бавно, тъй като за финансиране и сценарно развитие е необходимо време. Все пак се надявам да снимаме поне един от тях през 2005-та.

*В статията си в брой 3/2004 (м. юни) на списание „Кино“ кинокритикът Александър Янакиев отделя специално внимание на филма „Мила от Марс“, а на корицата на същото списание има фотос от филма.

ЕВРОПЕЙСКОТО ПЪТУВАНЕ НА ХЕМИНГУЕЙ МИНАВА И ПРЕЗ БЪЛГАРИЯ

„Единствената любовна история, която Хемингвей не описа“ се нарича най-новият игрален филмов проект на сценариста и режисьор Светослав Овчаров. В оспорвана конкуренция с още единадесет проекта на талантиви кинематографисти от Босна и Херцеговина, Гърция, Македония, Сърбия и Турция българският проект се пребори за финансиране от 10 000 евро. Започнал своята дейност миналата година по личната инициатива на директора на Международния кинофестивал в Солун Мишел Демопулос, Балканският Фонд е на път да се превърне в един от най-престижните източници за финансиране в региона. Качествата на драматургията и на авторите на проектите бяха оценявани по време на тридневна публична защита от авторитетно международно жури, в чийто състав влизаха директорът на „Синефондасион“ към фестивала в Кан Жорж Голденщерн, директорът на „Глазгоу Филм Файненс“ Лени Крукс, председателят на Словенската асоциация на продуцентите и ко-продуцент на „Ничия земя“ Дуля Клеменс и художественият директор на Балканския Фонд Кристина Калас. Светослав Овчаров и Асен Владимиров показаха откъс от филма „България, това съм аз“ и защитиха готовността си да заснемат ретро филм за българската следа в живота на младия Хемингвей.

– Какво се е случило през нощта на 22 ноември 1922 година? Откъде го знаем?

– Хемингвей е човек, който непрекъснато твори своята биография. От една страна – начинът му на живот се е превърнал в легенда. Като се спомене името му, в съзнанието на публиката възникват като устойчива поредица: дайкири, сафари, бокс, риба меч, самоубийство с ловна пушка... От друга – той самият създава в литературата си допълнителни обстоятелства, които обогатяват тази легенда, дописва онова, което не му се е случило в живота, но би искал или би могло да се е случило. В болното му въображение (а кое въображение е здраво?!) фикция и реалност се смесват, между тях няма йерархия. Нека споменем само неговия роман „Сбогом на оръжията“ за любовната история между него и една медицинска сестра във военната

РАЗГОВОРИ.....

*С режисьора Светослав Овчаров
разговаря Паулина Желева*

болница по време на Първата световна война. Историците на литературата са изнамерили снимките на прототипа на героинята – изящна млада жена в бяла престилка с наметнат върху ѝ военен шинел. Знае се и името ѝ – Хелен фон Куровски. Само че тази жена цял живот е твърдяла, че никога не е имала „вземане-даване“ с Хемингвей, дори че не го е познавала. На кого да вярваме – на описаното в романа ли, или на истинския човек?

Тъй стоят нещата и в историята, която ние искаме да разкажем. Единственият безспорен факт е, че в книгата на Хемингвей „По телеграфа“ (впрочем издадена шест години след смъртта му – „By-Line-Hemingway“, Penguin Books, 1967) има един репортаж за канадския вестник „Торонто дейли стар“, датиран „14 ноември 1922 година, София, България.“ Тоест безспорно е, че Хемингвей на път от фронта на гръцко-турската война,

където е бил военен кореспондент, е минал през България. Какво се е случило – нека не изпадаме в положението на гореспоменатата Хелен фон Куровски и да отричаме всичко предварително. Всичко би могло да се е случило – нали говорим за възпалено въображение на един млад писател, който тепърва ще покорява света.

Нашата история трябва да се движи по ръба на фикцията и документалността – хем да е достоверна в историческата си част, хем да е свободна в интерпретацията.

– Колко време отне предварителната проучвателна работа, за да се стигне до проект за игрален филм и върху какво се базираше тя?

– Занимаваме с този проект от две години. Сега, като кажа занимаваме се, да не си представяме научно изследване и четене на документи. Това също го има,

Асен Владимиров, Светослав Овчаров, Ваня Джолева и Маринос Миниоти





но е част от стигането до героя, от проникването в него. Иначе трупането на впечатления е отвсякъде. В къщата на Хемингвей в Кий Уест – Флорида още на входа те посреща надпис – „Не пипайте котките“. Това сигурно е най-голямото струпване на котки на квадратен метър в света. Хемингвей обичал котки (лъвове също), след смъртта му котките са превзели имението. В нашия сценарий има котка. Не е на Хем – но е повод за други взаимоотношения. И така – „котка по котка“ събираме образа на героя.

– **Как се стигна до триъгълника баща-дъщеря-чужденец и какво се крие зад всеки един от образите в този триъгълник? В Солун, по време на публичното обсъждане на проекта пред и от членовете на международното жури, ти (Светльо) настояваше за значението на „гарата“ както в личния ти живот, така и във филмите ти и в телевизионната поредица „Парень влак“. Защо? Като се има пред вид обяснението ти в „режисьорските бележки“ за това, че като човек и като режисьор се намиращ между традицията на Балканите (силно белязана от патриархалността на миналото и не по-малко от неговия патернализъм) и космополитизма (модерността на днешното време), считааш ли, че днес България продължава да е гарата, от която все още трудно може да се отпътува за където и да е. Или си на друго мнение? Има ли идеята за този проект и реализацията на бъдещия филм значение за бъдещите пътувания на българското кино?**

– Ние разказваме любовна история. Като във всяка такава в нея има любовен триъгълник. Извън любовната история: Хемингвей си е Хемингвей, но той е повод да се занимаем с кръга проблеми, които при мен вървят филм след филм. Героите са носители на тези проблеми: Бащата е човек на патриархалното общество. Неговите корени са в традиционната култура на деветнайсти век. Земетръсите на войните, разтресли Балканите в началото на XX век, са разпукали нравствената почва под краката му. Понятията му за добро и зло, за морално и неморално са поставени на изпитание. Дъщеря му е единствената му опора. Върху нея той се опитва да прехвърли своята ценностна система. Момичето, което е получило европейско възпитание, се чувства задушено в прегръдката на Баща си, но не смее да се измъкне от нея. Шовинизмът, патриотарството, живеенето с миналото тя приема като неизбежна необходимост. Пристигането на Чужденеца е ударът, който разрушава крехкото равновесие в дома на началника на гарата. Космополитът се вклинява в живота им и го разрушава. Действието в нашия сценарий се развива преди 82 години. Нима нещо се е променило? Не се ли намира съвременният българин на същия

нравствен кръстопът?

– **Защо избира точно този откъс от „България, това съм аз“, като демонстрация за твоето кино пред едно жури, което на практика нищо не знае за теб, а не някакъв друг? Имаше ли подтекст в този избор и в случай, че да – какъв беше той? Може ли да се говори за едно постепенно „излизане“ (в добрия смисъл на думата), започнало от „Лист отбрулен“, от чисто българския елемент и ако да, в каква се състои то?**

– Аз съм сантиментален човек. Откъсът, който показаме, е свързан с баща ми. Баща ми бе свързан с киното. Струва ми се, че откъсът помогна да се разбере начинът на мислене, който ще се опитаме да приложим и в следващия филм. Малко смешен, малко тъжен, малко нещо исторически, ама личен. Разказ за конкретен човек, който дърпа подире си обобщението за времето.

Аз правя само филмите, които искам. Дори и поръчков филм да ми се наложи да правя, пак се опитвам да го доближа до себе си. Обичам си героите, ставам част от тях – те от мене. Жена ми и продуцентът Асен Владимиров, с когото работим вече двацет години, като хора, които щат – не щат ме търпят, са достигнали едновременно и независимо един от друг до една и съща теория. Във всеки филм (твърдят те) съм заприличвал на героите си: „Стамболов“ – кръгла глава и прогресивно оплешивяване, „Фердинанд“ – дълг нос и непредвидимо поведение и пр.

Не знам сега с „Хемингвей“ до къде ще го докараме. От едно известно време се питам не злоупотребявам ли повече, отколкото трябва, с джина. Хубаво е, че нямам ловна пушка. (Шега!)

– **Можеш ли синтезирано да изразиш отношението си към Хемингвей като световен автор? Как ще се предпазиш от известността на персонажа и на писателя, за да покажеш младия, все още никому неизвестен журналист? Това не те ли плаши малко и ако да, защо? Ако не, защо?**

– По времето, за което разказваме в нашия сценарий, Хемингвей не е станал още онова, което всеки се сеща при споменаването на името му. Той не изглежда като беловлас човек с румени бузи и дебел пуловер. На 23 години е и няма дори мустаци. Мустаци той си пуска след като е бил в България. Скоро след пристигането си обратно в Париж се разделя с първата си жена. Публикува първите си разкази. Какво се е случило на Балканите? Нашата версия е изложена в този филм.

Дали ме плаши образът на Хемингвей? Да, плаши ме. Също толкова, колкото и другите два образа. Всеки филм започвам с ужас от неизвестността, пред която се изправям. Независимо от това дали е игрален или документален. До едно време си мислех, че има нещо ненормално в това състояние на страх. Сега не мога без него. Абе, нали си говорихме – шантава работа...

– **Как преценяваш технологията на избор на про-**

екти, прилагана от Балканския фонд в Солун? Как се чувстваше през трите дни на представянето на всички 12 проекта? Като на изпит? Като на разпит? Като в „изповедалня“? Като на маратон?

– Като човек, който е спечелил в Солун – естествено е да ти кажа, че технологията и процедурата са добри. Сигурно ако бях загубил, щях да мисля обратното. Ние пътувахме натам и си говорихме с Асен, че сме длъжни да се пробваме, пък каквото ще да става. Бяхме говорили с Людмил (Тодоров), който е бил миналата година на същия форум и не е спечелил. (А аз съм сигурен, че проектът на Людмил е бил по-добър от тези, които са спечелили!) Людмил ни каза: „Хубав спомен остава!“. Така и отивахме, като хора, които си прекарват времето и от това остава „хубав спомен“. Чувствах се добре в Солун. Странно, но понякога с хора от чужди страни, които виждаш за пръв път, се оказва, че имаш повече общи теми за разговор, отколкото със сънародниците си в България. С две думи за Солун: нали разказваме любовна история! От всяка любовна история остава „хубав спомен“, независимо дали е щастлива, или нещастна.

– Повечето от останалите участници в състезанието по-открито или по-прикрито лобираха в полза за своите проекти. Вие с Асен – не. Какво мислиш за лобирането в този смисъл? Трябва ли някой да го прави и ако да, кой?

– Лобирането е странна работа. Това ми прилича малко на оня стар български обичай, по който женели гурбетчиите. Понеже женихът бил обикновено месеци в странство, на церемонията по годеща присъствал обикновено ... калпакът му. И понеже това обикновено бил купен специално за случая чисто нов, неотъркан и неомазан калпак, за жениха всички добивали прекрасни впечатления. И годявката ставала. Предполагам,

че обичаят с калпака е съществувал във всички балкански страни.

В нашия случай ние не показвахме „калпака“, а самата глава, която трябва да го носи. Но и с демонстриране на калпака може да се върши работа. Виждаш колко продуктивна е била тая технология в близкото и далечното ни минало. Що народ се е народил от тия задочни годещи! Дали при филмите „задочните бракове“ са решение... не знам.

– Как отпразнува избирането на проекта ти като най-добър от всички представили се тази година в Солун? (нека не забравяме, че общият брой на кандидатствалите в преселекцията проекти е бил 56, че от тях спечелиха само 4 (по правилата на играта 1 задължително е гръцки) и че твоят все пак бе признат за най-добър от 4-те...)

– Бяхме се разбрали с Асен, че ако спечелим, ще черпи той, ако загубим – ще черпя аз. Черпната трябва да стане в „Джеймисън клуб“, където пиенето така или иначе е безплатно. Асен удържа на обещанието си и почерпи човекът! Дори нашият „глас и образ“ Ваня Джолева, която е заклет трезвеник, изпи една чаша.

Друго интересно беше, че пред въпросния клуб по време на целия фестивал бе паркиран ретро автомобил „Форд“, такъв, с какъвто по време на сухия режим са карали контрабандното уиски. Та тъкмо като отиваме на церемонията – и гледаме: автомобилът го няма! Лош знак! – казахме си. Като излязохме от залата, след като бяхме спечелили, видяхме, че от далечината към кръчмата иде въпросният ретро автомобил. Това можеше да означава две неща: или пръстът на съдбата сочеше, че ние навлизаме в правенето на този „ретро“ филм, или че хората знаят, че ние правим филм за Хемингуей и идентификацията с него е силна, та бързаха да осигурят допълнителни количества уиски...





АНКЕТА

Операторът с режисьора Димитър Пенков



Христо Бакалов е завършил операторско майсторство във ВИТИЗ „Кр. Сарафов“ през 1983 година. Оператор е на документални и игрални филми, сред които „Котешка опашка“, „Екзитус“, „Тишина“, „Опашката на дявола“ и др.

От 1997 година живее и работи в САЩ, където снима игрални и документални филми: „Quitters“, „Whirlygirl“, „Wait Until This Year“, „Samsara“ и др.

– По какви критерии избирате филмите, които снимате?

– Първостепенна роля за един филм според мен има сценарият. Изключително важна е също ролята на режисьора. Когато мога да избирам, избирам предимно по тези два показателя. Но уви, на този етап предлагането на разнообразни проекти не е толкова голямо, колкото ми се иска да бъде.

– Какво е за вас камерата?

– Камерата сама по себе си е техническо средство, един от инструментите, с помощта на които, при умело използване, се постига желаното от авторите емоционално въздействие върху зрителя от екрана.

– А светлината, композицията, движенията, цвета?

– Като компоненти от изобразителния стил на едно аудио-визуално произведение светлината, композицията, движенията, цветът, както и всички останали елементи, трябва да са подчинени на едно и също нещо – на идеята и художествения замисъл за конкретния филмов проект. В този смисъл съчетанието им е винаги уникално. За мен лично светлината е чувство, тя е най-близко до поезията и музиката, тя е магията, с която подсъзнателно може да се провокират емоции у зрителя. Композицията, движението на камерата, цветът са също силно въздействащи елементи, но според мен те са по-

директни и по-еднозначни. При всички случаи добрият резултат се получава от умелото съчетаване и верния баланс между отделните елементи, като, повтарям, те трябва да са насочени в една посока.

– Какъв е балансът между техническата и творческата страна в операторската работа?

– Техническата страна е основата, а творческата страна е самата постройка, която се вижда, която се харесва или не, но за да я има, тя трябва да е стъпила върху основата. Така че в операторската професия двете неща са неразделни.

– Може ли операторът да спаси режисьорски гаф на терена?

– Да, може. И би трябвало да го прави винаги, ако възникне такава ситуация. Като важи и обратното. В края на краищата режисьорът и операторът са съратници, обладани от една идея.

– Какво означава за вас „да уловиш неуловимото“?

– Да можеш да реагираш в момент, когато непредвидени ситуации и стечения на обстоятелства ти предоставят шанс да усетиш и уловиш в кадър нещо ново, нещо повече в желаната от теб посока. А такива мигове има...

– Как се оформя тандемът режисьор-оператор, доколко е задължителен и не е ли по-любопитна случай-

НОСТТА В ТЕЗИ ОТНОШЕНИЯ?

– Такъв тандем обикновено се формира на млади години. Схемата – “от дебют – тандем” е доста популярна. То е нещо като брака, носи си своя комфорт и сигурност, но често крие опасността от спад в страстите и закрепостяване. Докато всяка нова връзка е нова доза адреналин...

– Как възприемате негласния операторски девиз „всеки дефект – ефект“?

– Не го възприемам. Това е несериозно.

– Какво според вас е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?

– Имайки предвид казаното по-горе, непрофесионално е да градиш нездрава основа, т.е. да си технически неподготвен. Недопустимо е да си безотговорен и лицемерен.

– Какво е отношението ви към актьорите? Какво са те за вас... гравивен материал, разглезени звезди или съмишленици и сътворци на изображението?

– Актьорът е жрец. Той е по-важен от оператора. Той носи, той изразява духа и това е водещо. За всички на снимачната площадка!

– Имате ли изобразителни пристрастия, които искате да заявите във филмите, които снимате?

– Имам. Пристрастията ми винаги се формират въз основа на драматургията, на емоционалния свят и посланията, които се стремим да въплътим във всеки филм.

– Ходите ли на кино? Какви филми гледате? Имате ли предпочитан вид кино? А колега, от когото да се възхищавате?

– Да, ходя на кино, макар и не толкова често, колкото ми се иска. Гледам всякакви филми, но харесвам най-вече драматичните филми със сюжети от реалния живот и дълбоки, многопластови индиректни послания. Много са имената на световно признати колеги оператори – руснаци, американци, поляци, унгарци и др., от чиято работа силно се впечатлявам и които дълбоко уважавам. Напоследък силно се възхищавам от операторската работа на испанеца Хуан-Руиз Анча.

– Как предпочитате да снимате – на лента или с дигитална камера и защо?

– Все още негативната филмова лента е с по-големи възможности и това, съчетано с електронната пост-продукция, дава огромни възможности за обработка и промяна на картината в желаната посока. Проблемът според мен е в трудността на определяне на вярната посока и на ограниченията, които трябва да си постави съвременният оператор в това наистина необятно море от възможности за обработка на изображението. Или, като се казва, трудно е да се фокусираш.

– Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?

– Изключително важни! Все пак операторският труд се упражнява в духовната сфера и няма как да не вклю-

чиш собствените си сетива в подчинение на това, което правиш.

– Обичате ли експериментите, или сте традиционалист при изграждане на изображението?

– Обичам експериментите, но ги прилагам само когато съм убеден, че са уместни.

– Как гледате на метаморфозата на оператора в режисьор? Бихте ли направили този преход?

– Приемам я и не я отричам. Стига човек да е убеден, че може да го прави добре, защо не!? За себе си на този етап не мисля за преход. Мисля, че все още мога да бъда полезен повече като оператор.

– Мислите ли, че операторът е носител на авторски права?

– В повечето случаи, когато сме свидетели на действително художествени филми – да. Но този въпрос си остава спорен...

– Как според вас операторското майсторство се оценява от критиката – по света и у нас? Достатъчен ли е интересът към него?

– В (оперативната) критика у нас, бих казал, в повечето случаи лаконично или въобще не се споменава. Обикновено има едно или две изречения за “потупване по рамото” малко преди края на материала в повечето случаи, ей така, за “есенция”. Разбира се, правят изключения конкретните статии и материали за определени оператори, анкети като тази и др., но те у нас са рядкост, което на фона на родната филмова индустрия е нормално. Ако погледнем извън страната, разликата е в това, че по света съществуват специализирани операторски издания, където колегите споделят опита си, обменят мнения и дискутират. Но това е по света, а светът е доста по-голям от нашата родина, така че и това е разбираемо.

– Как гледате на обстоятелството да бъдете „наемник“ в чужди продукции?

– Въпросът ми звучи грубо. Повечето хора по света упражняват професиите си и под формата на наемен труд. Ако една работа ти се предлага, ти или я приемаш или не. Въпрос на избор. Няма нищо обидно да кажеш „Да“ или „Не“ според разбиранията си. А в много случаи работата, която така много искаш, може да не ти се предложи въобще...

А ако въпросът ви има и такава страна, бих казал: ако си оператор, по-добре е да те наемат като главен оператор в чужда продукция, отколкото като втори оператор в същата продукция.

– Какво ви зарежда с енергия за вашата работа?

Чувството за съпричастие и работата със светлината на снимачната площадка.

– Какви други предизвикателства обичате? Други интереси, хобита, фобии, мании.

– Обичам природата, различните ѝ състояния и огромната ѝ енергия. Страхотно е!

ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА ПРИЯТЕЛЯ

Негелчо Милев

Тодор Андрейков беше едновременно целеустремен, но и развоен. В душата му припламваше Паисиева искра, а той пое размирните друми на Матей Миткалото. Може би изборът не беше само негов. "Ти си твърде умен за сцената" – отсече на приемния му студентски изпит проф. Д. Б. Митов, първият ректор на ВИТИЗ. Той властно подтисна актьорските му амбиции, без да ги угаси докрай. Така Тони стана книжовник, но копнежът за жива публика не го напусна до последния му дъх. Трудно е да кажа какво спечели и загуби от това. Спечели легендата за критика – актьор.

Загуби науката за киното.

А той не можеше и без двете.

Ако бе предпочел килията на научното съзерцание, неуморният радетел на екранното образотворчество вероятно би ни завещал в академичен вид плодове на дълголетния си труд, градивен и съизмерим с многоготомните съчинения на най-известни летописци на филмовото изкуство. Мощният му интелект е дал красноречиви доказателства за това. С течение на времето цената им расте.

Неразгадана тайна ще остане дали бе орисан, или сам пожела като пламенен средновековен трубадур да леее обичта си към екрана пред изумената публика. Тази непредсказуема форма на действителен анализ е мимолетна. Тя живее „тук“ и „сега“. Остават само магията и споменът за изключителното преживяване. Андрейков бе майстор на този колоритен жанр, на който отдаде основната си енергия и неукротима страст.

Лудо влюбен в омаяните си слушатели, всепогълнат от общуването с тях, той не можа да завърши своята „История на киното“. Обработи лично първия й том – „Историята на нямото кино“. Сега на вниманието ни се предлага том втори – „Звуковото кино през 30-те години“.

Текстът съвместява стенографски записи на лекциите му с отделни негови студии, посветени на изтъкнати кинодейци и национални кинематографии. Всеотдайната му съпруга грижовно е подредила всичко, което Андрейков е написал и казал за този важен период. Добри думи заслужа-



ват и студентите, съхранили магнетофонен запис на основните му изказвания.

Така се очертават контурите на многопосочния му замисъл. Без да губим усещане за цялостния ход на времето в общата равностетка на 30-те години, са изтъкнати най-важните стилови насоки и жанрове, а в техните подвижни рамки – портрети за творците и филмите, които ги характеризират. Възгледите на историка са подкрепени с богат фактически материал и илюстрирани с убедителен разбор на показателни явления. Увенчават ги проникновени и смели теоретични обобщения.

Андрейков надмогна традиционната схема, според която хронистът на екранното образотворчество избирателно разглежда приносите само на няколко „големи“ кинематографии, но е също тъй далеч от всеобхватния, описателен обективизъм. С особена любов и умение той проследява формирането на екранния феномен на Латинска Америка. На японската и индийската филмови школи също е отделено заслужено внимание. Убедително са назовани отличителните им черти:

Първо – като резултат от дълголетни народопсихологични натрупвания на обособени „в себе си“ национални и регионални култури...

Второ – като неделима част от

един цялостен, общочовешки начин за общуване, при който модерната звуко-зрима образност все по-определено играе решаваща роля.

Този подход преодолява както греховете на културния „европоцентризм“, така и неумерените хвалби на космополитичната екранна продукция на САЩ. Установява по-справедлив баланс. Отдава всекиму дължимото.

Говоримата реч и писменият текст се възприемат по различни информационни канали. Те активизират различни сетива. Речта въздейства емоционално; текстът мобилизира преди всичко ума. Андрейков по-добре от всеки друг би намерил собствения си център на равновесие при съвместяване на двата подхода. Той грижовно би обработил стенограмата на своите лекции в изцяло четиво. Ако можеше да го стори...

Издателите благодаразумно са оставили почти недокоснат автентичния поток на авторовото съзнание. В този свободен вид стилът на Тони въздейства неотразимо на всеки, който знае как да улови есенцията в раждащата се негова творческа мисъл. Посланието съвместява разкрепостеното му устно изложение с провозиращи капризи на ума, които щедро обагрят научните му съждения. Обмислено чувство и развълнувана мисъл се сливат! Като в недовършена симфония, като в недопята песен.

С това издание България авторитетно прибавя своя собствен поглед към всеобщата летопис на световното кино. В съперничество помежду си историците на „голямата петорка“ (САЩ, СССР, Италия, Франция и Германия) често изтъкват собствените си приноси за сметка на другите. Мнозина от тях са пропуснали като „бели петна“ изключително важни региони и страни: Япония, Индия, Китай, арабския свят, Черна Африка, Латинска Америка... Трудът на Андрейков е чужд на подобни пристрастия. Той търси убедителна и справедлива – равноправна картина на световния филмов процес. Затова ще надживее и надрасне времето, в което е създаден.

ЧОВЕКЪТ, КОЙТО ИСКАШЕ ДА ИГРАЕ ХАМЛЕТ

Литературен сценарий за телевизионен филм

ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ

*Петър Кърджолов е кинокритик-историк,
автор на научнофантастични разкази и повести.*

В театър „Глобус“ пристига Инспектора.

– Добре дошли, Инспекторе!

Кой е той? Откъде идва? Какви са задълженията му? Засега не се знае. Зрителят не успява дори да зърне лицето му, но пък получава възможност да надникне в светилището на Мелпомена. Защото двама души, пръскайки се по шеговете от почтителност и усърдие, развеждат Инспектора из „Глобус“ и се опитват да го въведат в тайните на театъра.

– Това е вашето царство – разперва широко ръце единият от придружителите, нагърбил се с ролята на водач. Облечен е в бяло и прилича на ангел хранител. Затова ще го наречем Ангела. Вторият услужливец има вид на човек, учил дълго и старателно за рецидивист. Липсват му само рога на челото и тризъбец в ръцете, за да бъде приликата му със сатаната пълна. Него ще назовем Дявола.

Театър „Глобус“ прилича на всички театри, съществували по света от времето на Древна Елада до светлото бъдеще (в което се развива настоящата история). „Глобус“ има зала с балкони и ложи, сцена с кадифена завеса, пищни декори, гримьорни с огледала, тайнствени крипти, пълни с костюми, маски, доспехи, реквизит... Този лабиринт от странни предмети прекосяват тримата смутители на царящото навсякъде спокойствие. Но това е само предверието на невероятния свят, който те ще трябва да избродят. Свят, започващ от мрачен декор на вечно зейнал вход с надпис над свода му: „Надежда всяка тука оставете!“.

Тримата мъже влизат в асансьорна клетка, която веднага тръгва надолу. Сякаш се спуска в бездънна глъб. Решетъчните ѝ стени позволяват да се вижда през нея, зад нея, встрани от нея... Да се виждат стълбища, площадки, отварящи се врати, затварящи се прозорци, вдигащи се декори, спускащи се завеси... Странен свят. Сцена. Свят, върху чиято странност започват да се появяват надписи-те на филма...

Качил се на високи обувки-котурни, бавно пристъпва древногръцки актьор. Лицето му е скрито зад печална маска... Жена с блуждаещ поглед се опитва да изтрие от ръцете си въображаеми петна кръв.... Дългобрад мъж в средновековни одежди се опитва трескаво да провери главата си през решетката... Ревнив мавър души красива бяла жена... Сред колонадата на старовремски балкон се прегръщат момче и момиче...

Асансьорната клетка се спуска все по-надолу. Лицето на Инспектора се мярва за миг...

* * *

– Чухте ли новината? Пристигнал е новият Инспектор!

Това го казва млада жена, която вихрено нахлува в барчето на театъра. Като всеки уважаващ себе

си храм на изкуството и „Глобус“ има барче. Помещението е малко, с няколко маси. От тях се изсипва любопитен народ и заобикаля новодошлата.

– Как изглежда?

– Млад ли е?

Най-впечатляващото нещо в заведението е дългият тезгях на бара. Върху високите столове в отдалечения му край са седнали двама мъже. Външно те си приличат. И двамата са около тридесетте, имат фини лица, дълги руси коси... Само очите им са различни. У единия те са живи, широко отворени, вечно шарещи, пламтящи. У другия – студени, хладни, безжизнени... И това е така, защото първият мъж е човек, а вторият – робот. Зрителят също не знае това. Андройдът е прочутият А-Ер-2, известен с изпълнението си в ролята на Хамлет, когото ще назовем Робота. Човекът пък ще наречем Актьора, макар че той не е актьор.

Чужди на всеобщото възбуждение, мъжете пият нещо от високи чаши и си говорят:

– Гледал съм ви във всички представления, – казва Актьора – но Хамлет е вашият връх. За мене вие сте звездата на театър „Глобус“.

– Ласкаете ме – отвърща Робота. Приятно му е да го четкат.

– Не ви лаская. Винаги сте еднакво добър. Никога не играете лошо. А един актьор може ли да играе Хамлет, той може всичко.

– Усилията не са само мои. Театърът е колективно изкуство...

– Виждате ли, аз чета книги – изтърсва най-неочаквано Актьора. Дори по безизразното лице на Робота пропълзва изненада. – В наши дни това се смята за маниакално, но...

– В тях има знание – любезничи Робота – А то е необходимо на общество.

– Аз правя това за себе си – продължава Актьора. – Чета за удоволствие. Чел съм и „Хамлет“...

* * *

Ангела и Дявола спират пред метална преграда. Зад тях се мярва сянката на Инспектора. Оказва се, че това е вход към нещо – плъзгаща се врата се отмества безшумно встрани.

– Командният пункт на Инспектора. Олтарът на жреца на Мелпомена...

Дявола прекрачва в мрака, включва някакъв източник на енергия и малката зала се окъпва в светлина. Нищо особено – няколко монитора, пулт за управление с огромно кресло пред него, рафтове, стени, облепени с театрални афиши...

– И самият Локален компютър, дясната ръка на Инспектора...

Тънеща в мрак ниша – тясна, висока около два метра, покрита отгоре със свод. По краищата е обкована с метален фриз, инкрустиран с тайнствени знаци. Нишата напомня на олтар, на култово място, на капище за жертвоприношения. От вътрешността ѝ долита глас. Топъл, сладен, женски глас:

– Добре дошли в театър „Глобус“, Инспекторе. Моите електронни почитания – върху чернотата на нишата пробягват светлинни линии. – Локалният компютър на театър „Глобус“ е на вашите услуги. Откъде да започнем? С премиерните спектакли? От репертоарните планове? Или...

– Я остави човека на мира – възмущава се искрено Ангела. – Какво си го подхванал от вратата... Ти по-добре го запознай с някои... Кажи му нещо за Закона, за Великия учител. Инспектора идва отдалече. Не е бил на Земята доста време...

– Всичко започва преди векове, – подхваща педантично гласът на Локалния компютър, идещ откъм нишата – когато Великия учител е прозрял, че художествените произведения съдържат смислова информация, различна от онази, която авторът им смята, че е вложил в тях...

Като че ли всичко е наред. Тримата мъже слушат. Лицето на Инспектора продължава да е скрито в сянка. Само нещо в този глас смущава... Топъл, плътен, женски глас, предназначен да възбужда мъжкото у мъжа...

* * *

Актьора и Робота са преполовили чашите си.

– За първи път прочетох „Хамлет“ още като дете – продължава своята изповед Актьора. – Гълтах

редовете и си представях всичко като на живо. Сам избирах лицата на героите, обличах ги както пожелаех, сам определях техните жестове, движения, поведение...

– Нима?

– Да, веднъж дори попитах баща ми кой учи актьорите на това. Останах безкрайно разочарован от неговия отговор, че Локалния компютър на театъра ръководи всичко. Че не е възможно да се внесе никакво изменение в текста или в начина на поднасяне на пиесата. Никакво!

– Да-а-а... – казва смутено Робота, но бързо се връща на темата. – За какви промени говорите?! Та при нас всяка дума е фиксирана, всяка крачка върху сцената се извършва с точност до микрон, всеки поклон е под строго определен ъгъл...

– И това му е тъжното на днешния театър. В това е неговата драма. Затова е мумифициран... – сякаш се събужда от сън Актьора. – А някога не е било така. Всеки век е имал своя Хамлет. През Просвещението е бил сеяч на нови идеи, в епохата на Романтизма – романтик, рационалният двадесети век го превръща в прагматик и дори циник...

– Днешната електронна ера също доизгражда образа. Тъкмо редакциите на Великия учител превръщат „Хамлет“ в шедьовър...

Актьора едва сдържа обхващащите го възмущение и възбуда. Опровержението му е готово да литне от устните, когато иззад тезгяха долитат думите на бармана:

– Виж клиентите на четвърта маса! Май искат да плащат.

Тези слова са отправени към Актьора, оказал се най-обикновен сервитюр в барчето на театър „Глобус“. Младият мъж скача чевърсто от мястото си и се отправя към дъното на помещението, но налита на група актьори:

– Чу ли, Хамлет? – пита го една от дамите, подавайки ръка. – Имаме си нов Инспектор! – в жестовете ѝ има нещо трескаво, неестествено, механично...

– Страхотно! – отвръща Актьора и целува поднесената ръка. – И ти си страхотна, Кейт.

– Голяма капия е! – обръща се дамата към своите придружители, след като Актьора се отправя към масите с комична походка. – Викат му Хамлет.

В барчето няма клиент, който да не познава Актьора...

* * *

През това време в командния пункт Локалния компютър навлиза в същинската част на обяснението:

– Според Великия учител – казва той със своя топъл женски глас – в определен период от време над обществото започват да витаят идеи, чието натрупване води до трудно уловима промяна в масовото съзнание. Опасно...

– Усукаш го – прекъсва го Дявола. – Карай по същество. Виж, Инспекторе, – обръща се той към мъжа до себе си – били са трудни години, преходен период. Враговете на Земята са били многобройни и коварни, навсякъде агенти, шпиони. Това слага своя отпечатък върху изкуството... Опасно.

– Опасността – Локалния компютър подхваща думите на Дявола – идва най-вече от пренасянето на обществени и политически идеи. Те лесно могат да бъдат закодирани от някои недобросъвестни автори. И след време хората биха могли да не ги разберат правилно...

– Има толкова много примери за това – сякаш се оправдава Ангела.

– Най-застрашителни – продължава Локалния компютър – се оказали произведенията на драматичните изкуства. Те са нещо като ребус, който има проста, реална страна – показваното на сцената например. Но имат и тайнствена, загадъчна, опасна страна...

Най-неочаквано тъмата, царстваща в нишата на Локалния компютър, се разпръсква. Чак сега Инспектора изплува от сянката и се вижда лицето му – хлътнали бузи, високо чело, набраздено от многобройни бръчки, умни очи. С тях Инспектора се вторачва в просветляващата утроба, давайки си чак сега сметка, че вътре би трябвало да има нещо. Осъзнавайки, че това място напомня не толкова светилище, колкото онези катедрални ниши, в които държат каменните статуи на светците. Навярно защото отвътре появява хлад. Но не той смразява изражението на Инспектора, а откритата се гледка. В нишата наистина има нещо. И това нещо е Локалния компютър... Който въобще не прилича на

компютър, а на... Това е джудже, седнало в трон, а може би приковано към инвалидна количка, наметнало върху раменете си пурпурен плащ, държащо в деформираната си ръчичка златна маска, с която прикрива лицето си...

Ниша. Джудже. Маска. Смущение – това е единственото, което се разлива върху лицето на Инспектора.

* * *

Актьора нетърпеливо се намества върху високия стол до Робота, подхващайки прекъснатия разговор:

– Електронна ера! Велик учител! Редакции! Чувате ли се какво говорите, човече?!

– Аз не съм човек. Аз съм актьор.

Разгорещеността на Актьора се изпарява. Млъква и Робота. Смутени са – дали пък другият не се е засегнал? Но Робота няма вид на обиден, той само е коригирал думите на Актьора.

– И тъкмо затова не можете да разберете простата истина, че някога не е било така – продължава Актьора. – Творчеството е било мъка, но и празник. Чрез творчеството всеки е можел да бъде Бог. Създател на свои светове... Човекът на изкуството е съперничел на Бога...

– Чувал съм тези легенди. Но и те навярно са дело на някой излязъл от строя литературен робот.

– Какви легенди! – вдига гордо глава Актьора. – Човекът не е легенда. Чуйте само как звучи тази дума. Произнесете я, усетете вкуса ѝ. Човекът! – Актьора се изправя и започва да рецитира: – Какво великолепно творение е той! Колко благороден е с разума си, колко безкрайно богат откъм способности, изрази, движения...

– ... приличен на ангел в своята прозорливост – продължава цитата от пиесата „Хамлет“ Робота. – Колко подобен на Бог! Венец на всички живи твари!

– Може ли машина да напише тези стихове? – този въпрос Актьора задава повече на себе си. – За да кажеш това, трябва да си се осъзнал като личност. А каква личност е... – той спира, сякаш уплашен, че може да произнесе: „машината?“.

– А какъв Бог е...? – отвърща по същия начин Робота. – Слаб, тленен, временен. Човекът не е нито машина, нито Бог. Функцията му в изкуството е сведена до ролята на консуматор и надзирател. Той не ме радва, установява с много горчивина самият Хамлет. А на него, както се убеждавам, вие вярвате.

Актьора обронва глава. Робота усеща, че повежда в резултата и минава в настъпление:

– В паметта на един съвременен литературен робот са вкарани милиони сюжети, комбинации, характери, схеми...

– Така е – тъжно поклаща глава Актьора. – Само дето живот няма. А за човека, написал „Хамлет“, се говори, че е изживял осемстотин живота, приблизително толкова са образите в пиесите му. А какво са изживели вашите електронни многознайковци? Нищо! Истината е тука, в ръката...

Актьора протяга разперената си длан към Робота, сякаш иска да го погали. Не сторва това, но хваща ръката му и се вторачва в нея. Сетне, сякаш сетил се за нещо лошо, Актьора свива десницата си в юмрук, който стоварва върху бара. Трясък. Навярно от счупена чаша, защото по ръката на Актьора потича кръв. Робота докосва с удивление алената струйка. Капчица от нея той дори размазва със страхопочитание между пръстите си. Втрещен в топлината и разтворена към света длан, Робота също свива десница и удря с нея върху нащърбените стъкла. Но от наранената му ръка не потича кръв. Копията винаги са си оставали копия. Дори и човешките...

– Ръката – гледа своята Робота – е толкова изкуствено средство, колкото и компютърът. Четката, длетото, кинокамерата, музикалният инструмент са само различни видове техники, придатъци към изкуствения интелект. Ако литературният робот си имаше ръка, щеше да пише с нея. Но конструкторите никога не биха го снабдили с такава несъвършена част. Работата не е в ръката, а в мисленето.

* * *

Инспектора продължава да се отърсва от смущението, докато женският глас на компютъра-джудже зазвучава още по уверено:

– Например това, което става на сцената, е само едната, видимата, реалната страна на нещата...
– Неочаквано Локалния пита: – Искате ли да огледате сцената, Инспекторе?

Инспектора вдига глава. Смущението си е отишло. Хладнокръвието отново е легнало върху неговото лице...

– Само стъпете върху онзи, червения кръг, моля ви!

В ъгъла на помещението, което е нещо като команден пункт, има ярък кръг, изрисуван върху пода. Инспектора стъпва върху него. От лицето му струи неподправено безразличие. Изведнъж кръгът хлътва и заедно с Инспектора се запуска надолу. Надолу към сцената...

* * *

– Работата наистина не е в ръката. Не е дори в мисленето, а в свободата на мисленето! – продължава да защитава тезата си Актьора. – Всички ваши емоции, чувства, мисли всяка вечер педантично се записват от този гениален Локален...

– Локалния компютър е този, който – казва с известна сервилност Робота – разработва трактовата на пиесата, негова е цялостната концепция за спектакъла... Локалния...

Актьора нервно „грабва“ последните думи на своя събеседник и се изправя отново:

– Локалния компютър е този, който ви прави идиоти! И то не само вас, – посочва Робота – но и нас – посочва себе си. – Той не ни е необходим. Необходим е на други – посочва нагоре. – Той е изсмуквал мозъците на хиляди като тебе и на милиони като мен. Може ли да преминем на ти? – предлага със закъснение Актьора. – Вече толкова години работим тук – обгръща с ръце помещението – в театъра...

– Разбира се, тъкмо мислех да ти предложа – отговаря Робота и пак се връща на темата – И защо изсмуква мозъци?

– За да промива мозъци. За да контролира мозъци. Това прави любимият Локален. Следи, шпионира, манипулира...

– Но това е безмислено! – възкликва Робота. – Защо трябва някой да ме шпионира. Аз съм един обикновен актьор...

– Защото този някой се страхува. Защото този някой знае истината...

– Виж, всичко това звучи красиво, но е нелепо... Аз най-добре знам каква е атмосферата в театъра...

– Нищо не знаеш! Сам спомена, че всяка крачка на сцената е премерена до микрон. Е, същият този микрон важи и за „Глобус“, и за „Одеон“, и за всички останали театри. Я опитай някоя вечер да промениш нещо! Компютрите ви уеднаквяват, защото искат да уеднаквят нас, хората.

– Ние сме различни... Ние сме творци...

– Не ме разсмивай. Какви творци сте, щом ви е отнето толкова важно нещо като паметта! Вие нямате минало, нямате чувства. Не знаете какво означава това свобода! Какъв актьор си ти, щом нямаш право да избереш сам дори цвета на гащите, които носиш на сцената?

* * *

В началото не се разбира, че това е сцена. Инспектора просто изчезва в мрака. Но отнейде пролазва лъч и човешката фигура се очертава в зрака. Инспектора е стъпил здраво върху кръглата платформа и бавно се спуска надолу. Зазвучава музика – частица от магията, наречена театър...

Магията не изчезва дори когато покоят ѝ е нарушен от гласа на Локалния компютър:

– Запомни добре! – звучи отвсякъде женският глас, придобил от модулацията злокобен привкус. – На сцената има само роботи. На сцената не трябва да има хора. Запомни това много добре. Бъди готов за часа на Инструкцията!

Ярката кръгла платформа продължава бавно надолу. Зад нея се сменят декори и това създава илюзията, че тя се движи с различна скорост... Качил се на високи обувки-котурни, бавно пристъпва древногръцки актьор. Жена с блуждаещ поглед се опитва да изтрие от ръцете си въображаеми петна кръв. Момче и момиче се прегръщат на един най-обикновен балкон...

Но платформата не преминава само през някаква огромна сцена. Тя сякаш пресича пластове

на времето... На връх планината древноюдейски патриарх е коленичил пред каменни скрижали... В небесата се издига балон... Тридесет и тригодишен мъж мъкне на гръб огромен кръст... Някой излиза в открития космос... Някой прави първата стъпка върху безлюдната повърхност на небесно тяло... Лицето на Инспектора, който продължава да стърчи невъзмутимо сред феерията от цветове, форми, звуци...

Платформата е вече на няколко педи от пода на сцената. Тялото на Инспектора трепва. Някакво желание пробягва върху безизразното лице, някакъв копнеж. В тялото се усеща напрегнатост... Инспектора бавно повдига десния си крак...

– Нито крачка! Това е сцена – носи се гласът. – Опасно за хората място. На сцената има само работи. На сцената не трябва да има хора. Бъди винаги готов да изпълниш Инструкцията!

Зазвучава тиха, ефирна музика. Платформата започва да се вдига. Бавно, поляка тя се отдалечава от сцената. Ненадейно над главата на Инспектора се люшва решетъчна клетка. Тя се мярва за миг, ала и той е достатъчен да се почувства нейната зловеща предопределеност. Мъжът усеща присъствието ѝ, вдига поглед и впива очи в покращащата се отгоре заплаха...

– Това е клетката – казва гласът на Локалния. – И тя е винаги готова!

Ръцете бавно започват да се отпускат, тялото се раздвижва. Поривът е отшумял. Все нагоре. Безизразното лице е вече на нивото на командния пункт, откъдето палаво му махат Ангела и Дявола. Представлението е завършило. А може би то тъкмо сега започва...

* * *

Актьора и Робота са все още в барчето. Посетителите са понамалели, барманът дреме в отсрещния ъгъл, по монитора тече някаква информация – платформа със стъпил върху нея човек се спуска надолу, излита балон, някой носи кръста си... Но двамата са хлътнали в дълбините на своя разговор и не обръщат никакво внимание на околния свят...

– И какво предлагаш? Да се опълчим срещу Локалния компютър? – казва иронично Робота. – Да взривим театъра?

– Предлагам да си разменим местата. Само за една вечер. Само за едно представление...

Става тихо. Настъпва тресавищна тишина...

– Ти си луд! – дори роботът е развълнуван. – Боже милостиви, той е луд!

– Не се прави на религиозен – този път хладнокръвието е от другата страна. – Знам, че у актьорите е заложена атеистична програма.

– Но...

– Зная „Хамлет“ наизуст. Знам всички роли и ролички.

– Но...

– Това е мечтата на моя живот!

– Но... Ти си човек – успява да промълви Робота.

Мониторът над главите им – статуя на античен бог, която сякаш трепва, някой едва уловимо повдига десния си крак...

– Обмислил съм всичко – казва Актьора. – Вярно е, че съм човек, съзнавам моята обреченост. Но адски ми се ще поне веднъж в тоя скапан живот да изиграя ролята на Хамлет. Мечтата ми е да се кача на сцената...

– Ти си луд...

– Не съм. Само много обичам театъра. С татко ходехме често. Сядахме на задните редове и щом завесата се вдигнеше, заживях заедно с героите...

– Ти си се побъркал от едното гледане, а представяш ли си какви ще са пораженията, ако действително преживееш това, което аз правя всяка вечер. Такава доза емоции може да те убие на сцената.

– Бих си пожелал такава смърт. Да умреш на сцената! Ти никога ли не си имал някакво свое съкровено желание?

На пръв поглед въпросът е зададен случайно. Изстрел на халос в хрусталака. И ненадейно оттам изскача големият заек.

– Имал съм – казва тихо Робота и сякаш се изчервява. – И сега имам...

– И какво е то? – Актьора е нашрек.

– Ще ми се... да седна веднъж... върху крайния стол на третия ред. Да се размее с... хората, да се почувствам един от тях, да усетя нещо...

– Аз съм твоят шанс – не пропуска своя миг Актьора: – Зная „Хамлет“ наизуст. Знам всяка стъпка, която правиш всяка вечер по сцената. Знам дори как да се правя на робот...

Два чифта очи, впити едни в други. Едните са живи, широко отворени, вечно шарещи, пламтящи. Другите – също...

Отнякъде зазвучава музика, която бавно прелива в шума на многолюдната тълпа, която се трупа пред театър „Глобус“. Цари оживление, възбуда. Огромни реклами приканват публиката за поредно представление на пиесата „Хамлет“...

* * *

В командния пункт е тихо. Инспектора е вдигнал небрежно крака върху пулта. Скука.

– Тази вечер има много хора – казва Локалния компютър. В гласа му сякаш се долавя доволство. Инспектора не реагира. Той си е такъв.

– Време е да почваме, Инспекторе.

– Ами почвайте – отвръща Инспектора, без дори да опита да поскрие погълнатата го досада.

* * *

И пиесата започва. Така, както винаги си е започвала. Със стражна площадка пред замък, с Франциско, който стои на пост, с Бернардо, който влиза...

– Кой е там? – казва Бернардо.

– Ти първо, кой си? Стой и се разкрий!

– Да живее кралят!

– Бернардо? – пита Франциско.

– Същият.

Неочаквано Инспектора вдига глава, слуша се, оглежда се наоколо. Разширяващите му се ноздри сякаш душат въздуха. Прилича на стреснато от ловджийски рог диво животно. Интуицията му нащепва някакво чувство за нередност. И още нещо необичайно прави Инспектора. Вторачва се в монитора, проявява интерес към ставащото на сцената...

* * *

Тъй както Инспектора наблюдава актьорите на сцената, така някой друг наблюдава самия него. Образът му се смалва и неочаквано изгрява върху екран, намиращ се незнайно къде.

– Това ли е нашият човек, Генерале? – пита някой.

– Това е – отговаря друг глас.

Гласът принадлежи на Генерала. Той и неговият адютант следят върху екрана лицето на Инспектора.

– И е изкарал петнадесет години сред бунтовниците? – пита пак Адютанта.

– Беше внедрен още в началото на войната – отвръща Генерала. – Служил е в базата „Антарес“, излежавал се е на топло в лагерите на Ледената планета, преследвали са го подвижните дюни-людоеди на Пясъчната... Спец на вселенското разузнаване, ас! Друг такъв агент не съм имал...

– Без съмнение, сегашната му служба е нещо като компенсация за неговите заслуги.

– Без съмнение – съгласява се Генерала. – Нему дължим най-успешните си акции, той изкова най-бляскавите ни победи...

– Забравихте само едно, Генерале. Вашият принос в тези операции.

Генерала скромно свежда глава. Той не обича хвалебствията. Ала в случая Адютанта е обезоръжаващо прав.

* * *

Голямата зала на замъка Елсинор. Прозвучава тръба. В залата влизат, което означава, че на сцената излизат роботите А-Ер-1 Кралят, А-Пе-1 Кралицата, А-Ер-3 Полоний, А-Ер-5 Лаерт, А-Ер-6 Волтиманд, А-Ер-7 Корнелий и А-Ер-2 Хамлет.

– Върви, Лаерт, и разполагай волно с богатството на младите си дни! – казва Кралят. – А ти, мой сроднико и сине, Хамлет?

– Премного сродник, твърде малко син! – произнася настрана Хамлет.

– Все тъй далеч от нас и скрит от облак?

– О, не, Кралю – тъй близко, че слънчасвам!

Намесва се и Кралицата:

– Хвърли таз мрачна краска, сине мой – обръща се тя към Хамлет, който нехае и гледа настрана...

* * *

Затова пък Инспектора следи внимателно всичко. Той все още не знае каква е причината за неговата напрегнатост, но е почти уверен, че не се лъже. И се оказва прав. Неочаквано образът върху екрана на пулта за управление изчезва, звукът бива заменен от опъващ нервите електронен писък. Инспектора трепва и се обръща към нишата. Джуджето го няма – абсолютен мрак властва в олтарата. Инспектора натиска няколко клавиша пред себе си и се свързва с техниците:

– Какво става? Локалния нещо изключи.

– Компютърът е в пълна изправност – потвърждава появилият се върху един от мониторите старши механик.

– Тогава вижте роботите! – заповядва Инспектора.

Изплашеното лице изчезва от екрана. Някъде някой се суети. Това изнервя Инспектора и той започва да барабани по клавиатурата пред себе си.

– Шефе, – чува се гласът на един от техниците, доста притеснен глас – и роботите са в пълна изправност, само дето скалата на А-Ер-2 Хамлет не работи. Като че ли се е изключил!

– Как играе тогава? – любопитства Инспектора.

– Ами не е много ясно...

– Чакайте ме, идвам!

* * *

Стъпките на Генерала и Адютанта отекват из утробата на безкраен коридор, който ги отвежда до метална преграда. Двамата спират, Генерала преодолява с пропуска си електронната защита и огромната стена се плъзва встрани.

– Ето ги и артистите на театър „Глобус“! – казва приповдигнато Генерала и разтваря широко ръце.

Двамата мъже по всяка вероятност са в някое от помещенията на театъра, защото пред погледите им се открива зала, пълна с приличащи на хора роботи. Покрай стените са подредени еднакви на външен вид контейнери. Генерала отваря един по един няколко от тях. Във всеки има по един андронид. Повечето от роботите са в костюми, някои с перуки на главите, но има и такива, които са голи като манекени, полуразглобени, с подаващи се от телата им проводници...

– Открай време, Адютанте, в театъра играят хуманоидни роботи – взривява потискащата тишина Генерала. – Всяка вечер те вършат своята работа с пестеливо отпусканата им от Локалния компютър страст и вдъхновение.

Генерала повдига капака на поредния сандък с надпис „Made in Mars“ и съзира вътре рицар в броня. Забралото на шлема му се вдига със звук, който сепва и двамата. Там, където би трябвало да е устата, зейва пустота. Из нейната мрачина се разнася глас:

– Печалний рицарю, или е сляп Амур, или е жесток безмерно и аз на случая във жертва съм принесен...

Адютанта зяпва изумено странното творение.

– Никога досега човешки крак не е стъпвал на театрална сцена – продължава хладнокръвно Генерала. – Никой дори не е допускар, че това е възможно.

Сякаш в отговор на тези думи се разтваря контейнер. В него чорлава жена надава писък – истински, човешки, смразяващ кръвта... Такъв писък обикновено предхожда прерязването на нечие гърло...

* * *

В залата на техниците всички са се скупчили около контролно табло и тъпо се взират в немигаща скала, над която с голям червен знак е изписано: „А-Ер-2 Хамлет“. Помещението е пълно с екрани, следящи развитието на действието.

– Не работи! – обръща се виновно един от механиците към влизащия Инспектор.

– От петдесет години съм в театъра, – писука друг, известен като Тартюф – но такова чудо не е ставало!

– Не е ставало, ама стана. Дръпни се бе, Тартюф...

Докато техниците един през друг проверяват схемите, пиесата си тече, а Инспектора се върти нервно...

* * *

Появява се призракът. Холографният образ на убития крал е една от гордостите на театъра.

– То иде! Виджте, принце! – казва възбудено Хорадио.

– О, ангели, носители на милост, пазете ни! – простенва Хамлет. – Каквото да си ти, чист дух или зъл бяс, донесло тука зефир от рая или адска смрад, дошло със блага или грозна цел, ти виждаш ми се склонно към беседа...

* * *

В цялата пиеса Инспектора харесва най-много тази сцена. И сега, въпреки суматохата, той се лепва за един от екраните, показващ ставащото на сцената...

– Комай всичко е наред! – гласът на старшия механик, който влиза в залата на техниците, вади Инспектора от унеса. – Пиесата си тече нормално, само дето контролната скала е излязла от строя. Изглежда някой кабел е прекъснат.

– Дано е така! – промърморва Инспектора и се заизкачва към командния пункт. Докато пристъпва по витата стълба, до ушите му достигат словата на Хамлет:

– А защо да се страхувам? Не давам за живота си петак, а на душата ми какво ще стори, когато е безсмъртна като него? То вика ме и аз ще го последвам!

* * *

Генерала затваря поредния контейнер. Нещо търси този човек, не е случайно тук...

– А възможно ли е? – пита Адютанта. – Възможно ли е хора да играят на сцената?

Генерала се спира, захлопва нервно капака на един от сандъците, става сериозен:

– Говори се, че преди векове изкуството се е правело от хора, че е било предназначено за тях. Чувал съм, че тогава авторите и изпълнителите са били хора. Не работи, а хора!

– Но това е... – възкликва възмутено Адютанта – опасно...

– Опасно е, разбира се – казва Генерала. – Според Великия учител, някои от идеите на изкуството могат да прехвърлят бариерата на времето и да заразят хората с нови, непознати опасни мисли. Опасни за тях самите, опасни за Системата...

– Като чуя за изкуство – изхриптява Адютанта – и посягам към бластера.

– Защото си глупак. Нещата са къде по-сложни. Изкуството се оказва йероглиф, шифър, формула, писана с тайнопис. Никой не може да каже какво е истинското съдържание на едно художествено произведение, защото то е наниз от йероглифи, които трябва да се преведат.

– Шифър, формула, тайнопис... – оглежда се наоколо Адютанта. Роботите вече му изглеждат по-различни...

– Да, нашите предшественици са допускали грешка, като са тълкували само видимата част на творбите. Поради това те са им изглеждали безопасни... Защото не са познавали скритата им част...

– Добре, че никой не знае за това...

– Прав си – Генерала пак започва да тършува. – Повечето глупаци не знаят защо е така. А е така, защото Великия учител изковава мъдър закон, който и до днес е в сила. Със Закона се слага цедило на всички опасни идеи, идеци от миналото. Допуска се само онова, което е нужно. А кое е нужно решават...

– Знаем! – вдига очи към тавана Адютанта.

– Важно е, – продължава Генерала – че след влизането на Закона в сила много произведения на изкуството повече не виждат бял свят. В други пък кодираната информация може да бъде разчетена и приета само когато човек изпита върху себе си онова, което е скрито в тях. Ето защо можеш да си четеш колкото си искаш някоя пиеса, но на сцената тя трябва да бъде изиграна само от роботи. Както винаги е било! Запомни добре това! Откакто свят светува...

– Но тези андроиди – посочва край себе си Адютанта – са от непрекъснато подобряващ се тип. Най-новите серии вече са надарени с емоции, с чувства. Това е опасно...

– Всичко е опасно – обобщава философски Генерала и се навира в един от контейнерите. – Нали затава е Локалния, нали затава има Инспектора...

– Тогава ние какво търсим тук? – неочаквано изтърсва Адютанта.

Генерала чак сега го поглежда и казва тихо:

– Един робот. Май е изчезнал...

* * *

– Изкара ми акъла, Локални – казва Инспектора, като се изтяга в креслото пред пулта. Зад гърба му нишата отново е залята от светлина. Джуджето е притихнало в своя трон. Само зракът проблясва върху маската му с едва уловима игривост. – Моля те, включи всички екрани. Искam да виждам всяка педя от сцената и задкулиското пространство!

Инспектора не изпуска действието от очи. Съсредоточен е. Прилича на подгонило звяр куче. Но нищо не се случва. А като че ли изминава цяла вечност. Когато А-Ер-2 Хамлет най-сетне отново се появява на сцената, Инспектора изглежда като току-що отървал се от премеждие човек.

– Добре се прави на луд тази купчина биопластмаса нали, Локални? – обръща се облекчено Инспектора към нишата. – Хорицата в салона май му се хващат на въдицата, щом всяка вечер пълнят залата. Дали съзнават, че всичко е една голяма измама?

– Не е измама – казва някак обидено джуджето. – Това е театър...

* * *

Влизат Гилденстерн и Розенкранц. Инспектора се намръщва. Тия двамата хич не са му симпатични. И то не защото правят разни мръсотии из пиесата, а защото с тяхната поява винаги започва разговор, събуждащ у него спомени...

– Тия двамата не мога да ги понасям! – казва в потвърждение на горното Инспектора.

* * *

– Как в затвора, господарю? – пита Гилденстерн.

– Дания е затвор – казва Хамлет.

– Тогава е затвор и целият свят – обобщава Розенкранц.

– И то образцов, с безброй килии, клетки, ями – съгласява се Хамлет. – Дания е един от най-лошите.

* * *

– В един такъв „образцов“ затвор се излежавях няколко години – въздъхва Инспектора и отново се изтяга в любимото си кресло. – Разузнавателна акция ни бе запратила на майната си, когато капсулата се повреди. Кацнахме на Пясъната планета, която се водеше ничия земя. Там ни спиха Сивите. Натикаха ни в пещери. Беше като в ада. Между пленниците имаше и от въстаниците. С някои от тях дори се сприятелих... На никого досега не съм разказвал за това, Локални. А защо точно сега?

И защо точно на тебе?

– Навярно защото аз знам всичко...

Неочаквано екранът на пулта пред Инспектора променя цвета си и върху него започват да текат колони от цифри.

– Тази информация – казва тихо Локалния – се отнася до теб. Тук е всичко, което си направил, казал, помислил... Донесения, разпити, протоколи... Отляво са положителните ти точки, отдясно – отрицателните. Знаем дори как си се „отблагодарил“ на Сивите. Ювелирна прачиствателна акция...

Инспектора бавно завъртва креслото и се вглежда в Локалния. Малко е да се каже, че е изумен.

– И защо ми казваш всичко това? – пита той.

– Навярно защото те харесвам – отвърща палаво гласът зад маската и сладострастните нотки в него прозвучават доста недвусмислено. Но това не е всичко. Джуджето сваля златната си маска и пред Инспектора се разкрива невероятна гледка. Той вече е свикнал със сакралната тайнственост на нишата, с трона-инвалидна количка, с изкривените крайници... Но сега за първи път вижда онова, което се намира върху уродливото тяло – глава на жена, на невероятно красива жена...

* * *

– Човекът! Какво великолепно творение е той! – казва на сцената Хамлет. Един от екраните показва лицето му в едър план – лице на човек, лице, по което се стичат сълзи...

– Венец на всички живи твари! И какво е за мен тази квинтесенция на праха? Той не ме радва... Розенкранц се засмива кисело...

– Що за актьори са? – пита неочаквано принцът на Дания. Става въпрос за трупата, която Розенкранц и Гилденстерн са настигнали по пътя към замъка.

– Точно вашите любимци, столичните трагичи.

– А ползват ли се още със славата, която имаха, когато бяха в града! Трупа ли се все така публиката за тях?

– Съвсем не, господарю.

– Защо? Да не са почнали да ръждясват? – подиграва се Хамлет...

* * *

– Да не би пък да е нещо ръждясал? – изтърсва Инспектора, все тъй зазяпан в красивото женско лице. Изненадата още не се е оттекла напълно от лицето му, но си личи, че въпреки нея той продължава да следи действието на сцената. Видно е и друго – въпросът е зададен ей така, в подобна възможност Инспектора сам не вярва. Осъзнал всичко това, той за първи път тази вечер се усмихва, обръща се уверено към пулта и протяга крака. – Сигурно е от кабела, за който споменаха...

И тогава завива сирената. Тревога! Нещо е станало. Червената лампа на текстовия контрол мига тревожно. Върху екрана на пулта тече съобщение...

– А-Ер-2 Хамлет е сбъркал текста – произнася тихо джуджето, отново закрило лицето си с маската.

– Това е невъзможно! – казва Инспектора.

– Минимална, едва забележима от човек грешка – сякаш се оправдава Локалния. – Но уредите са категорични. Такова чудо никога досега не се е случвало! Текстова грешка!

Това вече е много. Дори за Инспектора.

– Какво да правим? – обръща се той към нишата.

– Непредвиден антракт след второ действие.

Инспектора не се двоуми. Секунди са му необходими, за да чукне върху клавишите заповедта.

* * *

Из гримьорни, технически помещения и в коридорите зазвучават алармени инсталации, засява вдиганият кръвното налягане надпис: „Непредвиден антракт след второ действие!“

* * *

За втори път тази вечер Инспектора слиза по витата стълба. До ушите му достигат думите на Хамлет: „Аз искам друг, по-силен довод. Сцената! Със нея ще впримча аз душата на злодея!“

– Разбира се, че сцената! – казва неочаквано някой. – Но там има само роботи. А роботите никога не бъркат текста.

Думите са на Генерала, върху когото налита Инспектора, хукнал към залата на техниците. Двамата мъже се изправят един срещу друг и започват да се оглеждат...

* * *

– Войната свърши, моето момче.

Това са думи на Генерала, отправени към мъж с уморено небръснато лице. Той явно не е от най-приказливите. Генерала знае това и си продължава монолога:

– Мога да си представя какво означава за тебе цялата тази промяна... Но това е положението. Войната свърши и всички ние вкупом станаме излишни. Вече няма специално вселенско разузнаване, вече никой не трепери пред Генерала. Тъжно, но реално. Като фул срещу каре. Как си с покера?

Мъжът продължава да мълчи.

– Но Октовиратът не е забравил своите герои... Ти дори не знаеш, че медалите и ордените, с които си награден, са многобройни като звездите...

Мъжът продължава да мълчи.

– И като връх на благодарността... – гласът на Генерала става официален и тържествен – Октовиратът реши... С две думи, намерил съм ти тиха, лека и добре платена службица. Тя е нещо като компенсация... Знаем, че не можем да ти върнем ония петнадесет години, но... Не ме гледай така! – крясва Генерала, става нервно и най-неочаквано добавя тихо: – Решил съм да те направя инспектор на един театър... Честито, Инспекторе!

Следва обичайното потупване по рамото. То най-сетне „събужда“ мъжа, застинал през цялото време върху стола си. Та това е Инспектора!

– И какви ще бъдат задълженията ми на Инспектор? – пита ненадейно той.

Генерала застива за миг, след което с грейнала усмивка произнася:

– Какви задължения? Ще си живееш живота...

* * *

В залата на техниците неколцина души трескаво, но педантично разглобяват повредения А-Ер-2 Хамлет.

* * *

В барчето на театъра е непривично оживено.

– За първи път виждам да се прави антракт на това място – чуди се уважаван театрал. – А и играта на А-Ер-2 Хамлет е необичайна! – обръща се той към заобиколилите го.

Всеобщото възбуждение е добре дошло за един човек, сврян в ъгла на бара. Това е Актьора. Лицето му е спокойно, само ръцете му издайнически потрепват...

– Как си, Хамлет? – потупва го някой по рамото.

– Имам почивен ден, та дойдох да... – отговаря Актьора.

* * *

– Какво правиш тук? – пита грубо Инспектора, без дори да обърне внимание на Адютанта.

– Днес не ти е най-любезният ден – отбелязва Генерала. – Дошли сме на театър с Адютанта.

– Тогава си сядайте по местата. Представлението ще започне всеки момент.

– Проблеми ли имаш?

Инспектора е бесен, но само махва с ръка и хуква отново. Преди да се скрие от погледа на двамата, Генерала успява да му подвикне:

– Не забравяй Инструкцията! Бъди винаги готов да я изпълниш!

* * *

– Аз ви казах, че е кабелът! – срещу Инспектора се задава тържествуваш старшият механик, който носи парче обгорял проводник в ръце. – Нищо му няма на А-Ер-2, лично аз част по част го прегледах. Всичко е наред. И контролната му скала работи. Ако наредите, може да почваме.

– Щом е толкова наред всичко, почвайте! – казва Инспектора.

* * *

Започва третото действие на една пиеса, писана от някого преди векове. Започва с влизането на Краля, Кралицата, Полоний, Офелия, Розенкранц и Гилденстерн.

* * *

– Това копеле няма ли най-сетне да се появи! – казва нервно Инспектора, седнал в креслото си пред пулта и стиснал здраво елипсовидните му облегалки.

– Ей сега – отвърща Локалния компютър. – След като излязат тия двамата. Следи контролната скала. Когато светне, роботът ще е на сцената.

* * *

На сцената Полоний приканва Краля:

– Той иде. Да се дръпнем, господарю!

И двамата излизат. Иззад кулисите прозвучава вечният монолог на Хамлет:

– Да бъдеш или не? Туй е въпросът. Дали е по-достойно да понасяш дъжда от камъни и от стрели на злобната съдба, или въстанал с меч в ръка срещу море от мъки, да сложиш край на всички тях. Умиращ, заспиваш... нищо друго...

* * *

Погледът на Инспектора, възвърнал сигурността и хладността си, властно се спира върху уредите. Всичко е нормално. На сцената бавно излиза А-Ер-2 Хамлет, като продължава да рецитира. Инспектора впира очи в контролната скала. Тя трябва да светне. Но не светва! Остава тъмна и непрогледна. Инспектора обаче не изглежда изненадан. Той е спокоен. Дори се заслушва...

– ...Сънуваш може би? Да, тук е пречката! Защото туй – какви ли сънища ще ни споделят в съня без край, когато се измъкнем от брещната черупка? – то ни спира...

И тогава пак завива сирената. Тревога! Нещо е станало. Червената лампа на текстовия контрол мига тревожно. Върху екрана тече съобщение. Джуджето бавно и невярващо произнася:

– На сцената има човек!

– И този човек не е попаднал там случайно. Не е там против волята си – казва подозрително спокойно Инспектора.

– На сцената има човек! – повтаря джуджето и в гласа му вибрира нервност, заплашваща да избухне в истерия. – Това е абсурд. Такова чудо никога досега не се е случвало...

– Много чудеса ми се насъбраха – тръсва юмрук върху клавиатурата Инспектора. – И то все върху моята глава. Но ти си прав, Локални. На сцената наистина има... човек. Какво да правим? – обръща се Инспектора към нишата.

– Виж Инструкцията – долита оттам.

* * *

Сцената, платформата, Инспектора и гласът на Локалния:

– Запомни добре! На сцената има само работи. На сцената не трябва да има хора...

Гласът на Генерала:

– Не забравяй Инструкцията! Бъди винаги готов да я изпълниш!

* * *

- Господи, на мене ли?! – простенва Инспектора. – Къде е Инструкцията?
- В сейфа. Инструкцията винаги се съхранява в сейфа – казва Локалния компютър.
- А не можеш ли да спреш пиесата? – пита с много надежда в гласа Инспектора.
- Виж Инструкцията!

Инспектора става с нежелание и се отправя към сейфа, откъдето изважда плик. Върху него е написано: „Инструкция при Опасност“. Втре има лист и Инспектора се зачита в написаното там. Изумление, смайване, потрес – това се чете върху лицето му...

– Какъв глупак съм бил – Инспектора бавно излиза от шока. – Смятах Инструкцията за лудост. Генерале, копеле, ти си бил предвидил всичко...

Инспектора прочита Инструкцията втори, трети път...

- Свържи ме с главния костюмер! – казва с леден глас.
- Да, Инспекторе – върху екрана моментално изгрява лицето на Дявола, той отговарял за костюмите в театър „Глобус“.
- Как се казваше тоя, дето се дуелира с Ъ-Ъ, онзи, Хамлет в края на пиесата?
- А-Ер-5, Инспекторе.
- Не номера, кажи ми името на героя!
- Лаерт! – изненадва се Дявола. – Но...
- Какво „но“?
- Вие никога не сте се интересували от такива подробности...
- Искам костюм за тази роля – равнодушно казва Инспектора. – По моя ръст. Ще изляза на сцената.

Изненадата и уплахата на костюмера изнервят Инспектора и той бързо изключва монитора.

* * *

Инспектора, облечен в костюма на Лаерт, е застанал зад кулисите – през отвора се вижда част от сцената. Наобиколен е от хора, всички се суетят, пречат се. Сценична треска. Инспектора е чужд на суматохата. Затворил се е в себе си. Само на излизане пита Дявола:

– Всичко наред ли е?

От възмущение запитаният едва успява да кимне утвърдително. В същия миг прозвучава тръбен звук.

– Време е – казва някой. – Излизайте на сцената!

– На добър час – казва друг.

Тръгват вкупом. Кралят, Кралицата, Лаерт, благородници. Озрик и други от свитата носят рапири, кинжали, маса с чаши вино. Така е по пиесата. Всичко е точно и простишко описано.

* * *

Осветлението, заляло рампата, заслепява Инспектора за миг и той закрива очи. Когато ги отваря, вече е заживял в друг свят. Към него се насочва А-Ер-1 Краля, взема ръката му в своята и се обръща към Хамлет:

– Ела насам, ръка подай ми Хамлет, и таз ръка от мене приеми.

А-Ер-1 Краля издърпва вдървената ръка на Инспектора и я полага в ръката на Хамлет. Допирът до другия кара Инспектора да излезе от вцепенението. Да, това срещу него е човек!

– Простете ми, Лаерте! Зло ви сторих – обръща се ненадейно Хамлет към Инспектора, – но вий сте благородник и аз вярвам, ще ми простите...

– Обичта ви приемам като обич – Инспектора повтаря словата, които скритите в шапката слушалки му нашепват с гласа на Локалния – и на нея със зло не ще отвърна...

– Слава Богу! – отвръща Хамлет. – И аз със ведър дух ще водя боя в туй братско състезание!... Рапири! Една за мене!

– И една за мен! – казва Инспектора и посяга да вземе оръжието. Ала се засуетява, забавя се...

* * *

– Внимавайте с рапирите! – предупреждава Дявола. – Запомните разликата, нали? Не бива да сбъркате оръжията!

* * *

За да спечели време, Инспектора казва:

– По-лека искам. Я да видя тази!

– Ще взема таз. Еднакво ли са дълги?

Инспектора трескаво мисли. Страхува се да не обърка нещо. Но няма много време.

– Готов? – прекъсва колебанията му Хамлет.

– Готов! – изрича високо Инспектора и после прошепва на себе си: – Да, този е луд. Такъв плам в очите може да бъде разпален само от много болно съзнание... И как напада... Май че ме докосна!

– Докоснат? – виква Хамлет.

– Не! – отрича Инспектора.

– Присъда? – заинатява се противникът му.

– Докоснат. Няма спор – проверява Озрик.

* * *

Инспектора наистина е докоснат. Не толкова от рапирата на този срещу него, колкото от магията на представлението. Спира, поема дълбоко въздух.

– Как ли се казва това момче? – изрича той, като не сваля очи от Хамлет. – Никога не съм и предполагал, че ще се увлека дотолкова... Нещо става с мен. Нещо в мене се променя. Това ли е опасната болест, заразата на театъра? Болестта, за чиято изолация трябваше да бдя. Да, това е въпросът. Дали да изпълниш дълга си, или да...

Пълната зала на театър „Глобус“ е вперила очи в сцената. Там става нещо, нещо необичайно...

– И тази странна симпатия към този тип!? – продължава Инспектора. – Едва ли е толкова луд, колкото предположих отначало. Това момче навярно е съзнавало рисковете, които поема...

* * *

– Все пак усещам, че нещо ми тежи на съвестта!

Това го казва Инспектора. Този път думите му изпреварват гласа на компютъра. Това е неговата собствена мисъл. Инспектора е заживял някакъв свой живот в тази проклета пиеса, а това не трябва да бъде. Ето защо той се ядосва и извиква високо:

– На, дръж това!

Инспектора атакува толкова устремно, че учудва сам себе си. Успял е да изненада и Хамлет, защото вижда кървавата нишка, която оръжието му е оставило върху дясното рамо на противника. Бялата риза на младия мъж се прилепва към драскотината и веднага се напоява с алена и топла човешка кръв. При атаката обаче и двамата се подхлъзват, падат и изтърват рапирите си. Когато Инспектора вдига от пода едно от оръжията, той изтръпва.

– Да бъдат разтървани! – казва Кралят. – Разпалиха се много...

– Хайде, идвай! – подканва своя противник Хамлет.

Всички играят театър, превъплъщават се в някакви роли, само Инспектора се надига бавно от пода и през цялото време гледа рапирата в ръката на Хамлет.

– Но това е моята рапира! – прошепва Инспектора. – Господи, разменили сме си оръжията...

* * *

– Трябва да изляза на сцената и да го убия – казва Инспектора на Дявола. – Така повелява Инструкцията. Но как? С какво?

Двамата са сами в гардеробната на театъра, сред нанизи от костюми, униформи, окачени по стените оръжия...

– Ще намажа върха на една от рапирите с отрова. Внимавайте при избора. Ще познаете предназ-

наченото за вас оръжие по тънкия слой от кафеникава течност. Това е отровата. Гледайте върха!

* * *

Подготвеното от костюмера оръжие, предназначено да убие с отровата си Хамлет, е в десницата на самия Хамлет. Инспектора заотстъпва. Не се страхува, но още не е решил какво да прави. В този момент онзи го изпреварва. Инспектора усеща острието, което се плъзва по ръката му. Ръкавът се разкъсва и през отвора той зърва тънкия като косъм прорез, който бързо започва да алее.

– Как сте вий, Лаерте? – пита го Озрик.

– Като бекас, попаднал в своята мрежа! – отвърща Инспектора. – Убит от своето коварство, Озрик!

– Какво ѝ е на майка ми? – с тези думи Хамлет отклонява вниманието на всички в друга посока. Настъпилата секундна пауза е добре дошла за Инспектора:

– Трябва да спра пиесата! Трябва да се развикам... Ако приема веднага някаква противоотрова, може би...

– Коварство! – крещи Хамлет. – Ей сега ще го разкрием!

Дали пък не е усетил нещо?

– То в мен е, Хамлет! Хамлет, ти си мъртъв! За тебе няма лек на тоя свят, след четвърт час ще бъдеш вече труп! – повтаря Инспектора нашепваните думи и усеща, че губи сили. По дяволите, каква глупост. – Ти сам държиш във своята ръка оръжието – с връх, и то отровен – на подлостта нечувана! Но тя накрая срещу мен се извърта!

Инспектора говори бавно, гледайки единствения човек на сцената освен него право в очите. В тях е стаена много болка. Инспектора извърща поглед встрани и тогава съзира рапирата, която държи в ръка. Рапирата, която допреди размяната е била у Хамлет. Острието ѝ сякаш нараства неколкостранно. Толкова, колкото и изумлението на Инспектора, взривено от простия факт, че върхът ѝ е покрит с познатия слой кафеникава течност. Рапира, натопена в същата отрова, стиска и онзи отсреща. И двете оръжия са еднакво смъртоносни. А би трябвало само едното... Защо само едното? Отровните оръжия са две, защото трябва да убият двама души! На Инспектора му се прииска да се изсмее истерично...

– Ами да, аз какво си мислех?! – казва високо той. – Та нали Инструкцията важи и за мен. Та нали и костюмерът има същия плик в сейфа си. Аз съм глупак! Само един много голям глупак като мене може да не се сети за това. Още с навличането на костюма съм бил точно толкова обречен, колкото и копелето отсреща. Аз също играх непозволената игра, аз също съм човек...

* * *

Публиката в залата е занемяла, потресена от неочаквания обрат на представлението. Тя все още си мисли, че присъства на представление.

* * *

– Как се казваш? – пита отпаднало Инспектора.

– Аз съм сервитьорът, когото всички наричат Хамлет – отвърща младият мъж, оказал се Актьора.

– Работа в барчето...

– Защо? – произнася Инспектора и усеща безпомощността на въпроса си.

– Искан да разбера някои неща – простенва Актьора и се превива от болка.

– И разбра ли нещо?

– Да.

– Какво?

– Театърът е за хора!

Инспектора агонизира и съжлява само за едно – че след толкова години духовна слепота е прогледнал в момента на собствената си смърт. Винаги става така. Съдбата е жестока.

– Тази пиеса е писана преди повече от деветстотин години – произнася с мъка Актьора. – От човек. Тогава работи все още не е имало...

Този лудият май ще се окаже прав!

– Благородни Хамлет, да си простим взаимно... – Инспектора произнася последните думи на Лаерт и се примъква към Актьора. – Слушай ме – зашепва той в ухото му, – няма да се дадем така лесно. Ще спра пиесата. Ще вдигна тревога. Аз съм все още инспекторът на театър „Глобус“.

– Няма да успееш. Ти си обречен. Осъдени сме на смърт. Няма да ни пощадят. Имало е и други случаи. Всички са свършвали по един и същи начин...

– Лъжеш!

– Помисли малко. Ти не си първият Инспектор на театъра. Преди тебе е имало и друг. Какво е станало с него?

– Откъде знаеш.

– Знам.

– И тогава защо?

– ...Мечта...

* * *

От командния пункт някой също наблюдава ставащото на сцената. Не се вижда човек в помещението, но се чува глас. Познат глас. Гласът на Генерала:

– Пригответи клетката!

– Тя винаги е готова – отвърща друг, женски глас.

* * *

– Аз съм мъртъв, Хорацио! – простенва Хамлет.

В същото време върху главите на актьорите се появява клетката. Бавно, тържествено, сякаш част от спектакъла, тя се спуска надолу. Роботите-актьори се разпръсват встрани. В средата на сцената остават само Инспектора и Актьора – без сили, умиращи. Клетката доближава полака към двамата, за миг увисва над главите им, заклаща се тромаво, сетне допира лениво пода и утихва върху него. Инспектора и Актьора се озовават между четирите решетъчни стени. Нещо прещраква. Клетката отново се олюлява, но този път започва да се вдига нагоре. Оказва се, че тя има решетка и от долната си страна. Върху това дъно са стъпили двамата издъхващи мъже. Залитацият, но все още стоящ прав Инспектор, който незначително защо продължава да стиска в ръка рапирата си, и Актьора, свлякъл се върху пода-решетка.

– Ако си човек, Хорацио! Дай чашата! – Актьора протяга безпомощно ръце през решетките към А-Ер-4 Хорацио.

– Не съм човек – казва той. – Аз съм робот.

* * *

Клетката вече се е вдигнала високо. Да се ходи по решетъчното ѝ дъно е трудно и Инспектора рухва върху него. От ръката му се изплъзва рапирата, промушва се между пръчките, полита към сцената и се забива в пода. После десницата на умиращия мъж се свива в юмрук, с който той бавно, но силно почва да удря по решетката. Дум-дум-дум... Плът, метал, кънтеж... Равномерно, ритмично, страховито... Актьора също свива ръка и се присъединява към отчаяния протест. Дум-дум-дум. Две окървавени човешки ръце, безстрастен метал, оглушителен кънтеж... Безсмислено, но прекрасно...

* * *

Все повече и повече зрители стават на крака. Всички са потресени, но като че ли най-развълнуван е един зрител, седнал върху крайния стол на третия ред.

* * *

Клетката вече е високо горе. Поклаща се за последен път и се скрива от погледите на публиката... Дум-дум-дум...

* * *

На сцената се произнасят последните реплики на пиесата. Влизат Фортинбрас и английските посланици, придружавани от свита, носеща знамена и барабани.

– Къде е то? Къде? – пита Фортинбрас.

– Какво е туй, което търсите? – посреща го Хорацио. – Ако е ужас, намерили сте го.

– И да се вдигнат тези тела оттук! – казва А-Ер-16 Фортинбрас, като посочва трупите на Краля и Кралицата. – Подобен изглед е добър след бой, но за дворец не е уместен той. Командвай залп!

Засвирва погребален марш. Всички напускат сцената, изнасяйки телата. Еква оръдеен изстрел. Завесата на театър „Глобус“ се спуска тържествено и единият ѝ край ласкаво погалва дръжката на забитата в сцената рапира...

Чува се:

– Браво!

Залата сякаш се завъртва, лицата на публиката започват да кръжат, увлечени постепенно в лудешки вихър...

– Браво! Страхотно!

Робота продължава да седи върху крайния стол на третия ред. Нито вика, нито ръкопляска. Но си личи, че е потресен от видяното. Робота продължава да седи и да търси логика в нелогичната човешка природа...

* * *

– Гледай, Адютанте! – казва глас. – Такова чудо никой никога не е виждал. Нито пък някой някога ще види.

Гласът принадлежи на Генерала. Той и неговият подчинен са в командния пункт.

– Историческа гледка, Генерале! – възкликва Адютанта и дори не се опитва да прикрие раболепните нотки в гласа си.

– Да, така е – Генерала поклаща глава в знак на съгласие. – Историческа гледка! Живи хора на сцената!

– Вече не са живи, Генерале – допълва Адютанта.

– Но бяха, Адютанте, бяха и още как. Живи хора играха в пиеса. Пред нас. За нас. Допускал ли си някога това?

– Не, Генерале. Никога не съм предполагал, че съществуват хора, които ще си позволят да се опълчат срещу нашия Закон. Никога не съм допускал...

– А аз допуснах – прекъсва го Генерала. – И предполагам, и очаквах, и вземах мерки... През цялото време мислех за Системата, за нашата колективна сигурност.

– И затова го назначихте на работа тук? – пита изумен Адютанта, като посочва трупа на Инспектора, полюшващ се заедно с клетката пред остъклената стена на командния пункт. Окръжавена ръка виси безпомощно през решетката

– Той май така и не разбра за какво получи тази служба. Смяташе, че му е предложена като компенсация... Истината е, че Системата още имаше нужда от него. От опита му. Не можех да оставя това богатство да се похабява. Той за това бе създаден, за това бе обучен. Да служи на Системата и да умре за нея. Когато това станеше необходимо...

– Той изпълни своя дълг – поклаща разбиращо глава Адютанта. – Ами какво да правим с онзи глупак?

Върху екрана на пулта се вижда Робота. Седнал е върху крайния стол на третия ред в пустата зала и безропотно очаква съдбата си. Генерала го поглежда с погнуса, после хвърля един поглед на телата в клетката и властно произнася:

– Обичайната процедура!

* * *

Робота става от мястото си, излиза от залата и тръгва из лабиринта на „Глобус“. Той прекосява помещението, пълно с еднакви на външен вид контейнери, и пред него се открива разширение. Там

Робота вижда клетката. Навярно резервна, но по нищо неразличаваща се от онази на сцената. Робота отваря малка вратичка и влиза между решетките. Отива в ъгъла на Актьора, отпуска се бавно върху пода и притихва там. Сетне десницата му се свива в юмрук, който бавно, но силно почва да удря решетката. Дум-дум-дум. Равномерно, ритмично, страховито...

* * *

– Добра работа свършихме, Локални – обръща се Генерала към нишата.

Но тя се оказва празна. Зее зловещо като ограбена гробница. Генерала заканително поклаща глава.

– Но къде е отишъл? – пита Адютанта удивено.

– Не е той – въздъхва уморено Генерала. – Беше актриса, гениална актриса. Слабостта на Великия учител. Той я направи Локален компютър... Това вече няма никакво значение – Генерала се приближава към Адютанта и хищно се вторачва в лицето му. – В твоё лице виждам чудесен неин заместник...

Широко отворени очи, в които при добро желание може да се прочете паника, страх, ужас... Пък и нали трябва нещо добро да се случи в цялата тази история...

* * *

Дум-дум-дум... Робота продължава да удря решетката. Дум-дум-дум... Равномерно, ритмично, страховито... Ръката му е изкривена, изкуствената кожа – разкъсана, изпод нея наднича метален скелет...

Неочаквано погледът на Робота се спира върху един от контейнерите. Затворен е, ала капакът му е „захапал“ пурпурна мантия, част от която е останала навън. Захвърлена на пода, се отегчава печалната златна маска, прикриваща лицето на Локалния компютър...

Дум-дум-дум... Лице на робот, почувствал се макар и за мънишко човек... Дум-дум-дум... Лице на робот, който още същата вечер ще бъде претопен... Дум-дум-дум... Обикновен робот, по чиято ръка като че ли се стичат капки кръв...

К Р А Й

Забележка:

Цитатите от пиесата „Хамлет“ са според превода на Валери Петров (Уилям Шекспир, „Трагедии. Том 1“, Народна култура, София, 1973)

ДЕСТИНАЦИИ НА СПАСЕНИЕТО - ЧЕТИРИ ВАРИАНТА НА ЕВРОПЕЙСКО ROAD MOVIE

Геновева Димитрова

„В действителност съществува европейско изкуство и общ език *par excellence*: европейският филм.“

Вим Вендерс

Човечеството е по-объркано откогато и да било. Планетарните политически, религиозни, икономически, културни, природни катаклизми, преекспонирани на свой ред чрез глобалните комуникации, изопват всекидневието ни до безсъние. Сеизмичната им сила вдига във въздуха и най-позитивистичната визия за бъдещето. Но напук на катаклизмите, и най-съсипаният земен жител е устроен да мечтае. Всеки с мечтите си, а ние – с европейското кино. В международни копродукции и във филми с национално финансиране сме виждали какви ли не опити за бягство на малкия човек в големия свят. Успешно или не, окончателно или не, безумно или не, то е фокус в заниманията с параметрите на спасението при десетки филмови автори.

А щом става дума за бягство, road movie ескалира в доста от европейските филми като ефектна жанрова „опакровка“. Без да се впускам в подробен исторически екскурс, този американски жанр на контракултурата от началото на 50-те, в чийто генезис са Керуак, Гинзбърг и битниците, рокът и рокерите, Марлон Брандо и Джеймс Дийн, опиянява с шанса за изстрелване **по пътя...** В Европа той е импортиран малко след това – нахъсени срещу статуквото на киното и вдъхновени от „Бунтовник без кауза“ или „Дивият“, бунтарите Годар, Трюфо и другите от Френската нова вълна поемат с коли, мотори и самолети подир алтернативата „живия живот на младите с цигарите и хъса“... По-късно и още по-радикално това сторва Вим Вендерс. Една от категоричните фигури на Новото немско кино от началото на 70-те (редом с Фасбиндер, Шьондорф, Херцог), той прилага философията на бунтарството като микс от трилър и road movie подир изследването на дремещата духовност в юмрука на несбъднатите утопии.

От края на 90-те, когато в Европа хора, капитали и идеи се задвижиха (почти) без граници, демокрацията разшири териториите си, европейското самосъзнание се превърна в копнеж на клише, а киното окончателно скъса с жанровото моногамие, road movie като че ли се оказа най-чувствителният естетически радар за екзистенциалните настроения на Стария континент.

Ще се опитам да селектирам стотиците изгледани филми според доминиращите четири варианта на европейското road movie: *Европа – бежанската дестинация, Абсурд, Корени, Пилигримство.*

Вариант 1: Европа, бежанската дестинация

„...Ако гледаме на Европейския съюз като на вълшебно разрешение, припаяйки „Европа, Европа“ като мантра, развявайки знамето на „Европа“ в лицето на необузданите националистически еретици, можем да се събудим един ден и да открием, че, далеч преди да сме разрешили проблемите на нашия континент, митът за „Европа“ е станал пречка да ги разпознаем.“

Тони Джуд

Автомобили, мечти, ландшафт, небе, банкноти, трамваи, камиони, целувки, багажници, неони, спомени, лодки, сгради, видения, коне, бутилки, тирове, дрога,

„По тази земя“, режисьор Майкъл Уинтърботъм





влакове, усмивки, билбордове, вълни, шлепове, пясък, самолети се превръщат в полифонична стратегия на придвижването. Субектите му са безутешно бедните от Изток (европейски и азиатски) и от Юг (европейски и африкански). Заветната дестинация подир миража за социална сигурност най-често е Западна Европа (Великобритания, Германия, Франция). Става дума за патилата на отчаяни хора със свобода на избора и не-свобода на статуквото, за преодоляването на имигрантските обструкции, въведени в богатите страни въпреки принципа за „свободно движение на хора“. Залети от масите на междуконтиненталната и вътрешноконтинентална миграция, те на свой ред са изправени пред сериозността на имигрантския проблем – и в политически, и в икономически, и в културен аспект. Национални ксенофобски стратегии и интернационални социални предразсъдъци полемизират нашествието на „хуните“ все още, дори днес, когато обединена Европа с единната си валута е факт.

„Англия!“ (2000, Германия, реж. Ахим фон Борис) е road movie за мечтатели, вдъхновена балада за младежката устременост към свободата през водно/наземно преследване. Руско войниче (Иван Шведов), трагично обречено от Чернобил, плува с кървящ нос до приятеля си в Берлин, за да го вземе и двамата да заминат за обетованата земя Англия. Оказва се, че другият младеж вече не е жив, но това е неизвестно дори за приютилия ги по различно време художник (чех/българин в изпълнението на грузинеца Мераб Нинидзе). Емигрантски скиталчества сред мизерия, витрини, ксенофобия и екзистенциални енигми се наслаждат върху миражи и жестове с такава изтънчена непоколебимост, че дори смъртта престава да бъде бариера за сбъдването на мечтата. **„По тази земя“** (2002, Великобритания, реж. Майкъл Уинтърботъм) е екстремно-младежко road movie от Изток на Запад, заснето дигитално. Филмът изследва безбройните пилигримски перипетии на афганските братовчеди Джамал и Енаятулах от Пакистан (където живеят) до Лондон (за където лелеят). Фанатичният търсач на предизвикателства Уинтърботъм за кой ли път доказва, че е майстор на кинематографичната органика: от пясъците, религиозния фундаментализъм, бюрократите и смеха в инфарктни ситуации през неизчерпаемия ресурс стоицизъм на герои/изпълнители (Джамал Удин Тараби и Енаятулах) и трескавата визия, та до музикално-звуковата фактура. Игрален филм, при това с монументален гео-културен размах, който въздейства като документален. „По тази земя“ е катарктично съпреживяване на бедняшкото унижение, надхитряне на разпоредбите, отстояването на гражданските права.

„Резервни части“ (2003, Словения, реж. Дамиан Козоле) е безотрадно road movie през механизирания бруталност в трафика на хора за Италия. Филмът е автентичен, жесток и стипчив. Шофьор на камион, еднов-

ремешен спортен идол, прекарва бежанци до границата. Среща младеж, качва го в кабината. Пътуват, пушат, бъррят. Така научаваме, че скъпата авантюра на разнокожните клетници е по-скоро крах, отколкото оцеляване – едни от успешно преминалите границата ще поемат от нелегитимността към хипотетичното щастие; други, притиснати от лекари да станат донори на органи, ще се превърнат в анонимно щастие за легитимни европейци. Това знание на свой ред раздвоява поведението на трафиканта – прави го етичен враг на обединена Европа (или поне на Словения в нея), а същевременно е рутинен субект в злокобния ритуал. На финала той умира от рак, а мястото му заема младежът. Барове, бърлоги и бродяги се нижат в горко отчаяние, изстискано до безизходица от наивност, неведение и насилие.

„Недостижими светлини“ (2003, Германия, реж. Ханс-Кристиян Шмид) е многоезично road movie, дислоцирано край Одер. Между Полша и Германия, реката е: спасение от режима на Лукашенко за украинска петорка; златна мина за (български) трафиканти на хора; безпрепятствено преминаване за немци; инвеститорско изкушение за немско-полски строеж; немска журналистическа толерантност, чийто бумеранг е бежански обир... Марките и екстрите на автомобилите, от които героите почти не слизат, са маркери на самочувствието – не само за обърканите поляци, а и за предприемчивите немци. Мимоходните българи са в бричка, а за украинските бежанци остава автобусът или пешачката. Преплитането на отделните истории и национални особености е извезано с холивудска сръчност, а тя е изпепелила спонтанността на преживелиците. Присъствието на Александра Юста като енергична полска майка (в страната си) препраща към **„Оцеляване“** (2003, Австрия, реж. Рут Мадер) – друг филм за бедняшки-нелегалното транспортно търсене на късмета през граница и гора, където актрисата изпълнява ролята на енергична полска майка (в Австрия). Неговата автентична визия на бежанската безотрадност, чийто метафоричен екстракт е епизод с провиснали гъски в птицекланица, е мираж за „Недостижими светлини“.

„Времето на вълка“ (Франция, 2003, реж. Михаел Ханеке) е също мултинационален панаир с полски щрих, ала решен като антиутопично road movie без музика и хал-хабер надежда. Германско-австриецът в Париж Ханеке тръгва от пътуването на нормално френско семейство с две деца – от Града към вилата с кола, натъпкана с провизии. Там обаче ги посреща фамилия мургани натрапници. Френският баща е застрелян, колата е отнета, удобният живот е зачеркнат... Майката (Изабел Юпер) и децата потеглят подир Влака-спасител – на колело или ходом. На гарата се гмурват в затворено общество от бежанци, управлявано от корумпиран поляк. От една страна, Ханеке се цели точно в емигрантската агресия към Западна Европа, и без нея изпостаяла откъм ресурси. При това го прави дюз – отвъд всякакво съобразяване с принципите на Европейския съюз. От друга страна, филмът е антиутопичен

лабиринт от глобалистични парадигми: „местни – пришълци“, „авторитарност – хаос“, „религия – атеизъм“, „цивилизация – варварство“, „човек – природа“, „замърсяване – екология“... Цялата Голгота на оцеляването – бруталност, унижение, самоубийство, но и жертвоприношение, каляване, самосъхранение – е представена като зловещо-концептиран хепънинг на мизерията. Филмът е зверска ксенофобска разправа с овълченото ни време.

Вариант 2: Абсурд

„Впечатляващата, дори заразна „визия“ за бъдещата Европа не може да падне от небето. Днес тя може да се роди само от обезпокояващото чувство на безпомощност. Но тя може да произлезе и от притеснителната ситуация, в която ние, европейците, сме захвърлени да се оправяме сами. И тя трябва да артикулира себе си в бясната какофония на многогласната общественост.“
Юрген Хабермас

Човекът на нашето време е трагичен персонаж, независимо дали живее в богата или бедна страна. Дори битът му да е охолол, душата му е изранена. Несигурност, консумация, малодушие, параноя, джойнт, предателство, либидо, мълчание, равнодушие, екстаз, злоба, алчност, самота съграждат паноптикум от страхове и комплекси. В него е трудно да се огледаш, камо ли да дишаш. Дългосрочният житейски проект изглежда химера, а битието ни – крайпътен знак в катадневното бягство из несъответствието между видимо и желано, т.е. гротесково-болезнената инсталация, наречена живот. Понякога обаче има лек срещу абсурда – любов, ирония, непукизъм...

„Черна котка, бял котарак“ (1998, Франция/Германия, реж. Емир Кустурица) е пачанга-road movie с ли-

музина, кораб, кашон..., през Дунав, пищен цигански баронлък, слънчогледи, българска митница, селска WC... В него артистичният гигант Кустурица се отдава на gipsy-пристрастието и рок-халюцинациите си (с чалга-аранжмент). И ни повежда из карикатурни топоси и колоритни субекти на регионната днешност, гаврейки се с всичко по пътя. Балканският абсурд е неизтребим – я по-добре да го мислим като вулканичен циркаджилък, издевателства филмът.

„Тирана, година нула“ (2001, Франция/Албания/Белгия, реж. Фатмир Коци) е антипод на „Черна котка, бял котарак“ – изнурително камионно road movie с млади герои (натуршчиците Невин Мекай и Ермела Тели) от столицата до провинцията и обратно. Колкото по-навътре в прахоляка буксува пътуването, толкова по-драстична – до неправдоподобност – изглежда несретата на живеенето. Искрен и темпераментен филм за абсурда на бункерите и неизчистваемата мръсотия из Албания. „Тирана, година нула“ от една страна е почит към нео-реализма, от друга – реверанс към френските пари, въплътени на екрана като заминаване в Париж и изнасилена френска журналистка в Албания (не виждаме нито Париж, нито изнасилването), а от трета – симптоматичен и симпатичен „репортаж“ за състоянието на региона.



„Негостижими светлини“,
режисьор Ханс-Кристиян Шмигт



„Резервни часисти“, режисьор Дамиан Козоле



„Целувката на живота“ (2003, Великобритания/Франция, реж. Емили Ъънг) е болезнено road movie за пресичане на бивша Югославия от англичанин (Питър Мълн). Тоест става дума за западняшкия ракурс към балканския абсурд. През раздрънканата му кола, още по-раздрънкан чужд мерцедес, каруца, тир..., той вижда региона ни не като породист пейзаж, а като обиталище на ирационалното зло. Редови човек, съпруг и баща, дошъл да припечели по балканските земи и забързан да се прибере у дома, той е в ступор от стандарт, привычки, отношения. Разбирането между англичанин и сърби – лингвистично и народопсихологично – се случва единствено през копюрите. Е, и болката, разбира се. Филм-ревизия на термина „европейска идентичност“, независимо че Великобритания е вън от континенталната екзалтация.

„Лунентатко“ (1999, Германия/Австрия/Швейцария/Русия/Франция/Япония/Таджикистан, реж. Бахтияр Худойназаров) е сюрреалистично road movie. Край езерото Каракум – пустош, докдето се стига с най-раздрънкания самолет на света, чудната Мамлакат (Чулпан Хаматова) зачева, докато мечтае за театъра. И ембрионът всъщност е нашият гид из шарената пукотевица и камънаците. Лудичкият ѝ брат безспирно върти километраж, виждайки се като самолет. Пилотът на истинското возило придърпва на борда животни от земята. Баща ѝ, узнал за позора на Мамлакат, поема с патриархален хъс подир списък с актьорски имена (как така дете без баща!?). Щурани по пътища, театри и кръчми, а не щеш ли, наред корабната сватба на Мамлакат с благороден мошеник, от небето пада бик и поваля на място бащата и съпруга. „Лунен татко“ е ексцентрично препускане из азиатските измерения на света – живописно, фолклорно, емоционално. В ирационалните изблици могат да се открият цитати от Кустурица; в преекспонираните ситуации – експортност а ла „Преди дъжд“ на Милчо Манчевски, но „Лунен татко“ си е витална стихия на абсурда.

„Лисабон“ (2000, Испания/Португалия, реж. Антонио Ернандес) е енигматично road movie по шосето на неудовлетворението. Жоао (Серхи Лопес) е достопочтен търговец на видеокасети, а всекидневието му е шофиране между Испания и Португалия. Берта (Кармен Маура) е застаряваща, отчаяна и магнетична жена. Случайната им среща се превръща за Жоао в транс – не желае да я изпусне от поглед. И когато тя споделя, че трябва да стигне най-бързо в Лисабон, той тутакси потегля. Магистрала, музика, мистика, мисли, мът са охранителите на безкрайно и твърде опасно пътуване покрай унили храсталаци – ландшафтни и психоаналитични. Въпреки че се явяват и други персонажи, най-важното в този мудно-демоничен филм са нещастницата,

джентълменът и колата по асфалта.

„Последен блус“ (2002, Унгария/Полша/Италия, реж. Петер Гардош) е суицидно road movie. Будапещенски бизнесмен с жена учителка и син-любознайко поема с кола за Краков, където зографка го чака да се женят. По пътя качва на стоп странен и непоносим жокей. Зарязва го. Спирачките на колата отказват. Това се случва почти в началото на филма и така – до края. В очакване на предизвестената катастрофа се намесват: изчезналата му майка; чичото-врач, покойният му баща... Междувременно зографката рисува лика му на стената си между отскоци до магазини и булчинската рокля. За момент колата на бизнесмена спира. Но вместо да признае истината, той отново излъгва. Накрая все пак известява полякия, че е женен, тя на свой ред уведомява жена му за себе си, онази грабва самолета за Краков и... двете танцуват блус в ресторант. Полякия ражда дете – далеч по-лесно от смилането на екранната структура. Тягостен филм, в който житейска емпирия и естетическа интерпретация танцуват своя си абсурд на пътя между екран и зрител.

„Дилър“ (2003, Унгария, реж. Бенедек Флигауф) продължава заниманието с унгарските суицидни нагласи. Но става дума за паралитично road movie из всекидневния абсурд на дрогата. Заснет дигитално и в монохром, „Дилър“ безжалостно артикулира дискомфорта на младите като житейска абстиненция. В документален наратив, през велосипедно обикаляне на почти безплатен и безмълвен наркотрафикант из „явките“ на Будапеща, зейва хищният бунар на безсмислието. Кадри без хоризонт, запечатали изсмуканата енергия – на лица и пейзажи. Огромни пространства – хладни, ветровити, градски, по-клаустрофобични от гроб. Флигауф е създавал универсална трагедия на безнадеждиято.

„Водка лимон“ (2003, Франция/Швейцария/Италия/Армения; реж. Хинер Салем) е снежно road movie. Малцината обитатели на кюрдско село в Кавказ са каторжници на белотата. Побелял е и главният герой Хамо (Римок Авенян) – пенсиониран офицер от Съветската армия. Дните му минават между гробището, където общува с починалата си съпруга; дома, където са безработният му син и внучката; пощата в града, където получава писма от другия си син, емигрант в Париж; битака, където продава реликвите си... До гробището пътува с древен автобус, чийто шофьор пее „Пада сняг“ с гласа на прочутия си сънародник Азнавур. Там е и поухвалата хубавица Нина (Лала Саркисян) – барманка на крайпътната лавка „Водка лимон“. Хамо и тя се сближават. На финала двамата възседат пиано и отпращат в бялата пустош... От легло в снега до последния епизод абсурдът се вихри виелично. Колкото по-окаян е битът, толкова по-величествено е сърцето. Наokoло – скреж, мизерия, а хората дишат, пият на воля и гледат напред. „Водка лимон“ е изящна трагикомедия за човешкото оцеляване наред абсурда.

(Следва)

ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА ОРУЕЛ

ПРАВИЛНИКЪТ НА ЦТФТ НА БНТ

Владимир Ангелов

В книжка 5 от 2004 г. под заглавие „Телевизиите не искат филми, те искат комедии, събития и посредственост“ запознахме читателите със статията на Жан-Люк Дюин за цензурата, която френските телевизионни канали упражняват върху авторите – режисьори и сценаристи. И ето че същият проблем дори несравнимо по-голям се стовари и върху нашите глави. Или както беше казал Оскар Уайлд, „Животът обича да подражава на изкуството“. Франция обаче произвежда над 200 игрални филма в годината, а ние у нас чакаме цяла година БНТ да проведе конкурсна сесия при годишно производство на два-три игрални филма. Ето защо появата на новия Правилник на ЦТФТ на Българската национална телевизия се очакваше с голям интерес.

Приет от Управителния съвет на БНТ с протокол № 77 от 31.11.2004 г. и предоставен на СБФД и на Асоциацията на филмовите продуценти едва в края на месец декември 2004 г. Към днешна дата – 25.01.2005 г., той все още не е отпечатан, но е влязъл в сила от 1.01.2005 г.

Този правилник беше изготвен и приет без участието на професионалните сдружения и на активно работещите във филмовото изкуство и производство колеги, поради което болшинството от тях все още не са запознати с него. Междувременно Управителният съвет на Асоциацията на филмовите продуценти изпрати писмо до всички отговорни институции, включително до Генералния директор на БНТ – госпожа Уляна Пръмова, в което посочва редица закононарушения, както и погаване на принципи, наложени в европейската аудио-визуална практика за подпомагане на филмовата индустрия.

Ето защо предлагам темата за дискусия и приканвам всички колеги, след като се запознаят с Правилника на ЦТФТ, да се включат в нея.

Темата за филмопроизводството в БНТ е отразявана многократно в нашата рубрика.

Ръководството на Гилдия режисьори при СБФД многократно е отправяло искания да му бъде предоставен проектът за обсъждане както към ръководителя на ЦТФТ Николай Николов, така и към всички ръководства на БНТ от пролетта на 2004 г. насам.

В две писма от 21.10.2004 г. и от 23.11.2004 г. до Генералния директор Уляна Пръмова ръководството на Гилдията отправи покана за работна среща с представители на всички професионални сдружения, съгласасу-

вана с Председателя на СБФД Иван Павлов и с Председателя на Обществения съвет за кино академик Людмил Стайков.

Поканата ни, уви, не беше уважена. Зачете я единствено ръководителя на ЦТФТ Николай Николов, който се среща с нас в края на месец октомври 2004 г. Проектът за Правилник обаче не ни беше предоставен с аргумент, че ръководството на БНТ не разрешава.

Междувременно се случи нещо, което няма пряка връзка с темата за правилника на ЦТФТ, но говори косвено за отношението в БНТ към нашите професионални среди.

В края на миналата година беше освободен главният селекционер на филмовата програма на БНТ Александър Донев. Тези, които четат списанието, ще си спомнят, че в книжка 4 от 2004 г. влязох в полемика с изказване на Сашо по повод последната конкурсна сесия в БНТ, състояла се през месец юни същата година. Независимо от това обаче възприех неговото освобождаване от БНТ като лична обида към професията. Защото беше освободен експерт с качества и опит, за който би следвало да се намери място в БНТ. Най-поразителното обаче е дълбоката тишина, с която беше подминат този факт от нашите професионални редици.

Възката между двата случая е липсата на диалог с БНТ.

На първо място бих напомнил на колегите да се запознаят с предложенията на СБФД за промени в правилника на ЦТФТ, изготвени от работна група и внесени в БНТ от тогавашния председател Михаил Мелтев, както и да си припомнят предложенията, внесени в БНТ от Асоциацията на продуцентите и кинорежисьорите. Тогава всеки ще може да се убеди по какъв начин са интерпретирани тези предложения в новия правилник на ЦТФТ.

Моето лично мнение е, че с този правилник се прави опит да се заобиколи разпределянето на държавната субсидия за подпомагане на телевизионни филми чрез равнопоставен конкурс.

С въвеждането на предварителна селекция в ЦТФТ и с така определените квоти на селекционните комитетии, доминирани от представители на БНТ, конкурсът е превърнат в пародия. От друга страна член 13 от същия правилник дава неограничени възможности на БНТ да пуска филмови проекти без конкурс с мотивировката „обществена значимост“.



Като прибавим към този факт развихрилата се през миналата година практика в БНТ на възлагане на филми и сериали, неминавали на конкурсна сесия, картината става ясна. БНТ не провежда конкурсна сесия, защото „нашите момчета“ имат специален абонамент – до вчера с мотивировката „остра програмна необходимост“, а днес – „поради обществена значимост“. А всички ние сме лишени по този начин и от малката възможност да упражняваме професията си. Това е истинската причина, поради която продуцентите внасят по много проекти. И наложените към тях ограничения чрез този Правилник да внасят само до три проекта, както и драстичните такси, са всъщност ограничения и за авторите.

Другият съществен извод, който се налага от този правилник, е създаването на условия за тотална цензура, осъществявана от отговорните редактори, ръководителя на ЦФТ и Художествения съвет на БНТ.

В книжка 5 от 2003 г. проведохме анкета сред режисьори и продуценти относно функциите на Художествения съвет на БНТ. Цитираните там мнения изказват несъгласие с работата и статута на този Съвет, оценяващ филмовата продукция на БНТ.

В този контекст благодаря на авторите на този Правилник, че ни разрешиха да съвместяваме режисьорската професия с продуцентство.

Но всъщност най-вече благодаря на колегите Костадин Бонев и Иван Тонев, които въпреки заетостта си в момента, откликнаха и се включиха в тази дискусия.

Костадин Бонев – кинорежисьор

Не съм изненадан от новия Правилник за организиране на филмопроизводството в Националната телевизия. Както и очаквах, това, което му липсва, е диалогичност. В замяна на това пък има високомерие в излишък. Правилникът беше създаден в пълна секретност, без да бъдат попитани хората, правещи филми, какво те мислят по проблемите на българското телевизионно кино. И съвсем естествено, при отсъствието на диалогичност, правилникът е заложили на администрирането като основен принцип. Авторите са превърнати в слуги, които трябва да стоят в предверието на храма „Телевизия“, вперили предан поглед в плътно затворените врати и чаканци да бъдат повикани. След което да застанат на конвейера и да произведат своята продукция под строгия контрол на надзирателите. Ударниците да бъдат наградени, виновните да бъдат наказани. Оруел пасти да

яде пред този модел, който са ни приготвили телевизионните началници.

Дългогодишният ми опит в киното ме е научил, че администрирането не води до нищо друго, освен до услужлива посредственост. Така новият правилник просто вкарва българското кино не знам за колко години напред в коловозите на посредствеността. И тя е заложена не само в противоречията на куп закони точки от новия правилник. Ако вие надникнете в приложените към правилника нормативи за съставяне на бюджетите на бъдещите филми, ще се убедите, че това е така. Ако един документален филм има като норматив 7 снимачни дни, 10 дни монтаж и максимум 22 000 лв. бюджет, той не може да бъде нищо друго освен посредствен. От години се знае, че за да се произведе един нискобюджетен документален филм и той да стане приличен, са необходими минимум 1000 лв. на минута време. И че, за да се произведе един игрален филм и авторите да не се срамуват от него, са необходими 4000 лв. на минута полезно време.

Но националната телевизия е голяма институция. Логично е тя да се затваря за външни влияния и да се опитва да администрира. Но пък обществените организации са за това – да коригират грешките на искащата цялата власт администрация. Нищо страшно не се е случило – просто правилникът трябва да бъде анулиран и да влезе в сила след диалог. В този диалог, убеден съм, ще проличи кой милее истински за българското кино.

Иван Тонев – кинооператор

Много се радвам, че вече за втори път хората, които правят филми у нас, консолидират мнението си по важен за тях въпрос. Това означава, че има съзнание за общи професионални интереси и воля за тяхното отстояване.

Повод за това единомислие в момента е новият Правилник на БНТ за телевизионно филмопроизводство. Той беше изготвен едностранно от БНТ, без диалог с хората извън нея, за които всъщност е предназначен. Вследствие на това Асоциациите на българските Продуценти, Режисьори и Оператори, търсейки своите творчески и професионални права, провокират работна среща с БНТ.

Няма да конкретизирам съгласията и възраженията към правилника, защото те са ясно и подробно изложени в нарочен писмен текст. Вярвам обаче, че тази среща ще се състои. Вярвам също и в това, че от тук нататък всяка една от страните ще се съобразява с правата и задълженията на другата. И това непременно трябва да стане в името на развитието българската култура.

КИНОСЪБИТИЯ

„СИНЕМА ФАНТОМ - 2“ И НЕ САМО ТОВА

Галина Николаева

Панорамата на руското алтернативно кино „СИНЕМА ФАНТОМ - 2“, състояла се в края на миналата година в „Червената къща - Център за култура и дебат“, зарадва любителите на киното с добре подбрана кино- и видеопрограма. Най-сетне видяхме филми, за които говорихме с гостите миналата година. Единият от тях - Андрей Силверстов, пак ни посети като съорганизатор (заедно с „Доли Медиа Студио“ и Дом на киното) и автор на много кино- и видеопроекти. Вторият гост - Иля Хржановский, дойде с филма си „4“. Накрая успяхме да поговорим.

Руската панорама представи различни групи. Броят на филмите надхвърли миналогодишния. „Градината, където цъфтят сто цветя, съществуват сто школи“, както казват китайците. А Борхес добавя „... и където се разклоняват пътеките“.

И НЕ САМО РУСКОТО

- Какво ново има на Канската стълба? - питам А. Силверстов по повод програмата „Канск-2004“, включена в панорамата.

А. Силверстов: Фракове, цветя, награди за гости от целия свят: Япония, Англия, Франция, Швейцария, Германия, Норвегия, Индия, Киргистан, Молдова, Сърбия, Русия... Всичко не може да се опише - ние снимахме видеолетопис. Това е истинският международен видео-фестивал в сибирския град Канск с наградите „Златната резачка за палми“! Аз като почетен президент мечтая да разширим формата на фестивала, за да имаме възможност да каним

И НЕ САМО ВИДЕО-ФИЛМИТЕ.

- Няма да се учудя, ако станете Почетен президент и на тази панорама тук, в България, та нали точно Вие съставяте програмите?...

А. Силверстов: Но тук вече има хора, които направиха големи усилия тя да се състои: освен Антоний Дончев, това са нашите приятели и участници Боряна Роса (Драгоева) и Олег Мавромати.

Групата „Ултрафутуро“ пропагандира създадено в България уникално направление „Радикален трансхуманизъм“. Това са петима млади хора, които представяха пърформансите и интернет-проектите си в Центъра за съвременното изкуство, Баня Старинна, Пловдив, Биенале за електронни изкуства (BEAP), Перт- Австралия, клуб „Сине Фантом“ - Москва и др.



„4“, режисьор Иля Хржановский

О. Мавромати: Авангардистът съм! Кой, ако не и аз, ще търси новите форми на киното? Да не стоим на едно място! - възкликна Олег, когато го попитах заслужава ли да се правят филми и експерименти с филмовата форма, дълбокият смисъл на което понякога е недостатъчно достъпен за зрителите. Впрочем достъпността никога не е било комплимент по отношение на изкуството, както и по отношение на жената.

О. Мавромати: Хората се научиха да филтрират плътния информационен поток. Постепенно се образува мощен имунитет срещу пресинга на медиите. За да извадя зрителя от това състояние, да го накарам да се замисли, аз прибягвам към био-арта в новата форма на киното. А проблемът заслужава да бъде обозначен - става дума за евгениката, за подобряването на човешкия род.

Зрителите останаха много впечатлени от видяното. В тъмната зала всеки сам си „монтира“ филма, избирайки накъде да гледа. Нагоре, на покрива на „Къща“ (като боговете на Олимп) са осветените в бели облекла мъж и жена, снимани от оператора. (Върху челото на Боряна също е монтирана микро камера). Освен това изображението се транслира на монитора и върху екрана в залата. Действието напомня мистичен ритуал: ножчето, кръвта, знаците, надписите, диалозите. Това наподобява как се е отнасял към изкуството древният грък: Бог му шептеше нещо, а той предава на нас. Процесът на създаване и възприемане на самата творба са слети в едно.

И НЕ САМО ТОВА

привлече вниманието. Става дума за най-разпространения формат - пълнометражен игрален филм. Най-из-



вестен от всички и очакван с нетърпение бе режисьорският дебют на Р. Литвинова „Богиня: как започнах да обичам“.

– Съществува един мит, че паралелното кино – това са някакви си групи от „палави млади хора“... По какъв начин успявате да привлечете колеги-творци от „голямото“ кино?

А. Силверстов: Има един много важен детайл – неправилно е да мислят за нас като за маргинали. Не сме такива, напротив, това, което правим, е максимално отворено за обществото. Ние работим с всякакви формати. Главният критерий е художествената наситеност на творбата – било пърформанс или игрален филм. Други критерии не съществуват. Ние не се занимаваме с профанация.

И. Хржановский: Относно „палавостта“ искам да уточня, че в ръководството на СИНЕ ФАНТОМ всички са директори на най-големи телевизионни канали. С други думи, те много разбират от такива неща като маркетинг, мрежа, реклама и др. Тоест, това са реалните хора, които умеят да манипулират, да управляват съзнанието на милиони. Много неща в творческия ми живот, който не се отнася към паралелното кино, се осъществиха благодарение на тази голяма компания. Аз знам, че винаги всичко свързано с тях ще бъде честно и интересно и се съгласявам да участвам. Така постъпват и други руски колеги. Всъщност тези, които снимат най-интересното и живо кино в Русия, произлизат или са съпричастни по един или друг начин към тези групи,

например Рената Литвинова.

Р. Литвинова е сценарист, режисьор, продуцент и изпълнителка на главната роля в своя филм. Това дава повод някои да я обвинят в нарцисизъм. Но нали своеобразието не е неумение, а презрението към похватите на баналното мислене не е дилетантство. А и присъщият само на нея актьорски маниер „не от мира сего“ всъщност се оказва присъщ и на всекидневие то ѝ. Друг е въпросът, че това е съществуване на една култова фигура в последното десетилетие. Наричат я *Femina sapiens*, тя е красива и притежава различни таланти. Освен това, вместо да се излежава върху дивана и да демонстрира диамантите си, които, както е казала още Монро, са най-добрите приятели на момичета, тя работи много. По нейни сценарии и сюжети са заснети няколко филма – сред тях са прожектираните у нас „Трактористи-2“ на братя Алейникови, „Три истории“ на К. Муратова, „Небе, самолет, момиче“ на В.Сторожева, „Страната на глухите“ на В.Тодоровский и др. Тя е любима актриса на К. Муратова (освен посочените по-горе – и „Увлечения“, „Вокални паралели“ и „Акордьор“). Тя получи Държавна премия за ролята си във филма „Граница: роман в тайгата“ на А. Митта, направи документалния филм „За мене няма смърт“. Филмът „Богиня...“ със звездния актьорски състав се превърна в едно от най-значителните събития в „Червената къща“.

И НЕ САМО ТАМ

се прожектираха филмите. В Дома на киното се състоя неочаквано най-интересната от прожекциите. И за разлика от Р.Литвинова, която не дойде в София, И. Хржановский, дебютант в „голямото“ кино с филма „4“, беше на премиерата (преди това филмът беше прожектиран с успех на фестивала в Венеция – 2004).

Група „Ултрафутуро“



„Какво е това, ад ли е, или е живот? Любов ли е, или е въннението на растящото живо око?“ – пита потресен зрител за филма (виж.WWW.CINE FANTOM. RU). В панорамата на разпадане се усеща метафоричният мотив на заразения въздух, инфекцията. Не случайно режисьорът привлича като сценарист известния „певец на зло“ писател-постмодернист В.Сорокин, който е преведен и у нас. Намерението на авторите явно е да шокират, да провокират един особен вид тръпка, изваждаща човека от равновесие, за да се замисли за нашето клонирано съзнание, за равнодушието и последиците му.

– Вашите старици са зашеметяващи! Къде ги открихте, наистина ли практикуват този странен занаят – да правят огромни кукли от хляб?

И. Хржановский: Стариците са истински, само че не правят кукли. Това е техният обряд – обичайно увеление, с което е прочуто тяхното село.

Това изглежда някакъв вид мода на руските старици – „Бабици“ (реж. А.Боброва), „Старици“ (реж. Г.Сидоров), остарелите звезди на руското кино във филма „За мен няма смърт“ (реж.Р.Литвинова), старицата-призрак в „Богиня...“, а сега и тези невероятни, ту забавни, ту отвратителни старици-пияници и екзхибиционисти с нецензурните си песнички във филма „4“. Тяхната веселба като градус на зрителско възприятие ми напомни оргията в комуната от филма „Монтенегро“ на Душан Макавеев. В началната сцена на филма „4“ е за-

гатнато, че може би стариците са несполучливите клонинги, каквито са и четирите сестри и това създава допълнително напрежение-любопитство-отвращение. Но и извежда филма на много по-високо ниво.

Навремето френският социал-футуролог Ж. Атали писа, че „човечеството изчерпа начините на промяна на околната среда. През новото хилядолетие то ще променя себе си. Успехите на генетика ще доведат до създаването на нова човешка раса – мутанти с необичайни интелектуални способности“. Сега, когато киното явно изпреварва тези събития и фантастиката стана почти реална, хората усещат в залата прилив на адреналин – пред очите им е сбъднато бъдеще. Но за достоверността е принципно важно това да не са ефемерни компютърни картинки, а натурални живи организми. Тази „биологическа“ клонка се разграничава от „чистата“ фантастика. „4“ определено се отнася към „биологически“ вид и въпреки една посочена дата, според мен има основание да се говори за отсъствие на хронотоп, тоест за условното пространство и време във филма. Жалко, че в Русия, където го забраниха, мислят иначе.

– XX век – век на киното, а XXI?

А. Силверстов: В киното се появи новият вектор, киното се прави не по твърд план, то е отглеждане на живи организми. Ето, филмът на Иля, той не е конструиран, а е отгледан постепенно – това е друг тип производство и точно в това е неговата уникалност.

В МОМЕНТА БЪЛГАРИЯ ИМА ИСТОРИЧЕСКИ ШАНС

*С Директора на Международния фестивал
София Филм Фест Стефан Китанов
разговаря Мариана Христова*



– Г-н Китанов, представете накратко филмовите рубрики в програмата на тазгодишния София Филм Фест.

– Продължаваме традициите, които установихме през последните три години. Програмата на международния конкурс, който е за първи и втори филми, е вече избистрена. Ще участват филми, чиито заглавия не са се срещали толкова често в конкурсните програми на други фестивали. Така че тази рубрика, предполагам, ще бъде свежа. Ще спомена няколко заглавия – македонския филм „Илюзия“ на Светозар Ристовски, „То“ на полякинята Малгожата Шумовска, който участва в програмата на Берлинския фестивал, иранския „От земята на млъчанието“ на Саман Салу и един филм, който може би ще има световна премиера на нашия фестивал –



„Принц Гомес“ на аржентинския режисьор Ернан Гонзалес Иглесиас. От българска страна в програмата ще бъде филмът на Станимир Трифонов „Изпепеляване“. Това е единственият български дебют, с който разполагаме в момента.

– Какво ще кажете за международните дебюти?

– Ще има поне 15-20 първи или втори филми. Дванадесет от тях са в конкурсната програма. Сега накратко ще разкажа за другите рубрики. Една от основните рубрики се казва „Гала прожекции“. Обикновено в нея влизат и предпремиери, но те ще бъдат съвсем малко. Програмата почти изцяло се състои от филми, които идват специално за фестивала. Ще открием най-вероятно с „Вера Дрейк“ на Майк Лий. В момента не мога да кажа с кой филм ще закрием, но сред останалите гала прожекции ще бъдат „Земя на изобилието“ на Вим Вендерс и „Морето в мен“ на Алехандро Аменабар. Голяма гала прожекция ще има в чест на Тео Ангелополус, който е специален гост на фестивала и ще представи първата част от трилогията си „Земята плаче“. Тук е и последният филм на Франсоа Озон „5 x 2“ с изключителната Валерия Бруни Тедески. Франсоа Озон ще представим за първи път и с ретроспектива. Надяваме се Емир Кустурица да представи лично филма си „Животът е чудо“. В традиционната рубрика „Европейски екран“, където са най-важните европейски филми, произведени през последната година, има панорама на норвежкото кино. В „Световен екран“ обръщаме поглед към аржентинското. За пръв път в България се прави такова нещо. В момента аржентинското кино е много актуално, защото независимо от икономическата криза, непрекъснато изникват нови таланти. Филмите, които са включени в програмата, са предимно на млади режисьори. Традиционно ще има акцент върху балканското кино, представено от близо 15 филма. Ще отбележа три от тях: „Когато порасна, ще бъда кенгуру“ на Радивоје Андрич. Една прекрасна комедия с изключителен финал. Най-силният филм в балканската програма за мен е „В очакване на облаците“ на режисьорката Йесим Устаоглу. Той е в програмата „Панорама“ на фестивала в Берлин. Любопитно ще бъде представянето на дебюта на Теона Митевска „Как убих светец“. Сестра ѝ Лабина Митевска, известна с ролята си в „Преди дъжда“, е продуцентка и играе главната роля във филма. Директор на продукцията е Росица Вълканова. Сериозен български екип участва в осъществяването на снимките. От българските филми показваме най-доброто, с което разполагаме – „Изпепеляване“ (реж. Станимир Трифонов), „Откраднати очи“ (реж. Радослав Спасов) и „Смисълът на живота“ (реж. Красимир Крумов). Ще покажем и любопитния „Пътуването на Светлана“, който има изцяло български екип, с изключение на сценариста и режисьора – американец.

С особен интерес ще се очаква българската премиера на международната копродукция „Положение: изгубени и намерени“. Филмът, състоящ се от 6 новели, е продукция на Германия, България, Босна и Херцеговина, Естония, Румъния, Сърбия и Черна гора и Унгария. Българският филм, дело на режисьорката Надежда Косева, е копродукция на Айкъл Филм (Германия) и Арт Фест (България) съвместно с БНТ и с подкрепата на НФЦ. Филмът открива Форума на младото кино на Берлинския фестивал.

– Според вас как българските филми ще се впишат в контекста на останалите?

– Мисля, че ще бъдат забелязани. Този път ще покажем и една селекция от документални филми. В момента има няколко съвсем нови, които се надявам да направят впечатление и чрез нашия фестивал да тръгнат по света. Сред тях ще отбележа документалния дебют на Зорница София „Смъртта е целият път обратно“ и филмът на Ивайло Симидчиев „За самоубийството“. Надявам се Петър Попзлатев да завърши новия си документален филм. Неговият и този на Зорница София имат обща тема – за наркокомуните в България. Филмът на Андрей Паунов „Георги и пеперудите“ ще бъде за пръв път показан след фестивала в Амстердам, където взе голямата награда за филм до 60 минути. Ще подготвим извън конкурса за наградата „Джеймисън“ и отделна селекция на късометражни филми. В момента България има исторически шанс благодарение на интереса, който светът има към нас на прага на влизането ни в Европейския съюз. Надявам се София Филм Фест да даде шанс на нашето кино да тръгне масирано по международните фестивали. Това се случи с някои от филмите ни през последните години. Най-пресният пример е „Мила от Марс“ на Зорница София. „Чия е тази песен“ на Адела Пеева, „Емигранти“ на Людмил Тодоров и Ивайло Христов и „Рапсодия в бяло“ на Теди Москов също тръгнаха от Феста.

– Защо поставихте дигиталното кино в отделна програма?

– Програмата няма да е толкова голяма и тази година ще съдържа само трилогията на Питър Гринауей. Той е поканен и очакваме потвърждение за неговата визита. Тази трилогия е феномен в световното кино. Това не е само кино, а нов вид изкуство. Един мултимедиен спектакъл, в който се разчита на участието и на зрителя. Естествено не в киносалона, а пред компютъра – там може да дава различно развитие на сюжета, да дописва, да прави своя филм. В киносалона обаче ние гледаме версиите на Питър Гринауей. Сигурно ще е много любопитна срещата между него и публиката. Аз съм присъствал на такъв майстор клас в Солун. Той с удоволствие би го направил и в България, стига да има време. Диалогът с него допълва киното, което създава. В програмата има още доста филми, снимани с дигитални камери. Понякога това е поради липса на средства, но в повечето случаи се търси ефекта на естествата, която произтича от дигиталната визия. Имах намерение да направя по-сериозна рубрика „Дигитално кино“.

Очаквахме да дойдат Майк Фигис и Абас Киаростами. Отложихме техните ретроспективи, тъй като режисьорите са заети. Но това рано или късно ще стане, защото и двамата искат да дойдат в България.

– Всяка година има по нещо встрани от филмовия репертоар. Миналата година това беше семинарът „Кино и психоанализа“, воден от Ханс Шлегел. Какво подобно събитие можем да очакваме в деветото издание на Феста?

– Тази година основният акцент е върху „София Мийтингс“. Едната част на това събитие представя втори проекти за игрален филм на десетина млади режисьори пред експерти, които ние каним. Те са представители на фондове, продуценти, световни дистрибуторски компании, важни телевизии, които финансират кино. Едните ще представят своите проекти, другите ще ги изслушват. След това в разговори на четири очи ще проверят какви са възможностите този проект да се раз-

вие и да намери съответно финансиране. Това се случи за пръв път миналата година. Беше много успешно. Другата част се състои в представянето на българското и балканското кино пред гостуващи директори на фестивали. Искаме да насочим вниманието към нашите филми. Ще има кръгла маса, посветена на балканското кино, за която ще поканим представители на филмовите институции в съседните държави, продуценти и всички гостуващи режисьори с филмите си. Целта е в контекста на ситуацията, в която се намираме в момента – всички балкански държави с изключение на Албания са членки на ЕВРОИМАЖ – да се откриват нови възможности за партньорство в нашия регион. Стремим се да съберем ключовите фактори от филмовата индустрия в нашия регион и да споделим възможностите, които всяка държава има за стимулиране на регионалното партньорство. Посредством ЕВРОИМАЖ много такива проекти биха могли да намерят реализация.



СЕРИАЛ „БЪЛГАРИЯ“

Дискусия за телевизионния сериал „Хотел „България“

Людмила Дякова: Уважаеми колеги, благодаря, че се отзовахте на поканата на списание „Кино“ да проведем обсъждане на българския телевизионен сериал „Хотел „България““. Разбира се, че разговорът ще бъде по-общ. По принцип телевизионният сериал е интересна форма и знаем, че за телевизионните зрители спортът, новините и телевизионните сериали са най-любопитните зрелища и имат най-голям рейтинг. Радвам се, че списание „Кино“ е домакин на тази среща, защото проблемите на телевизията като цяло винаги са били в неговия обсег. Още повече се радвам, че едни от видните критици и действащи режисьори у нас се отзоваха на тази покана, което явно е внимание към самия сериал. Сред нас са и двама от неговите създатели – доцент Станислав Семерджиев – сценарист и Петър Одажиев – режисьор. Надявам се нещата, които ще обсъждаме, да бъдат от значение не само за нашия тесен кръг от професионалисти и специалисти, а и за по-широк кръг читатели, за които сигурно е интересно да знаят какво мислят професионалистите за мястото на този български телевизионен сериал. Чест е за Нова телевизия, че прие предизвикателството, пое риска и, разбира се, приятното задължение да го направи.

Проф. Вера Найденова: Ще си позволя да кажа, че аз предложих за заглавие на разговора ни – „Сериал „България“ – по аналогия на „Хотел „България““. За младите хора, които не помнят предишните сериали – това е едва ли не първият български сериал в собствения

смисъл на думата, не екранизация на роман и прочие литературни произведения. По-възрастните пък, които напоследък натрупаха добра култура за жанра, също отличават този сериал като първи. От една страна, те правят разлика между него и предишните наши, които имаха характер повече на „няколко поредни филма“, а от друга – го разграничават от множеството латиноамерикански по особености, за които ще говоря по-нататък. В такъв смисъл може би наистина трябва да поздравим телевизията и екипът, които са започнали това дело и които са поставили едно такова хубаво начало.

Л. Дякова: На мен ми се струва, че като говорим за „Хотел „България““ или както Вера много добре каза – „Сериал „България““, има разлика, която мисля, че е съществена и е комплимент за филма. Той не може нито за момент да се сравнява със съмнителното ниво на латиноамериканските сериали, които бъдат всичките ни телевизии. По-скоро аналозиите във формата, в стилистиката, в начина на поднасяне на ситуацияте го доближават до особеностите на добрите европейски сериали, които също с успех вървят по нашите телевизии. Струва ми се, че в това отношение филмът стои много добре, съпоставен с традициите на европейското кино и това е нещо, което си струва да бъде отбелязано и оценено.

Проф. Божидар Манов: Искам да добавя нещо към думите на проф. Вера Найденова и да маркирам (за себе си) бъдещи опорни точки на разговора. Практи-



ката показва, че по неписана, но общоприета класификация телевизионните сериали като най-масово филмопроизводство с течение на годините са наложили и систематизирали три големи сюжетни групи: адвокатски, лекарски и семейни сериали. Това не е случайно, а идва от драматургичната предпоставеност в битието на тези професионални и съсловни категории. Адвокатската професия си е „жива драматургия“, адвокатите са истински актьори в поведението си пред съда, защото всеки конкретен случай (било криминален, политически или граждански процес) съдържа своя естествена вътрешна драматургия, която се развива във времето. Лекарските сюжети пък предлагат изключителна остроконфликтна драматургия, когато нещата опират до живота и здравето на човека („Спешно отделение“, „Болница на края на града“, „Отдаденост“), всеки отделен случай е екстремна колизия между живота и смъртта и драматизира в допълнителна степен изграждения от авторите сюжет. Семейните сериали пък залагат на най-универсалния, бездънен генератор на

конфликти и съдби. И тъкмо в тази сюжетна матрица на семейните сериали „Хотел „България“ се вписва (макар и с известно закъснение) изключително точно в нашата телевизионна практика. Това е в добрата стара традиция на такива знакови телевизионни сериали като „Гулденбургови“, „Далас“, „Династия“, „Дързост и красота“ и някои други. Те имат различни качества и са правени с различни програмни намерения, но залагат тъкмо на изключително благодатната „семейна драматургия“.

Тези сериали (в момента не коментирам качествата им) са твърде различни като изпълнение и резултат, но всички се подчиняват на най-важните драматургични закономерности (позволявам си да ги нарека практически правила, или ако щете – матрици за изграждане), които засягат драматургичната структура, сюжетостроенето, персонажите, конфликтните линии, тяхното преплитане в общата сюжетна логика и в отделните епизоди, преминаването през няколко поколения (било в сегашно време, било с ретроспективни връзки) и т.н. В крайна сметка при тези сериали винаги съществува една наложена и стриктно спазвана драматургична матрица – особено семейните филми от категорията „сапунени сериали“. Професионалният жаргон „сапунка“ обикновено е затворен в кавичките на жанровата

Режисьорът Петър Огажиев и актрисата Аня Пенчева в работен момент от филма



категория. Но сега искам да сваля кавичките и по този начин „да оправдая“ термина, защото като всяка друга стока и този тип сериали могат да притежават както определени качества, така и свои недостатъци. Матрицата сама по себе си („формулата на сапуна“) е еднотипна, ала като във всяко друго производство може да има различно равнище на изпълнение – всичко зависи от професионализма, амбицията и таланта на създателите. Само по себе си матричното определение, категориалната дефиниция още не е оценка за качеството на един сериал. И в случая се убеждаваме, че авторите предлагат един успешен български телевизионен сериал, който следвайки установените драматургични принципи и жанровата матрица, защитава своето място в националния телевизионен ефир.

Проф. Владислав Икономов: Искам да обърна внимание на един по-специален аспект. Всичко онова, което казаха Вера и Божидар, е истина, но трябва да подчертаем, че става дума за български продукт. Този продукт е абсолютно „пръв“, защото в България никога не е правен истински сериал или мегасериал – не знам как е точната матрична формулировка. Това, което ние наричахме „български сериали“, бяха максимум до дванайсет-тринайсет епизода. „На всеки километър“ беше двайсет и шест, но това бяха всъщност два различни филма. Просто имаше някакво продължение след двайсет години със същите персонажи, които вече не бяха същите персонажи, така че това, което нашите колеги правят в момента, е пионерско. Всъщност те са първооткриватели на наш национален терен на нещо, което има световни матрици и формули от половин век. Това е един от най-успешните медийни продукти – филмови, телевизионни и т.н. Първата заслуга, която искам да отбележа, е, че този сериал поставя професионалния многогълник на правилната му страна. Нашите опити – пак казвам – не в този модел, в този мащаб, винаги са имали – не искам да употребя думата „самодеен“, защото може да звучи лошо, но един „експериментален“ характер, като сме се опитвали от човешки, авторски или други амбиции да пренареждаме нещата. В този тип сериали основна е драматургията, т.е. разказът. Реализацията, т.е. режисурата, има много специфични особености, които изискват определено високо равнище на професионализъм, не професионализъм въобще, а конкретен, точен професионализъм. Визуалната реализация или това, което е крайната форма на продукта, също не е тъждествена на това, което най-общо наричаме „кино“ или дори „телевизионно кино“. Това се определя от много фактори – достатъчно е да вземем само характера на аудиторията и характера на драматургията, т.е. степенуването: там, където един телевизионен филм – екшън например, си позволява и дори се нуждае от определен тип стилистични похвати, които заимства от киното, от големия екран. Този тип стилистични похвати в един мегасериал, според мен, биха били самоубийствени. Даже в тези минисериали, които сме правили, ние си позволявахме именно такива отклонения, които не съм сигурен, че

бяха в полза на крайния продукт. Искам да подчертая в този аспект на разглеждания проблем високия професионализъм, с който авторите и реализаторите на първия български мегасериал са тръгнали, което е радостен факт. Аз също, както каза и Вера, разговарям с хора от аудиторията, за която е предназначен този филм. Разбира се, разговарям и с хора, които са, така да се каже, от социологична гледна точка извън тази група, например с млади зрители и искам да подчертая, че „изкушените“ зрители, т.е. зрителите, които масово консумират сериалите, които им се предоставят от многобройните български телевизии в момента – кабелни и ефирни, с интерес гледат този филм. Разбира се, че има различни оценки. Даже в един разговор две възрастни дами почти се хванаха за косите на една и съща тема. Едната каза, че обстановката била много хубава, докато другата твърдеше, че е бедна. И започнаха да се карат кой сериал е богат, кой не е богат, а аз се оттеглих, защото не познавам предмета на техните спорове. Тази аудитория гласува за сериала, тя се интересува от него, тя го гледа. Това също трябва да имаме предвид, защото ние не разсъждаваме академично върху един проблем, а обсъждаме нещо, което живо присъства в нашата медийна действителност.

Б. Манов: Твърде важен е тъкмо българският характер на сериала, за който говори Владислав Икономов. Мисля, че е ясно за всички – „Хотел „България““ е български не само заради заглавието си или поради чисто производствения си белег. За първи път в българска телевизионна организация се прави такъв дълъг, многосериен семеен сериал. И то български по тематика, сюжет, конфликтни взаимоотношения, проблематика – всичко това е ситуирано у нас, днес и сега!

Ако погледнем за сравнение чисто лицензовата матрица на „Тя и той“ (канадски лиценз, който просто се „претопля“ в Би Ти Ви), колкото и да са очевидни опитите за побългаряване, сериалът не се вписва достатъчно успешно в българската среда, макар че персонажите, сюжетните връзки, диалозите звучат по български. Докато в „Хотел „България““ още от първия епизод (и досега) ситуационният материал, проблематиката, персонажите, техните взаимоотношения и конфликти, препратките към миналото на възрастното поколение (Мария, Дичо, Петко), съвременните „триъгълници“ в семейството на Джими и в хотела и т.н. – целият материал е убедително конкретизиран и много отчетливо ситуиран в днешна България. Поради това сериалът още на първо сюжетно равнище работи много успешно за активното зрителско внимание и интерес. Хората се впечатляват, изгражда се една невидима, но здрава линия на доверие между тях и екрана, те са склонни да приемат филма дори преди още да осмислят и оценят качествата му. Защото достоверният и умело поднесен материал притегля зрителите към екрана, той им вдъхва доверие, че става дума за наши познати, верни неща, а не за някакви непознати, външни и измислени проблеми, както е винаги при гледането на чужди филми. Тук общоприетата снизходителност от типа „а бе, като на



кино” няма място, напротив – хората възприемат „от първа ръка” екранния разказ и той неусетно става част от тяхното всекидневие. Тъкмо това е удачната формула на дневния семеен сериал, която „Хотел „България” успешно защитава за първи път в наша телевизионна продукция.

Акад. Людмил Стайков: Аз искам да изразя своето възхищение от обстоятелството, че са се намерили хора, които са проявили истинска смелост да се заемат с този внушителен проект и да ги поздравя за куража. Казвам това, защото познавам условията, при които се осъществява една филмова продукция в нашата страна. Това се отнася, разбира се, и за телевизионните продукции и неслучайно ние не сме свидетели на изобилие от предложения към българските филмови творци от страна на националните и регионални телевизии, които съвсем не са малко за територията на България за създаване на художествени творби. Изключвам новинарски емисии, интервюта, репортажни материали и шоу програми. Така че, голям кураж е проя-

вил целият екип на „Хотел „България” да се заеме с такъв проект. Вече се подчерта, че става въпрос за първи път за такъв мащаб – повече от 70 серии. Това е безпрецедентно количество, което звучи невероятно. Сред нас са сценаристът и режисьорът, които са се ангажирали с този проект. Проект, който се реализира в изключително кратки срокове с материална подкрепа и защитеност в границите на минималното. Ние знаем колко време е необходимо, за да се създаде един телевизионен филм, колко седмици са необходими за подготовка, организация, снимки, монтаж, а тук разбираме, че за всяка една серия се е разполагало с един единствен ден. Това трябва да го подчертаем, защото може би за много хора, особено за такива, които не са в професията, това остава неизвестно. Другото, което още в самото начало ми направи впечатление, е, че зад този български проект стои гръцки продуцент – значи един чужденец обръща внимание, че в България съществува творчески потенциал, който е в състояние да се ангажира с такава много амбициозна творческа задача. Този човек преценява, че има професионални възможности този проект да се осъществи тук и включва своята финансова и организационна енергия за неговото създаване. Ние знаем от практиката при филморазпространението какви сложни социологически

Деси Зигарова и Мартин Герасков



изследвания се правят за обстановката, времето, обкръжението, в което ще се появи един нов филм, а за телевизионния от съществено значение се оказва и избраният час на излъчването. Лично за мен това се изрази в обстоятелството, че съм гледал без изключение всичките първи серии, когато се излъчваха в осем и половина, а във впечатленията ми от сериите, излъчвани в седем часа, имам много сериозни пропуски. Въпреки желанието ми, въпреки интереса и любопитството ми, поради времето, в което започна да се излъчва сериалът, не бях в състояние да го проследявам. Другото, което ми направи впечатление, е неудачната промяна на дължината, която стана в движение. Да, има случаи, когато един сериал в първите си серии е с по-голяма дължина, за да направи по-убедително встъпление към темата, да ангажира вниманието, интереса на зрителите и след това той се адаптира към една по-малка дължина. Но аз смятам, че за тази драматургия дължината, в която започна да се излъчва – от около двайсетина минути, за този жанр, за тази тематика, беше неудачна, защото това не е ситком, ярка комедия с ефектно атрактивно съдържание, за която са достатъчни няколко комедийни находки и един ефектен финал. Тук се касае за една до голяма степен психологическа, драматична история, която изисква едно по-продължително време, защото става дума за по-сложни взаимоотношения между героите, а не за ефектни атрактивни похвати. Това също се отразява неблагоприятно върху крайното възприемане на сериала. Неслучайно наблюдавам на тези формални страни, защото е налице творба, която притежава пълна драматична енергия и сериозни професионални качества, но, за съжаление, за която не бяха създадени най-благоприятни условия от страна на телевизията разпространител.

Изтъквам всичките тези обстоятелства, защото те са много съществени. До каква степен се помогна на авторите и, разбира се, подтекстът на това, което казвам, е, че потенциалните възможности на този сериал за мен са значително по-големи като ефект в зрителската аудитория, като възможност на по-широка публика да го види, отколкото бяха експлоатирани. В това съм категоричен. А сега за чисто професионалната страна. Не мога да не отбележа, че този сериал е един от малкото, които не ме притесняват когато го гледам. С интерес проследявах взаимоотношенията в този микросвят на хотела. Диалогът е едно от безспорните постижения на автора, особено като имам предвид елементарните диаложни структури, с които изобилства сериалната форма. В „Хотел „България“ е намерен интелигентен, задълбочен подход при изследване на взаимоотношенията в затворения кръг на персонажите. Заслужава похвала сценаристът на сериала за смелостта да се ангажира с такъв голям проект и преди всичко за крайния резултат, който той успява да предложи на колектива, заел се с неговото пластическо осъществяване. По отношение на реализацията ми прави впечатление една смела постъпка на режисьора. Това е привличането на високи професионалисти, изявени творци в българско-

то кино и театър заедно със стъпващи за първи път пред камерата като изпълнители на роли нови лица. Режисурата успява да превърне тези различни по професионални възможности и талант хора в едно цяло, да изгради един ансамбъл. Но това, което искам специално да отбележа, е обстоятелството, че драматургията позволи някои от изпълнителите да се представят в твърде различна от досегашните си изяви светлина. Те изградиха образи на високо професионално, бих казал на европейско равнище. И веднага ще отделим Аня Пенчева – актриса, която всички добре познават от многобройните ѝ изяви на театрална сцена, на малкия и голям екран. В „Хотел „България“ тя направи силно впечатление с едно присъствие, подчинено на детайлно разработен вътрешен рисунък, присъствие, което обогатява и доразвива не само линията на нейния образ, но и придава по-сложни смислови значения на немалкото епизоди, в които участва. Изпитах истинско удоволствие да видя с каква съсредоточеност, отказ от външна яркост и ефектност намира израз и на най-недоловими душевни нюанси, за да предаде безпокойството, което започва да навлиза в на пръв поглед безпроблемното ѝ ежедневие. Това е интелигентна и зряла съвременна интерпретация, от която до зрителя достига един богат втори план и прозрението за мимолетността на житейските илюзии, което те прави понякога по-мъдър, но не по-щастлив. Няма съмнение, че такъв резултат е възможен и при умело извежданата от режисьора линия, който е дал пространство, за да покажат актьорите най-добрите страни от своето майсторство и талант.

Искам да отбележа и доброто си впечатление от Баташов, чиито силни актьорски възможности много добре познаваме от театралната сцена, но на екрана не е имал впечатляващо кинематографично присъствие въпреки неговия професионализъм, физическа представителност и фотогеничност. Ето че тук, в сериала, сме свидетели на много добра негова и на режисьора съвместна работа с категоричен резултат. Позволих си да се спра само на някои от немалкото значими актьорски постижения в този сериал.

Проф. Иван Ничев: Ако трябва генерално да използвам нещо образно, за да изразя своето отношение към случая, аз бих си запазил една стая в Хотел „България“, за да общувам с тези герои. Радвам се, че наши колеги действително дадоха старта на нещо, за което дълги години говорим, че трябва да се роди, независимо дали ще го наричаме сериал или сапунка. Младите хора трябва да знаят, че това няма нищо общо с онези сериали, които се правеха като игрални филми с много големи бюджети, с дълга подготовка като „На всеки километър“. Това бяха нормални игрални филми, снимани месеци наред. Дай Боже и други телевизии да се окурат от „Нова телевизия“. В началото бях скептичен – викам си: бе как всеки ден, как изобщо ще стане, но поздравявам Семерджиев. Той направи един екип от млади хора, половината от които са наши студенти и те ще дадат кураж на всички след тях да почнат и да знаят, че това не е невъзможно. Състезанието започна,



вие го открихте. Правенето на филми винаги е състезание. Дай боже и други да започнат, за да има и конкуренция.. Диалогът е говорим, драматургията тече.. Но това е чисто професионално и е нормално. Както виждате, присъстваме всички на един чудесен рожден ден и аз ви желая: На добър час!

Проф. Владимир Игнатовски: Искам да започна с темата за професионализма. Да си професионалист означава преди всичко да знаеш какво искаш, да можеш да го направиш и да го направиш. От тази гледна точка искам да поздравя създателите на сериала за проявления от тях професионализъм. Какво имам предвид? Хората, които правят този сериал, много точно знаят какво искат. Те не желаят да смят света, не претендират, че ще направят шедевър, който да учуди всички и не искат да направят „голямо“ кино. Това, което те правят, е нещо ясно определено – терминът е ясен – за съжаление, думата е английска. Това са онези сериали, които се наричат „дейлис“, сиреч сериали, които се излъчват всеки божи ден по телевизията. Тази форма има свои драматургични особености – един умен човек беше казал, че този тип сериали опровергават старата класическа формула на Аристотел, при която има завръзка, среда, кульминация, развързка и финал. В този

тип сериали има само една безкрайна среда. Там непрестанно се възпроизвеждат едни и същи герои с едни и същи взаимоотношения, които се повтарят, раз-нообразяват, но все си остават едни и същи до края. И така ден след ден.

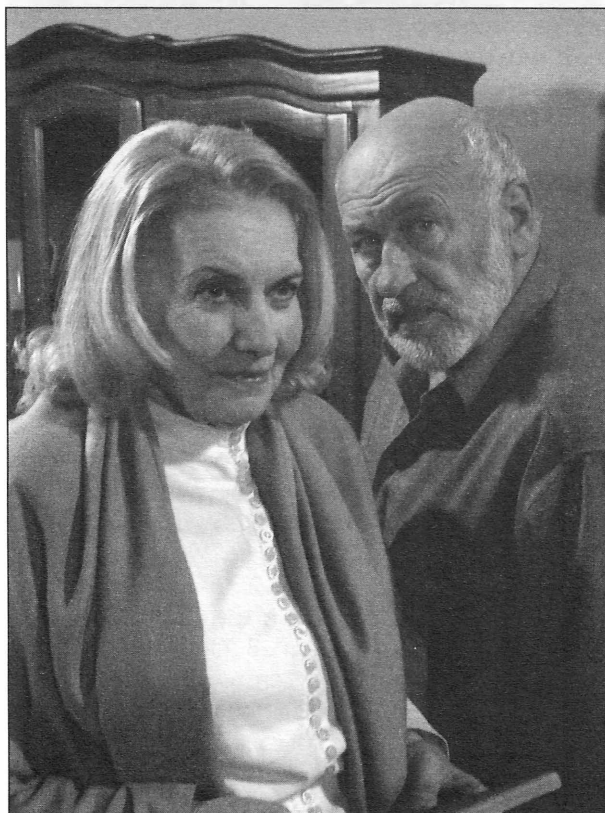
Не крия, че се притеснявах преди да започна да гледам този сериал, защото не знаех дали могат да го направят – задачата наистина е много трудно, при това те са пионери, правят нещо за първи път у нас, а ние имаме доста неприятни спомени и веднага ще направя сравнение със знаменития „Дунав мост“, при който авторите явно не знаеха какво правят, не познаваха материала, с който боравят и поради това бяха принудени да търсят някакви външни ефекти, измислени неща и резултатът беше катастрофален. Тук, напротив, имаме много точна и ясна преценка какво се прави, ясна разработка и това е първата причина за успеха. Този сериал има своето достойно място, може да бъде представен навсякъде без да се срамуваш от него, има своето абсолютно професионално равнище.

За мен този факт е още по-учудващ, тъй като те работят в непрофесионални условия. Такъв сериал, който се излъчва всеки ден, се прави по света от огромен снимачен екип. Снима не един, а няколко души режисьори. Това е чиновническа работа, в която човек идва в 9 часа и си тръгва в 5 и на другия ден започва отново, а през това време няколко екипа сценаристи пишат текстовете. Така се прави по света. И наистина хората, създали сериала, трябва да бъдат поздравени, тъй като в непрофесионални условия се е получила една абсолютно професионално издържана продукция, която има много добър отклик и сред професионалистите, и сред нормалната публика.

Защо си позволявам да говоря за непрофесионализъм? Защото е очевидно непрофесионалното поведение на телевизионната институция. Първо, сериалът бива поръчан и програмиран в 20.30 часа – т.е. в прайм тайм, за което няма никаква логична причина. Програматорите на телевизията или не знаят какво правят, или съзнателно искат да провалят проекта. Такава форма не е в състояние да се състезава с играния филм по БТВ, който се излъчва по същото време, нито с новините на БНТ. Това е формат за друг часови пояс, той няма какво да прави там. И тъкмо когато новото заглавие успява да се наложи и утвърди, кой знае защо го преместват този път в 19 часа, където също не му е мястото. И трябва да се състезава с едни други продукти, които не са неговите конкуренти. Тези, които са поръчали сериала, нямат представа защо са поръчали този формат и какво да правят с него в програмата си. И по този начин го убиват. Защото едно от нещата, които не се правят в телевизията, е да променяш часа или деня на излъчване на нещо, което се е утвърдило – за подобни неща зрителите се подготвят дълго.

Да не говорим за това, че изведнъж по средата на излъчването се променя продължителността на отделните серии, а това променя драматургията. И при тези условия хората, които правят „Хотел „България““, успя-

Росица Данаилова и Борис Луканов



ват да се справят, при това без да изпаднат в пошлост и безвкусица и аз мога само да ги поздравя.

Доц. Калинка Стойновска: Повечето неща вече се казиха. Трябва да призная, че когато започнах да гледам началните серии, трудно влязох в сериала. Предполагам, че това е една съпротива, която идва въобще от стереотипа на българския зрител, вече приучен към друг тип сериали и не обичаш да гледа българско кино. За близо 15 години това успя да се случи. Важно е да се знае, защото аудиторията на сериалите е същата, която в захлас гледа латиноамериканските сапуни, но и следи някои добри италиански и особено английски сериали, а там постиженията са високи. Без да са пренебрегнати, при тях схемите са обогатени с дълбоки и точни житейско-психологически наблюдения. Зрителите, които гледат този тип сериали, са преди всичко домакините, пенсионерите и някои от хората, които се връщат от работа. Но и те не са с еднакъв образователен и културен ценз. Така интелигентният зрител има между какво да избира. Лично за мен излъчването на сериала от 19 ч. е удобно време. Аз вече се настаних в него. Според мен това е много важно, защото започвам да се оглеждам и започвам да виждам онова, което е станало и онова, което още не е. Харесва ми амбицията и мащаба на „Хотел „България“, който не се затваря само в битовизма на сюжета, а търси по-широк кръг от проблеми – социални, психологически, нравствени, поколенчески. Те се изявяват най-вече чрез актьорското изпълнение, което според мен във филма не е съвсем равностойно. Струва ми се, че младите актьори и най-вече актриси са по-неуверени и трябва да бъдат водени с една идея по-категорично от режисьора. Старите актьори знаят какво правят и го правят отлично. За мен откритието на филма е Веселин Калановски в ролята на Джими. Сериалът успява да запази своя адрес. От една страна наистина е ежедневен, от друга – търси по-дълбоки социални измерения. Нужен е още малък акцент върху тези измерения. От това той ще стане по-богат и интересен за по-широк кръг зрители.

В. Найденова: За разлика от говорилите преди мен, аз се адаптирах към промените във времето на показването, към размера на епизодите... Нито един сериал или филм не живее идеален живот. Да помислим как творбите, правени за голям екран, се деформират на малкия, на телевизионния. Загубите при тях са по-големи. Усещам, че въпреки всичко, този сериал си намери публиката. В началото, струва ми се, търсеше своята форма, но после нещата си дойдоха на мястото. Може и ограниченията във финансово отношение, за които тук се говори, колкото и парадоксално да е, да са спомогнали за това, но в крайна сметка е постигната необходимата пестеливост. Именно в духа на статутарния, интериорния сериал, чиято форма е на границата между театъра и камерния филм, а кройката на голям наратив, поднасян при максимална ситуационна диферинцираност, в ситуационни миниатюри. С времето все по-отчетливо сериалът започна да се задълбочава в своя микросвят. В началото на мен не ми

достигаше тяга на интригата, но постепенно тя се задвижи, съгъстваха се и така необходимите за сериалната конструкция перипетии на действието и вече бях заинтригувана – а това е най-важното условие за живота на сериала.

Какво отличава „Хотел „България“ от множеството латиноамерикански продукти, които паралелно текат по TV екраните? Преди всичко това, че, ако те се гледат върху много отчетливи и опростени клишета – на характери и взаимоотношения, доста често стигащи до най-елементарна знаковост – при нашия е приложен реалистично-психологически ключ, т.е. работи се с категориите характер, тип, без, разбира се, да се стига до много сложни индивидуални характеристики. Психологическата мотивация е търсена, но без претенциите на литературната психологическа проза. Или на психологическия театър. В специфична мяра са осъществявани мизансценът, операторската работа. Те също съзнателно се пазят от имитиране на „голямо кино“, защото се разполагат в специфично време-пространство и при съответен предел на психологическата мотивация.

Но ако все пак в пределите на специфичната мяра е търсена индивидуална психологическа характеристика на героите и на места тя е постигната по-пълно и убедително, а другаде не, то е и по причини, свързани с актьорската игра. Младите, които нямат театрален опит, дори студентски такъв, се включват, така да се каже, знаково – със своята външност, темперамент, манталитет. Това, особено на места, опростява нещата. Някои от възрастните актьори пък натежават с театралност. В тясното пространство на сериала сблъсъкът между двете начала е особено забележим. Добрият, верният тон се внася от изпълнителите, които, притежавайки зряла театрална психотехника, имат усет и за екранна стилистика на играта.

Така или иначе, моето впечатление е, че много зрители се привързаха към героите на „Хотел „България“ като към свои роднини (това е един от най-желаните ефекти в живота на всеки сериал). Те ще очакват продължението му и в нещо ще бъдат по-благосклонни, но навярно в много отношения и по-взискателни към бъдещите серии. Добре е това да се има предвид.

Вл. Икономов: Слушайки колегите, си мисля, че тук имаме един феномен, който се дължи на смайващата некомпетентност на Нова телевизия. Един сериал с такъв формат и този тип амбиции в никакъв случай не може да бъде мислен както културотворчески факт, като еталон на културата в най-класическия смисъл на думата. Нова телевизия постигна това след като пусна „Биг Брадър“. И тъй като това откри една бездна от простотия, която се е криела в нашата многострадална нация, изведнъж последният защитник на това, че българинът все пак е човек и има нужда да го третират като такъв, се оказа сериалът. И затова съм много благодарен на авторите, които макар да са го обмисляли предварително, постигат такъв ефект.

Б. Манов: Искам да отбележа някои чисто професионални качества на сериала, които правят много



добро впечатление и дори изненадват, като знаем, че този първи български опит се осъществява при много скромни производствени и постановъчни условия, съвсем икономично, на равнището на бюджетния минимум. Вече стана дума, че подобен тип сериали се придържат към установени професионални стандарти, чието спазване е изключително важно. „Хотел „България““ вече е набрал скорост, но всеки професионалист лесно може да си даде сметка за напрегнатата работа на сценарния екип, оглавяван от Станислав Семерджиев, който всеки ден трябва да е готов с текста на следващия епизод, при това с напълно овладени професионални качества. Снимането „ден за ден“ наистина изисква много висок професионализъм, който у нас досега не е практикуван. Сериалът го постига убедително и прави чест на авторите, че се справят толкова умело, макар и дебютанти. Същото се отнася и за творческата нагласа на режисьора Петър Одажиев, който трябва за броени часове да осмисли новия епизод и да го заснеме така, че да не изпуска връзката с предишния и същевременно да подготви прехода към следващия. Висок професионализъм показват и повечето от актьорите. За тях също се изисква друго професионално поведение, каквото досега не са практикували – да влязат много бързо в епизода, запазвайки емоционалния градус и поведенческа линия на персонажа. Не всички са равностойни, разбира се, те са различни и като поколения, и като индивидуалности, но се вписват в една обща рамка, а някои са изключително точни. Подобни строги изисквания стоят пред целия екип, защото и най-малките технически и организационни подробности са решаващи при професионалното снимане „ден за ден“. Като общ резултат на екрана са постигнати и защитени основните професионални стандарти. Цялостната сюжетна линия е точно и ясно водена, ангажира активно интереса на зрителите и ги тегли към очаквани бъдещи завръзки. Драматургичната конструкция на всеки отделен епизод също следва основните правила. Режисьорският почерк е верен и стабилно поддържан. Изобразителните решения на оператора Мартин Димитров са оптимални. Епизодите в подобни сериали се изграждат предимно от интериорни статични планове, разкадровките са осъществени професионално, предимно с едри портретни планове (снимащо е с 3 камери). В семейните сериали диалозите са изключително важни, дори доминират, защото се явяват основен двигател за зрителския интерес. (Тъкмо обратно е в киното за голям екран, където са възможни дори цели филми без нито една реплика.) В случая диалогът, а чрез него и речевата характеристика на персонажите, са постигнати много успешно. Репликите не звучат като банални битовизми, нито пък залитат в другата опасна крайност на афористичното остроумни-

чене, което бързо омръзва. Така в крайна сметка „Хотел „България““ се наложи като един успешен телевизионен сериал, бързо намери своето място и засега оправдава зрителските очаквания.

И толкова по-необяснимо е неочакваното съкращаване на времетраенето на епизодите и същевременно промяната на часовия пояс на излъчване. Подобни рисковани ходове могат да разбият зрителската нагласа дори към много по-утвърдени и набрали енергия сериали, а камо ли при първите стъпки на един нов български филм. Очевидно за този сезон Нова телевизия беше програмирала два удара – „Хотел „България““ и „Биг Брадър“. Но докато „Хотел „България““ дава всички шансове за положителен творчески облик на програмата, при това с национален продукт, то „Биг Брадър“ с чисто комерсиалните си намерения и лош вносен вкус постига тъкмо обратния ефект – в името на голямата търговска печалба жертва един успешен сериал. А това разколебава първоначалното впечатление за разумна и отговорна репертоарна политика. Направен е според мен един неоправдан компромис, който можем да оценим като управленска и програмна грешка. Очевидно тримесечната финансова жътва на „Биг Брадър“ (милиони телефонни импулси, стотици минути рекламно време, платен денонощен канал) е изкушила с огромната печалбата. Ала това не трябваше да става за сметка на един успешен сериал като „Хотел „България“, който носи в себе си всички предпоставки за дълъг екранен живот.

Доц. Станислав Семерджиев: Искам да благодаря на сп. „Кино“, че организира тази кръгла маса. Това също е своего рода героизъм, защото досега не видях в българското медийно пространство нито един сериозен опит да бъде анализиран „Хотел „България“,“ независимо дали оценките ще са позитивни или негативни. Като изключим страхотното насърчение на Васа Ганчева още в самото начало във в. „Труд“, умерения оптимизъм на Пенчо Ковачев в „24 часа“ и доброжелателните бележки на чл.кор.проф.дфн. Марко Семов във в. „Труд“, българските медии не проявиха сериозен интерес към този действително първопроходен продукт. Очевидно социалният феномен Биг Брадър беше завладял умовете им до такава степен, че всичко художествено избледня на неговия фон. В тази връзка искам специално да благодаря и на българската аудитория, която всъщност е най-важният критерий за успеха или неуспеха на едно творческо усилие. Съществуването на стотите хиляди фенове на сериала всъщност продължава да ме крепи да работя.

Сега искам накратко да взема отношение по някои от повдигнатите въпроси. Проф. Игнатовски правилно отбеляза, че мястото на този сериал не е в 20.30 часа. Моето лично убеждение е, че бяхме програмирани в това време не защото телевизията не знаеше, че е неправилно, а защото нямаше какво друго да сложи в този момент. Ние бяхме единствената продукция от новия сезон, която се появи на екран в деня, в който беше обещано да се появи. Поехме ангажимент да бъдем

готови за септември и бяхме готови! Тогава трябваше да излязат на екран и „Биг Брадър“, и „Здравей, България“ но нито едно не се вмести в сроковете си. Така че появата на сериала в прайм-тайма реално запълни дупката, оставена от „Биг Брадър“. Заради тази саможертва очаквахме и едно реално добронамерено отношение към нас впоследствие, което да помогне на зрителите да преодолеят стреса от свалянето в друг пояс. За съжаление, вие сте свидетели, че това не се случи – нямаше достатъчно добра ПР и рекламна кампания в тази насока. В този момент вече всички сили на Нова ТВ бяха концентрирани около Биг Брадър.

По отношение на дължината на епизодите – абсолютно вярна е констатацията за недостатъчност! Аз и до ден днешен не знам колко трябва да произвеждаме като дължина. Ръководството на телевизията ни иска ту 40-минутни епизоди, ту 30-минутни, ту 20-минутни. Това е пълен абсурд! Такава ситуация е убийствена за работния процес. Сами знаете, че телевизионните епизоди задължително се пишат така, че да завършват с клифхенгър (т.е. със ситуация, която да държи напрежението на зрителя до следващия епизод). При подобно вариране във времетраенето на епизода обаче е много трудно въобще да се спазва това изискване на жанра. Налага се непрекъснато да се прекроява сценария и на снимачния терен, и в монтажния етап. В тази връзка искам специално да благодаря на Петьо Одажиев, на монтажистите и на сценарния си екип, които с неистови усилия успяват да реагират светкавично на непрекъснато променящите се условия за работа. И ако Петьо не беше съумял да намери вярната стилистика на работата – да превърща всичките дефекти на производството в ефекти – действително не знам как щяхме да успеем да издържим дотук. Аз сега не искам да ви занимавам и с факта колко пъти са били пренаписани епизодите на сценарно равнище поради редица други производствени причини, но не мога да не приведа поне един пример: първите 20 епизода бяха редактирани около 15 пъти! Веднъж заради промени в изпълнението на декорите и броя им, после – заради промени в актьорския състав и съответно в броя на персонажите и сюжетните линии, после – заради промени в повествователния подход (изрязване или добавяне на ретроспекции, сънища, визиони), после – заради самото времетраене на епизодите. Пак казвам – мога с часове да говоря на тази тема, но не мисля, че тук е мястото да влизам в детайли.

Искам да коментирам похвалата, че това е действително български сериал, че има голяма актуалност на сюжета и затова се възприема много позитивно от голямата част от аудиторията. Радвам се, че се казва това, защото аз си давах сметка за важността на тази ситуация от самото начало – знаех, че българският зрител има други критерии и той ще иска от нас хем да гледа съвременен кино, хем да следваме световната матрица на сериалите. Ние често обичаме да заключаваме, че зрителят бил отвикнал да гледа български филми. Никога не съм приемал тази констатация. Зрителят иска да

гледа българско кино, но кино близко с проблематиката си до онова, което правехме в „Златните години“ – 70-те и началото на 80-те. Той избяга от българското кино впоследствие – когато започнаха да се появяват филми, които не му говореха за важните му ежедневни проблеми или не му ги разказваха интересно. От тази гледна точка още в началото проанализирах възможните подходи за структурирането и реших да приложа един прост трик – съдържателно да организирам действието по драматичен „кинаджийски“ начин около един персонаж – Джими – но формално да го структурирам в типичната „телевизионна“ епическа матрица на безкрайното сериално повествование. Това не личи, защото се постарях да го скрия достатъчно чрез натрупването на купища подчинени сюжетни линии, разказващи за взаимоотношения, които се развиват извън света на Джими. Но това реално е разказ за света на един човек, за това как този свят се пропуква и се самоунищожава пред очите му не без неговата собствена вина. Използвах онази фундаментална драматургическа формула, която от векове се използва в сюжетостроенето – за пътуването на персонажа към самия себе си. Джоузеф Кембъл достатъчно я изследва в областта на митологията, Владимир Пропп я е доказал в сферата на приказката и фолклора, а Кристофър Воглер и други съвременни теоретици през 80-те я превърнаха в законодателен подход в Холивудското кино. В този смисъл има типична филмова схема, но не се забелязва от пръв поглед, защото съм я разположил в една огромна перспектива.

Благодаря и за високата оценка, която всички направихте на диалога – че е е жив, че има точни речевни характеристики на персонажите. Персонажите си намериха характеристиките най-вече защото отделни сценаристи работят върху отделните образи. Актьорите също си добавиха собствени специфики върху тях и в крайна сметка се получи тази многопластовост, за която говорите. В тази връзка, слава Богу, имам чудесен сценарен екип, събран след много тежък кастинг. Над 30 човека се пробваха. Давах им да пишат определени сцени, определени персонажи, да намерят индивидуалността на речта им, на поведението им. Накрая останаха седем. Оказаха се само жени, защото никой мъж не можа да издържи да работи в такова темпо, с такава упоритост и като осъзна колко време от живота си ще изгуби в този проект. Момичетата – наричам ги така, защото повечето са все още студентки по „Драматургия“ в НАТФИЗ – са като че по-упорити, готови на саможертва в името на една химера. Казвам химера, защото когато започнахме да работим, въобще не беше сигурно ще го има ли или няма да го има сериалът. Договорите с Нова ТВ бяха сключени четири месеца по-късно. Можеше спокойно да се окаже, че сме погροшили четири месеца от живота си и накрая пием по една студена вода.

Та, с няколко думи само – как протичаше процесът на работата. Естествено, в началото аз изградих глобалната структура на целия бъдещ сериал в проекция



за няколко хиляди епизода – всички сюжетни линии, персонажите в тях, конфликтите им и т.н. На нейната основа моята асистентка Нели Димитрова, която всички познават добре, започна да разработва и предлага варианти за конкретните епизоди и структурирането на сюжетните линии в тях. Нейните умения в тази област са наистина завидни и без нея щях действително много зор да видя. Преподавал съм „Драматургия“ на няколко хиляди студенти по цял свят, но само единици имат толкова мащабен и заедно с това детайлизиран поглед към цялостната конструкция на един сюжет в неговото евентуално развитие. От самото начало в този процес се включи и Светослава Тадарькова. Тя има брилянтно журналистическо око към художествения текст. Вижда сюжетите в една съвсем различна перспектива – от гледната точка на актуалността им, на напрежението, което биха предизвикали у зрителя, на динамиката, която е нужна, в сравнение с цялостната динамика на сериала. Когато изчистим с Нели и Светослава всички проблеми по изграждането на всяка „петица“ – понеже работим на поредица от пет епизода – идва ред на сценарния екип. Всеки си получава задачката да разработи определен брой сцени според разпределените му предварително персонажи и сюжетни линии. За мен остават почти всички ключови повратни сцени, които си ги работя сам. Върху това, което екипът предава, Нели прави поправки, връща го, те пишат отново, Нели пак го връща, те пак пишат, докато накрая всичко стигне до мен в някакъв приличен вид и тогава аз започвам да го поправам, сглобявам или въобще да го пренаписвам. Така, както го разказвам – изглежда простичко и смазано като механизъм, но си е един много трудоемък процес. Текстът на сценария за първите 70 епизода е около 2000 страници белова, а черновите надхвърлят 10 000 страници.

Всъщност може би най-добре тук да спра и да дам думата на Петьо, той да разкаже някои подробности от процеса от негова гледна точка.

Петър Одажиев: Преди всичко благодаря на сп. „Кино“ за инициативата. Благодаря и на всички вас, които оценихте усилията ни. Какво да разказвам за процеса на снимане? Има ли някакво значение? Важно е това, което е на екрана. Естествено, имаше трудности. Продуцентът даде един месец за подготовка на първите 15 пилотни епизода. И за този месец трябваше да се подготви работна книга, да се довърши кастинга, да се усвоят снимачните обекти, да се изготви календарно-снимачния план, да се проведат репетиции на маса и в готов декор, да се прогони цялостният снимачен тракт, да се проведат технически репетиции в декор и да се определят основните светлинни и снимачни схеми и...

какво ли още не... За един месец...! Пълно безумие! Но явно без доза „лудост“ нищо не става. А след пилотните епизоди, които заснех за 45 снимачни дни, условието беше – епизод на ден, двадесет и две полезни минути на снимачен ден... отново безумие. В началото дори се обзаложих с продуцента, че това не може да стане. Но като че ли по-скоро се обзаложих със себе си... Падам си по предизвикателствата.

Вл. Игнатовски: За съжаление, ние не сме профсъюз и не можем да кажем, че не работим при такива условия. Съюзът на филмовите дейци профсъюз ли е? Изобщо имаме ли профсъюз? Това е много важно. Ако имаш пример, че някой работи добре и без пари, всички ще кажат: „Я ги вижте тия какво правят. Защо на вас да ви даваме повече?“ Трябва да защитаваме правата си.

П. Одажиев: За мен киното е спорт. Огромната ми мотивация в това, което започнах, освен творческа (няма да я коментирам), е предизвикателството, че това, ако стане, ако го надскочим или надбягаме, значи работата е станала. Това ми харесва. Чисто спортно, но до време. Оттук нататък знам, ако се захвана с нещо подобно, няма да позволя да се случи това, което стана. Вече съм наясно какъв да бъде екипът, как да се организира връзката продукция-постпродукция, защото това е важно нещо. Тъкувам това, което стана, като един огромен опит. Остават само изводи, изводи...

А. Стайков: Разговорът очевидно продължава в друга посока, на друго равнище. Ако знаех, че ще е така, щях да говоря друго. Може би трябваше да има отделен разговор по темата за трудностите, които авторите е трябвало да преодоляват. Такива неща научихме за начина, по който е създаден сериалът, че действително е учудващо как колективът не само се е справил, но е завършил с успех това, което за мнозина би било непосилно. За мен е важно, че вие влязохте в общественото и професионалното пространство по убедителен начин. Достатъчно е да кажете: аз съм режисьорът на „Хотел „България“, аз съм сценаристът на „Хотел „България“, за да има веднага съответната положителна реакция. Легитимирани сте по един професионален начин сред нашата общественост. Това е най-същественото, което прозвуча от разговора. И още нещо. Сериалът ни събра на нещо безпрецедентно – не са чести случаите, в които обсъждаме произведенията на колеги. А тук се събраха критици, режисьори, сценаристи, редактори и най-искрено споделиха удовлетворението си от един безспорно художествен резултат. Вие успяхте да задържите вниманието на немалък брой зрители на малкия екран в продължение на близо три месеца и тези, които гледаха редовно сериала, станаха съпричастни на историята, вълнуваха се и най-главното, вярваха в това, което разказвахте. Това исках да остане от нашето обсъждане: положителната оценка, която единодушно колегите дадоха за „Хотел „България“.

За отстъпването на авторски и сродни права при телевизионно излъчване и кабелно препредаване на аудиовизуални произведения

Мария Палаурова

Ако в къщи нямате кабелна телевизия, вие можете да гледате единствено програмите Канал 1, 6ТВ, Нова телевизия и 7 дни. Ако имате кабел, срещу ежемесечно плащане на абонаментна такса вие гледате между 50 и 70 български и чужди програми, сред които, при всички случаи, и изброените по-горе. Бихме могли да ги гледаме с очите на обикновен зрител или пък с очите на автор или на продуцент. Нека направим второто.

Телевизионното излъчване и кабелното препредаване са два от възможните начини на използване на едно аудиовизуално произведение, които дават възможност творбата да бъде видяна от неограничен кръг лица и което е важно, те да бъдат разграничавани. Законът за авторското право и сродните му права (ЗАПСР) предвижда различен режим за даване на разрешение от името на носителите на права за всяко от двата вида използване. По тази причина за авторите и продуцентите е важно да познават разграничението между тях.

Излъчването (предаването по кабел) на едно аудиовизуално произведение е от категорията на „първичните“ начини на експлоатация (**primary broadcasting**).

Когато една **телевизионна организация** желае да включи дадено аудиовизуално произведение в собствената си програма, тя трябва да получи разрешение от носителите на права върху това произведение. Най-често правото да даде такава съгласие е съсредоточено у продуцента, който освен себе си и своите права, представлява чрез договори авторите – режисьор, сценарист, оператор, както и актьорите като носители на право, сродно на авторското. Разбира се, възможно е авторите да са запазили част от правата си и те да се представляват от съответна организация за колективно управление на права, какъвто е случаят с по-голямата част от старите български филми, създадени преди 1993 г.

Продуцентът (или организацията за колективно управление на права) следва да отстъпи на **телевизионната организация** правото да излъчи произведението по безжичен път като бъде дого-

ворено определено възнаграждение за носителите на права. Това е хипотезата на т. нар. „първично“ използване на произведението, уредена в чл.21, ал.1¹ от ЗАПСР. Ако въпросната телевизионна организация има своя кабелна мрежа, то разрешението за първичното излъчване, което е получила от носителите на права, включва и разрешението да разпространи въпросното произведение по мрежата си. Това предаване, макар да е по кабел, също е от категорията на „първичното използване“ (**primary broadcasting**).

Кабелното препредаване (**cable retransmission**) е „вторично“ използване на същото произведение, което вече е включено в програмата на телевизионната организация. Това вторично използване на произведението се осъществява от друг, втори субект, различен от **телевизионната организация**, а именно – **кабелния оператор**. Докато **телевизионната организация** излъчва (предава) своята програмата, **кабелният оператор** я препредава и същевременно препредава и произведението като част от програмата. На практика една и съща телевизионна програма (и произведения, включени в нея) са експлоатирани **едновременно** от два **различни** субекта, които имат различни потребители (зрители).

Намираме се в хипотезата на чл.21, ал.2² от ЗАПСР, където **кабелният оператор** е наречен „друга организация“. **Кабелният оператор**, който се явява втори ползвател на произведението, също (като телевизионната организация) следва да получи разрешение от носителите на права върху препредаването произведение. Възниква въпросът кой може да му даде такава разрешение и ЗАПСР е категоричен чрез разпоредбата на чл.21, ал.2 от ЗАПСР, която постановява, че разрешение за препредаване на произведение чрез кабел или друго техническо средство едновременно с излъчването или предаването му, изцяло и в непроменен вид от друга организация, се дава само чрез организация за колективно управление на авторски права. Този текст е възприет в нашето законодателство от Директивата 93/83/ЕЕС, където при кабелно препредаване се



предвижда задължително колективно управление на всички права върху обекти, защитени от авторско право, без правата на телевизионните организации. Такава е системата на разрешаване на кабелното препредаване, прилагана в Европа и въведена в националния ни закон. Като изключение от горния принцип, телевизионната организация, когато разрешава препредаване на своя програма на кабелен оператор, може да разрешава и права за препредаване на произведения, включени в програмата, но изрично за всеки обект и само ако тези права са ѝ били предоставени от техните носители.

Какво налага принципа на задължителното колективно управление на авторски и сродни права? Причините се крият в самото естеството на този вид използване на защитените от авторско право произведения. Препредаването се извършва от операторите едновременно с първоначалното излъчване на телевизионната програма, без да се правят каквито и да е промени или съкращения в нея, т.е. изцяло и в непроменен вид (в този смисъл е и дефиницията на понятието „препредаване“, дадена в § 1, т. 17 от ДР на ЗРТ)³. Кабелният оператор, препредаващ готова вече телевизионната програма, няма информация какво ще съдържа тя. Не може да бъде осъществена пряка връзка между носителите на права и ползвателите. По тази причина европейското законодателство и нашият закон предвиждат задължително сключване на договор между кабелните оператори и дружествата за колективно управление на права за различните категории произведения. Дружествата опосредстват връзката между множеството носители на права и крайните ползватели на техните произведения – кабелните оператори. И за да бъдат гарантирани операторите срещу претенции на автори, нечленуващи в съответните дружества, Директива 93/83/ЕЕС и чл. 40, ал. 8 от ЗАПСП предвиждат организацията, която управлява правата върху определена категория произведения, да действа и от името на носители на права, които не са нейни членове, като е длъжна да уреди отношенията си с тях по същия начин, както със своите членове.

Колективното управление на права при кабелно препредаване на практика е гаранция за законосъобразно поведение от страна на кабелните оператори по отношение носителите на права и механизъм за събиране на допълнителни възнаграждения за автори и продуценти от този вид

използване на техните творби. Многогодишната европейска практика потвърждава тази теза.

Как обаче се развиват нещата у нас? Често телевизионните организации настояват да получат от продуцента не само правата за първичното излъчване на съответното произведение, но и правата за кабелно препредаване. Възникват въпросите дължен ли е продуцентът и изгодно ли е за него (и за носителите на авторски права върху дадения филм) да отстъпи на телевизията правото да разрешава на кабелните оператори кабелно препредаване на филма като част от нейната програма, вместо да даде това право за управление на Дружество?

Отговорът е „не“ и причините са много.

Чл. 19 от ЗАПСП гласи, че „авторът има право на възнаграждение за **всеки вид** използване на произведението и за **всяко поредно** използване **от същия вид**“.

Излъчването и едновременно с това препредаването по кабел от два различни правни субекта са два различни начина на използване на едно произведение. Авторските възнаграждения за всяко използване се дължат от субектите, които го осъществяват – от телевизионната организация (за излъчването) и от кабелните оператори (за препредаването). Ако програмата се препредава от няколко кабелни оператори, то всеки от тях дължи отделно възнаграждение. На практика носителите на права върху едно произведение трябва да получат възнаграждение **от телевизионната организация и от всеки кабелен оператор**, които препредава нейната програма.

Какво се получава обаче, ако продуцентът отстъпи на телевизионната организация правото да разрешава кабелното препредаване заедно с правото да излъчи произведението?

Практиката показва, че в такива случаи продуцентите (респективно авторите) са ошетени, тъй като не получават допълнително възнаграждение от телевизиите, въпреки че им отстъпват повече права. Телевизията плаща толкова, колкото е готова да плати за правото на излъчване. Телевизията не доплаща на носителите на права за допълнително отстъпеното ѝ право. Телевизията не договаря и с кабелните оператори заплащане на допълнително възнаграждение за автори и продуценти. В резултат кабелните оператори използват авторското произведение без да заплатят дължимите за това използване възнаграждения.

Носителите на права се лишават от приходи, които биха могли да получават от кабелните оператори, ако са отстъпили правото за кабелно препредаване на организациите за колективно управление на права. Практиката в България е правата върху телевизионните програми да се от-

стъпват между операторите безвъзмездно или на основата на бартер. Телевизиите се интересуват повече кабелни оператори да разпространяват програмите им и не поставят пред тях условия за изплащане на авторски възнаграждения. Как тогава носителите на права да получат полагащите им се авторски възнаграждения? Телевизиите отстъпват на кабелните оператори правата върху произведението заедно с правата върху програмата и не претендират дължимите на авторите възнаграждения. В същото време дружествата за колективно управление преговарят с операторите, сключват договори с тях, търсят (и по съдебен път) и събират дължимите суми за защитените от авторско право обекти, включени в препредаваните телевизионни програми. Докато основната цел на телевизията е да разпространява програмата си, дружествата за колективно управление представляват и защитават авторските и сродните права на своите членове. В резултат авторите и продуцентите, освен възнаграждението за излъчване, платимо от телевизионната организация, която създава програмата, имат възможност чрез дружествата да получават още едно допълнително възнаграждение от кабелните оператори.

Отсъпването на права за кабелно препредаване на телевизиите лишава носителите на права от приходи и отваря врата на кабелните оператори, за да не плащат авторски възнаграждения – най-честото възражение от тяхна страна е, че са получили и са платили всички необходими права на телевизионната организация.

ФИЛМАУТОР е на мнение, че българските автори и продуценти не са толкова богати, за да се лишават доброволно от този допълнителен приход от авторски възнаграждения за кабелно препредаване. Според нас, за един продуцент или автор е по-изгодно да предостави правата си за кабелно препредаване на дружество за колективно управление, което да договоря приходи от използването на произведенията толкова пъти, колкото кабелни оператори желаят да разпространяват една или друга телевизионна програма, отколкото да ги загуби завинаги, отстъпвайки ги на телевизионна организация.

ФИЛМАУТОР препоръчва автори и продуценти да предоставят правата си за кабелно препредаване на дружество за колективно управление. Когато става въпрос за аудиовизуални произведения, тази организация е ФИЛМАУТОР. Авторите, още в договорите за създаване на произведението и отстъпване на права на продуцента,

следва да резервират за колективно управление правото да се дава разрешение за препредаване по кабел. В такава посока са договорите за членство на българските автори на аудиовизуални произведения във ФИЛМАУТОР. Продуцентите, от своя страна, също предоставят на ФИЛМАУТОР правото да разрешава от тяхно име едновременно и непроменено предаване по кабел. На телевизионните организации те ще разрешават просто „само“ излъчване. Това не би навредило нито на отношенията с продуцентите, нито на отношенията с телевизионните организации, които обикновено поръчват създаването на аудиовизуални произведения.

Може би е нормално ползвателите да не познават принципите на защита на авторските и сродните им права и да отказват да се съобразяват с тях. За авторите и продуцентите обаче е от изключителна важност да бъдат запознати с възможните начини за управление на техните права, за да могат да избират вариантите, които те самите смятат за най-благоприятни.

1 ЗАПСП, Чл. 21. (1) (Доп. – ДВ, бр. 28 от 2000 г., предишен текст на чл. 21, доп. – ДВ, бр. 77 от 2002 г., в сила от 01.01.2003 г.) Разрешението за излъчване на произведението по безжичен път включва и разрешение за предаването му чрез кабел или друго техническо средство от същата организация без заплащане на отделно възнаграждение при условие, че предаването се извършва едновременно с излъчването, изцяло и в непроменен вид и не излиза извън територията, за която е отстъпено правото за излъчване.

2 ЗАПСП, Чл. 21 (2) (Нова – ДВ, бр. 77 от 2002 г., в сила от 01.01.2003 г.) Извън случаите по ал. 1 разрешение за препредаване на произведение чрез кабел или друго техническо средство едновременно с излъчването или предаването му, изцяло и в непроменен вид от друга организация, се дава **само** чрез организация за колективно управление на авторски права

3 §1, т.17 от ДР на ЗРТ – „Препредаване“ е извършването на едновременно и непроменено приемане и предаване, независимо от използваните технически средства, изцяло и без никакви изменения на радио- и телевизионни програми или на големи части от тях, разпространявани за приемане от широката аудитория.



ТЕЛЕВИЗИОННИТЕ СЕРИАЛИ И ОПТИКАТА НА ВСЕКИДНЕВИЕТО

Успехът на телевизионните сериали не подлежи на съмнение. Всяка телевизия има запазено време в програмите за тези филми, те са заели най-гледаните часове. Някои от сериалите имат световен успех и долу-горе по едно и също време се появяват в Ню Йорк, Париж, Прага или София. Филмовата индустрия по света продължава да ускорява създаването на подобни произведения и сега гледаме сериали от Северна и Южна Америка, от Европа и от Балканите. Появяването на многосерийният филм „Хотел „България““ показва, че и ние се стремим да се вметнем в преуспяващата тенденция и че всъщност няма нищо, което да ни е непознато в съвременния медиен свят. Склонен съм да мисля, че гледането на телевизионните сериали в близко време окончателно ще измести ходенето на кино и телевизионната филмова аудитория определено ще погълне традиционната кинопублика, ако вече не е успяла да направи това. Киното отстъпва, но сам по себе си филмът триумфира.

Триумфът на телевизионния сериал в съвременната технологична култура е една от най-привлекателните теми за публичен дискурс и тя постоянно интригува вниманието на режисьори и изпълнители, на журналисти и критици. Феноменалният успех своевременно е забелязан и многократно интерпретиран – и то не случайно. Няма да се спирам на различните гледни точки, но като начало ще използвам една констатация на немския социолог Юрген Хабермас. Той забелязва, че когато представителите на Франкфуртската школа още през 40-те години на миналия век си поставят въпроса защо капитализмът не загива и загива, както смяташе традиционният марксизъм, а все повече преуспява, те естествено достигат и до въпроса за масовата култура. Все в този смисъл може да се добави, че днес, когато се осъществява преход от стария промишлен капитализъм към новия културен капитализъм, което покрива всичко друго означава и това, че културната индустрия става все по-търсен и предпочитан обект за инвестиции, то естествено е да достигнем до филмовите сериали, до попфолка, но също така и до talk-шоуто или до необикновеното развихряне на повече или по-малко комерсиалните публични и телевизионни игри. Защото всичко това означава съществени промени в самата структура и в насоките за развитие на общественото съзнание. Имам предвид новото съотношение между Идея и Образ. Както отбелязват някои социолози, днес Образът определено измества Идеята и това по-точно означава, че идеологиите все повече отстъпват пред мозаечния, видимо емпиричен свят на изображение-

проф. Иван Стефанов, д.н.
СУ „Кл. Охридски“

нията. Последните все повече определят начина на виждане и самото осмисляне на социалната действителност. В политическия живот имиджмейкърите съвсем определено изместиха авторите на идейни програми. Да не говорим пък за това, че хиляди анонимни за масовата публика производители на реклами имат определено по-голямо влияние от интелектуалците, опитващи се все още да изпращат идейни послания до публиката.

Едно от важните реални предимства на телевизионните сериали в тази културна ситуация се състои в това, че те дават истински простор на по-цялостни системи от популярни Образи за сметка на големите Идеи. По този начин филмът потвърждава предимството на доминиращата тенденция в общественото съзнание, но от друга страна – става и обект на незатихваща критика, тъй като се смята – не без основание, че сериалите разпространяват банални образи, възплъщаващи една опасна тенденция към деинтелектуализация. Затова и за никого не е изненада, че в публичното пространство преобладава мнението, според което телевизионните сериали са в естетическо отношение повече или по-малко непретенциозни, макар че от друга страна те са високо функционални и определено магнетични за масовия естетически вкус. Когато миналата година американският актьор Джон Маккук посети България, той каза по Канал 1, че филмът, в който участва – „Дързост и красота“ – е тривиален.

Подобни критики и самокритики всъщност имат предвид това, че като изпълват публичното пространство с все повече тривиални образи, филмовите сериали определено ни отдалечават от внушителните образи и големите идеи на елитарното изкуство. Няма ги значителните и мащабни обобщения на класическото изкуство, всичко е сведено до преживяванията и мислите, породени от баналното всекидневие. Но смятам, че тъкмо в това е проблемът: как така тривиалната като естетика телевизионна филмова продукция стана ударната сила – наред с попфолка – на съвременната масова култура?

Мисля, че най-напред трябва да си дадем сметка за характера на съвременната масова култура. При нейната поява в трийсетте години на миналия век и още две-три десетилетия след това интелектуалният елит и голяма част от провинциалното и селското население оставаха извън периметъра на нейното конкретно влияние. Това е така, защото масовата култура се появи като новата култура на големия, ако използвам израза на Шпенглер, на „световния град“. Понастоящем обаче тази култура представлява интегрална система, която обхваща всички средства за художествено изразяване, всички канали за комуникация и всички категории публика. Това означава, че докато преди художествената култура и технологията бяха две обособени сфери, то сега тези две сфери изцяло и неразлично се сливат. С оглед на нуждите на всекидневно нарастващото потребление информационните потоци непрекъснато текат във всички посоки и са в състояние да изпъхват цялото денонощие на човека. По този начин масовата технологична култура сега е **култура на включването**, а не на изключването, ограничаването, херметизирането. В епохата на технологичната култура не могат да виреят теории и практики от типа на „изкуство за изкуството“. **Филмовите сериали са може би най-репрезентативната част на тази съвременна култура на включването, на участието, на неограничения достъп.** Тази констатация ми се струва неоспорима, но същевременно тя не дава окончателен отговор на поставения по-горе въпрос.

Тук веднага искам да допълня, че като отговор на същия въпрос не са особено убедителни тези добре познати обяснения, които за всичко винят посредствения вкус на масовата публика, нейната „свещена простота“. Това, разбира се, не е съвсем вярно. Защото безспорно е, че не само критиците и журналистите, но и значителна част от публиката на телевизионните сериали е на мнение, че не е удовлетворена от филмите, които всекидневно гледа и дори е склонна да признае, че тяхното регулярно възприятие води до особен вид затъпяване. Тази констатация определено говори за умна и интелигентна реакция. Това, че значителна част от масовата публика критикува всекидневните филмови зрелища и дори е склонна да се самокритикува, означава търсене на форми за съхраняване на собствения суверенитет като все още значителен културен субект. Става ясно, че дори сред масовата публика се прокрадва амбицията да се запази в някаква субективна форма културното достойнство. Но тази амбиция, разгледана сама по себе си, съвсем не означава, че се достига до някакво абсолютно естетическо отрезвяване, което да означава и отказ от гледане. Напротив, наблюдава се точно обратният ефект – още по-настойчиво приобщаване към света на теле-

визионните сериали. За телевизионната публика истинско бедствие е, когато по време съвпадат излъчванията на два или три предпочитани сериала. Тук ясно се разкрива един от най-любопитните парадокси на технологичната култура – сблъскването на постоянната любов и на постоянното отрицание по отношение на телевизионните сериали означава и стремеж към „поумняване“ и в същото време и доброволно „оглупяване“. Искаш ли да разбереш дали си много умен или си много глупав, участвай в „Стани богат“ или в някоя друга подобна игра на щастието. Там за половин час ще узнаеш дали си на единия или на другия полюс. Очевидно в информационното общество поумняването в едно отношение не изключва оглупяването в друго. Както и обратно.

Като разсъждавам в тази посока, веднага трябва да добавя, че в психологическо отношение привлекателността на гледането на телевизионните сериали се състои още и в това, че те са форма на прикриване на колективното оглупяване под формата на индивидуално поумняване. За това спомага обстоятелството, че филмовото действие е съсредоточено върху камерна, обикновено семейна драма, която винаги е незавършена и остава с отворен край. Филмовите сериали са произведения, които не свършват, те се състоят от десетки, стотици и даже от хиляди фрагменти, които служат като повод за една периодично възобновявана художествена комуникация.¹ При това всеки следващ епизод се очаква с подчертано нетърпение, което най-често води до това да се пренебрегват моментните изисквания на всекидневието заради любопитството да се разбере какво ще стане по-нататък с житейските съдби на привлекателните герои. В момента, в който пиша тези редове, тече 1216 епизод на американския филм „Дързост и красота“, 1059 епизод на гръцкия „Блясък“, 192 епизод на бразилския „Клонинг“, 38 епизод на „Хотел „България““. Тези красноречиви цифри ме карат да приема, че **при филмовите сериали не може да се говори за художествена творба в традиционния смисъл на думата** – тоест за цялостна, монолитна, завършена и затворена в себе си творба. Следователно трябва да отчитаме обстоятелството, че фрагментарното всекидневно масово съзнание е по-затруднено да възприема кохерентните, цялостни в смислово отношение творби на високото изкуство, но за сметка на това то много лесно и с голяма охота приватизира поднасяните на порции символи на филмовото телевизионно зрелище. Всеки фрагмент е своеобразно обособен като действие, но незавършен като структура. Творбата се разтваря в безкрайния процес на комуникацията, а самата комуникация се вписва и разтваря в още по-безкрайния всекидневен жизнен процес. Затова никой сериал не може да се разглежда като



художествена творба, изтръгната от всички връзки с всекидневния жизнен свят на хората. Впрочем и от масовото естетическо съзнание филмовият сериал не се схваща като творба, а по-скоро като всекидневно употребяема достъпна и художествено занимателна Образност, която има способността да не се изчерпва докрай. От гледна точка на зрителя тази несекваща образност винаги е повече или по-малко легитимна, защото, оставайки отворена и незавършена, тя предоставя възможности за евентуално разгадаване на бъдещите действия и обрати. По този начин публиката не е лишена от самостоятелна активна роля както в процеса на естетическото възприятие, така още повече в разговорите, догадките и интерпретациите, запълващи паузите между гледането на ритмично следващите епизоди.

Наред с всичко това не трябва нито за момент да подценяваме това неоспоримо обстоятелство, че героите на филмовите сериали са зримо, ясно и категорично присъстващи пред нас – тук и сега – като отделни и ярко определени личности, които предизвикват симпатия или негодувание. Всеки герой лесно се разпознава като явно поведение и скрити намерения, той е понятен като индивидуалност и бързо идентифициран като позиция. За това спомага още и обстоятелството, че всички сериали са безкрайно бърбиви. Във всеки от тях откриваме присъствието на **дискурс**, който освен че няма нито начало, нито край, но е и много тясно преплетен с конкретните взаимоотношения и винаги води до актове на разбирателство или до нови конфликти. По този начин непрекъснато продължаваният и оживен езиков дискурс дава възможност на всяка серия да генерира смисли, близки и понятни от гледна точка на всекидневния живот. Следователно зрителят открива сред героите не само своите доброжелатели, но и своите антагонисти, той може да обмисля и преценява техните възгледи и действия, да приема или да критикува перспективата, разкривана от имажинерния филмов свят. Така в едно и също време той може да изиграе ролята и на участник, и на опонент, и на жертва, и на победител.²

Това води до взаимно разбиране с публиката, до нейното активно участие в смисъл на съгласие или на критика. Телевизионният сериал не само стимулира способността на зрителя като субект на възприятието да разбира дискурса, но още и да отнася разбраното и до нови, извънфилмови ситуации. Изобщо забележителна е способността на филмовите сериали дълбоко да се вписват в социалния контекст. Не мога да забравя как опустяваха софийските улици, когато в годи-

ните на перестройката на телевизионните екрани се появи италианския „Октопод“ Смутените илюзии за светло бъдеще в реалния живот намираха своеобразна компенсация в имажинерната борба за тържеството на конвенционалната справедливост и гражданския порядък.

Тук достигахме до още един парадокс. В епохата на пълното признаване на абстрактното изкуство, на концептуалното изкуство, на художествения експеримент филмовите сериали са изградени съвсем по традиционните правила на естетиката на Аристотел, която изисква изкуството да подражава на външния свят, да възпроизвежда средата и всекидневието на човека и да ни дава познания за хората, характерите, душевните трепети, човешките отношения. Благодарение на това тези сериали се превръщат в една **перманентна комуникация**, която дава възможност на огромната и крайно разнородна аудитория да различи и да възприеме такива всекидневно преживявани екзистенциални качества като тези на любовта, достойнството, лъжата, честта, почтеността, изневяратата и пр., обособени като един специфичен **оазис на символичното**. Екзистенциалната символика на сериалите израства от всекидневието и същевременно се издига над самото него. Сериалите са своеобразен иманентен художествен свят, който не само актуализира, но и включва в оживен дискурс важни всекидневни мисли и преживявания като по този начин предизвиква особеното състояние, на **екстаз**; това състояние на екстаз разкъсва хода на машиналото съществуване и става подходяща среда за динамична символна размяна, за обмен на елементарни, но жизнено важни екзистенциални ценности. Размяна, която няма къде другаде да стане освен в имажинерното филмово поле. Искам да кажа, че няма да можем да разберем докрай популярността на телевизионните сериали, ако не си дадем сметка, че те пресъздават в една най-често непретенциозна в естетическо отношение форма тези екзистенциални символи, които обилно напояват почвата на всекидневния живот.

Преди да се вмести в сферата на естетиката, сериалите се вмести в границите на самото всекидневие. Там, чрез предизвикването на състоянията на екстаз, те имат своето незаменяемо място и присъствие. Това е така, защото всекидневният живот е изграден от стереотипи, които го рационализират, но и същевременно го формализират и лишават от емоционални върхове и от по-съществен смисъл. В „Митът за Сизиф“ Алберт Камю много добре е схванал тази схематична същност на всекидневието: „Случва се декорите да се сгромолясат. Ставане, трамвай, четири часа в канцеларията или в завода, обяд трамвай, четири часа работа, вечеря, сън и понеделник, вторник, сряда, четвъртък, петък и събота все в същия ритъм, по този път се върви лесно в повечето време. Само че един ден изб-

ликва първото „защо“ и всичко започва в тази умора, примесена с учудване. „Започва“ – това е важно. Умората е краят на действията на един машинален живот, но тя открива в същото време раздвижването на съзнанието. Тя го пробужда и предизвиква онова, което става по-нататък. По-нататък идва несъзнателното връщане към веригата или настъпва окончателното пробуждане. В края на пробуждането с време се достига до последицата: самоубийство и възстановяване.”³

Днес почти няма самоубийство под влияние на безсмислените схеми на всекидневието; най-често обаче има възстановяване – и то една от най-предпочитаните форми на възстановяване е посредством регулярното потопяване в наситения с екзистенциални ценности имажинерен филмов свят. Поне за една най-голяма част от хората на всекидневието и за жените – домакини това е точно така. Подобно потопяване означава участие в силни преживявания, достигане до състоянието на екстаз, които иначе липсват във всекидневния живот. Издигането в култ от масовата публика на имажинерните преживявания и на екстаза, предизвикван от филмовите сериали или от попмузиката, означава, че хората, затворени в своя малък жизнен свят, просто не могат да се справят по друг начин със своето всекидневие, не могат да го приведат в порядък, не са в състояние да го нормализират.

Работата е там, че стереотипите на всекидневието водят до едно особеноследствие. Те предизвикват установяването на някаква потискаща дистанция между пространствено близко разположени индивиди. Това не означава още отчуждение между хората, което се изразява в пълно емоционално безразличие между самите тях, а нещо по-просто – само липса на непосредствени поводи за общуване, отсъствие и на желание за самото общуване. В обществата на изобилието често се появява нещо като **дефицит на общуване**, който непрекъснато се възпроизвежда и задълбочава. Това означава, че Другият като личност не предизвиква моя интерес, защото не се очертава пред мен ясно и живо, не предизвиква със своята конкретност моята симпатия и интерес. Така се формира една специфична, наречена от големия социолог Карл Манхайм „екзистенциална дистанция“ между хората на всекидневието. Но още по-важно в случая е това, че тя си има и своето по-задълбочено следствие. „Особен вариант на екзистенциалното дистанциране – пише Манхайм – се явява самодистанцирането – усещането, че аз съм чужд на самия себе си, или по-скоро, че аз може би в някаква степен съм тайна за самия себе си.”⁴ Следователно в последна сметка става дума не само за отдалечаването между Аз-а и другите като личности, но за отдалечаване на Аз-а от самия себе си. Това си-

гурно е характерно за всяко общество, в което животът на отделния човек се подлага на такава формална рационалност, при която индивидът се превръща в нещо като предмет, намиращ цифрово изражение в своя граждански номер. Административният порядък води до нивелиране, до уеднаквяване, до обезличаване. Но тази тенденция, по своеобразен начин задълбочена от характера на всекидневния живот, довежда отделния индивид до състоянието, което К. Манхайм точно определя като „екзистенциална самодистанция”. Няма никакво съмнение, че това вътрешно тревожно състояние на дистанциране от самия себе си изисква своите незабавни корекции. И тези корекции за масата от хора днес се постигат всекидневно и – но не само! – посредством регулярно емигриране от реалния в имажинерния художествен, полухудожествен или антихудожествен свят. „Така нареченият „истинският свят“ – пише Ницше в „Залезът на боговете“ – е една морално-оптична заблуда”⁵; следователно този истински свят е една ненужна идея, която – пак според същия автор – трябва да се премахне.

Именно по пътя на илюзорното премахване на истинския свят се достига до днешната културна ситуация, при която художествената видимост се оказва по-истинската и по-необходимата действителност от самата действителност. В екзистенциално наситения имажинерен свят на филмовите сериали масовата публика открива по-ярки личности, по-съдържателни диалози, повече и по-персонално обосновани гледни точки, отколкото в реалността на всекидневието, която непосредствено я заобикаля. Благодарение на това личността, преобразувана във филмов зритель, действително успява по пътя на общуването с имажинерни образи да достигне до активни форми на самообщуването, които ѝ носят разгадаването на мистериата, която е тя, какво очаква, към какво се стреми. Човекът от всекидневието, емигрирал в имажинерния филмов свят, попаднал под влияние на естетическия екстаз, намира емоционално близък обект за идентификация, преставя да бъде чужд на самия себе си, преодолява потискащата го вътрешно екзистенциална дистанция и даже открива някакъв първичен смисъл на съществуването. Когато на въпроса на своята леля дали гледа сериала „Богат, беден“ Огнян Сапарев отговаря отрицателно, той бива незабавно упрекнат: „Тогава за какво живееш?” Ето го незаменимото, непосредствено и достатъчно ефективно екзистенциално значение на иначе непретенциозния в естетическо отношение телевизионен сериал. Чрез многосерийните филмови разкази **телевизията – главният „разказвач“ в днешно време** – разкрива екзистенциални перспективи, доколкото позволява „идентификацията с някакви отдалечени



реалности, които са не-враждебни; толкова отдалечени, че понасят да бъдат „доизмисляни“. Кризата в културната идентификация – европейска, балканска или азиатска – е компенсирана от възраждането и преоценката на идеята за „добрата природа“ в теленовелите: способността „да изгубиш съзнание“, да си чувствителен и да плачеш заедно с другите, да различаваш без колебание доброто от злото, да изпитваш състрадание...“⁶

При отсъствие на достатъчно елитарни или възвишени естетически средства телевизионният сериал отговаря преди всичко на **антропологическите потребности** на своята публика. Както казах, тези потребности са актуализирани от самата природа на днешния жизнен свят на хората. В предишните исторически епохи всекидневният живот се е осмислял посредством религиозните ценности и представата за положителните или отрицателни възмездия на отвъдния свят. Сега нашето всекидневие е културно релевантно – то търси незабавна компенсация и осмисляне чрез близкия и услужливо предлаган от медиите имажинерен свят на изкуството. На мястото на Бога идва художественият Образ, а Е. Морен е очевидно прав, когато определя масовата култура като религия на свободното време.

Онтологичната функция на телевизионните сериали се състои в това: като ни дистанцират от суровата действителност и ни приближават до примамливата утопия на художествено имажинерното, да затворят зейналата под нас пропаст на всекидневния живот и по този начин да ни помогнат да се съхраним и да продължим да съществуваме в битието си на нормални хора. Филмовите сериали са обезболяващ художествен продукт за раните, нанасяни от стандартното всекидневие.

В своята книга „Актуалността на красивото“ Ханс-Георг Гадамер поставя въпроса: „Дали изкуството е

изкуство, когато не е изкуство?“⁷. Мисля, че можем да отговорим утвърдително: да, в тези случаи, когато то отговаря не само на естетическите, но и на антропологическите и даже предимно на антропологическите потребности на човека. Наред с естетическата сега все повече се налага и антропологическата, или също така може да се каже – културологическата гледна точка към изкуството. Популярното изкуство днес може да се определи, оневини и възвиси с известната фраза на Ницше: „Човешко, прекалено човешко!“

1 Тук е уместно да се направи известна разлика между телевизионни и филмови сериали. Първите се отличават тъкмо със своята непрекъсната възпроизвеждана фрагментарност, която им определя подчертано шумно за даден период, но все пак еднократно съществуване във времето. Няма нищо по-досадно от повторение по телевизията на известен и познат, вече „изконсумиран“ сериал. Редица от известните филми, познати от киното, имат и телевизионна версия. Но те се изчерпват с десетина епизода и това не може да им придаде отличимо присъствие сред телевизионните хлядни колоси. Присъствието на кинофилма в телевизията е отделен проблем, за който тук не става дума.

2 Противно на традиционното мнение, че само високото изкуство изисква автономното участие на публиката, трябва да посочим, че това се отнася и до уж непретенциозните телевизионни сериали. Както виждаме, те също отреждат собствена роля на реципиента, предизвикват го към съучастие. Следователно тук няма принципна разлика, другаде трябва да се търси отликата между тривиалното и високото изкуство.

3 Камю, А. *Лято*. Варна, 1979 г. с. 164–165

4 Манхейм, К. *Избранное. Социология культуры*. Москва – Санкт Петербург, 2000, с. 198

5 Ницше, Ф. *Залезът на боговете*. С., 1992, с. 33

6 Стефанова, А. *Мелодрамата през погледа на теорията*. С., 2000, с. 94

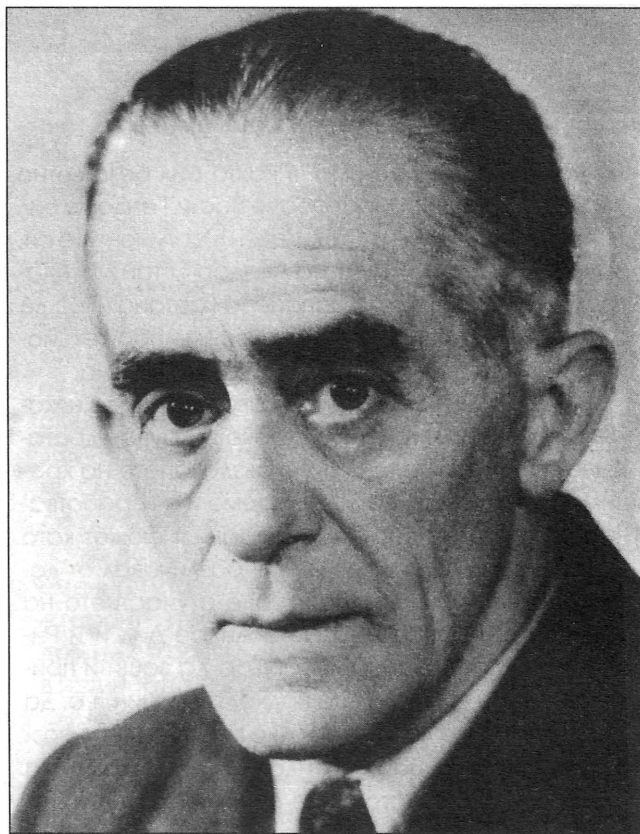
7 Гадамер, Х.-Г. *Актуалността на красивото*. С., 2000, с. 34

„БЪЛГАРАН Е ГАЛАНТ“

90 години след премиерата

Александър Грозев

През януари 2005 година кинематографичната общност за първи път отбеляза по подобаващ начин появата на първия български игрален филм.



Пионерът Васил Гендов

Прощъпунникът на българското игрално кино е забулен с твърде много неясноти и взаимноизключващи се сведения, които предизвикват и днес припламванията на дискусии и остри полемики. Не се оспорва комай единствено фактът, че с комедията „Българан е галант“ се поставя началото.

„Един млад бонвиван, роля, която щях да играя аз, среща млада дама на улицата и започва да я задиря. Като не може да се отърве от този нахален обожател, тя решава да му даде един добър урок. Запознава се с него и го поканва да я придружи из пазаря, като го моли да ѝ заеме пари за покупките, тъй като е забравила парите си в къщи. Нашият Българан сияе от радост. Ходи от магазин в магазин, заплаща покупките, които тя купува, дори и такива, които не ѝ трябват, натоварва го с кутии и пакети, завежда го в едно от най-скъпите и луксозни на времето заведения „Градското казино“, поръчва най-скъпите закуски и напитки, които нашият Българан плаща, докато накрая го завежда пред една къща, където тя среща мъжа си, когото помолва да вземе файтон и да освободи „хамалина“. Когато файтонът дохожда, мъжът взима пакетите от закования като гръм Българан и му подава 50 стотинки за хамалията. Нашият Българан остава като прикован с парите в ръка да гледа подир

файтона.“

Така Васил Гендов преразказва в спомените си сюжета на „Българан е галант“. Не е трудно да се намерят допирни точки с множеството френски фарсове, които господстват в онези години по нашите екрани. Дори заглавието изглежда заимствано от тях, макар Гендов да споменава, че карикатура в популярния хумористичен вестник „Българан“ е в основата на замисъла му. Разбира се, с днешна дата едва ли е коректно да се предявяват към филма упреци за липсата на оригиналност и самостоятелност – в пионерските години на киното подражанието, дори буквалното заимстване от конкретни образци е съвсем обикновена практика. Имитира се поголовно всичко: сюжети, герои, костюми. И „Българан е галант“ не е изключение от това правило.

Интересната история на неговото създаване хвърля допълнителна светлина върху различни подробности около първите несмели стъпки на българското кино. Няма как да се установят документално детайлите около раждането на самата идея за филма. Най-достоверна изглежда версията, според която случаят е срещнал собственика на „Модерен театър“ Аладар Оттай с все още никому неизвестния стажант-актьор в Народния театър Васил Гендов. Младежът пък трябвало да се „до-



казва“ пред млада дама, в която бил безответно влюбен... Със сигурност обаче Васил Гендов е бил твърде настоятелен и убедителен в аргументите си, защото в края на краищата Аладар Оттай дал благословия и наредил на испанеца Гаетано (Пиа де Флорес ?), който бил по онова време прожекторист в „Модерен театър“, да заснеме филма.

В случая дори едва ли е ставало дума за някакъв риск – кинотеатърът има вече натрупан достатъчно професионален опит в създаването на хроники и репортажи, за да се заеме и с изработването на игрална картина. Избраният сюжет като че бил подходящ, сиреч не се различавал от десетките подобни нему фарсове с участието на знаменитости от калибъра на Андре Дид или Ригонден. Оставало младият актьор да защити присъствието си на екран по подходящ начин, т.е. да не се отклонява кой знае колко много от вече познатите образци. Васил Гендов се представил на Гаетано в предполагаемите одежди на своя персонаж, но операторът отхвърлил костюма като неуместен. „Външният ми вид не отговаряше за героя на „Българан“ – отбелязва Гендов. На другия ден аз се явих в друг костюм, с който горе-долу напomenях на установения тип на комиците във филмите. Гаетано беше доволен...”

Самото снимане на филма било същинска атракция за софиянци. За пръв път те виждали как се прави кино – камерата, изпълнителите, суетната по време на работата, всичко било интригуващо и забавно. По-възрастните гледали скептично, защото „карагьозчиите“, т.е. артистите били смятани за хора със съмнителна репутация. Иначе премиерата на „Българан е галант“, съдейки по отзивите в печата, преминала успешно. Вестник „Дневник“ от 13 януари 1914 година с великодушно снизхождение отбелязва: „Комедията и снимките са доста сполучливо направени...“ Пак същото издание в следващия си брой помества по повод прожекцията на филма и следната дописка: „Заслужено внимание бе отдадено на това събитие в областта на българското художествено изкуство. Възторжената публика наблюдаваше първите нерешителни усилия в новия отрасъл в областта на театъра – проекционното платно – и остана доволна от постигнатия относителен успех, изпрати с бурни ръкоплескания комедията, която е предшественик на много по-ценни творения в областта на кинематографа.“

С „Българан е галант“ е свързана може би най-

драматичната загадка в историята на националното ни кино. Наред с множеството недоказани или неизяснени докрай обстоятелства около началните изяви на киното у нас, годината и датата на създаване и първата публична прожекция на този по всяка вероятност пръв български игрален филм предизвикват сериозни разногласия сред историците. При това се оспорват не дни или месеци, а цели няколко години разлика в данните. Още по-любопитна подробност е, че дискусиите водят началото си с много по-късна дата, когато повечето съвременници на премиерата не са сред живите...

Какви са фактите – мними или действителни, подвеждащи или достоверни?

Хронологично този проблем за пръв път се повдига чак през 1924 година (всъщност, логично е да се отбележи *десетгодишния* т юбилей от снимането на „Българан е галант“!) в авторския материал „Как правихме „Българан е галант“ (Кино-вестник, бр.1, 24, стр.3). В неиздадените мемоари „Трънливият път на българското кино“ (писани, впрочем, в края на 50-те години) Васил Гендов изрично подчертава, позовавайки се единствено на паметта си, че снимането на филма започнало на 16 май 1910 година, а вече на 22 юни същата година е била и премиерата му в „Модерен театър“. В подкрепа на твърденията му се изказват и неколцина негови съвременници, но те едва ли имат сериозна научна тежест, имайки предвид, че са правени повече от половин век след събитието и не са подкрепени с никакъв убедителен документален материал в защита на тезата. 1910 година се споменава и по повод честването на 35-годишната кинематографична дейност на Васил Гендов, което е организирано от Съюза на филмовите дейци и осъществено на 13 януари 1946 година. Но защо това събитие се провежда тъкмо в деня, когато преди точно 30 години е била премиерата на „Българан е галант“, а не на 16 май или на 22 юни 1915 година, което би било далеч по-приемливо като косвен аргумент в защита на тезата? Дали само „горещите събития на времето“ са причина за отлагане на тържеството, както се мъчат да внушат застъпниците на гендовото твърдение?

Значително по-убедителни и научно достоверни са доказателствата, които се опират върху съществуващи публикации в пресата от онова време. Те са еднозначно категорични – премиерата на „Българан е галант“ е била на 13 януари 1915 година (стар стил) в столичното кино „Модерен театър“. Двете публикации в софийския „Дневник“ недвусмислено датират това събитие. В три последователни броя вестник „Пряпорец“ (Пряпорец,

7,8,9/1915) и вестник „Утро“ (Утро, бр. 1426, 13, 01, 1915), както и вестник „Утро“ (Утро, бр. 1427, 14, 01, 1915) също потвърждават тази дата.

В ръкописа си „Трънливият път на българското кино“ Васил Гендов твърди, че след един двуседмичен „тържествен поход“ на екрана на „Модерен театър“ (между другото, информационният всекидневник „Дневник“, който редовно публикува филмовата програма на този кинотеатър, изобщо не отбелязва нищо за „Българан е галант“ през 1910 година!), филмът му бил прожектиран и в Пловдив (и в тамошните вестници липсват данни за подобно събитие!), без да посочва друга премиера в провинцията. Нещо повече, Васил Гендов споделя, че съдбата на копието на филма му била „неизвестна до 1916 година“, когато случайно научил за премиерата на „Българан е галант“ във Виена

Ако отново се доверим на журналистите от „Дневник“, само седмица след сафийската премиера „Българан е галант“ излиза вече и на русенски екран. Ето пълният текст на тази обява:

„Важно за русенци! „Българан е галант“ е първата българска кинокомедия, снета в София от специалния оператор на „Модерен театър“ и играна от артисти при Народния театър в София. На всички представления в София тази комедия бе извънредно добре посетена и публиката остана доволна от постигнатия успех. Много интересно за всеки българин е да види първите стъпки на бай Ганьо за съперничене със западноевропейските колоеси. Рядък случай се поставя на русенци да видят в театър „Аполо“ първото българско творение в областта на кинематографа. Комедията се дава само в събота и неделя, 17 и 18 т.м.“

След две години в пресата отново се говори за филма, този път по повод на благотворителна забавка за войнишките семейства. Вестник „Камбана“ допълва обявата си със следния текст: „Между другите картини ще се представи първата българска кинокомедия, снета в София, „Българан е галант“ с Васил х. Гендов в главната роля“.

При всички възможни резерви към изчерпателността и пълнотата на информацията в тогавашната преса, почти невероятно е репортерите да пропуснат събитие като премиерата на български филм – при това първият български игрален филм. Още по-малко пък да обявят за въпросната премиера цели пет години след като вече се е състояла (!?)... Нито пък е в стила на тогавашната разпространителска практика един филм (български все пак!), който публиката познава от близо десетиле-

тие, да бъде върнат отново на екран, при това с явната претенция да бъде примамка за посетителите на благотворително начинание...

Косвени доказателства, потвърждаващи факта за премиерата на „Българан е галант“ през 1915 година, намираме и в материали, публикувани по съвсем друг повод. Така например писателят Добри Немиров в отзив за премиерен български филм от 1930 година завършва разсъжденията си по следния начин: „От първия филм (става дума за „Българан е галант“, естествено – б.м.) до сега не сме направили нито крачка, а вече *петнадесетина години* (к.м.) ни делят от това!“. Не е трудно за всеки да пресметне, че писателят визира именно 1915 година като премиерна за „Българан е галант“. Пък и никой, в това число сам Васил Гендов, не се опитва да опровергае или да се усъмни в истиността на това заключение...

Не по-малко интересни са спомените на Жана Гендова, писани няколко години след смъртта на нейния съпруг. Тя споменава, че Васил Гендов се впуска в авантюрата „Българан е галант“, за да се хареса на дъщерята на директора на Народния театър, в която бил безутешно влюбен. По друг повод тя споделя как Васил Гендов обичал да повтаря, че всички щастливи моменти в живота му са свързани с числото 13. А премиерата на „Българан е галант“, според журналистическите анонси, се е състояла именно на 13-ти януари 1915 година... Жана Гендова сочи и някои интимни черти от характера на Васил Гендов – болезнено славолюбив, нетърпящ възражения, обичащ да представя желаното за действителност, но искрен до наивност родолюбец, който изтъква по всякакъв повод изключителността на българина ...

Ето защо към твърденията на Васил Гендов трябва да се подхожда внимателно най-малкото поради две причини:

– първо, защото Васил Гендов започва да налага тази дата десетилетия след създаването на филма;

– второ, защото го прави с явната амбиция да внуши собствената си роля на пионер (да не пропускаме немаловажния факт, че Васил Гендов не може да не е знаел от тогавашната преса за намерението да се филмира пиесата на Иван Вазов „Борислав“ през 1910 или за снимките на „Цвета“ през 1911 година), както и приоритета на България в тази област на творчество на Балканите.

Но историята, както се знае, се гради изключително върху факти и документи. И така, до нас не е достигнало запазено копие от първенеца на бъл-

гарското кино, за да съдим без всякакви уговорки за кинематографичните му качества. Затова пък разполагаме с достоверни факти, за да приемем датата 13 януари 1915 година (ст.стил) за начало, от което започва летоброенето на българския игрален филм.

Девет десетилетия изминаха от премиерата на „Българан е галант“. Днес като че киното ни е отново в изходна позиция, като че отново ще трябва да се бори за утвърждаване като факт на националната ни културна идентичност. И пак да се бори с недостига на средства, с дефицита на обществено доверие... Такава е песимистичната гледна точка, споделяна от мнозина. Но струва ми се, че те забравят нещо много важно – традицията. А тя, традицията на българското кино, е богата с примери за художествени завоевания, очертали ди-

намичната крива на едно интензивно и плодотворно във всяко отношение развитие. Вярвам, че тя ще бъде един решителен тласък, който ще оплоди несмелите още търсения, предизвелили съживяването на нашето кино. Днес то не е в колапс. То живее и подава надежди. Как те ще се реализират в един процес на открития и търсения е въпрос на време. И на търпение.

Затова нека се обърнем към трайното и непреходното в нашето филмово наследство. Нека с общи усилия го направим достояние на по-младите поколения. Нека възкресим спомена за българското кино и да се опитаме да дефинираме точно неговото място в съвременната ни култура.

Да направим всички заедно това в **Годината на българското кино**.

Една традиция, една култура, Българското кино!

Списание на Съюза на филмовите дейци. Основано през 1946 г. под името „Кино и фото“, издание на държавна фондация „Българско дело“. От 1951 до 1955 г. – „Кино“; от 1955 до 1991 г. – „Киноизкуство“, от 1991 г. – „Кино“

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

Редакционен съвет: проф. Александър Грозев, Александър Донев, проф. Божидар Манов, проф. Вера Найденова, проф. Венец Димитров, проф. Владислав Икономов, доц. Калинка Стойновска, Людмила Дякова (главен редактор), доц. Станислав Семерджиев
Дизайн Кремена Филчева **Печат** Частна печатница „Болд“

Адрес на редакцията:

София 1504, бул. „Дондуков“ 67, тел. 946-10-66 За реклами: **946-10-66** E-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com

Препечатването е допустимо само с разрешение на редакцията и автора.

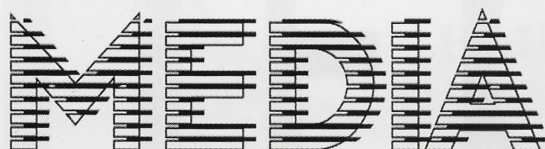
Подписаните материали не съвпадат винаги с мнението на редакцията.

КИНО е гвумесечно списание. Цена на отделна книжка – 3,50 лв.

Редакцията приема заявки за абонамент и отделни книжки срещу преведени суми по пощата на адрес: София 1504, бул. „Дондуков“ 67, за главния редактор – Людмила Дякова
ISSN – 0861 – 4393



Education and culture



A programme of the EU

По модул „Фестивали“ на направление „Подкрепа на фестивали“ е обявен конкурс, който се отнася до проекти, осъществяващи се между 1 ноември 2005 и 30 април 2006 година.

Краен срок: 4 април 2005 година.

За повече информация:

http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/festiv_en.html

<http://mediadesk.bg> (рубрика „Нови конкурси на МЕДИА“)

Конкурс е обявен по два от модулите на направление „Развитие (Development)“. Това са:



модул „Подкрепа за развитието на единични проекти“ и



модул „Подкрепа под формата на пакетно финансиране – 1-ви и 2-ри етап“.

За повече информация:

http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/devel_en.html

<http://mediadesk.bg> (рубрика „Нови конкурси на МЕДИА“)

Конкурс е обявен по модул „Телевизия“ на направление „Разпространение (Distribution)“ крайни срокове: 4 май и 9 септември 2005 година.

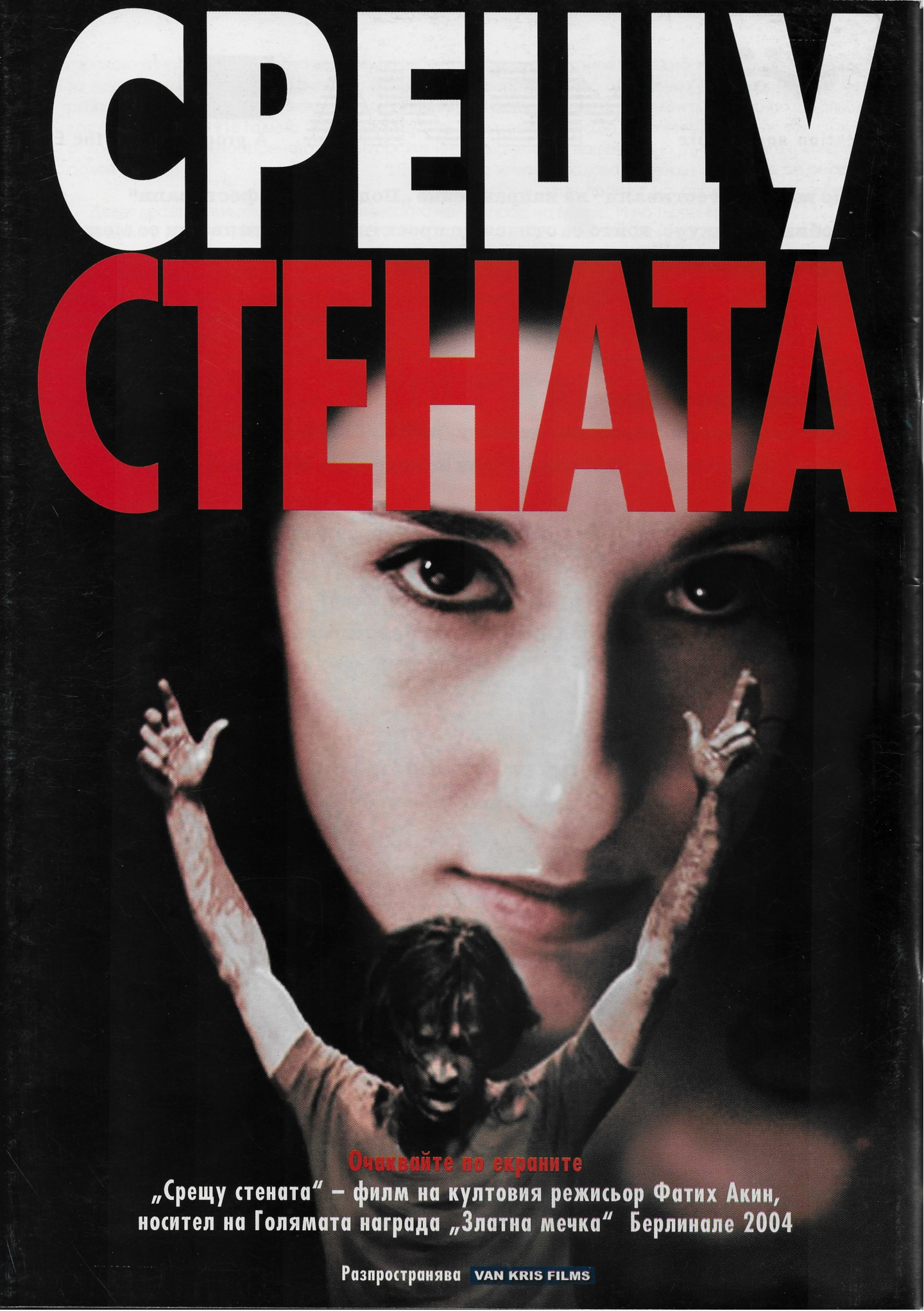
За повече информация:

http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/distr_en.html

<http://mediadesk.bg> (рубрика „Нови конкурси на МЕДИА“)

Това издание е изготвено с финансовата помощ на Европейската комисия. Изложените в него възгледи са на Съюза на българските филмови дейци и по никакъв начин не отразяват официалната позиция на Европейската комисия.

СРЕЩУ СТЕНАТА



Очаквайте по екраните
„Срещу стената“ – филм на култовия режисьор Фатих Акин,
носител на Голямата награда „Златна мечка“ Берлинале 2004

Разпространява **VAN KRIS FILMS**