



# ВОЕНЕН КОРЕСПОНДЕНТ

ФИЛМ НА КОСТАДИН БОНЕВ

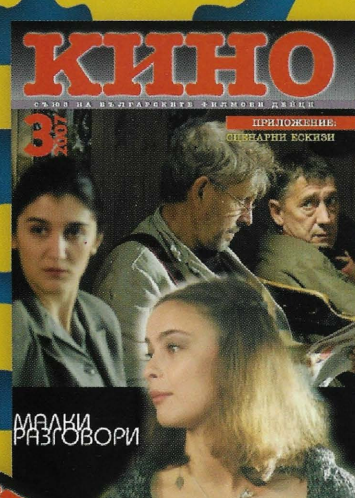
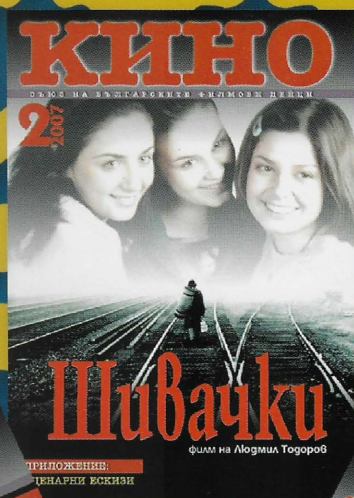
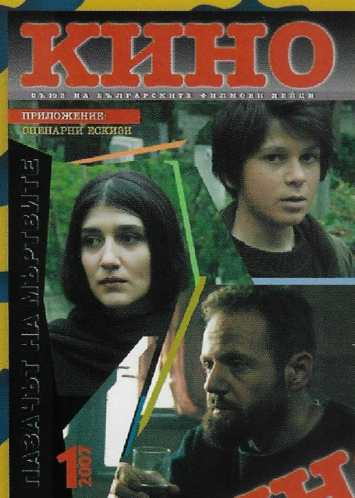


©2008 БНТ/ГАЛА ФИЛМ

**ПРИЛОЖЕНИЕ:**

**СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ**





# СПИСАНИЕТО, С КОЕТО ФИЛМОВИЯТ СВЯТ ИДВА ПРИ ВАС

## АБОНАМЕНТ 2008

абонирайте се за списание „КИНО“

Абонирането можете да направите по линия на „Български пощи“

КАТАЛОЖЕН НОМЕР 1402

и чрез фирма „АРТЕФАКТ“ и нейните клонове в страната

Адрес: „АРТЕФАКТ“, София, ул. „Хубавка“ №4

Очакваме да се абонирате и в редакцията на списанието.

София 1504, бул. „Дондуков“ №67; тел.: 946 10 66; e-mail: [spisanie\\_kino@sbfd-bg.com](mailto:spisanie_kino@sbfd-bg.com)

6 книжки - 20 лева

3 книжки - 10 лева



## КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

### Юбилей

Важно е да се правят важни филми

Владислав Икономов на 70 / Людмила Дякова \_\_\_\_\_ 2

### Не/забравени лица от сцената и от екрана

С отрицание светът нищо хубаво не е направил - Георги Черкелов /  
Йорданка Ингилизова \_\_\_\_\_ 9

### Киносъбития

Награди на СБФД 2007 \_\_\_\_\_ 14

### София Филм Фест

Кино и други престъпления / *Антония Ковачева* \_\_\_\_\_ 15

На кръстопът / *Ингеборг Братоева - Даракчиева* \_\_\_\_\_ 19

Коктейлът Джеймисън 08 / *Правда Кирова* \_\_\_\_\_ 22

Светила на киното / *разговор с Фолкер Шльондорф и  
Жан-Клод Кариер / Боряна Матеева* \_\_\_\_\_ 26

София Мийтингс 2008 - поглед отвътре /  
*Доротея Манева, Галина Дъбова* \_\_\_\_\_ 29

Класация на критиката / *Георги Ангелов* \_\_\_\_\_ 31

### Подир сянката на облаците

Киноанкета Мартин Димитров \_\_\_\_\_ 34

### Погледът на режисьора

Киното: „истината на интерпретациите“ или „моралът на историята“ /  
*Петър Попзлатев* \_\_\_\_\_ 39

## СВЕТОВЕН ЕКРАН

### Фестивали

Автентичност и фикция на Берлинале 2008 / *Калинка Стойновска* \_\_\_\_\_ 41

## ТЕЛЕВИЗИЯ ТЕЛЕВИЗИЯ

Телевизионен мениджмънт:

Качества на генералния директор на ТВ канал / *Иво Драганов* \_\_\_\_\_ 45

## ТЕОРЕТИЧНИ ЕТЮДИ

Някои наратологични категории и принципи в сюжетното  
изграждане на киносценария / *Светла Христова* \_\_\_\_\_ 53

Екранът в преход от атоми към битове / *Антон Радославов* \_\_\_\_\_ 60

## СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Невидимите равнини - *Петър Попзлатев, Стефан Коспартов*



# Важно е да се правят важни филми

Людмила Дякова разговаря с режисьора Владислав Икономов



С оператора Крум Крумов

**П**рофесор Владислав Икономов е завършил кинорежисура в Държавната висша школа за театър и кино в Лодз - Полша и е сред аристократите в българското кино - аристократ на духа. Високо образован, изключително ерудиран, с изискан вкус и не на последно място галантен и завладяващ събеседник. Режисьор е на няколко десетки игрални и документални филми, сред които: „Мълчаливите пътеки“; „Гибелта на Александър Велики“; „Вьетнам е близо“; „Петимата от РМС“; „Среща на силите“; „24 часа дъжд“; „Денят на владетелите“ и от последните години „Прости нам“ и „Капан“, където имах шанса да участвам като редактор и да получа едни от най-смислените си уроци по

кино. Автор е и на романите: „За един милион долара“; „Сняг вали“; „Сянката на огъня“; „Всичко почти“. Неговата 70-годишнина е повод за поредния ни разговор за хората, за киното, а и за самия него.

**Защо след като пишеш толкова хубаво, след като така точно анализираш процесите в изкуството, реши да станеш режисьор?**

Да питаш някого на 16 години защо, не е сериозно. Аз дори вече не помня. Явно преди 54-55 години нещо е витаело в главата ми. Пишех стихове, което е нормално на тази възраст, предимно лоши, което също е нормално. Обаче исках да



стана режисьор. В България тогава киното беше някаква абстракция. Аз с цялата си наивност занех в списание „Киноизкуство“ един сценарий, написан на тетрадка. Рашо Шоселов, вместо да го изхвърли, внимателно го прочете и съвсем човешки ми обясни как най-общо се пише сценарий. Баща ми като разбра, че няма да стана човек, а беше приятел с всички мастодонти на българския театър, ме насочи натам и аз започнах да се мотая из тези среди. Във ВИТИЗ извиквах ненавист у студентите, защото питах: „Добър ден, чичо Борис тука ли е, чичо Жорж тука ли е“. Какъв „чичо Жорж, бе кретен.“ Ама аз от дете си ги знам чичо Жорж и леля Петя, от къде на къде ще казвам другаря Стаматов, аз такъв не познавам. И, разбира се, кино, кино, кино... След това дойде 56-а година, която започна с толкова много надежди, а завърши така страшно със събитията в Будапеща. Тогава разрешиха който може, да отиде да учи на собствени разноски в „лагера на мира и демокрацията“ - без Съветския съюз и ГДР. Така след дълги перипетии заминах за Полша.

#### **Защо за Полша?**

Защото вече се знаеше, че Полша е „най-веселата барака“ в лагера на социализма, както казваха в самата Полша. Защото вече в „Правда“ имаше бесни критични статии срещу полския ревизионизъм, защото видях филма „Канал“ на Вайда и знаех, че Полша е мястото, където искам да уча.

**Сега повечето млади хора искат да учат в чужбина. Това е обяснимо и дори необходимо, друг свят, друга култура, норми на живот... стига финансово да могат да си го позволят. Какво е за теб Полша, какво е да си полски възпитаник?**

Заминах за Полша на 19 години и периодът, в който човек се формира, преживях в Полша. Онази Полша от преди 50 години вече не е същата. Съвременна Полша е далеч по-рационална, американизирана, обществото е по-меркантилно. Когато аз отидох там, попаднах на първия студентски бунт. Бях си глътнал езика, защото буквално под прозорците на хотела, в който живеях, огромни тълпи студенти обръщаха трамваи, ревяха „Гестапо, Гестапо“ и шурмуваха народната милиция, която тогава още нямаше опит и техника за разпръскване на демонстрации.

В Полша освен че попаднах на фантастични учители, срещнах и фантастични колеги. Аз бях най-младият в класа. Страната беше още много бедна след войната и хората не се бяха научили да печелят, да трупат. Каквото се спечели, трябваше да се харчи веднага, защото иначе ще ти го вземат.

Никой на слагаше пари настрана, защото нямаше и какво да се купи. Е, водката беше евтина. Първите 2-3 години от следването ми бяха най-щастливите от живота ми. Още не разбирах нищо, но разбирах достатъчно, за да консумирам радостта от това, което имам. Чудя се как съм оцелял при гледането на 7-8 филма на ден, каквато беше практиката в Академията, и при гигантското четене - трябваше да наваксам не само полска, но и световна литература, най-вече тази на XX век, включително и съветски автори. Такива имена като Бабел, Платонов никой не ги знаеше. То в Съветския съюз не ги знаеха, та у нас ли? А там се печатаха на полски, а каквото не се печаташе в Полша, излизаше в Париж, пак на полски. Самочувствието беше съвсем друго. За да разбереш какво значи друго самочувствие, ще ти разкажа следното: много по-късно, през зимата на 81-ва година, няколко месеца след като започнаха бунтовете на „Солидарност“, в София бяха Мариела Рудович и моята състудентка и много близка приятелка Агниешка Ошевска.

**С нейните пиеси е свързан и един възторжен период от моя живот, когато се занимавах със самодеен театър. Репетирахме пиесата ѝ „Апетит за череша“, а Николай Георгиев, също полски възпитаник, ни запознаваше с полски автори и ни въвеждаше в театъра на Йежи Гротовски.**

Агниешка е изключителна личност, един от най-именитите автори в Полша. Тогава, по повод на събитията, споделих притеснението си, че това ще свърши страшно. „Да, - съгласи се тя - това ще свърши страшно, но хората ще подишат малко въздух“ Възразах ѝ: „Месец, два, три“. „Да, ама месец, два, три!“. Това е пропастта между българина и поляка, това е разликата. Тази разлика ми помага да имам друг мерник, по който се сравнявам, без особено удоволствие, като виждам резултатите, но и не ми позволява да преминавам никакви граници. Вероятно по някакъв начин ми пречи да живея тук, но съм благодарен за шестте години, които прекарах в Полша - следвах, след това работих, уж специализация, а после ме върнаха в България.

#### **Работил си с Вайда?**

През 59-а година с Агниешка бяхме стажанти при Вайда в „Невинни чародеи“ - много странен филм, сякаш не е на Вайда, но той обича да прави и такива филми. От тогава го познавам, след това асистирах в „Пепелища“ и постепенно година след година ставахме все по-близки. И сега, въпреки разстоянието, а може би то ни помага, има някак-



ва особена близост помежду ни. Много съм щастлив, защото неговата енергия, неговият калибър, перспективата просто са други. Като говорим за Вайда, ми идва на ум нещо, което открих на стари години, като топлата вода. Ние делим филмите на добри и лоши или на това ми харесва, това не ми харесва. Резонно е, но не обяснява нещата. Изглежда филмите трябва да се делят на важни, не дотам важни и неважни филми. Има прекрасни неважни филми. Гледаме ги с удоволствие, радваме им се и ги забравяме след 24 часа. Говоря все пак за добри филми. Но има филми важни. Те са безспорни. Например неореализма, ако се върнем към историята на киното. Значимостта му не е в това, че разказва за бедността. През 30-те години в Италия филми за бедността колкото щеш - не това е заслугата на неореализмът. Неореализмът е нова естетика и нова социална позиция, нова нравственост. Но тези неща ние тълкувахме по марксистки. А две трети от неореалистите са яростни католици. Техният социализъм беше католически. Така че важните филми имат други измерения.

**„Катин” е важен филм. В него Вайда напълно съзнателно „затваря” формата в рамките на класическото, ако щеш старомодно кино, защото за него много по-важно е посланието, дискусията, която този нечовешки акт би предизвикал.**

„Катин” наистина е много важен филм. Това е нелицеприятен филм, но в Полша има три и половина милиона зрители. В интервю в Лос Анжелис преди „Оскар”-ите Вайда казва: „Ако получим „Оскар” е чудесно, ако не получим, това няма да ме натъжи. По-важно е, че 50 -100 милиона по света чува думата Катин и се заинтересуваха какво се е случило. Това е причината да направя филма”. Този филм нищо не разрешава, той просто констатира един факт. Забележи, във филма няма дума руски, руснак, руснаци. Съвети, съветски - да. Филмът беше показан и в Москва и имаше много голям успех. За някои хора е бил потресаващо разкритие. Те изобщо не са знаели за случилото се. Затова този филм е толкова важен. Може да не са кой знае колко много хората по света, които ще го видят, но са достатъчно, за да се заговори и да се каже истината. Не може непрекъснато да се погребват истини. Не може да мигаме на парцали, ами било каквото било. Въпросът не е в някакъв реваншизъм. Въобще изкуството не може да се занимава с реваншизъм. То не би било изкуство, а някакъв плакат. Е, у нас има колеги, кои-

то на времето показваха народните съдилища, а след това се натискаха да правят филми за Беле-не. Но това е друго, това е онова мазе, лишено от морал... Въобще понятието морал страшно липсва в нашето време. Постоянно стават някакви скандали. През 4-5 месеца в държавата избухва грандиозен скандал и забележи, говори се какво ли не, но никой не казва, че тук става дума за тотална липса на морал у всички забъркани в кашата.

**Моралът като нравствена категория би трябвало да е заложен у всеки човек, но хората на духа, интелигенцията, не са ли тези, които да дават пример, които присъстват в обществения живот със своя категорично изразена морална позиция?**

Каква морална позиция? Погледни видни интелектуалци, които са стърчали пред кабинета на другаря Живков на времето, сега продължават да стърчат в преддверието на кабинетите на всички президенти и министър председатели през изминалите години. Едни и същи фигури. Талантливи хора. Но ако се абстрахираме от дарбата, от таланта, какво виждаме зад това? Нищо, защото там няма никой, защото тези хора са лишени от вяра, лишени са от морал. И когато говорим за кино, за българското кино, не бива да забравяме три неща:



С оператора Иван Варимезов



### 1. Принципа на скачените съдове

Киното не съществува само за себе си, то е част от един общ процес на една национална култура и никой не може да оспори, че вечно ни съпътства един провинциализъм, който е абсолютно необясним. Ето да кажем сърбите, с нищо не ни превъзхождат. Но има половин дузина сръбски писатели, които са европейски писатели: Иво Андрич, Милош Църнянский, Миодраг Павич, Вук Драшковић, който за съжаление стана политик.

### Е, ние талантиливи писатели имаме...

Да, свръх талантиливи, но не европейски, не са конвертируеми. Преди години имах разговор с един французин и той каза: „Вие не знаете какъв голям писател имате. Павел Вежинов.“ Аз ли не знам, много добре знам, но си помислих, че е конвертируем, защото не обръща много внимание на езика, не се вдава в никакви естетически игри. Но наистина е голям писател. Стефан Дичев също е голям писател, да не говорим за Йовков, Талев, Радичков, Дончев и още, и още..

### 2. Минимализъм.

Всеки има проблеми. Ти имаш свои проблеми, аз имам свои проблеми. Писателят ги има, защото е чувствителен в по-висока степен. Той пише за своите проблеми, за онова, което го вълнува, но се оказва, че неговите проблеми са на неговата улица, в неговата махала и толкоз, а това не е достатъчно...

### Това е сериозен проблем и на киното ни...

Това е проблем на изкуството - световното. Но ето Достоевски пише за някакви абсолютни лумпени, хора извън играта, извън света. Не случайно романът му се казва „Идиот“. Героят е идиот. „Бесове“ - провинциална дупка, някакви инфузории. „Престъпление и наказание“ - Разколников, полуграмотен. Но цялото човечество и в миналото, и в днешно време чете и написаното го вълнува, тревожи го, кара го да мисли. Не е въпросът да пишеш за крале, папи, патриарси. Въпросът е да пишеш дълбоко.

### 3. Морал.

Европейското изкуство е било винаги сакрално в прекия смисъл на думата. Художниците са рисували евангелски, библейски сцени. Средновековните автори са описвали жития. Дори светските текстове - „Божествена комедия“ да кажем, не се разиграва в дворец или в някаква клоака, а се разиграва в ада и чистилището... Защото стремлението на човека към духовното, към божественото се изразява не само в устрема на готическите катедрали, а във вътрешния устрем на личността

да излезе от своите рамки, да докосне онова, което е по-голямо от нас и да проумее смисъла. Защо аз съм тук? Това усилие, променяйки своите форми, преминавайки през най-различни пътеки, е съпътствало истинската европейска култура. До фаталния 18 век. Така наречените либертини - тези недоучени лакеи. Става дума за Русо - некадърен композитор. Той пише своите книги, планини и бездни от бездарие, обаче проповядва: човекът е свободен. Русо превежда на по-цивилизован език „Либертините“. Човек все повече се освобождава от божественото и се връща все повече към своята истинска натура - животинското.

### Това води до крах на цивилизацията...

През 19 век срещу това се възправят не само Толстой и Достоевски, а всички големи автори. 20 век е векът на идеологиите, каквито и да бяха те. Андре Малро още през 60-те години пророкува, че 21 век ще бъде век на религиите. Религиите са нещо по-сложно. Лапането, консумацията, броенето на пачките или на стотинките, нищо не дават. Обичам един пример: през 40-те години Лоутър Ройтер, последният от великите създатели на американското синдикално движение, сравнително млад, здрав шейсет и няколко годишен американец, изведнъж се отказва от всякаква дейност. Защо? Той е на върха, един от водачите на Америка. Но се оттегля, защото признава, че не може да призовава работническата класа на борба за втори автомобил. Този човек, който е израснал от работник, без да изучава науките, е проумял страшната истина, която носи бъдещето - консуматорското общество ликвидира човешкото, ликвидира човечеството, ликвидира себе си. Това ние в момента го преживяваме.

**Като че ли младите хора, новите генерации са обречени - рожби на потребителско, бездуховно общество. Дано да греша, но ми се струва, че не се и замислят. Но ти имаш по-точен поглед, толкова години си със студенти. За няколко випуска ти си любимият професор.**

Младите хора, които идват да учат сега, са много подготвени в техниката. Владееят компютъра до съвършенство с всичко, което дава на киното. Те са заченати пред телевизора, раждат се пред телевизора, растат пред телевизора. Едновременно с това въобще нямат основа, *be ground*, както е модно да се казва. За тях световната култура е абсолютна енигма. Нито трупаната през столетията, нито днешната актуална култура. Вината за това не е тяхна. Просто такава е времето и всяко нещо съществува максимум три денонощия, а



ако е голям скандал - до две седмици.

**За медиите скандалът е питателна среда за съществуване. Подозирам, че ако обществото, правителството, битът не доставят материал за скандал, медиите сами си го фабрикуват. Духовност, култура не ги занимават.**

Те не могат да лансират нещо, което им е непонятно. Подиграват се, че мутрите си служили с 400 думи, а с колко думи си служи българският политик, с колко думи си служи българският журналист? Те не си служат с думи, а с цели изречения, с готови елементи - матрици. Техният изказ е като леко, събират блокчета.

Затова сега проблемът на нашите студенти, на младите хора, е точно обратен. По-рано казвах, че изкуство не се учи и нашата работа в Академията е да научим студентите на занаят. Действителността е иронична и сега би трябвало въобще да не се занимаваме със занаята, а да ги учим на култура и това, което каза: мислене. Тук опираме и до въпроса каква е целта, защо всички тези млади хора идват да учат кино. Едно време беше ясно. ВИТИЗ ковеше кадри за Народния театър и малки, малки „тарковчета“, за което нито Народният театър, нито покойният Андрей Арсенич бяха виновни. Нароиха се самозвани таркоиди, абсолютно убедени в собствената си гениалност.

**Краен си. Някои от твоите студенти станаха добри режисьори и са интересни личности.**

Не става дума за моите студенти. Всеки от колегите има интересни възпитаници. Въпросът е, че в онова кино, от преди промените, имаше пространство. Правеха се много български филми. Вярно, с абсолютно изметнати, алогични критерии. Не това, което беше най-доброто, нито това, което беше най-гледаното, а онова, което най-много се харесваше на когото трябва. Такава беше йерархията в българското кино. Имаше филми, които хората гледаха с огромно удоволствие - филмите на Людмил Кирков например, които бяха критични към действителността, но в рамките на тази действителност. Тези филми се харесваха не само на кинокритиката, те се харесваха на хората, които в тъмнината на кинозалите ръкопляскаха. Това беше кино на реплики и е много добре, че го имаше. Но същите тези хора се възхищаваха на филми като „На всеки километър“ и „Капитан Петко Войвода“ или още по-лошо, на „Фильо и Маккензен“, казвам го, защото въобще не се гордея с този филм. Не случайно се връщам към филмите на Кирето, с когото бяхме и добри приятели. Винаги съм се учудвал, че него киното не го инте-

ресуваше. Той нямаше отношение към киното като към естетика, като към вид изкуство. Със същия успех би могъл да се занимава с театър. Него го интересуваше онова, което е проблем. Той правеше важни филми, някои от тях много важни. И успя да направи един изключително добър филм: „Момчето си отива“, който е филм, та филм. Няма да го анализирам, но винаги го гледам с удоволствие.

**Да се върнем към съвременното кино и младите хора в него.**

Сега конкуренцията е страшна, а все по-малко хора ходят на кино. Вестниците пишат с подигравка колко зрители имат българските филми. Един театрален колега, доста „намокрен“, заяви по телевизията, че един български филм има по-малко зрители от публиката на едно негово представление. Но ако зададем въпроса колко зрители имат американските филми в България, наставата тишина, защото те също никак не са многобройни. В тази променена действителност младите хора, които получават висше образование било в НАТФИЗ, било в НБУ или някой друг университет, се научават да натискат копчетата, научават се да си служат със схемите, които ползва аудиовизуалната индустрия. Но авторството, художествената страна на изкуството, въобще не ги занимава. Някои все още се опитват да размахват димящия, гаснещ факел на „чистото, голямото изкуство“, но това в някаква степен са ялови усилия, защото правенето на такива филми предполага много богато общество.

Вече всеки човек срещу 1000 - 2000 евро може да си купи полупрофесионална камера, полупрофесионален компютър и да започне да си прави „филми“ и да си ги разменя по интернет с такива като него. Дори има фестивали, огромен брой фестивали за такова кино.

**Това много напомня опасенията, че с изобретяване на пишещата машина всички ще станат писатели. Но е повече от ясно, че освен средство, освен инструмент, за да се занимаваш с изкуство, за да правиш изкуство, са нужни и други заложби: призвание, талант и не на последно място онова, което имаш да кажеш. Слава Богу, че „избраните“ не са толкова много. А иначе киното на мобилните телефони е любопитна странност и ако сме добронамерени, можем да допуснем, че притежава елементи, с които би могло да обогати филмовата изразност.**

Има телефонно кино, телефонна литература, което от една страна е лошо, но от друга е много до-



бре, защото по този начин графоманската енергия, която е присъща на хората, ще си намери отдушник. Професионалното изкуство изисква друго и това другото е проблемът. За да има кино, трябва да има пари. Трябва да има хора, които да умеят тези

пари да ги усвоят, не да ги присвоят, а да ги усвоят. Това са продуцентите. Трябва да има идеи, но най-вече трябва да има публика, към която да се обърне това кино. Студентите са част от този объркан наш свят, те са част от този процес с неясно движение. Едни са подаровити, други по-малко. Едни имат силен характер, други

не чак толкова. И най-важно: едни имат късмет, а други никакъв. Няма да давам оценки на хора, които съм учил или са били студенти на мои колеги, но съм наблюдавал развитието им. Тези хора имат различна съдба, защото се оказва, че единият няма гръбнак, няма мускули, няма нерви да издържи тази лудница. Колко момчета и момичета отпаднаха, срутиха се. Някои се оттеглиха, някои продължават да се боричкат, страдайки, защото не могат да направят това, което искат. Не съм сигурен, че и тези, които правят това, което искат, по-успешните, са щастливи, защото не се знае дали филмите им са важни. А е много важно да се правят важни филми. Дори по някаква причина да куцат естетически, но да са важни. Това би трябвало да е мерило за студентите, а самата реализация е личен проблем на всеки човек, който работи в тази безумна област киното...

**И ти казваш на студентите още с първите лекции, че е безумие да се занимават с кино?**

Аз им го казвам още преди Академията. При мен идват много млади хора на консултации. Винаги се опитвам и в леквата, и в сериозна форма да им обясня какво ги чака. Не защото професията е тежка. Всички професии са тежки, ако човек сериозно се отнася към тях. Най-добре го е казал Фок-

нър в най-кратката реч, произнесена при връчване на Нобелова награда: „Писателят /разбирай човек на изкуството/ е човек, който иска да каже повече, отколкото може“. Затова този човек никога няма да бъде щастлив, винаги ще изисква повече от себе си. Докато графоманът е щастлив: „Леле, колко е гениално. Леле, как го направих. Но никой

не ме харесва, защото са простаци, защото са тъпнари“. Колко пъти сме чували: „Нашите зрители нищо не разбират. Нашите зрители са прости.“ Само, че нашите зрители, не говоря за пословични

мутри или както бяха на времето пословични милиционери - са високо образовани компютърни програмисти, инженери, лекари, филолози, юристи. Това са хора, които имат нужда от изкуство, които четат книги, които имат библиотеки - за разлика от повечето съвременни политици, които нямат. Та тези хора били прости, че не разбират твоя филм, а ти си сложен, нещастнико!

**Мисля, че в новото българско кино има някакво раздвижване по отношение приближаването му към публиката - „Пазачът на мъртвите“, „Шивачки“ и да не изброявам повече заглавия, са добри филми и същевременно комуникативни, достигат до зрителя. Но според мен нещата са по-сложни. На кино реално ходят, доколкото ходят, предимно млади хора. Тези, които пораснаха през последните двадесет години, при един подчертан дефицит на морални и всякакви други ценности. Как да очакваме от тях да харесват сложно, проблемно кино? Те предпочитат екшъна, развлечението, ако е добре направено, а често и това няма значение.**

Съгласен съм, че има едно отрезвяване, по-скоро намерение да се правят филми, за да бъдат гледани и това вече е нещо. Но има един вечен спор. Дали зрителят иска да гледа себе си във филма, или



„24 часа дъжд“



нещо друго, онова, което той не е, което му липсва. Това, в което упреквам съвременното българско кино - минимализъм, не е въпрос на пари. Да кажем филмът разказва за момче и момиче и за техните проблеми, но тук е важно какво вижда режисьорът през тези проблеми. Не да ги гледаш отгоре с някакво превъзходство, но не и да слизаш на тяхното ниво и да се кефиш, че така виждал света тийнейджъра. Само че ти не си тийнейджър. А повечето филми се правят на това равнище. За този минимализъм говоря. Един мой професор Межейевски, казваше на времето: „Всяко нещо е някакво“. Изкуството е форма, но тя трябва да идва естествено като израз на съдържанието.

**Нали си юбиляр, нека поговорим и за теб. В какво успя, къде не сполучи, какво би ти се искало да направиш или по никакъв начин не би направил?**

Човек си задава такива въпроси, особено колкото повече се вижда краят. Ако съм направил нещо безспорно, това е, че съм помогнал на група млади хора да се намерят в киното и да тръгнат по своя път. Това е най-хубавото, което ми се е случило и аз му се радвам. Студентите ми, настоящи и бивши - ме зареждат с енергия, осмислят ежедневието ми и ми помагат да преодолявам онези лоши нагласи, които идват с възрастта и за които нашата действителност обилно лее вода в мелницата и ни натоварва с негативна енергия.

Белетристика започнах да пиша много късно, в началото на 90-те, когато киното беше в колапс. Бях достатъчно наивен да мисля, че дори да се правят само два филма, те трябва да се правят от млади хора, дори дебютанти. Оказах се пълен глупак - не за пръв и за последен път... Но говоря за писането, защото пишейки, без оглед на това какво е обществото, човек е абсолютно свободен. Каквото и да направя, то е само мое - крах или постижение. В тези четири книги, които успях да издам, има някои важни неща. Важни не само за мен, но и за българската литература. Друг е въпросът какъв беше социалният ефект. Проблемът е, че българската литература, както и по-рано, е абсолютно мафийна, разделена на групички,

които се самовъзхищават. Това за съжаление се отнася до всички сфери в изкуството и е валидно и за киносредите. Повече от 50 години съм в киното и съм направил много филми. Знам, че някои от тях са важни филми: „Мълчаливите пътеки“, който беше здраво набутан в ъгъла. Тогава имаше едно непубликувано постановление на ЦК, с което се опитаха филмите, които не им харесват, да ги обявят за сиво поточе. Там беше „Отклонение“, там бяха и „Мълчаливите пътеки“. След това „Гибелта на Александър Велики“, който бе спрян заедно с „Шведски крале“ на Кирето, защото ни обвиниха, че се подиграваме с работническата класа, а тези филми имаха неправдоподобен успех сред публиката. За себе си определям като много важен филм - и няма да се откажа от него, „Петимата от РМС“. Това не е конюнктурен филм. Спомням си моя директор на продукция Дончо Тодоров, стар „пекан“ кинаджия, който каза като започвахме филма, че за такъв филм „или покойник, или полковник“. Филмът излезе и никаква реакция. Защо? Защото който трябваше, много добре разбра, че този филм е буквална илюстрация на техния любим лозунг: „Те загинаха, за да живеем ние“. Разбирай, за да се возим на Мерцедеси. Хора, които високо ценя от тези среди, от това поколение, ме поздравиха за филма. По-късно един мой студент много точно го определи като филм - панахида. Хареса ми това определение, защото филмът е за това как умират самотни идеалистите....

**За мен „24 часа дъжд“ също е важен филм като естетика, като послание - много артистичен и въздействащ.**

Разбира се. Този филм говори за човешкото у човека и за нечовешкото, което така трудно се преодолява.

А защо се получи това високо качество, защо филмът беше гледан, награждаван и най-важното разбран по цял свят? Защо е жив и до днес - Бога ми - задавам си този въпрос 26 години и нямам отговор. Правихме го с много любов, но всички филми се правят с любов.

Впрочем на този свят всичко истинско е любов...



# С отрицание светът нищо хубаво не е направил

С актьора Георги Черкелов разговаря Йорданка Ингилизова



**Г**еорги Черкелов е роден на 25 юни 1930 г. в Хасково. Учи право в Софийския университет, а през 1956 г. завършва във ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“ актьорско майсторство и режисура. Бил е артист във Враца, в Младежкия, Сатиричния и Народния театър. От 1985г. до 1990г. е директор на ДТ „Иван Радоев“ в Плевен. За повече от 50 г. има над 100 роли в театъра и над 70 в киното, най-популярната от които е тази на Велински от тв сериала „На всеки километър“. От години актьорът се е усамотил във врачанското село Ъглен, където живее със съпругата си.

Черкелов и Велински. В годините сякаш се натрупа едно симпатично припокриване на актьора с героя и изведнъж с това бликащо чувство за хумор, което явно ви е вродено, разбихте строгата визия на полицаая. Любопитно е да разберем все пак какво прави Черкелов - Велински?

А-ха, и аз разбрах, повече ме свързвате с миналото...

**Ами тъкмо затова ви поканих на разговор, излезте на светло и да научим какво става с вас днес.**

Това е съдбата на една част от артистите, да ги свързват с някаква роля. Много често ситуацията съвсем не е за завиждане, да кажем Шон Конъри, ами той все Джеймс Бонд играе. Но не се оплаквам, защото трябва да съм лицемер - актьорите мечтаят да бъдат признати. Моите набори, не само заради ролята на Велински, не крият симпатиите си към мен, особено тия, които са идвали в театъра. Като стана дума за кино, освен малкото ми присъствие във филма на сина ми „Обърната елха“, участвам и в някои чужди копродукции, които се снимат у нас. Отивам най-напред от любопитство, искам да видя какви са тия режисьори и какво правят българските артисти. Резултатът от това изследване не е весел. Установих ето какво - че идват, защото базата е по-евтина, че продукциите не са елитни, режисьорите не са от световно най-известните, а артистите участват не защото някой е видял, че са отлични, а най-вече защото са евтини. Това не е смешно, никак даже не е весело... Мисля, че съм бил най-малко в 15 такива продукции, една част от тях не бяха показани изобщо в България. Участието ми не е важно, значимо, централна роля не съм играл ни една в западното кино, втори роли - да.

**След като любопитството ви беше удовлетворено и разбрахте, че тези продукции не са на ниво, защо продължавате?**

Ще ви кажа. Не на последно място, за да си помогна на пенсията, защото, както казвам на жена ми - опазил те Господ да кажеш на някого колко е... Не се оплаквам, както някои колеги правят, но смя-



там, че държавата трябва да поправи тази несправедливост, тъй като една част от моето поколение, особено в киното, не работехме само за себе си, само да се обогатяваме. Ние печелехме пари за държавата. Още оттогава съм знаел колко получава страната ни, когато продаваме български филм, но аз съм взимал жалък хонорар. За централни роли, не за епизоди! Така че не на последно място мотивът ми е чисто финансов, да си помогна. В няколко случая не бих казал, че съм направил компромис, макар и да не е първа роля, харесвала ми е, била е интересна. Играя и по причината, че сме суетни... Режисьори и асистенти се разделят, плачейки, толкова са впечатлени и доволни, че сме свършили добра работа, че няма проблем везика!...

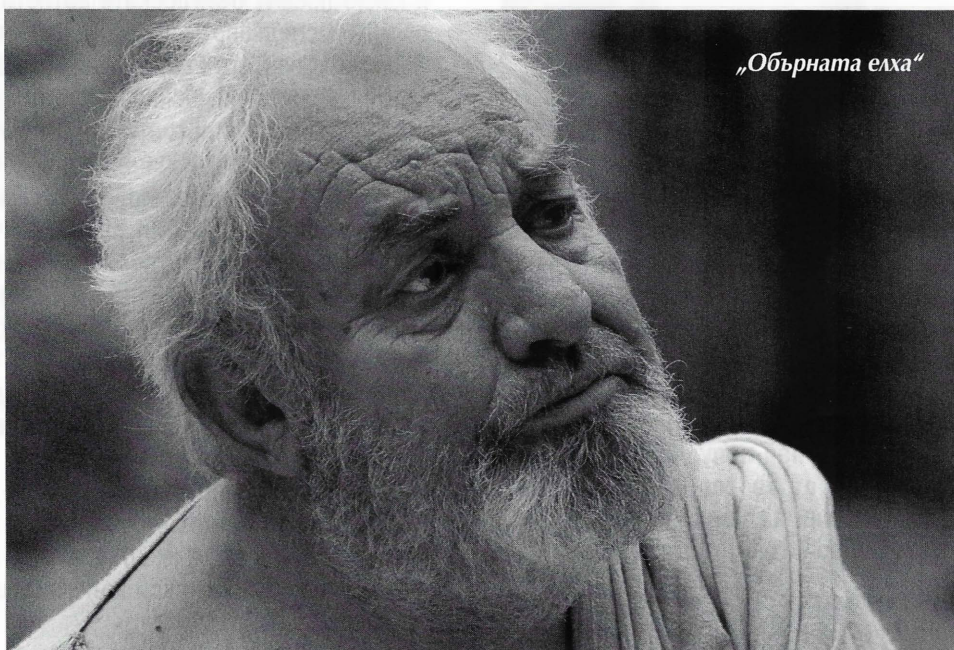
### **И вие ли плачехте?**

Не, аз по-малко... Но напоследък и аз започнах. Срещайки се с добротата, рева. Важно за режисьора и продуцентите е да не излезе скъп артистът. Имахме такъв случай. На няколко пъти казват: ще снимаме, а вие си говорете на български, ние после ще правим озвучаване. По средата на снимките нека да е на английски. Почвам този текст да го уча, а след малко - сега може ли на италиански. Е, научих го. Следващото немаловажно е да не седи артистът на пейката в парка и да гледа кучето на дъщеря си или на сина си. Това е най-опасното за нас! За всички мъже е опасно, защото мъжът, докато е енергичен, се смята господар на живота, първа ръка, първа категория човек е. Ангажираността държи човека изправен.

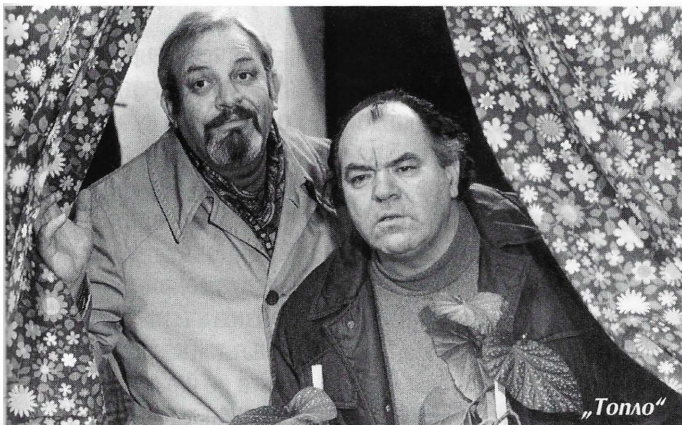
**А като стана дума за пари, само парите ли са про-**

**блем на българското кино? Непрекъснато се говори колко са оскъдни финансите...**

Ще се опитам само да навляза в него... Едната от причините, разбира се, е тази - бюджетът на нашите филми винаги е бил по-нисък от европейските, но това зависи и от стандарта в една страна. Бедата е, че днес няма финансови източници. В държавата очевидно не стигат парите за много поважни неща. Ама не е ли важно киното, ще кажат. Важно е, но не на първо място. Има други сектори, за които не ни стигат парите и се чудим какво да правим. В новата политическа система, т. е. капиталистическа, е добре да има инициатори, да има спонсори. Бизнесмен, който да направи бизнес с кино. Убеден съм, че сегашните бизнесмени последното, с което ще се хванат да печелят пари, е киното. Те пресмятат: „колко искате да вложите - толкова, кога ще получите обратно парите при печалбата - ами след 2-3 г.“. Боже мой, капачки за буркани ще произвеждат и ще си върнат същите тези пари! Няма такива хора - хем меценат, хем бизнесмен, нямаме още такива капиталисти. Това е едната причина, а има и една нашенска, съсловна, тя не се различава от проблема, отнасящ се до всички области на изкуството. Това е, че по Божия воля артисти, художници, писатели си отиват на пасажи. Едно поколение - и като му дойде времето, хайде... А истинска смяна няма. Това важи за цял свят и нас ни сполетя. Другото, което е свързано с този проблем, е приемственост във възпитанието, в методологията, в образованието за изкуство. Не може изведнъж да продължи работата нормално, ако я няма тая приемственост. Казах а -







Черкелов и компания, дето играеха в Народния театър - празна работа, то свърши, сега ние ще направим нещо друго! А това другото се оказва авангард...

**Че какво му е лошото на авангарда? Вярно, по света го знаят още от началото на миналия век.**

Този авангард аз съм го гледал на Запад. Беше ни чуждо, то винаги ни е било чуждикко на нас, на масовия зрител... Само че е респектиращо. Не може да се направи авангарден спектакъл навсякъде. Една наша приятелка, директор на международния театрален институт със седалище в Ню Йорк Марта Коание, казва: "Как може авангард в Кралския театър в Лондон, кой прави авангард там?" Ами нали нашият Народен театър е кралският театър на България, там не може такова нещо. Авангард! Открай време авангардът стои доста встрани, но заслужава уважение - такива художници са оставили много сериозни следи, а театралите авангардисти в Западна Европа играят в бивши гаражи. Никой там не го признава за национална система на изкуство. А у нас, за съжаление... лъжеавангард. Така не става, искат се традиции. Между впрочем, в най-добрия театър и в киното по света виждате - артистите не се префърцунват, не се преструват. Не в разголването е работата, не! Добрият театър е в Англия, в Щатите, където въпреки младата държавност, само мюзикълите и балетът стигат. В университетите също има традиционен английски и съветски, някогашният - емоционалният театър на вълнението, което трябва да предизвика у зрителя радост, тъга, страдание, дай Боже размисъл... Искам да разпитам българската публика - колко пъти зрителите са се смели в театъра или са плакали? Театър на преживяванията... Скоро това няма да се промени, това е трайно.

**Кой е последният филм, който ви е развълнувал?**

Като зрител? Не е един, не са от най-новите, малко по-старички - отпреди 10-ина години. Трайни спомени имам отдавна, от американското кино, когато е било в апогея си. Има прекрасни образци, страшни артисти! Само като си припомня старата генерация - магия!

**Мнозина очертават проблема като липса на добър сценарий. И вие ли така мислите?**

Да, обикновено причината за успеха и неуспеха е сценарият. Има и друго: този, който ще прави филма, разбира ли същността на това художествено занимание? По какво се отличава примерно от театъра, защото киното е друго изкуство? Думата идва от английското „муви“, което означава действие, движение. Т.е. основното в киното са движещите се хора и събития. Ако го няма това, то е ерзац - стои между театър, литература и бър-бъра... Киното е повече изображение. Тялото повече подсказва, отколкото приказката. Много важно е къде ще се взре режисьорът, за да накара зрителя да се вълнува: да видим какво показва? По това можеш да познаеш добър ли е режисьорът - взре се в артиста и го държи 10 минути на екран. Е, какво може да изиграе толкова горкият артист? Трябва мярка! Или общите планове, когато са много, не вършат работа, стават в "Хан Аспарух" или други батални сюжети. Не казвам, че е по-сложно изкуство от другите, но понеже е популярно, по-достъпно от другите, трябва да отговаря определено на изискванията. Не можеш да кажеш „живопис за масовия зрител“, чували ли сте такова нещо - тюрлю гювеч! Живописиста е интимно изкуство, много лично, всеки може да я възприеме както си иска. Очи различни! За киното горе-долу е така: нещо трябва да обединява впечатленията, хубаво или лошо, тъжно или весело.

**Известно е, че сте бил студент по право. Как това образование ви се отрази на актьорството, изобщо предварителната подготовка, когато е различна от работата на сцената и на снимачната площадка, помага ли?**

Все едно с какво си се занимавал преди да станеш артист. Трудът после му е майката. Един от нашите професори, Любомир Тенев, каза на наш колега, много талантлив студент: „момче, дарба имаш, ако не четеш, ако не трупаш познания за света, за човека, за литературата, за другите изкуства, ще звучиш като празна красива тенекия. Красива, но празна!“ Да, грубовато е сравнението, но това е истината. Съветските теоретици на театъра имат друга формула: изкуството, актьорлът е равен на 1 процент дарба. От теб зависи с



усилията си да прибавиш нулите, може да стане 10, ако можеш още и още, да стане 100... Иначе ще си останеш единица, единичка... Толкоз! Такова нещо е нашата работа, с натрупване, както всъщност и при други професии. Актьорството е занаят, има известна рутина, опитът е важен. Нашите режисьори, по-младите, как да научат, ако от дъжд на вятър правят филм, как да стане? Опит никакъв!

**И понеже напоследък всичко е политика, вас политиката вълнува ли ви?**

О, не може да не ме вълнува... Но не се занимавам с политика и няма да се занимавам. Баща ми не беше много приказлив, защото, нали знаете, майките повече възпитават децата, те им нареждат с думи, но нещата, които съм запомнил от него, са значими. Както установих по-късно - възлови! Той беше инженер-строител. От него знам за мечтите му какъв да стана. Е, не станах, разочарова се. Но „никога с политика, не!!! Имай си убежденията, вярваш в това, вярваш в онова, но вътре в политиката - не, заклевам те!“ Така ми казваше... По онова време нормално беше, като израсне човек в занаята, да го поканят в организацията. Но аз останах твърд. Невероятни работи измислях, за да не вляза в партията, на пръв поглед - смехотворни. Няма да цитирам човека, който ми отпрати последната покана, но му казах, че не съм съгласен с някои постановки на партията, някои закони. Той се засмя - пита, с кои. - Законът за класовата борба, казвам. Е, няма ли - пита ме той. - Е, има, отговарям, но чак пък да се изведе в закон, като Божиите закони... Че богатите и бедните е добре да се изтрепват! То, дай Боже, богатите да изтрепят бедните...

Аргументите ми са прости - аз съм израсъл сред преследвани от народната власт. Бащите на моите приятели бяха търговец, банкер, богат селянин, полковник, а на единия баща му поп - и той буржоа! С класовия враг съм израснал. Общувах с тия хора, знаех родителите им, не мога да кажа, че са били мои врагове! Нелеп е такъв закон, защото лоши сред бедните колкото искаш, както има и лоши сред богатите, разбира се. Но да изведеш принцип, че парите развалят - не вярвам напълно... Един го развалят, друг не.

**Нали затова беше Промяната през 1989 година, за да се сменят нещата. Но какво става днес с морала?**

Отговорът на този въпрос е много усвоен, доста трябва да се приказва. Ще се опитам да кажа какво мисля кратко. С примери най-добре се доказват

тезите. Снимахме филма „На всеки километър“, завършили сме първия от 13-те серии и се появява в Киноцентъра един човек от Комитета за култура, иска среща с нас. Дребничък един, невзрачен, идва да говори с режисьорите. Сядаме в кабинета на директора и започва: „Моята задача е тежка, но знаете, че трябва да има ред, принципи. Гледах филмите и някои неща ми направиха неприятно впечатление, има приказки, които са реплики на Велински, като бяга в Турция в колата. Казва на героя Каишков, че на България никога не ѝ е вървяло на управници. Това е недопустимо, това не бива да остане!“. Вие представяте ли си какво правим, да режем филма, питаме. Аз обяснявам, че Велински живее при капитализма, говори за капиталистическите правителства, че управниците не са стока... Всичко, което сме говорили тогава, за днес става дума - това е примерът. Мога да повторя: на България не ѝ върви на управници. На кои българи - на болшинството. Не могат да си оправят нещата. Това несъвършенство върви по света, не навсякъде е идеално, но е малко по-добре. Има социална ангажираност, а при нас това го няма, нашето политиканство е кръчмарско. Иде вкъщи при жена си, вика, псува - и нищо. Примери колкото искате. В село Ъглен, където живея повече от 20 г., питам един от селяните, по-буден: тоя, нашият депутат, идвал ли е тук? Кой ни е депутат, недоумява той. Ами ти нали си гласувал, викам му, кой е той... Отговорът - че кой знае за кого е гласувал! Ето това е, това стига да разберете от едната система, която не харесваме, народът влиза в друга, която повече не харесва. Какво е направил? Кой да я ремонтира системата, освен законите, дай Боже, да ги има. Никой не мисли, този политик, онзи... Ами те си го нагласиха, кой друг. Кой ги издига? Че образованите хора не щат да влизат в политиката също е една народна вина. Пак повтарям, липса на социално чувство е, на ангажираност. Липсва най-обикновената любов към нацията. Гордост от това, което сме, и другото - да работиш за доброто. Обратно, резултатите, които се получават, са банални. Бивш капиталист, на мой приятел баща му, обичах да говоря с него, той ми разказва: „Гоше, помни от мен, аз съм преживял 15 правителства, от тях на едната ръка свестни хора не мога да изброя“ - това по време на капитализма. Българският политик, като дойде на власт, поработи малко, поживее и започва да презира народа. Защо? Защото изведнъж разбира: абе, тия, каквото им предложиш, все недоволни. Това е истината, груба, но е такава. Една част от



тези посредствени, необразовани хора, които седят в Народното събрание, презират народа, мразят го. И в настоящия момент е така. Да се грижат и работят, да мислят за него - ах, не. И какво самочувствие само демонстрират, цинизъм! Не ни върви, не успяваме да ги отгледаме политиците. Да, така е, политици се отглеждат!...

**Вие не отправяте директни критики към тях, а поемате вината, тя е на всички нас. За да са те такива, сме виновни ние, че ги отглеждаме такива?**

Най-добрата идея отива на кино! Има неформални обществени организации, но каква работа са свършили? Формалната трябва да се свърши, а неформалната привнася колорит, цвят... Аз съм го казвал и пак ще повторя. Шарено живяхме - моето поколение: родихме се в капитализма, след това дойде социализъм, когато се казваше, слушал съм го с ушите си: кой Петър, бе, махни го тоя фашага! Петров, той е доктор, абе, нищо, че е добър, фашага е! Избухна демокрацията, започнаха - махни го тоя комунияга бе!... Това ни е общият живот, т.е. отрицанието, анти. Тази сричка анти! Под егидата на „анти“ светът в цялата човешка история нищо не е направил. Нищо хубаво не се е случвало на основание на отричането. Най-обединяващо „анти“ беше антифашизмът, когато човечеството се опъна срещу хитлеризма, много зло имаше! И само като се замислиш - в името на антифашизма какви гадости са извършени, какви жертви са дадени. Но е благородно нещо - антифашизъм! Така че отрицанието най-често не носи добро. Може ли да си готов злото да го смениш с готово добро? Ти трябва да го създаваш. Кой се потруди в този период, вече 18 г. станаха, кой сериозно се потруди да отгледа доброто? Няма такава случка, няма такава организация! В този живот, в който съм живял, три пъти се е казвало: не си играй с комунизма, официално през 1923, 1944, 1989: да ликвидираме последната крепост на комунизма. Тия демократи така казват и разтуриха селското стопанство. Това е постулат, голи приказки. В същността нещо промени ли се, нови хора, откъде ще ги вземеш? Да внесем? То не става... Променили са се доста градовете, но навсякъде строителни глупости, некрасиви и нефункционални сгради. Такова е времето ни - парите се оказаха у хора без вкус, които си поръчват на още по-безвкусни хора да им строят.

**Доста задълбахме в темата. За младите това като че ли не е толкова от значение, но връстни-**

**ците ви - за тях е болезнено да чуят това.**

А, сигурно са се наслушали и начели на какви ли не още приказки - добре сме, ще се оправим, или загиваме, обречени сме и ще видим кой ще ни пороби - турци ли, американци ли... Не е вярно нито едното, нито другото. Една нация като нашата - с всичките й несъвършенства - има жилавост, устойчивост, колорит, този непукизъм - здраво нещо е. Дори асоциалното чувство също е здраво, защото мисли за себе си. Така че много ми се иска да кажа на хората да не се отдават на мрачни, отчайващи мисли, дори и към наборите, към възрастните искам да отправя същото. Като се срещам с оцелели набори, ми се плаче от това ужасно състояние с тези жалки пари, как да живееш някак си - то е абсурд! Отидеш на пазар и край... Трябва всичките си сили да събере човек, всичките си добри спомени за това, което е било, и да устиска. Задават ми въпроси децата, като беседваме: тате, за какво живееш, заради нас ли? А, много се ласкаете, казвам, не заради вас. Напоследък установих, че се живее от едното любопитство! Какво ще стане, какво още може да стане? Което не е кахърно - не е добре...

**Да, прав сте, любопитно е да се живее! Изненади винаги има, ето, аз не съм очаквала, че ще ви срещна и ще си говорим... Вървим към финала на това интервю и задължителния въпрос за бъдещите ангажменти.**

В най-близък план нямам. Защо? Аз задавам контравъпрос: с кой? Това не е от високомерие, аз се познавам най-добре. Не мога с кой да е режисьор, колега, една част от моята гилдия ги няма. По божия воля ги няма моите партньори, с които съм играл в киното, в театъра. Какво да правя? Правя по една постановка, най-често в Плевен, покрай директорството съм свързан с театъра там. Познавам трупата. Без най-младите, които много приятно ме изненадаха. Първоначално, когато дойдох, момичетата можеха да играят само проститутки, така изглеждаше. Момчетата се кикерчеа, не може да се разбере какво говорят... Мале-е-е... А аз избирам все малко претенциозен материал, каква да е битова пиеса не бих могъл да поставя. Последната постановка - „Спасителят в ръжта“, аз й направих драматизацията. В крайна сметка резултатът беше повече от добър, публиката хареса спектакъла, но мъката беше невероятна, аз се съсипах! И съм убеден, че подготовката беше полезна за тия млади хора.



# НАГРАДИ НА СБФД - 2007

## РАЗДЕЛ I

### Игрален филм

„Пазачът на мъртвите“ - реж. Илиан Симеонов

### Документален и научнопопулярен филм

„Развод по албански“ - реж. Адела Пеева

### Анимационен филм

„Парцалът“ - реж. Анри Кулев

## РАЗДЕЛ II

**Режисура в игралното кино** - Людмил Тодоров „Шивачки“

**Режисура в документалното кино** - Адела Пеева „Развод по албански“

**Операторска работа в документалното и научнопопулярно кино** - Жоро Неделков „Развод по албански“

**Операторска работа в игралното кино** - Светла Танева-Кулева „Малки разговори“

**Филмова музика** - Антони Дончев „Шивачки“

**Музикално оформление** - Мариана Вълканова „Летете с Росинант“, „Летящите хора на Жоел“

**Звукорежисура** - Александър Симеонов „Нощ и ден“, „Моето мънишко нищо“

**Монтаж** - Светлана Кирилова „Пазачът на мъртвите“

**Художник по костюми** - Марта Миронска „Врабците през октомври“

**Филмова сценография** - Анастас Янакиев „Малки разговори“, „Разследване“

**Поддържаща женска роля** - Стефка Янорова „Валсове и танга от село Белавода“

**Поддържаща мъжка роля** - Валентин Танев „Маймуни през зимата“, „Малки разговори“

**Женска роля** - Светлана Янчева „Разследване“

**Мъжка роля** - Юри Ангелов „Малки разговори“

**Литературен сценарий** - Людмил Тодоров „Шивачки“

**Оперативна критика** - Ингеборг Братоева - Даракчиева

**Филмова теория** - Светла Иванова /посмъртно/ - „Ръжда и злато“

Андроника Мартонова - „Йероглифът на киното“

**Дебют в документалното и научнопопулярно кино** - Теди Москов „Преводачката на черно-бели филми“

**Дебют в игралното кино** - Милена Андонова „Маймуни през зимата“

**Дебют в анимационното кино** - Цветомира Николова „А + Е“

## ЗА ЦЯЛОСТНО ТВОРЧЕСТВО -

### Бинка Желязкова

В едно свое интервю Бинка казва: „Ако младите зрители изгледат до края този дълъг цели два часа и 20 минути филм - „Голямото нощно къпане“, вярвам, че всеки ще отнесе в себе си посланието на древните римляни „SORSUM CORDA“ - „Горе сърцето“!

Бинка винаги е вярвала в сърцето, в чувствата, емоциите, любовта, приятелството, интуицията - доверява се повече на трепета му, отколкото на логиката и аргументите на разума. Така подбираше и екипа, с който трябва да работи - оператора, художника, композитора, звукооператора, монтажиста, а дори и актьорите - от все сърце, от пръв поглед, сродни души. И въпреки че нейното сърце често я подвеждаше биологически и емоционално, тя не престана да му вярва. Както, струва ми се, вярват и всички хора на изкуството. Откакто свят светува - от пещерните рисунки до съвременния шлагер - всяко произведение на изкуството е всъщност възхвала на сърцето. Освен Уолт Уитман, който възпя дори и тънките, и дебелите черва и сухожилията на човешкото тяло - не знам друг поет, чието знаме да не е сърцето. Всички нежни чувства, емоции, любовни трепети, приятелства, радости и скърби и както казват, прединфарктни състояния, се приписват на сърцето. Нямам нужните научни познания и култура, но личният ми опит ме изпълва с голямо съмнение към всеобемното възвеличаване на сърцето.

Сигурен съм, че сърцето нито чувства, нито обича, нито мрази - то е една помпа бездушна и ако мога да кажа, безсърдечна. Всичките ни емоции, трепети, радости, скърби, страхове и възторзи са малко по-нагоре в човешкото тяло, в мозъка. Той чувства, той обича, той мрази, той „казва“ на сърцето кога да тупти развълнувано, кога да примира от страх, кога да не е просто помпа, а сърце (в поетичната представа на хората).

При цялата си слабост, при непрекъснатите си аритмии и прединфарктни състояния сърцето на Бинка издържа на всички награди и наказания, но мозъкът не можа. Сливовите и възходите в живота на това обществено животно Човекът са съпроводени с приятни и неприятни коментари, обрастват с добри и лоши думи, с приятелства или неприязън. И всичко това мозъкът трупав най-тайната си черна кутия - паметта.

Наградата ще бъде посрещната с различни чувства и отношение от различните хора. Но ми се иска да вярвам, че тя е и признание към доброто и полезното, което Бинка е направила до сега в живота си, че тя е израз на доброжелателност и колегиално приятелство. Благодаря ви от името на цялото ни семейство.

**Христо Ганев**



# Кино и други конкурсни престъпления

Антония Ковачева

Добре знаем, че големите фестивали обират най-качествените нови филми и вече ги дебнат още на проектен етап. Шансът на всички под Алистата е в амбицията и в обстоятелството, че когато става въпрос за изкуство, качеството не подлежи на твърди прогнози. Упоритостта рано или късно се възнагражда. 12-ият София Филм Фест имаше своето категорично откритие - пълнометражния дебют на сърбина Стефан Арсениевич „Любов и други престъпления”. Удоволлението да видиш нещо такова в софийския конкурс ми напомни летящият старт на Денис Танович и неговия „Ничия земя” на 6-ото издание на Феста през 2002. Между появата на двата филма обаче има съществена разлика. Навремето Оскарът, даден на лентата на Танович в момента, когато тя течеше на нашия Фест, затвърди увереността на Стефан Китанов, че може да се справи и с международен конкурс. Той стана факт на следващата година. Само шест години по-късно в лицето на Стефан Арсениевич фестивалът си отгледа собствено откритие по начина, по който го правят „големите”. През 2004 г. Проектът „Поколние: Изгубени и намерени” стартира на София мийтингс и събра няколко млади режисьори. Повечето от тях изхвърчаха на филмовия Олимп непосредствено след това: босненката Ясмилка Збанич грабна Златна мечка за „Гърбавица”, румънецът Кристиан Мунджиу - Златна Палма за „4 месеца, 3 седмици и 2 дни”, унгарецът Корнел Мундруцо - редица призове за „Йохана”. Четвъртият от „Поколние...”, сърбинът Стефан Арсениевич, се окача най-верен на София, защото даде пълнометражния си дебют „Любов и други престъпления” на нашия конкурс. И с един замах му придаде гранд класа, макар че сред останалите 11 заглавия имаше добри, умни и елегантно направени филми.

„Барабанистът” /Хонг-Конг, реж. Кенет Би/ и „Птицата не може да лети” /Холандия, реж. Трийс Ана, Специалната награда на журито/ текат гладко, фонът на действието въздейства със своята екзо-

тика. Но и двата ни разказват по праволинейно-старомоден начин познати жанрови истории, едната с криминален характер - другата със семеен. Главният аргумент да ги гледаме на 35 мм и голям екран е акустичната им атрактивност и природни забележителности. Подобно оправдание едва ли можем да намерим за абсурдистката комедия „Семейни правила” /Германия, реж. Марк Мейер/. Иначе чистичко направеният филм, с елегантното изпълнение на Самуел Финци, е телевизионна ситуационна смешка: поучителна, схематична и леко приспивна. „Ягодово вино” /Полша, реж. Дариуш Яблонски/ комбинира драма, пасторална комедия и криминале с такава не-полска деликатност, че звучи като чешки, което си е комплимент. Латвийският „Лудост посред лято” /реж. Александър Хан/ е приятен за гледане, но прекалено експортен, а канадският „Нашият личен живот” /реж. Дени Коте/ убива сполучливата си идея с твърде намислен и купешки сюжет.



„Йохана”





Интересните за мен заглавия тръгват оттук нататък. Останалите шест конкурсни филма наистина провокират, защото, разгледани в по-широк от конкретното състезание контекст, качествата на някои от тях започват да звучат като недостатъци. А недостатъците на други стават по-простими. Онова, което обединява „Седем дни неделя“ /Германия, реж. Нилс Лауперт/, „Аз съм от Титов Велес“ /Македония, реж. Теона Стругар Митевска/ и „Русалка“ /Русия, реж. Ана Меликян/ е тяхната видима вторичност. Тези филми са различни по степента на вътрешната си художествена хармония. „Седем дни неделя“ пресъздава действително убийство, извършено без никакъв повод от двама младежи. Прави го много добросъвестно, с невероятни попадения при избора на изпълнителите, ала фатално се раздвоява между документалната драма и игралната ѝ интерпретация. Сравнението с култовия френски „Гняв“ на Матийо Касовиц с Венсан Касел не може да бъде избегнато. И то не е в полза на немския вариант.

„Русалка“ е впечатляващо хомогенен в стила си. Но въпреки наградите от Сънданс /за режисура/ и Берлин /на ФИПРЕССИ/, въпреки Голямата награда от софийския конкурс, и той е твърде буквално ехо на нещо предишно. Живописно-тъжната приказка на Ана Меликян е ефективна и сръчна в режисурата, но прекалено вторична като философия и филмов рисунък. Повече от очевидно е прякото влияние на „Невероятната съдба на Амели Пулен“. Съвсем доскоро си мислех, че много харесвам и ценя поетичния филм на Жан Пиер Жьоне. Зарадвах се навремето, когато почувствах някаква родствена връзка между него и нашия „Шантав ден“ на Силвия Пешева. Сега, след 12-ия кино-

фест в София, установявам до каква степен френският филм се е превърнал в клише, в матрица, от която се вадят копие след копие. Любопитно и показателно е, че доста от тях идват от източната част на Европа: България /„Шантав ден“/, Русия /„Русалка“/ и...Македония /„Аз съм от Титов Велес“/. Любопитно е също, че и на трите филма режисьорите са жени, но това е друга тема.

На разговора след прожекцията на „Русалка“ режисьорката Ана Меликян сподели, че е започнала да мисли филма си от неговия финал, когато лека кола блъсва главната героиня на улицата и я убива. Ключов момент, който хвърля светлина в начините, по които оригиналът „Амели...“ се възпроизвежда от различния източно - европейски мантилитет с неговата славянска пристрастеност към фатализма и от източно - европейското кино с неговата обсебеност от смъртта като *deus ex machine*/финалната смърт на героя е един от малкото дефекти и на „Любов и други престъпления“/. Ако се абстрахираме от убиването на водещия персонаж, Меликян пренася почти буквално сюжета на френския филм на руска почва. Сменя декора, социалния пейзаж /бедни-богати/, разтегля действието във времето /едно дете пораста/ и пространството /от затънт морски бряг в метрополиса Москва/, но иначе разказва френската история за едно момиче, което има „дарбата да сбъдва желания“. И понеже сме „на изток от рая“, тази история не може да завърши другояче, освен със смърт. „Русалка“ е два пъти вторичен. Освен „Амели Пулен...“ филмът доста буквално импровизира и върху класическата конструкция с пияния милионер и находчивия скитник от „Светлините на града“ на Чаплин. Задавам /си/ реторичния въпрос дали именно декларираната и всъщност декларативна социална ангажираност на „Русалка“ не кара фестивалните журита да го поощряват толкова усърдно...

Македонската Амели Пулен - най-малката сестра Афродита от „Аз съм от Титов Велес“, е крехка, ефирна и отвеейна като Одри Тоту, подстригана е досущ като нея и крие малките си съкровища под плочка в пода на банята /?!/. И сценарист-режисьорката Теона Стругар Митевска очевидно е намерила опора в класическа структура - „Три сестри“ на Чехов. Копнежът на чеховите момичета е транскрибиран в декларативен социално-икономически контекст - този на посткомунистическа Македония /като в „Русалка“/. Афродита няма как да не бъде поругана и превърната в жертва и от чуждите, и от своите /двете по-големи сес-



три/. Финалът е ясен от самото начало, но все пак в „Аз съм от Титов Велес“ личи амбицията за авторско кино, докато самата Ана Меликян не скри, че авторските нагласи в „Русалка“ не са надскачали добрия комерс и че наградите ѝ идват малко изневиделица.

Липсата на оригинални идеи и на стилови експерименти е проблем на съвременното кино в световен мащаб. Твърде малко филми вече успяват да ни кажат нещо ново по нов начин. Интерпретацията стана естетическа ценност, интертекстуалността - естетически казус, постмодернизмът - възможното теоретическо обяснение на съществуващото положение. Понеже границата между постмодернистично и обикновено копиране е почти неуловима, постмодернизмът стана алиби /не винаги съзнавано!/ за своеобразна елитарно-фестивална манифактура. Дългото бродене на всеки проект из пътеките към неговите източници на финансиране от само себе си оформи печелившия модел, който всеки смислен продуцент се старае да прилага. Аз бих го нарекла „фестивален комерс“. Само че образованата режисура, стиловото и концептуално послушание, добросъвестното изпълнение започват да приличат на конформизъм, особено когато става въпрос за първи

или втори филм.

Ето защо важен или поне интересен става всеки опит наистина да бъдеш различен. Тази работа никак не е лесна, както можем да се убедим от двата действителни експеримента в софийския конкурс: „Донован Слакс“ /САЩ, реж. Кивмарс Боулинг/ и „Авантюрата Хамлет“ /България, реж. Грег Роуч, Ивайло Дикански/. Кивмарс Боулинг прави смел скок във визуалния експеримент и разгъва по-голямата част от своя филм в естетиката на нямото черно-бяло кино. Въпреки че лентата си е цветна и звукова, почти до края има междукadroви надписи. Оказва се, че нарочно състарената с нисък контраст визия и накъсването на действието с надписи някак фокусират нашето внимание, вкарват го в тунел, където скоростта на гледане се забавя, но скоростта на мислене и зрителски асоциации се увеличава. Проблемът на „Донован Слакс“ обаче се оказва неговото съдържание и по-точно грешката да се придаде на историята декларативна социална ангажираност. Между другото, декларативната социална ангажираност е сред най-задължителните елементи на „фестивалния комерс“.

За „Авантюрата Хамлет“ няма какво да се лъжем - зад него изцяло стои сценарист - продуцентът му



„Любов и други престъпления“



Станислав Семерджиев. И двамата режисьори, работили в различни етапи от оформянето на окончателния резултат /доколкото разбрах от самия филм/, са повече изпълнители, отколкото съавтори на лентата. Това личи и може би е една от причините резултатът да е толкова неравноделен /причините за неслучването на самия първоначален замисъл са друго нещо - те са превърнати в сюжет/. По-интересното е друго. В сложната структура на филма, обединила части от замисъла, който се е провалил, части от документирането на самия провал и активен коментар на автора за всичко това, и най-предубеденият зрител може да разчете екзхибиционизъм, чиято смелост респектира. Екзхибиционизъм, който е свел нарцистичния момент, самосъжалението, самооплакването до минимум. Семерджиев се е опитал да направи изкуство от руините на катастрофиралата продукция и от крушенията на персоналните си амбиции по отношение на нея. Има моменти от „Авантюрата Хамлет“, в които го е постигнал. Но има и много пропадания, които може би нямаше да се случат, ако режисурата бе надделяла...

Повечето формулировки на главните награди от 12-ия Софийски Филм Фест са за стил: на „Русалка“ - за „режисура, операторство, разкадровка, актьорска игра и заиграването с енергията и измислицата „каквото и да означава това!//; на „Птицата не може да лети“ - за „създаването на един уника-

лен и магичен свят“; на „Любов и други престъпления“ - „за поетиката на режисьорския стил“. Не знам дали поетиката на режисьорския стил е най-голямото постижение на моя категоричен фаворит „Любов...“. Много по-важна е силната индивидуалност на мисленето, демонстрирана в него. На пръв поглед Арсениевич е спретнал типично сръбски филм. Комедията влиза „остро“ и внезапно в дрибъла на драмата, не знаеш да се смееш ли, да плачеш ли. Това го знаем в чист вид най-малкото от Радивое Андрич. Онова, което е само Арсениевиче, се крие в смисловата дълбочина на „Любов и други престъпления“. Различният зрител има възможност да навлиза в различни дълбочини - от конвенционалния проблем с емиграцията към криминалната линия, през великолепните психологически етюди до уникалния по своя реализъм разказ за бита и нравите на т.нар. подземен свят. За първи път според мен в източно европейски филм е изградена толкова адекватна, непредубедена и проникателна социална картина на прослойката, наричана бандитска. И в „Любов и други престъпления“ има препратки към ключови филми като „Кръстникът“ или телевизионния „Семейство Сопрано“. Но тук те не са копиране, а майсторска постмодернистична интерпретация, толкова деликатно реализирана, че да не стои като претенция или дразнител за зрителя, желаещ да следва единствено фабулните послания...

**СОФСПРАВКА®**  
национална информационна система

СТАНЕТЕ ЧАСТ ОТ  
ИНФОРМАЦИОННАТА СИСТЕМА  
НА БЪЛГАРИЯ

02 / 980 22 22      02 / 987 44 22  
02 / 987 44 11      02 / 987 44 33

[www.sofspravka.com](http://www.sofspravka.com)



# На кръстопът

Ингеборг Братоева-Даракчиева

Следя София Филм Фест от прохождането му преди дванадесет години и почти няма негово издание, за което да не съм писала с любов и оптимизъм. Винаги досега съм била респектирана от визията, енергията, упорството и мащаба, с които стартира, наложи и разви начинанието си продуцентът и директорът му Стефан Китанов - Кита. Била съм и истински благодарна за уникалния шанс, който фестивалната програма традиционно предоставя на софийската публика - да гледа филми, които не биха имали търговско разпространение в България. В последните няколко издания на Феста обаче започна да прозира все по-осезателна комерсиализация, а тази година вече се усетих сякаш попаднала на друг фестивал - комерсиален, рекламен, безцеремонен. Събитие, тръгнало преди дванадесет години повече с ентузиазъм, отколкото с бизнес - план, тази пролет стигна до кръстопътя, където пазарните стратегии влизат в конфликт с художествените стойности.

Нормално е развитието на един фестивал да води до неговото институционализиране, както е нормално в пазарна ситуация: да не се разчита само на гол ентузиазъм. Кръстопътното впечатление от тазгодишния Фест обаче не идва оттук, то се породил предивсичко от липсата на ясна стратегия при селекцията и от отсъствието /на екрана и извън него/ на сериозен диалог за стойностите в киното. Няколкото световни хита, които и без СФФ вече са на път към българско разпространение „Монгол“, „12“, „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“, „На прага на рая“, „Призраците на Гоя“ не бяха достатъчни нито да създадат истинска фестивална атмосфера, нито да очертаят значими тенденции. Извън тези безспорни шлагери и малобройните истински открития /„Русалка“, „Любов и други престъпления“, „Отнесен от жената“/, фестивалната програма беше подпълнена предимно със средни филми. За почуда на зрителя, който недоумява защо сред международната редова продукция за фестивален показ в София са избрани точно тези ленти. Неясните критерии на подбор във всяка от отделните фестивални секции също допринесоха за усещането, че събитието върви към

механично компилиране на филми от други подобни прояви и все по-малко държи на собствено си лице. За сметка на това пък е изобретена тактика за симулиране на разнообразие - причисляването на един филм едновременно към няколко секции, в най-фрапиращите случаи съпроводено и с неколkokратно препечатване във фестивалния каталог на анотацията му: например - „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“, „Любов и други престъпления“ и „А днес накъде“ присъстват в по три секции; „На прага на рая“, „Сенки“, „Аз съм от Титов Велес“ и много други в по две.

Абсолютният шампион в това отношение обаче е „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“, включен в четири програми и огласен в каталога на два пъти с една и съща анотация. Двойното представяне на този филм директно кореспондира с двойната идентичност на самия Стефан Китанов - едновременно продуцент-директор на София Филм Фест и продуцент на филми, които могат /а трябва ли?/ да бъдат лансирани от екрана на фестивала. У нас такова поведение вече се смята за съвсем в реда на нещата - днес почти няма социална сфера, незасегната от подобна двойственост с всичките й обществени последици. В конкретния случай конфликтът на интереси прераснал в безцеремонно самонаграждаване - на София Филм Фест „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“ получи Наградата на „Кодак“ за най-добър български филм и Наградата на публиката за най-популярен филм. Кой знае защо, софийнци

„Авантюрата Хамлет“





предпочетоха тази лента вместо носителя на Златна палма от Кан „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“, номинирания за „Оскар“ „12“ или увенчания с две Европейски филмови награди „Посещение-то на оркестъра“. Още по-впечатляващо е, че след „Гуча“ през 2007 г., публиката вече втора поредна година награждава филм, продуциран и разпространяван от самия Стефан Китанов. Подобна закономерност поставя под съмнение смисъла на Наградата на публиката и принципа ѝ на присъждане. Не отричам правото да Кита да разширява дейността си като филмов продуцент и разпространител. Противя се обаче на опитите му да раздава наградите на София Филм Фест като част от рекламната кампания на тези филми. Обстоятелството, че фестивалът е частна инициатива, не отменя нормите на професионалната коректност и международно установените принципи на честното състезание. Нещо повече: самонаграждаването хвърля тежка сянка върху качествата на отличените творби.

„Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“ от своя страна е доста неудачен опит за европейско транснационално кино, финансирано с цел да се подобри диалога Изток-Запад. Филмът се разпада на отделни сегменти от балканска екзотика, източноевропейска соцмелодрама и паневропейски филм на пътя - твърде тежък товар за крехката му драматургия, изградена около играта на табла като център на българската идентичност. Брилянтната работа на оператора Емил Христов не компенсира впечатлението за вторичност на

режисьорските решения, които се колебаят между живописния стил на „След края на света“ и предпоставената пестеливост на „Изпепеляване“. Сюжетът на немския роман на българина Илия Троянов е поднесен на екрана като някакъв вид туристическа атракция. За това усещане допринася и подборът на актьорите в главните роли: звездата на /бившето/ югославско кино Мики Манойлович /карловецът бай Йордан/ и младият словенец Карло Любек /неговият български внук Сашо/. Този избор е абсолютно художествено немотивиран - и двете роли са по силите на многобройни родни актьори, които при това говорят български език без акцент. Най-вероятното обяснение за такова изхвърляне се крие в европейските предписания за копродуцентство, в изискването за творчески фигури от всяка страна участник. Тези правила са заченали и родили някакъв филмов хибрид, който по-скоро озадачава с неизбистреното си послание, отколкото издига равнището на диалога Изток - Запад.

Ако трябва да посоча наистина оригиналния български принос в обмена на енергии между Изтока и Запада, бих избрала „Авантюрата Хамлет“ копродукция между България, САЩ и Германия, амбициозен проект на Станислав Семерджиев. Режисьорите Ивайло Дикански и Грег Роуч представят Шекспировата трагедия от неочакваната и неповторима гледна точка на Рилската висота.

Като откриване на непознати земи виждат диалога Изток-Запад и кино - легендите Жан-Клод Ка-



„Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“



риер и Фолкер Шльондорф в „Улжан“. Председателят на международното жури Йос Стелинг разрешава културните недоразумения между западници и източноевропейци като черна комедия във филма, „Душка“ /прожектиран в информационната програма/, а ирландецът Джон Крани - като мюзикъл /„Веднъж“, с тазгодишен „Оскар 08“ за оригинална песен./ В тази дискусия се включват и унгарският ветеран Бела Тар с „Мъжът от Лондон“ /копродукция на Унгария, Франция и Германия/, и британският документалист Майкъл Пейлин с „Новата Европа според Макъл Пейлин: Източна наслада“. Пейлин, както и австриецът Улрих Зайдл /„Импорт/Експорт“/, променят установения контекст на това географско и културно приближаване - движението на техните герои и съдбите им се извършва не само от Изток на Запад, а и в противоположната посока. Независимо от елементарното равнище на двата филма, София Филм Фест има безспорна заслуга за подчертаването на тази нова тенденция в европейското кино.

Фестивалът представи и безспорния ѝ художествен връх - „На прага на рая“ на Фатих Акин. Тук трябва да поздравим Кита, който извън битието си на фестивален директор се е заел с българското разпространение на този филм. Немският режисьор с турски произход Фатих Акин е създал многопластова творба, която въпреки нелепите трагедии, които се разиграват в нея, носи особена красота и поетичност. Във връзка с това си припомням лиймотива „кино, направено с красота и страст“ на един от по-старите филми на Акин, „Солино“ /представен на Феста в специалната ретроспектива на режисьора/. Двойната културна идентичност на родения в Германия Акин му позволява свободно и естествено да се движи между културите и да хвърля мостове между тях. Филмът /с награди за най-добър сценарий от Кан и от Европейската филмова академия/ е построен върху сложно конструирана драматургия. Заплетената история обаче е разказана с максимална кинематографична простота. Натрупвайки драматични събития и силни психологически мотивации, режисьорът отвежда зрителя отвъд неразбирането, болката и озлоблението /оригиналното немско заглавие на филма е „От другата страна“/ чак „на прага на рая“. Там ни очаква общият за всички ни праотец Авраам / Ибрахим. Стигаме толкова

далеч заедно с германката с библейско име Сузана /великолепно изиграна от Хана Шигула/, изпълнила Авраамовата жертва - погребала е единственото си дете. Пред очите ни героинята прощава и се помирява с виновницата за трагедията си. Нещо повече - пътуването към Истанбул и потъването в космополитния град, сам действащо лице във филма, преобръща целия душевен строй на Сузана и тя се научава да обича вместо да мрази, да закриля, вместо да предателства и да се бори за чуждата свобода, вместо да поучава. Така заедно с нея и Фатих Акин откриваме рая, разбран като територия на прошката и пречистването, материализирана на екрана от северно турско Черноморие, недокоснато от цивилизацията. Със същата цел се отправя към бреговете на това наше общо море и младият герой с турско - немска идентичност Нежат /Баки Даврак/. Връщайки се към етническата си култура и общувайки със Сузана, той преживява дните на Байрама /празника на Авраамовото жертвоприношение/, като период на прошка и помирение - и прави своя кръстопътен избор.

Започнах текста си с отбелязване на кръстопътната ситуация, в която според мен се намира София Филм Фест след дванадесетото си издание. Схващам кръстопътя като територия на изпитания и възможности. И вярвам, че ръководството на фестивала ще избере правилната посока за развитие на основното си начинание, защото през годините е доказало, че цени истинските стойности в киното.



„На прага на Рая“



# Коктейлът Джеймисън 08

Правда Кирова



**В**ече за шести път в рамките на София Филм Фест се проведе конкурс за български късометражен филм за наградата на Jameson.

Фестивалът вече си изгради име на откривател на млади таланти - в предишните издания на конкурса участваха автори, чиито късометражни филми след това представиха България на редица престижни международни фестивали, включително и в Кан. Безспорно е, че той разви особен вкус към късометражното кино, на което преди това младите гледаха като на досадно, но задължително препятствие, което трябва да прескочат, за да получат правото за истински филм. Това е горе - долу като да смяташ, че трябва да напишеш стихотворение или разказ, за да си позволиш дързостта да напишеш роман. Някои автори са по-добри в стиховете си, други цял живот пишат къси разкази. Просто някои идеи могат да бъдат изразени най-добре в кратката форма. Сега интересът към късометражното кино у нас е толкова висок, че се появиха още няколко фестивала за късометражни филми, а създателите на наградата Jameson,

които прекратиха съществуването на конкурса в някои други страни, го поддържат все още за България.

Наградата до голяма степен стимулира интереса към производството на късометражно кино, а също така дава възможност български късометражни филми да участват успешно в други международни конкурси. Много млади автори вече се изявяват в късометражното кино не инцидентно, а целенасочено, тъй като то им дава специфични поетически, стилистически и експериментални възможности. Драгомир Шолев, Петър Вълчанов, Димитър Митовски, Камен Калев и други режисьори, чиито филми вече са участвали в селекцията за Jameson през минали години, сега отново са в конкурсната дванадесеторка. Може би това е една от особеностите в приоритетите на тазгодишната селекционна комисия - своеобразните полюси, които съществуват в направената селекция. Състезават се почти „ветерани“ на Jameson, участвали с предишните си филми в конкурса, заедно със съвсем нови имена на дебютанти, кои-



то даже не са „кинаджий“ в строгия смисъл на думата, а идват от други сфери: театър, литература или просто свободни художници.

Председател на Селекционната комисия отново бе Александър Янакиев, който от много години следи развитието на късометражното кино, а нейни членове бяха Люба Кулезич - киножурналист, Мартичка Божилова - продуцент, Димитър Коцев-Шошо - режисьор и сценарист и Николай Тодоров режисьор, носител на Jameson за 2007 година. От петдесет и осем филма, кандидатствали за конкурса, селекционерите избраха дванадесет, между които два анимационни, два експериментални, три документални и пет игрални. Макар и побледа от миналогодишната, панорамата на „най-младите филми“ е доста пъстра. Картината е сурова, на места скрито поетична, някъде безжалостно иронична, другаде безнадеждно мрачна. Веднага може да отбележим, че анимационните филми поддържат традиционно доброто ниво на това изкуство у нас.

„Въздушният ас“ на Свилен Димитров - поетичен, тъжен, горчиво-смешен и вече попаднал в селекцията на „Берлинале“, е приказка за тъжната съдба на жабата, недоволна от ежедневието си в блатото. Тя иска да лети, а понякога сбъдването на мечтите се заплаща с живота.

„Заедно“ на Калина Дечева е изящна, артистична притча за невъзможността на човека да се раздели със сенките от своя живот.

Документалното кино на най-младите, което в предишни години смело е посягало към важни екзистенциални и социални проблеми от живота ни: безизходица, дрога, корупция, насилие - този път е скромно като внушения, търсения и присъствие, макар и представено с три заглавия.

„Нищо в небето“ на Андрей Илиевски и Кирил Проданов с топлота улавя специфичния балкански мистицизъм сред селяните от забравено от Бога глухо селце. Убедени, че са срещнали извънземен пришълец, те не са склонни да слушат теологичните възражения на младия свещеник. За съжаление филмът остава на нивото на наблюдението, без по-задълбочено вглеждане в причините за случващото се.

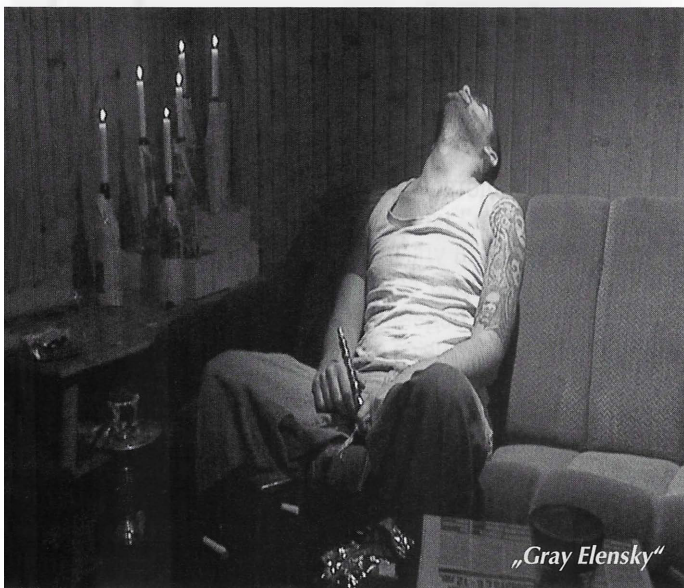
„Случка с мечка“ на Диян Русев прави нещо като възстановка на преживения ужас от неочакваната среща с горския звяр. Героят ни спечелва със своята искреност и наивитет, а авторът успява да предаде непретенциозната случка наистина живо и атрактивно.

„Трети етаж“ на Екатерина Денева проследява бавното изкачване на възрастна жена по стълбите на блока си, опитвайки се да превърне мъчителното ежедневно усилие на старицата в метафора, която би могла да бъде разработена по-богато и убедително.

„Happy in my Shoes“ на Диян Русев е игра с възможностите да се комбинира игрално кино с анимация и компютърни ефекти. Пародия на всевъз-







можните забрани, указания, ограничения и рестрикции, с които е обграден човекът от самото си раждане. Интересната работа със звука и клиповият монтаж създава модерна в техническо отношение визия, но не успява да спои историята и неовладяността на съотношенията и пропорциите.

**„Лошият заек“** на Димитър Митовски и Камен Калев е продължение на „Върнете заека“, който участва в конкурса за Jameson през 2005 година и представи България в „Седмица на критиката“ на фестивала в Кан. Двамата автори успешно работят в рекламата, което личи и в този филм - въздействаща визия, ярки детайли, ритмичен монтаж, лаконизъм и прецизност в играта със знаци и клишета от масовата култура, черен хумор в абсурдните обрати. Жалко, че остава на нивото на вица.

Независимо от жанра си: комедия, абсурд, психологическа семейна драма с елементи на екшън и т.н. игралните филми от селекцията се взират в човека и най-близкото му обкръжение и рисуват тревожна картина на днешния ни ден: разпад на семейството огледало на обществената безперспективност, разпад на отношенията родители - деца. Виждаме възрастни, които не успяват да се справят с живота и да изпълнят ролята си на авторитет пред децата, деца, които растат без ценности и без любов, заобиколени от агресия, комплекси, отчуждение, престъпност. Насилието е станало най-естествена човешка реакция в борбата за оцеляване, започваща с цинизъм и агресивност, минаваща през шамари и гаври и стигаща до паника и психопатски изцепки... Бягството е илю-

зорното решение на безизходицата - всеки търси начин да избяга от сегашния си живот в разрива с досегашното семейство, в илюзорни мечти, в друга връзка, в екстремен екшън, вдигащ адреналина, в Дубай или поне в бягство от училище...

**„Gray Elensky“** на Борислав Захариев и Мартин Макариев. Добре заснето и монтирано мъчително бродене из лабиринта на лудостта, релативизма и търсенето на смисъл.

**„Добре дошли на Земята“** на Къци Вапцаров. Въпреки закачките със смъртта, това не е черна, а по-скоро розова комедия с блондинка и хуманни поуки, която обиграва модните теми за задгробния живот, за да осмее нашения манталитет, неизлечим и в отвъдните институции.

**„Семеен портрет“** на Димитър Сарджев - опит да се разкаже история от 60-те години с всички трудности, свързани с пресъздаването на епоха. Младо семейство е поканено на турска сватба в планинско село. Все още патриархалните нрави, перипетиите на пътуването и откровенията на сватбарите провокират разрива между съпрузите... Зад сватбарските преमेждия на героите режисьорът търси народа - психологически и социално - идеологически измерения. Работата с натурщици, автентичното присъствие на Светла Цоцоркова и „директната“ изповед в кадър и зад кадър работят за „документалния“ дух.

**„Семейна терапия“** на Петър Вълчанов, чиито предишни филми също бяха селектирани за Jameson, се занимава с агресията от различен тип - психологическа, семейна, криминална. Съпрузи пред разрив, задръстени от взаимна ненавист. Крадци - тийнейджъри, израстнали в прехода, лишени от ценности, когато човешкият живот не струва повече от живота на героите от компютърните игри, а жестокостта и поведението са подражание на клишета от нашумели касови филми. С подражателски псевдо - пънкарски nihilism те едва не убиват мразещите се съпрузи, с което провокират живителна тръпка на загриженост и обич между тях и дори катарзисен смях на финала. Верен психологически рисунък на образите, пестеливи, но точни актьорски реакции, стегнат разказ, бърз ритъм, динамични обрати в ситуацията и в отношенията на героите. Усет за детайла: съпружеската халка, счупеното огледало разрушените ценности. Чувствителна към драматургията камера, изобретателни и мотивирани визуални решения. Във финалната метафора на разбитото от изстрела огледало на семейството всъщност се оглежда разрушителната криза в обществото ни.





„Посредникът“ Драгомир Шолев, носител на наградата Jameson за 2005 година за филма си „Преди живота, след смъртта“, сега се представя с лека, на пръв поглед непретенциозна история, направена елегантно и чисто, с тънък хумор, мека ирония и топлота към героите.

Макар и в опаковката на комедия, филмът дълбае в травматичните отношения деца - родители. На екрана се нижат дребни случки от инерцията на всекидневното: оцеляване сред взаимни омрази, обвинения и агресия. Бащата - инфантил, който играе до обяд в леглото компютърни игри; майката, която работи нощем в казино и успешно намира заместници на бащата. Детето от една страна вече се чувства голям мъж и иска да напусне училище и да започне бизнес с ремонт на велосипеди, от друга - още иска да събере мама и татко заедно. В известна степен по-зряло от родителите си, детето успешно ги манипулира. С деликатност и хумор филмът градира въздействието на детската манипулация, провокираща и проявяваща комплексите на възрастните.

Хубав разказ, енергични елипси, точни психологически обрати в поведението на героите, тънка ирония и тъга за човека.

Деликатна и точна операторска работа - урбанистичната неуютност е майсторски загатната, крупните планове засилват клаустрофобията от тесните пространства на панелните блокове, „метлата“ от лице към лице, в която момчето е все по средата между каращите се възрастни, засилва иронията. Умение чрез върнатата среда да се под-

сказват и доизграждат образите.

Филмите „Семеен портрет“, „Семейна терапия“ и „Посредникът“ са обединени от общи теми: криза на семейството, разрушени отношения родители деца, несъстоятелност на възрастните, отчуждени деца, болезнено лишени от сигурност и хармония в едно болно общество, където насилието е ежедневие.

Можем да търсим даже своеобразна връзка между поколенията в трите филма: героите от 60-те в „Семеен портрет“ са онези подчиняващи се хора, които са създали инфантилните, неудовлетворени, неспособни да се справят с живота родители на днешните тийнейджъри. А ужасните деца на днешния град от „Семейна терапия“ са една съвсем възможна мрачна проекция на подмятания между разделените си родители симпатичен герой от „Посредникът“.

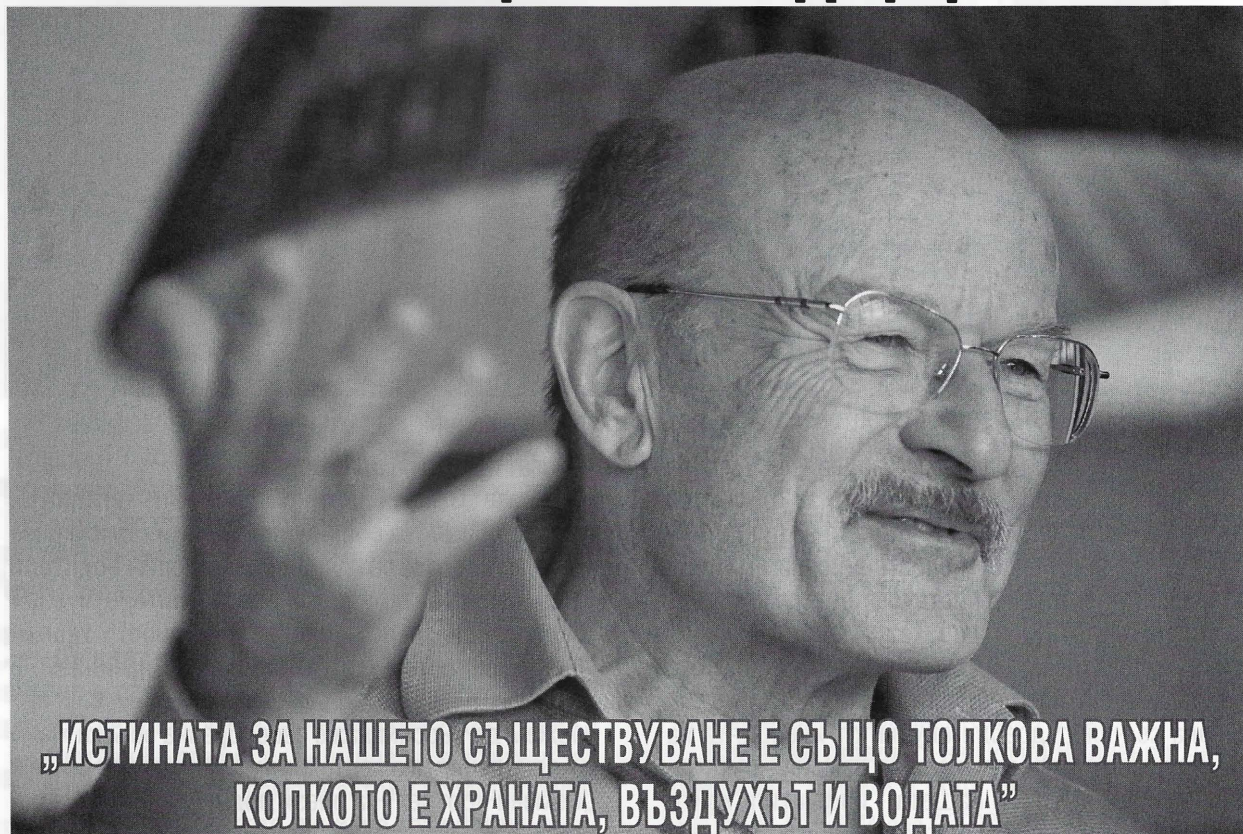
Международното жури призна, че се е колебаело между три заглавия: „Трети етаж“, „Семейна терапия“ и „Посредникът“. Наградата Jameson за 2008 спечели филмът на Петър Вълчанов „Семейна терапия“ за особеното съчетание от черен хумор и драматизъм.

За първи път през тази година се проведе и електронен вариант на конкурса, така че онлайн публиката можеше да избере своя фаворит независимо от селекционната комисия и международното жури. Оказа се, че вкусовете се различават: фаворит на публиката стана филмът „История“ на Горан Ънчев - с коне, езда и прабългарски костюми. Но това е тема за друг разговор.



# Светила на киното

## Фолкер Шльондорф



**„ИСТИНАТА ЗА НАШЕТО СЪЩЕСТВУВАНЕ Е СЪЩО ТОЛКОВА ВАЖНА, КОЛКОТО Е ХРАНАТА, ВЪЗДУХЪТ И ВОДАТА”**

**В**ашите филми „Изгубената чест на Катарина Блум”, „Тенекиеният барабан”, „Една любов на Суан” са много добре познати на българската публика. Те са вече класика...

Стари са...

**В едно интервю казвате, че киното е вид спасение. Така ли е наистина и как точно се осъществява това?**

Спасение е тежка дума...

**Добре тогава, как виждате мисията на съвременното кино?**

Не бих използвал думата „спасение”. Бих казал по-скоро обратното - филмът или изкуството не са всемогъщи, но са част от живота ни и с това са важни. Ако аз още ходя на кино или чета книги, то е защото искам да разбера как живеят другите. Как се справят с отношенията си, с приятелствата, как си избират професия и какво работят. Това са въпросите, които интересуват всички ни и всяко поколение трябва отново да им даде отговор.

Най-добрият диалог е в книгите и филмите, защото те навлизат в интимния свят на човека - при условие, че са добри. Но 90 процента са брак и не казват никаква истина. Така че оставащите 10 процента са много, много важни. Истината за нашето съществуване е също толкова важна, колкото е храната, въздухът и водата. За това живеем и това ме накара да се обърна към киното като млад. Мъчех се да открия тази истина и това не се е променило с годините. Когато сме с моя стар приятел Жан-Клод Кариер, с когото се познаваме от 45 години, ние все така си говорим за различни неща и се питаме защо някой е направил това или онова. Разказваме си истории. Наблюдаваме хората и гледаме какво се случва с тях. Точим клюката, едно интелигентно клюкарстване... Това е интересно.

**Как мислите, „Новото немско кино” запазило ли се е до днес някъде в някакъв вид?**

Не... Мисля, че всяко поколение има своите про-



блеми, защото обществото постоянно се променя, обстоятелствата също. Ние израснахме в напълно неполитическа среда, затова се опитвахме да узнаем какво е обществото и как функционира. Бяхме силно обвързани с политиката. След това ни се стовари свръхдоза политика и после никой не искаше да говори за нея. Така че нормалната реакция е - хората не искат да чуват повече за по-

литика. Мисля, че това е и днешната ситуация. Хората най-после разбраха, че политиката вече не управлява света. Строго погледнато, светът се управлява от икономиката. Могат да се затворят всички парламенти и да се уволнят всички политици и това няма да има никакво значение. Но това е пълна фикция...

## Жан-Клод Кариер



Бяхте тук преди година и половина. Сега отново сте в България за наградата на Столична община - София за цялостен принос към световното кино на 12 София Филм Фест. Но вероятно и за бъдещия ви проект с Георги Балабанов „Делото Петров”...

Вече имаме готов сценарий. Не казвам завършен, защото един сценарий никога не е завършен. Но вече трябва да влезем в продукция. Имаме български продуцент, който е силно заинтересуван и се надяваме, че филмът ще стане.

Сега навсякъде се правят филми за времето на комунизма, но мен ме интересува периодът след това. Преминаването от една тотално организирана

до най-малкия детайл система до отсъствието на система с липса на закони и правила. Това са няколко изключителни години, уникални в световната история, години на истинска анархия, когато вече няма организирана власт. И това е завладяващо, защото когато няма контрол, се проявява истинската природа на човека. Това ме впечатлява в тази история...

**Кажете нещо за актьорите.**

О, за това трябва да питате Георги. Това е филм на български и ще има български актьори...

**Сценаристът може ли да налага свои решения?**

Режисьорът винаги иска мнението му. Но това е само едно мнение... Решенията се вземат от ре-



жисьора и продуцента. Разбира се, сценаристът има привилегирани отношения с актьорите, защото често прави четения, обяснява текста. Казва на актьорите: твоят герой в този момент на историята знае това, не знае онова, иска това, не иска онова, което е драматургията.

## Ходите ли на снимки?

Възможно най-рядко. Когато викат сценариста на снимки, значи нещо не върви. Трябва да се поправа, има сцени, които не стават, актьор, който отказва да снима едно или друго... Обратното - почти винаги ходя на монтажа. Първо защото страшно ми харесва и после защото там откривам - или не откривам - сценария. Човек наистина може да подобри, да промени много неща, да добави диалог. Същите елементи на една сцена, монтирани различно, дават две различни сцени. Аз самият съм бил монгажист. Монтирах филми, на които не съм сценарист и това е много интересно. Сценаристът задължително трябва да се учи на монтаж. Много е важно! В зависимост от това дали актьорът е с гръб, можеш да промениш онова, което казва, можеш да го накараш да каже нещо друго. На този етап се изпипват последните детайли в сценария.

## Какво бихте казали на начинаещи сценаристи, ако имате тази възможност?

Що се отнася до избора, до историите - няма какво да им кажа. Това е тяхна работа, те трябва да разкажат за своето време, за чувствата и емоциите си. Що се отнася до техниката, ще им кажа, че трябва да я познават. Но също така и че трябва да откриват новите елементи на една кинематографична техника, която постоянно се променя. Това, което бих им казал много точно, е: може да продължите да правите филми, но не забравяйте да правите кино. Не забравяйте, че киното не е са-

мо начин да се разказва все същата история по същия начин. Киното е и изкуство. Така, както се пишат едни и същи книги - комерсиални, популярни, без никаво писателско усилие, по същия начин могат да се правят филми - без да се прави кино. Така че правете Кино! То съществува повече от 100 години и е развило специфичен език, който е много богат. И всеки нов режисьор - мисля за Киаростами и други големи майстори, идващи от Азия, за Джан Имоу, Уон Карвай - внася нещо ново в киноезика. Това е най-важното. Ако се повтаря, една художествена форма умира.

## Искам да ви питам за Бунюел...

Той е добре!

## Водите ли вътрешен диалог с него?

Всеки ден. Сега със сина му Жан-Луи снимаме документален филм за Бунюел за испанската телевизия. Посещаваме всички места, където е живял. Разказваме това, което знаем за мястото, включваме и документи. Преди дни бях в Мексико. Бунюел винаги присъства в живота ми - прекарал съм 20 години с него и е невъзможно да бъде забравен. Винаги казвам, че истинският учител е този, който си остава твой учител и след смъртта си. С него се консултирам не само и не толкова за сценариите, а за самия живот. За моя живот... Това е истинският учител - учи те не само на занаят, но определя и начина ти на живот. В този смисъл той винаги е с мен. Всъщност от време на време посещавам гроба му и ние спорим...

## Къде е погребан дон Луис?

Той не е погребан, бил е кремиран.

## Все пак къде е урната с праха му?

В Мексико.

*Интервютата направи Боряна Матеева*





# София Мийтингс 2008 - поглед отвътре

Доротей Манева, Галина Дъбова

Петото издание на София Мийтингс се провежда в рамките на 12-ия международен София Филм Фест. Сцена на „софийските срещи“ бе Военният клуб. Професор Александър Грозев, изпълнителен директор на ИА Национален филмов център, започна встъпителните си думи с добра новина - законът за финансиране на киното е изменен и подобрен от досегашните 10 процента, отделяни от бюджета за финансиране на копродукции, средствата са нараснали на 20. И все пак, завърши професор Грозев, най-съществено са идеите, защото пари се намират ...! След като призова режисьори и продуценти да осъществяват проектите си в по-кратък /от шестгодишен/ срок, защото „...и най-хубавото сирене остарява за това време“, професорът завърши с думите: „Удряйте смело глави в стените! Както го прави Фатих Акин“. Представителят на БНТ Коста Биков свежо допълни: „Не глава в торбата, а смело с главата в творбата...“ и увери младата кръв в киното, че „идеите са ваши, бензинът е наш!“.

Форумът беше разделен на два модула: „Second Films Pitching“ - публично представяне на втори проект в етап на търсене на финансова подкрепа, и „Balkan Screenings“ - презентирание на горещи балкански заглавия. В основната програма бяха представени 22 европейски проекта и 10 в допълнителната. За първи път наградите бяха две: Диплом и парична премия от 5000 евро, осигурени от Ню Бояна Филм студио за най-добро публично представяне на филмов проект, получиха румънският режисьор Калин-Петер Нетцер и продуцентката Ада Соломон за проекта „Медал за храброст“. Наградата на филмовата лаборатория във Виена „Синхро Лаб“ - диплом и лабораторни услуги на стойност 5 000 евро, в допълнителната програма бе дадена на режисьорката Иглика Трифонова и продуцентката Росица Вълканова за проекта „Лъжесвидетел“.

Съпътстващата програма бе изпълнена с уъркшопи, майсторски класове, презентации. Ник Пауъл, директор на Националното училище за телевизия и филм в Лондон и президент на Европейската филмова академия, изнесе своите уроци по продуцентство. Благодарение на Жан-Клод Кариер и

Фолкер Шльондорф успяхме на живо да „прослушахме езика на киното“, да чуем ехото - „думите на киното“ и да видим един разгърнат сценарий „на живо“. Членът на журито Дом Родероу ни въведе в тайните на дигиталното кино. Програма „Медиа“ представи новите си образователни програми в Европа.

За първи път бяха представени и три проекта, селектирани от EABE /EAVE - European Audiovisual Entrepreneurs/, една от най-бързо развиващите се програми за млади продуценти. След много реализирани проекти EABE вече са изготвили и цялостна система за развитие на проекти, действаща по целия свят.

Тази година видяхме и седем български филма „в зародиш“. Според директора на София Мийтингс Мира Сталева форумът е един много добър шанс да бъде промотирано родното кино, както бе с „Георги и пеперудите“ и „Проблемът с комарите и други истории“ на Андрей Паунов, „Разследване“ на Иглика Трифонова и др. За съжаление на София Мийтингс участват малко български професионалисти, споделя Сталева. Инициативата е изключително полезна, защото събира каймака на европейското кино. „Такъв тип пазари помагат на започващи хора от този бизнес - допълва Георги Иванов, младши продуцент в „Чучков братърс“. - Те дават подкрепа на ниво проект, търсене на финансиране, развитие на сценария. Това е един ранен етап, който е много важен - целта е да убедиш бъдещи партньори в своя талант, да чуеш мнения и съвети.“

Проследявайки събитие като София Мийтингс, не можем да не споменем наградения на 12-ия международен София Филм Фест филм „Любов и други престъпления“ на Стефан Арсениевич, взел наградата за режисура тази година. През 2007 година той беше представен като проект на „софийските срещи“. Сред успешно реализираните проекти, представени на форума по-рано, са „Прости неща“ на Алексей Попогребски, „Хиндемит“ на Андрей Слабаков, „Поколение: изгубени и намерени“ и др.

Седмици след приключването на София Мийтингс все още сме под впечатление на личните



контакти и преживените емоции. Мира Сталева споделя: „Получавам писма от участниците, които бяха гости тази година. Всички са много доволни от топлата атмосфера. Наскоро получих е-мейл, в който пишеше, че нашият екип е най-добрата реклама за България, която страната ни би могла да си пожелае. Хората наистина са доволни от духа на събитието, от неформалния начин на представяне, от това, че имат време да осъществят контакти. Ако правим сравнение с Кан и Ротердам, които имат огромни пазари, там хората нямат толкова време да си обръщат внимание. Тук можеш да се срещнеш с Карл Баумгартнер, Фортисимо - професионалисти, които на големите събития няма да имат и секунда време да ти отделят“.

Проектът „Кецове“ е дебют на актьора Валери Йорданов като сценарист и сърежисьор на Иван Владимиров и бе представен в допълнителната програма на „Софийски срещи“ от Иван Кирилов, младши продуцент в „Гала филм“. Ето какво сподели той:

„Това е историята на шестима младежи на възраст между 20 и 30 години, които отказват да приемат живота на т. нар. „цивилизация“ в големия град. Искрено се надявам филмът да стане, защото той е за нашето поколение, определяно като изгубено, на границата между две различни епохи.“

Другият проект, който представихме с режисьора Валентин Гошев, ще бъде комедия с работно заглавие „Лична драма“, своеобразно продължение на телевизионния филм „Самотни сърца“, който беше излъчен 8 пъти по националната телевизия и това е своеобразен рекорд за последните години. Освен това има и над 5 хиляди изтегляния в Интернет, където е качен от незнаен наш почитател. Прототипите на повечето персонажи в новия

проект са истински, тъй като мотото на Валентин Гошев е, че животът е най-големият сценарист. Според мен българското кино е гладно за комедии. Може би заради тежкия живот на хората на никого не му се пише нещо смешно, но от друга страна без усмивка за къде сме?“

На въпроса кои проекти са му направили впечатление Иван Кирилов отговаря:

„Особено много ми хареса проектът на латвийския режисьор Александър Хан „Ogre“ - беше приятно представен, с чувство за хумор, без излишни подробности, които да натоварват историята. Хареса ми и проектът на двамата словаци Роберт Сведи и Растислав Сестак, които представиха психотрилер по истински случай за една легендарна серийна убийца в Словакия през 60-те години. Доста зловещо звучи, но проектът беше поднесен по много интересен начин“.

А дали е разочарован, че неговият проект не спечели?

„Това не е най-важното. За мен беше първо представяне на такъв форум. Останах приятно изненадан дори от себе си, че успях да се справя. Според мен, за да бъде награден един проект, най-важна е яснотата на представяне. В няколко изречения трябва да кажеш защо правиш този филм, какво те е привлякло към тази идея и заедно с режисьора най-убедително да представите това, което искате да кажете.“

За мен бе полезно, че създадох интересни и ценни контакти с една продуцентка от Швеция, с въпросните момчета от Словакия.“...

Много приятелски срещи, много разменени мисли, много настоящи и бъдещи проекти, много филми, много новини и много планове... всичко това се случи „тук и сега“ - по време на 12-ия международен София Филм Фест... А сега остава в очакване на 13-тото издание...





# КЛАСАЦИЯ НА КРИТИКАТА

Филмът на Кристиян Мунджиу - първи  
сред "Вашите пет филма"

Георги Ангелов

Обикновено по време на мартенския София Филм Фест, улисани във филмовия марафон, не доосмисляме събития, белязани с трагичен знак. Тази година загубихме Илиян Симеонов, който получи наградата на СБФД няколко дни по-рано. На миналогодишната класация неговият филм „Пазачът на мъртвите“ зае почетното четвърто място - най-големият успех на български филм в анкетата на СФФ „Вашите 5 филма“. „Разследване“ на Иглика Трифонова и „Развод по албански“ на Адела Пеева бяха съответно на второ и първо място, но на Киномания'2006 и Киномания'2007.

И тази година българското кино се представи достойно. Не случайно цели седем филма намериха място в класацията. Видяхме дългоочаквания „Хиндемит“, за жалост не на филмова лента, на която ще се появи в най-скоро време. Уви, „Коридор №8“ и „Военен кореспондент“ просто плачат за голям екран, но едва ли ще може да се прехвърлят на лента.

Иначе 12-ото издание на София Филм Фест може би ще се окаже най-силно досега. Двата румънски филма, уникалната руска програма от осем - кой

от кой по-хубави - филма, Фатих Акин, Йос Стерлинг, Милош Форман, Уди Алън невероятен „P.V.C.-1“, реализиран в един кадър, без да е статичен, като филмите на Бела Тар или Сокуров. Общо 175 филма /97 игрални, 25 пълнометражни документални и 53 късометражни филма/ от 37 страни. Нови участници бяха Латвия, Естония и Казахстан.

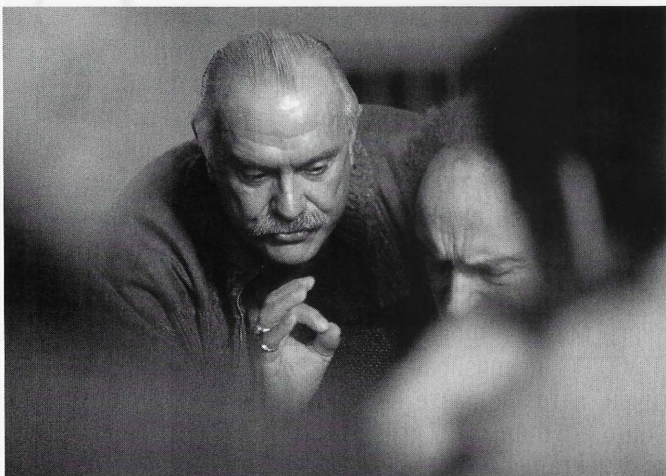
През последните 2-3 години колегите трепереха пред вероятността да не бъдат допускани при пълен салон. Сега имаше само 2-3 такива случая. Дали това не означава известен зрителски спад... Аз успях да видя три филма прав - и то с удоволствие и благодарност. Може би за пръв път в световната практика късометражките се прожектираха не преди, а след игралния филм.

Последната комисия към НФЦ отхвърли проекта на Георги Балабанов „Досието Петров“ по сценарий на един от най-големите кинодраматурзи на нашето време Жан-Клод Карьер, работил с Бунюел, Форман, Шльондорф, Вайда и десетки други знаменитости. За разлика от някои български автори, Карьер не се обиди, а дойде на „софийски срещи“.



„4 месеца, 3 седмици и 2 дни“





„12“

Да си припомним победителите през последните пет години: 2007 г. - „Обслужвах английския крал“, 2006 г. - „Стик № 3“, 2005 г. - „Морето в мен“, 2004 г. - „Догвил“ и 2003 г. - „Говори с нея“.

Тази година 32-ма критици посочиха 42 заглавия в своите класации, като извън тях останаха и други стойностни творби, защото програмата беше толкова натоварена, че не всички критици успяха да видят много от филмите.

Статистиката показва, че първи с 61 точки е европейският филм за годината, носител на „Златна палма“ - „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“. Само 2 т. по-малко има „12“. Трети е „На прага на рая“ - 32 т. Четвърто място делят „Посещението на оркестъра“ и „Товар 200“ - 19 т. Пети са „Любов и други престъпления“ и „Русалка“ - 18 т. Шести „Коридор № 8“ и „Ирина Палм“ - 17 т. Седми „Александра“ - 15 т. Осми е „Катин“ - 14 т. Девети са „Изгнание“ и „Зоната“ - 13 т. Десети - „Пътешествие с домашни животни“ - 12 т. Следват: „Хиндемита“ - 11 т., „California Dreamin“ и „99 франка“ - 10 т., „Вие, живите“, „Шивачки“, „Улжан“ и „Гражданинът Хавел“ - 9 т., „Призраците на Гоя“ и „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“ - 8 т. „Амбалаж“ - 7 т. „Прости неща“ - 6 т. „Ще се лее кръв“ и „Няма ме“ - 5 т. „Клас“, „Не искам да спя сам“ и „Птицата не може да лети“ - 4 т. „Помогни ми, Ерос“, „Импорт/Експорт“, „Отблъскващ град“, „Веднъж“ и „Военен кореспондент“ - 3 т. „Мао Дзе Дун“, „Хадърсфийлд“, „Проблемът с комарите и други истории“, „Сенки“ - 2 т. И „ХХУ“, „Семейство Севидж“ и „А днес накъде“ - 1 т.

А ето и гласуването по азбучен ред:

**Александър Александров:**

1. „12“, 2. „Прости неща“, 3. „Пътешествие с домашни животни“, 4. „Отблъскващ град“, 5. „Ши-

вачки“.

**Александър Грозев:**

1. „Призраците на Гоя“, 2. „Ирина Палм“, 3. „Русалка“, 4. „Катин“, 5. „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“.

**Александър Донов:**

1. „Посещението на оркестъра“, 2. „California Dreamin“, 3. „Импорт/Експорт“, 4. „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“, 5. „Ще се лее кръв“.

**Александър Янакиев:**

1. „Посещението на оркестъра“, 2. „На прага на рая“, 3. „Ирина Палм“, 4. „Военен кореспондент“, 5. „Александра“.

**Антония Ковачева:**

1. „Александра“, 2. „Ще се лее кръв“, 3. „Любов и други престъпления“, 4. „Шивачки“, 5. „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“.

**Божидар Манов:**

1. „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“, 2. „На прага на рая“, 3. „12“, 4. „Коридор № 8“, 5. „Посещението на оркестъра“.

**Боряна Матеева:**

1. „На прага на рая“, 2. „Александра“, 3. „Хиндемита“, 4. „Мао Дзе Дун“, 5. „Зоната“.

**Вера Найденова:**

1. „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“, 2. „12“, 3. „Катин“, 4. „Сенки“ 5. „Зоната“.

**Галина Николаева:**

1. „Изгнание“, 2. „Товар 200“, 3. „Не искам да спя сам“, 4. „Пътешествие с домашни животни“, 5. „ХХУ“.

**Геновева Димитрова:**

1. „Товар 200“, 2. „Ирина Палм“, 3. „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“, 4. „Хиндемита“, 5. „Русалка“.

**Георги Ангелов:**

1. „California Dreamin“, 2. „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“, 3. „Товар 200“, 4. „На прага на рая“, 5. „Ка-



„Катин“



тин”.

**Григор Чернев:**

1. „12”, 2. „Зоната”, 3. „Любов и други престъпления”, 4. „Пътешествие с домашни животни”, 5. „Призраците на Гоя”.

**Дима Димова:**

1. „12”, 2. „Коридор № 8”, 3. „Русалка”, 4. „4 месеца, 3 седмици и 2 дни”, 5. „Любов и други престъпления”.

**Димитър Бърдарски:**

1. „Няма ме”, 2. „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде”, 3. „Русалка”, 4. „Коридор № 8”, 5. „Не искам да спя сам”.

**Димитър Кабаиванов:**

1. „Посещението на оркестъра”, 2. „Клас”, 3. „Веднъж”, 4. „Товар 200”, 5. „Призраците на Гоя”.

**Иван Драгошинов:**

1. „4 месеца, 3 седмици и 2 дни”, 2. „Прости неща”, 3. „Призраците на Гоя”.

**Ингеборг Братоева:**

1. „На прага на рая”, 2. „4 месеца, 3 седмици и 2 дни”, 3. „Любов и други престъпления”, 4. „Хадърсфийлд”, 5. „Отблъскващ град”.

**Искра Божинова:**

1. „12”, 2. „Любов и други престъпления”, 3. „Зоната”, 4. „На прага на рая”, 5. „Военен кореспондент”.

**Искра Димитрова:**

1. „4 месеца, 3 седмици и 2 дни”, 2. „Гражданинът Хавел”, 3. „Коридор № 8”, 4. „Катин”, 5. „Хиндемит”.

**Калинка Стойновска:**

1. „12”, 2. „4 месеца, 3 седмици и 2 дни”, 3. „Любов и други престъпления”, 4. „Зоната”, 5. „Коридор № 8”.

**Камен Тодоров:**

1. „12”, 2. „Русалка”, 3. „Улжан”, 4. „Пътешествие с домашни животни”, 5. „Семейство Севидж”.

**Людмила Дякова:**

1. „Гражданинът Хавел”, 2. „Хиндемит”, 3. „12”, 4. „Ирина Палм”, 5. „Любов и други престъпления”.

**Мая Димитрова:**

1. „99 франка”, 2. „Вие, живите”, 3. „Помогни ми, Ерос”, 4. „12”, 5. „Изгнание”.

**Надежда Маринчевска:**

1. „4 месеца, 3 седмици и 2 дни”, 2. „На прага на рая”, 3. „Александра”, 4. „Проблемът с комарите и други истории”, 5. „Амбалаж”.

**Неда Станимирова:**

1. „Вие, живите”, 2. „12”, 3. „Птицата не може да лети”, 4. „Улжан”, 5. „Русалка”.

**Олга Маркова:**

1. „12”, 2. „Улжан”, 3. „Русалка”, 4. „4 месеца, 3 седмици и 2 дни”, 5. „Посещението на оркестъра”.

**Пенка Монова:**

1. „Изгнание”, 2. „Ирина Палм”, 3. „Пътешествие с домашни животни”, 4. „Шивачки”, 5. „California Dreamin”.

**Петя Александрова:**

1. „Товар 200”, 2. „4 месеца, 3 седмици и 2 дни”, 3. „Катин”, 4. „Изгнание”, 5. „12”.

**Преслава Преславова:**

1. „99 франка”, 2. „4 месеца, 3 седмици и 2 дни”, 3. „12”, 4. „На прага на рая”, 5. „Птицата не може да лети”.

**Ралица Николова:**

1. „Амбалаж”, 2. „12”, 3. „Катин”, 4. „Коридор № 8”, 5. „Хиндемит”.

**Светлана Лазарова:** 1. „12”, 2. „Шивачки”, 3. „Коридор № 8”, 4. „Зоната”, 5. „Амбалаж”.

**Стефан Китанов:**

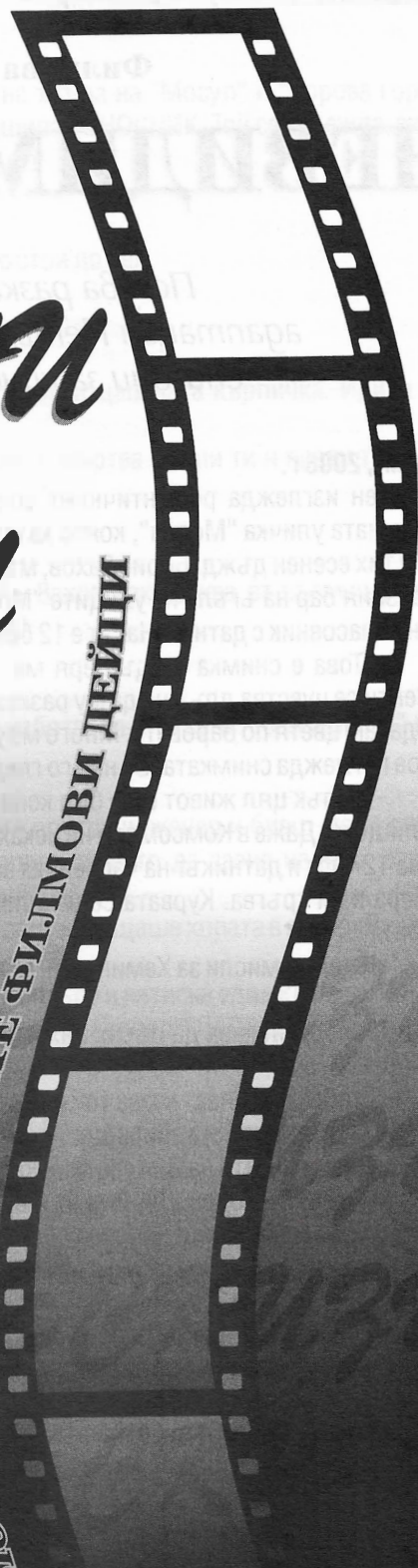
1. „4 месеца, 3 седмици и 2 дни”, 2. „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде”, 3. „На прага на рая”, 4. „Посещението на оркестъра”, 5. „А днес накъде”.





# СУЕЖАДЖИ ЕСКУЗИ

СТЪЛЪЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ





Филмова къща "Пост Скриптур 2"

# НЕВИДИМИТЕ РАВНИНИ

сценарий

По два разказа на Димитър Шумналиев  
адаптация Петър Попзлатев и Стефан Коспартов  
епизоди за кино и диалог Стефан Коспартов

София, 2008 г.

I. Тъжен изглежда романтичният софийски квартал "Лозенец" нощем, не по-малко тъжна е и стръмната уличка "Мосул", която катери покрай гората от площад "Журналист" към Семинарията. Вали тих есенен дъжд. Борис Захов, мъж на средна възраст, вече прошарен и очевидно нетрезв, седи в празния бар на ъгъла на улиците "Мосул" и "Киркук" и се налива с водка. На стената зад бара има стenen часовник с датник. Часът е 12 без 5, 31 октомври, неделя.

- Това е снимка на дъщеря ми - казва не по-малко пияната курва, която поради липса на клиенти се чувства длъжна да му разказва живота си. - Живее с баща си. Той е пощаджия. Мисли, че продавам цветя по баровете. Много ме уважава. Веднъж се напи и ми каза, че не ме заслужава.

Захов поглежда снимката. От нея го гледа красиво русо момиченце.

- Аз пък цял живот съм бил копеле - казва той завалено. Копелето на махалата. Копелето на училището. Даже в Комсомола не искаха да ме приемат, защото бях копеле.

Става 12 часа и датникът на часовника зад бара щраква. Вече е 1 ноември. Захов хвърля дващест лева на бара и си тръгва. Курвата се изхилва малко несигурно, а барманът философски отбелязва зад гърба му:

- И тоя се мисли за Хемингвей, а си е просто обикновен пияница.

II. Отвън продължава да ръми. Захов спира опела си пред главния вход на Централните софийски гробища.

- Трябва да вляза - казва той на сънени портierer. - Трябва да отида до парцел 36.

Портиерът го гледа неразбиращо.

- Днес е нощта на Все светии - казва Захов възбудено. - Петата неделя след Въздвижението на честния Кръст Господен. Душите на мъртвите са неспокойни. Трябва да отида до там!

- Изтрезней първо! - хлопва прозорчето портiererът.

Захов бърка в портфейла си и подканващо размахва 20 долара. Портиерът отрицателно клати глава.

III. Захов прехвърля лопата през оградата на гробищата и прескача. После в тъмното към парцел 36. Опитва се да издърпа кръста. Не успява и започва задъхано да копае.

IV. Охраната с фенерчета обикаля алеите. Радиостанцията изпуква.

- Някакъв ненормален искаше да влезе - казва оттатък портiererът. Каза, че отивал на парцел 36. Навъртете се натам.

V. Захов откопава кръста и избърсва чело. В тъмното проблясва светлината от фенерчетата на охраната. Той грабва кръста и лопатата и хуква да бяга. Товарът му пречи и преследвачите са побързи. Той пуска кръста и успява да прескочи. Стига до колата и пали.

VI. Охраната чете кръста. На него пише:



Параскева Терзиева: 1920-1993

**VII.** Захов спира пред дома си - красива стара къща с двор на ъгъла на "Мосул" и "Борова гора". Когато отваря желязната порта, забелязва надписа с бял тебешир: **ДОНОСНИК**. Той се оглежда, вади кърпичка, топва я в дъждовната вода и започва да търка.

**VIII.** От втория етаж на къщата го гледа жена му Ирина.

- Иди да помогнеш на баща си - казва тя на сина си, който стои до нея.

- Той не ми е баща - отвърща той.

- Иди да му помогнеш!

**IX.** Захов влиза в богато обзаведения хол, като все още държи изцапаната кърпичка. Ирина му подава чаша вода.

- Не можеш да продължиш живота ѝ, Борис! Тя отдавна е мъртва - нали ти я прати там. А и защо ти е? Миналото - минало!

Синът ѝ стои в сянката на вратата.

- Как ще е мъртва, като утре имам среща за наема? - Захов чак заеква от възмущение и изхвърля водата във фикуса. - Сипи ми нещо истинско за пиене!

Ирина му сипва питие от кристална гарафа.

- Изкукуригваш, драги! По-добре се хвани някъде на работа. Върни се в "Транспроект" или както там сега се казва. Какъв писател си ти?

Тя се врътва и хлъттава в спалнята. Той нахлува след нея.

- Скъпа - казва Захов пиянски подигравателно - ти, като опитен инженер и бивш мой колега, можеш ли да ми обясниш как трамваят на излизане от гората, вместо да завие наляво, завива надясно?

- А ти - реже тишината гласът ѝ - можеш ли да обясниш защо пращаше хората в лагери?

- Остави я да спи! - казва синът зад гърба му. - Тя е болна.

Захов излиза от спалнята. Сипва си ново питие. Сяда пред компютъра и натиска един клавиш. Излиза надпис: **НЕВИДИМИТЕ РАВНИНИ**. Натиска втори клавиш. Излиза нов надпис: **ГЛАВА ПЪРВА**. А отдолу само началото на едно изречение: "Тъжен изглежда романтичният софийски квартал Лозенец нощем". Захов отпива от питието и отпуска глава.

**X.** Захов спи на дивана. Телефонът звъни. Часът е 11.

- Борис Захов?

- Да.

- Писателят Борис Захов?

- Да.

- Полковник Спасов от СДВР.

Захов замълчава в очакване.

- При мен има един рапорт за нарушение в района на Централните софийски гробища. Налага се да се видим, господин Захов. Имате сметка да се видим!

Захов оставя слушалката и отива в кухнята. На масата, до чашата чай, стои една изстинала палачинка. И бележка: "Известно време ще бъда на вилата в Костенец."

**XI.** Захов седи пред чаша бира в полупразно кафене. Идва Спасов - мъж на неговата възраст и малко отгоре. Едър, добре сложен, с малък нос и очи на невестулка.

- Обичате бирата, господин Захов.

- Познаваме ли се?

- Може би да, а може би не... Вие ще кажете.



## СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

Захов се напъва да си спомни. Спасов вади папка и я побутва към него.

- Всичко е тук. Рапорт на нощния пазач и охраната, номерът на колата ви, опит за подкуп на длъжностно лице, снимки на веществени доказателства... Кръст. Надгробен кръст на Параскева Терзиева, отнет от нарушителя. Впрочем каква ви е Параскева Терзиева?

- Никаква. Аз дори не я познавам.

- Така ли? А Роза Захова?

- Майка ми.

Лицето на Спасов изглежда познато, но откъде?

- И как така госпожа майка ви и госпожа Терзиева са погребани една до друга в парцел 36 на Централните софийски гробища?

Захов свива рамене.

- Нямам време за губене, господин Захов! Затова ще ви кажа какво направих сутринта. Първо щракнах в компютъра. Сещате се, онази машинка, която помни всичко. Направих справка в регистъра. Оказа се, че Параскева Терзиева се е споминала точно на днешния ден преди осем години.

- Така твърди и жена ми.

- После проверих в онези стари папки. За всеки случай. Нали ги знаете, онези големи стари папки. С номера. В тях вписваме мъртвите. Така че дори и мъртвите имат документи. Имат ред. По някакъв начин тези папки са пропускат им към отвъдното.

- Мъртвите нямат нужда от номер.

- Мъртвите, живите... Не сте особено дружелюбен, господин Захов. Та затуй по същество. Ето ви папката. Това, разбира се, са копия. Скъпи копия. Вие преценете колко скъпи и ми се обадете. Човек с вашата репутация. И с вашето минало...

В миналото Захов дава, а не получава папка.. Дали пък Спасов не е този, който я взема? Той си тръгва - как да разбереш по гърба му? На масата остава само визитната му картичка.

**ХІІ.** Захов върви по "Борова гора". Стига до къщата на Параскева Терзиева. Хубава къща, много прилича на неговата. Дали пък не е същата? Само дето елата досами входа е доста по-малка.

- Влезте, господин Захов. - Сивата тафта шумоли. Буфаните на старомодната рокля водят госта към вестибюла. - Седнете. Да ви почерпя бяло сладко?

Ето я лъжичката в чаша вода. Чашата е кристална, с позлатен ръб, леко олющен от времето. Така са олющени рамките на портретите - все господа с бомбета, облежани на бастуните, загледи в нищото. И само една дама. Но пък каква! Шапката с красива периферия хвърля нежна сянка над бадемовите очи, раменете опъват назад буфаните, коланът от ламе пристяга талията, воалите на дългата до земята пола сякаш танкуват сред олющените стъклени кани със сребърни дръжки във форма на листа, разположени в поскърцащите овални шкафове или по инкрустираните на ръка масички. Под портрета е пианото "Карнед", грамофонът с фунията и кутиятка игли за плочи "Зенит". По килима играят птици, та който ходи по него, инстинктивно внимава да не ги настъпи. Шестте фотьойла, покрити с плетени на една кука дантели, са посивели като косите на госпожа Параскева Терзиева.

- Знаете ли, господине, колко капризно е бялото сладко? Ако захарта на бучки е десет грама по-малко, то се пресича.

- Жена ми пита защо ми взимате толкоз нисък наем?

Дамата като че ли се обърква.

- Погледнете снимките, господин Захов. Чичовци, вуйчовци. Все професори, музиканти, лекари... Бях ги скрила на тавана. Добре, че милиционерите не ги откриха.

Погледът на госпожа Терзиева престава да се рее и се фокусира върху дамския портрет.

- И госпожа майка ви. Тя преподаваше френски.

- Помня.

- На номер осем, срещу завоя на трамвая, имаше къща с двор. Там се запознахме. Каква интелигентна жена, господин Захов! Първа в квартала сложи найлонови чорапи с ръб.

- Тя до последно питаше за вас. Как е госпожа Терзиева? Къде е госпожа Терзиева? Защо госпожа Терзиева не идва?

Терзиева го поглежда отнесено.

- Такава дълга история... Тя е като рецептата за бяло сладко, господин Захов. Няма на кого да я предам. И двете са осъдени да си отидат заедно с мен. Затова сигурно, като полагам грижи за нестабилното си тяло, полагам грижи за историята на рода. А здравето ми се разклати в лагера. В Скравена. Три години за морално разложение. Представяте ли си: някой докладвал, че се каня да избягам при чичо ми в Мюнхен. И че с майка ви сме танцували фокстрот...

Пауза. И двамата мълчат.

- Да ви призна ли? - казва уморено Захов. - Тя не беше щастлива.

- А то даже не беше фокстрот. Беше танго - "Компарсита". Две жени, които танцуват "Компарсита".

- Не беше щастлива. Нямахме мъж до себе си. Аз баща си не помня. Просто го няма.

**XIII.** Пак е вечер. Захов седи в колата си и дебне входа на собствената си къща. Отпива от плоско метално шише. До желязната порта спира закачулен силует. Захов изскача от прикритието си.

- Ти ли драскаш, копеле?

Качулката на якето пада. Копелето е красиво младо момиче. Руси коси, бяла кожа, изумрудени очи, златно синджирче с красив зеленикав камък. За малко да се скъса.

- Особен камък - отбелязва Захов.

- Смарагд от баба ми. Отива ми на очите.

На вратата пише: УБИЕЦ. Момичето изважда кърпичка и внимателно изтрива надписа.

- Здравсти, Захов - чува се в гръб.

- Здравсти - промърморва Захов.

Съседът Каменски лакомо оглежда момичето. Отминава.

- Какво искате от мен?

- Познавам ви от телевизията. Вие сте писателят Борис Захов. Няма ли да ме поканите?

**XIV.** Влизат в хола.

- Колко много лампиони! - възкликва момичето. После забива изумруден кинжал: - Убиец ли сте, господин Захов?

- Това се опитвам да разбера.

Той сипва две чаши и й подава едната.

- Не обичам алкохол. Предпочитам кока-кола.

Нова чаша.

- Откъде имате адреса ми?

- Вие не сте първият убиец, когото виждам. На моята възраст човек вече познава много убийци.

Момичето внимателно отпива от чашата. Господи, каква невинност!

- Казвам се Лия. Обадох се в Съюза на писателите. Те ми го дадоха. Казах им, че от университета искам да ви поканим на литературна вечер. Аз следвам математика, трети курс. Майка ми ме накара, аз предпочитам филология. Малко съм луда на тема книги.

- Защо избра мен?

Лия се оглежда и вижда компютъра. Намира търсачката Google и написва: Plateau's Problem. Появява се страница на английски език и схема на три залепнали едно за друго сапунени балончета.

- Това е графично изображение на задачата на Плато - белгийски физик от 19 век. Той е направил интересно наблюдение за поведението на сапунените балончета. Те се лепят едно за друго винаги по тройки и там, където трите повърхности се допират, се оформя ъгъл от 120 градуса. Това е едно от доказателствата, че природата винаги се стреми да изразходва минимално количество



енергия за оформянето на определен обем или повърхност. Затова наричат подобни повърхности минимални. Между другото, Плато е бил спял като любовта.

- Какво общо имам аз с това?

- В последния си роман вие сте стигнали до подобно заключение, макар и само на текстово равнище. Вашият герой, Поета, казва, че душата е сапунено балонче, което търси две души.

- Обърнете внимание - две, а не една сродна, както обикновено се казва.

- Не съм писал такова нещо.

- Забравяте. Това е първото стихотворение, което вашият герой пише още на десет години: "Душата е сапунено балонче, което търси две души / и може би ще ги намери в невидимите равнини." Вие просто наричате минималните равнини невидими.

- Моля?! - Захов така рязко се извързва към момичето, че чашата с кока-кола се катурва и пиетието плисва върху дънките ѝ. - Откъде знаеш за този роман? Та той даже не е завършен! А стихотворението е мое. Посветих го на майка ми - тя е втората душа.

- А коя е първата?

- Баща ми. Аз не го познавам. Затова и равнините са невидими - хваща ръката ѝ той. - Ти няма как да си чела това стихотворение!

- Значи ти си Поета - погалва лицето му тя. - Поета-убиец. Пусни ме, причиняваш ми болка! На теб ли трябва да обяснявам, че не всичко в живота може да се разбере. А може би и аз съм от невидимите равнини?

Тя го целува нежно.

- Не виждам защо си тук - казва тъжно Захов. - Сигурно съм спял като твой физик. Не винаги те разбирам, ти знаеш толкова много! И все пак имам чувството, че те познавам отдавна, че си дошла заради нещо, което само ти можеш да ми дадеш, но аз още не съм готов да взема. И може би никога няма да бъда.

**XV.** Захов се събужда. Лия я няма. Има бележка с телефонен номер. Захов се поколебава, смачква бележката и я хвърля в кошчето. Звъни телефонът.

- Ало.

- Сам ли си? - пита Ирина.

- А с кого да съм?

- Дори и не си помисляй да водиш друга жена в дома ми!

Тръс! Ето как умират добрите намерения. Кошчето е наблизко - бележката, телефонът. Някой вдига и мълчи.

- Лия?

Тръс! Днес май не е ден за разговори. Я по-добре да включим компютъра.

**XVI.** Алеята пресича трамвайната линия и пак се мушва в гората.

- Дишайте - казва дамата. - Дишайте, господин Захов. Заклевам ви цял живот да дишате! Да се разхождате в тази гора и винаги щом дърветата цъфнат и щом си спомните за мен, да дишате. Сигурно така ще можем да си общуваме, знам ли? Ако усетите някакъв полъх, това ще съм аз. Такъв един лек мах на вятъра, едно нежно поклащане на дърветата, също както човек прелиства голяма тетрадка.

Дамата забелязва тъмната сянка по лицето на госта си и млъква.

- Помните ли малкото трамвайче? - нарушава неловката пауза Захов. - Тръгва от площадчето, стига Семинарията. Но няма, както му казват, ухо за обръщане, та ватманът откача ръчката и отива в предната кабина. Едно трамвайче с посока само напред и само назад.

- Помня! - оживява се Терзиева. - Децата се возеха гратис. Помня как се мятахте на задната броня в мига на потеглянето. Трамвайчето влиза в гората, а кондукторът размахва юмруци зад стъклото.

- А знаете ли трамвайната линия, като тръгва нагоре по "Мосул" и се мушва в гората, винаги ли правеше онзи завой наляво срещу нашата къща?

Дамата примигва с редките си мигли.

- Този завой го измислиха, когато удвоиха линията. Старото трамвайче никога не правеше такива опасни завой.

- Този завой го измисли жена ми. В "Транспроект". Така ми отмъсти за всичко, което бях скрил от нея. Сега чувам мотрисата още от Летния театър. Тя не е тръгнала, а аз вече я чувам.

**XVII.** Захов отново звъни по телефона.

- Ало, Лия?

Мълчание. И изведнъж женски глас:

- Господ да ви убие!

Тряс! А сега какво? Хайде, пак шайбата:

- Извинете - придава на гласа си мека любезност - търся Лия по нейно настояване. Не съм хлапак или натрапник. Тя ми даде снощи телефона си, както и правото да я потърся.

- Господине - отвърщат с тежка въздишка от другия край - Лия, моята прекрасна дъщеря Лия, е мъртва! Не може да сте я виждали снощи. Просто е грях да си правите такива шеги. Бог ще ви накаже, господине. Повярвайте, че има Бог!

Тряс! Трябват му две чаши уиски, за да се обади отново.

- Госпожо, моля не затваряйте! Как така мъртва? Нека изясним недоразумението. Възможно е да съм запомнил грешно номера... Изчакайте. Знам, че има Бог. Кръстен съм. И децата ми са кръстени. Нека само ви попитам... Лия, ако става дума за същата Лия, разбира се, е студентка трети курс математика, нали?

В слушалката се чува нещо като потвърждение. Хда, хда...

- Русо момиче. Беше облечена със светли дънки и яке с качулка. А, носеше и едно колие с ценен камък. От баба й.

- Смарагд!

- Отива й на очите.

Жената оттатък започва да вие.

- Чуйте, моля ви! Дайте ми адреса, ще дойда веднага. Това не може да бъде, няма как да бъде, божичко!

**XVIII.** Масивната четириетажна кооперация в старата част на града, на улица "Екзарх Йосиф", посреща писателя с некролога на Лия: "Изминаха три тежки месеца от нелепата смърт на любимата ни дъщеря..." И снимка. Същото момиче. Да се прекръстим. И хайде нагоре със старомодния асансьор с открита клетка.

Вратата на третия етаж се отваря още преди Захов да е докоснал бутончето на звънеца. Изненада - човекът, който отваря, е следователят Спасов!

Не е ясно кой от двамата е по-опулен. Все пак Спасов реагира пръв, хваща писателя за яката и го вкарва в антрето.

- Ти ли измисли това бе, долно копеле! Ей сега ще ти разкатая майката. Муцуната ще ти счупа буржоазна!

Два-три тупаника вкарват Захов в хола. Край застланата с плюшена покривка маса седи майката на Лия.

- Коста, моля те!

Жената не поглежда посетителя. Гледа само в мъката си. Боричкането продължава. Спасов е притиснал Захов с лакът.

- Имам свидетел! - изхърква Захов.

Спасов леко отпуска хватката.

- Каменски - режисьор от телевизията. Живее до нас. Видя ни като влизахме.

Следователят взема лист и химикалка.

- Сядай и пиши! Име, адрес - всичко както е било. Иначе жив няма да излезеш от тук!

Жената вдига глава. Рядка къносана коса, сенки под очите. Лице, лишено от черти и контури. Снимка



на мъка, правена от слаб фотограф - няма фокус.

- Коста, той знаеше за колието, Коста. За колието на мама.

- Знае, знае... Малко хора имат герданчета от бабите си!

- Златно синджирче, зелен камък. Особен... Смарагд. И още нещо! Случайно разлях чаша кола върху дънките ѝ - сигурно има петно.

Жената скача от стола. Спасов понечва да я спре:

- Къде отиваш?

Как се спира мъката?

- Ето!

Жената хвърля дънките на масата. Всеки може да забележи кафявото петно.

- Откакто стана катастрофата, никой не е влизал в стаята ѝ. Никой, освен мен!

Тренираните пръсти на следователя отново опъват назад главата на Захов.

- Откога познаваш Лия?

- От снощи. Питайте Каменски!

Главата на Захов се връща на раменете си. Спасов прибира химикалката и смачква листа.

- Добре! Но не знам колко е добре за теб. В събота съм дежурен. Ще дойдеш при мен в управлението. Таман ще има по-малко хора. Ще носиш всичко - папката, която ти дадох, каквото имаш от Лия, всичко! Трийсет години се занимавам с теб, време е да те приключа.

Преди трийсет години един мъж взе папката от ръцете на Захов. Няма съмнение - беше Спасов.

**XIX.** Захов седи пред компютъра. На екрана буквите текат като бродерия: "На теб ли трябва да обяснявам, че невсичко в живота може да се разбере. А може би и аз съм от невидимите равнини?"

Звъни се на вратата. Захов става да отвори. Лия е. Захов я дръпва навътре, като че ли някой би могъл да я види. Целува я.

- Мислех, че съм те загубил!

Пак я целува.

- Извинявай, държа се глупаво. Май че за момент им бях повярвал.

- Ти си бил там! Видял си ги.

- И още как! - опипва насинената си челюст Захов.

Лия погалва нараненото място.

- Няма ли да влезем?

Захов ѝ сипва кока-кола, а на себе си уиски.

- Ще трябва да ми обясниш.

Лия не бърза с обяснението. Отпива от чашата си.

- Избрах те, защото си писател. Защото бях убедена, че ще ме потърсиш по телефона. Ти си като тази кока-кола. Мозъкът ти е газирани, не се страхува от невероятното. Така се завъртя кълбото. Студено ми е.

Захов ѝ подава малко одеяло. Тя се загръща. Заприличва на индианка. Руса индианка с кока-кола в ръка.

- Баща ми почина още когато бях ученичка. Майка ми пази дълго време траур, изкарах гимназията с черни дрехи и черни мисли. После се събрах с Коста. Ти си го видял.

Трябва ли да ѝ каже?

- Стар познат.

Това, кой знае защо, не я учудва.

- Малка страна. Малки криви, малки равнини. Та за какво говорехме? Ах, да, майка ми. Хем я разбирах, хем я мразех. А Коста започна да ме заглежда - точно бях завършила гимназия. Каза, че ще ми помогне за университета. И аз си рекох - що пък не? Щом тя така - и аз така! Любехме се месеци наред, винаги и навсякъде, където можехме. Изобщо не ми пукаше, че чукам мъжа на майка си. Смятах, че така е справедливо - да ѝ върна заради татко. Даже почнах да го харесвам - на него просто

му отива да бъде мръсник!

- Е, и ти не си била цвете!

- Една съдба за праведник и нечестивец, писателю. Не се докачай, но още не е дошло време да ме съдиш. Виж ми само некролога - прекрасна, любима, незабравима... Да си умреш от смях! Така-а... И веднъж в колата, край околоръстното, Коста каза, че имал план. Че тая работа не може да продължава така и ако съм навита... Сипи ми още малко кола. С повече лед. Благодаря.

- Сигурна ли си, че искаш да ми разкажеш всичко?

- Сигурна съм! Иначе ще се побъркам от угризения. Ние сме от равнината на мръсниците с угризения. Невидими мръсници с видими угризения. Или обратното - все тая. Напълно го разбирах, тази хватка му решаваше въпроса как да запази и жената, и любовницата. Слушай, каза, може да го направим страховотно хитро. Просто съм тренирал един удар, учих го в школата, мигновен удар ето тука, в стомаха. Човек изпада в кома за три дни. Само че преди това трябва да намерим достатъчно хлъзгав завои. Автомобилна злополука, представяш ли си?

- Започвам да си представям.

- И една вечер, както се целувахме, чух спирачките... Тряяс! Видях Коста да замахва. Дори не усетих болка. Събудих се в един мотел край Велико Търново. Ето ти документите, скъпа. Лора Давидова. Фамилията същата, а името друго. Някаква негова далечна роднина, фоторепортерка. Заминала в чужбина с едноръчен билет, а документите ѝ останали тук. Описа ми моето погребение, донесе ми некролога... Беше страховотно. Кискахме се до припадък. Така заживях в Търново. Той идваше всеки уикенд. После започна да разрежда посещенията, а аз започнах да се досещам.

- Да се досещаш какво?

- Веднъж звъннах в къщи. Ей така, беше ми домъчняло. Обади се женски глас, но не беше майка ми. Семейство Давидови? - питам. - О не, те не живеят вече тук. Направихме замяна - сега те са в нашия бивш апартамент на улица "Екзарх Йосиф". Там, където и ти си бил.

- Е, и?

- Защо им е да се местят - нашият апартамент беше на по-хубаво място. И после кой е бил в ковчега?

- В кой ковчег?

- Ами в моя, на погребението.

- Не знам, сигурно ти...

- А после в гроба?

- Може да са те откопали, нали си била в кома.

- Откопали, дрън-дрън. Тая работа да не е толкова проста? Затова една събота отскочих до София и се заредих на "Екзарх Йосиф". По едно време гледам излизат. Коста и до него майка ми. Да, ама не! Прилича, но походката друга. Мен майка ми ме е раждала, аз я познавам. И тогава нещо щракна. Разбрах всичко. Знаех, че в ковчега лежи майка ми. Че той си живее с фотографката.

- Чакай, чакай... Не мога да повярвам. Как...

- Ето как. Той ме препарира с онзи специален удар под пояса. Казах ти, че това състояние на кома трае три дни. По същия начин е зашеметил майка ми. Може и направо да я е убил. Облякъл я е с моите дрехи... Погребали са всъщност майка ми.

- Как?

- Много просто! Обезобразено лице, затворен ковчег, моите документи... Аз изчезвам от живота. Всичко е измислено перфектно. Два месеца фотографката не излиза от къщи. Пунтира мъка. Междувременно се местят - новите съседни не ги познават. И после всички виждат една съсипана жена. Малко грим, перуката на майка... Разбираш ли? Тя му е любовница! Дава си документите на мен и аз вече не съм Лия. Аз съм мъртва, удобна за изхвърляне. Фоторепортерката се възплъщава в майка ми.

- Господи! Защо?

- Искаш да кажеш какви са мотивите? Много просто. Ние имаме много реституция. Пари. Притежаваме половин България. По линия на първия ми баща. Стари еврейски имоти. "Пиротска", Илиянци, Костенец, Казичене, Кюстендил, Казанлък, Траката край Варна, Боровец, къде ли не! Аз



умирам - майка ми наследява всичко. Само че не е майка ми. Коста и фотографката!

- Божичко, каква мръсотия! Спасов, Спасов... Знаеш ли как се запознахме? Аз му дадох един донос. Аз бях доносник!

- Шшт - Лия слага пръст на устните му. - Две изповеди за една нощ са много, не мислиш ли? После го целува.

- Ако аз съм като кока-кола, - казва Захов - то ти си ми капачката. Тази, която ме спасява да не изветрея.

**XX.** Дълъг е коридорът, който води към кабинета на Спасов. Дълъг, мрачен и стъпките отекват като през усилвател.

- Здравейте, полковник Спасов.

- Здравейте, агент Полянски. Интересно, нали?

- Не чак толкова.

Захов оглежда кабинета.

- Очаквах повече да се издигнете.

- Два пъти ме уволнявах. Но пък вие се издигнахте.

Спасов поглежда справката пред себе си.

Шест романа, две държавни отличия, няколко сборника разкази. Не е лошо за един безродник. И как стана това? Кой ви разчисти пътя към славата? Полковник Спасов. На кого после триха сол на главата, че агент Полянски не бил надежден? Пак на полковник Спасов. А Полянски даже стана секретар на Съюза на писателите. Добра кариера за доносник.

Лицето на Захов се изкривява.

- Не съм дошъл да обсъждам това!

- Дошъл си, Полянски, дошъл си. Ето, и папката носиш. И от страх умираш да не се разчуе. Само папката не я виждам. Но нищо, всяко нещо с времето си. А то е пред нас. То е наше, както казват ония, които не знаят какво казват. И в това наше време трябва да решим какво да правим с Параскева Терзиева. Да си платим и да забравим или да мълчим и да трием с плунка драскулките на съседите?

- Ще си платя. Но не както ти искаш. Този път както аз реша. Ето ти миризливата папка, заври си я отзад! Аза Лия ти ще си платиш. Цял живот ще плащаш, докато си жив!

Познатият бърз и тежък удар. Захов се свива на две.

- Не се опитвай да използваш Лия като разменна монета, копеле! Тя е мъртва! Провери в регистрите на гробищата, в общината, навсякъде... Тя е мъртва, разбираш ли! И за да ти докажа какъв си левак, ще поискам ексхумация и ДНК проба. И след това тая папка аз лично ще ти я набутам на тебе. Лист по лист, кламер по кламер. Докато прокървиш. Ще пусна името ти по всички вестници, хората ще забравят Захов ли си, или Полянски. Тогава няма да има как да си купиш покой, защото всеки ще ти продава само омраза. И презрение. Презрение - кошмарът на честолубците.

Спасов натиска бутона, който се намира под бюрото му. В стаята влетява дежурният полицаи.

- Савов, къде ходиш, бе? Виждаш ли го тоя?

- Тъй вярно, господин полковник!

- Знаеш ли, че ми налетя? Я виж - за малко да ме уцели! Айде сега, придружи го до изхода. И после напиши рапорт. Действай!

Вратата се затваря. Чуват се удари и съскането на Савов:

- Ти защо посягаш на полковника бе, мърша скапана?

**XXI.** В бара на ъгъла на "Мосул" и "Киркук" пак е празно. И пак вали.

- Какво ще правиш, ако мъжът ти и детето научат какво работиш? - пита Захов пияната курва.

- Няма да научат. А и да научат, няма да повярват.

- Може мъжът ѝ да поиска процент

- Може - отбелязва барманът.

Пият мълчаливо. Един саксофон нарежда фрази за далечни тъмни улици.

**XXII.** Коридорите на Софийския университет са пълни със студенти. Захов влиза в канцеларията на

математическия факултет.

- Добър ден!

- Добър ден - отговаря секретарката, без да го погледне.

- Изпраща ме деканът, професор Константинов. За една справка.

Името действа стимулиращо и секретарката изправя рамене.

- Заповядайте!

- Една ваша студентка, трети курс. Лия Давидова. Интересува ме как да се свържа с нея.

Секретарката изважда дебел регистър.

- Лия, Лия, Лия... Ето Лия Давидова, София, "Патриарх Евтимий" 19. Отписала се е!

- Кога?

Захов внимателно оглежда снимката в регистъра. Прилича на Лия. Само че косата е къса. И черна.

- През юни. Даже не си е взела изпитите от шестия семестър.

- Не пише ли къде е отишла?

- Не, нямаме такава практика. Впрочем, сега се сещам. Някой каза, че имало нещастен случай.

Или пък, дали не беше заминала в чужбина? Не знам, не съм сигурна. Гадже ли ви е?

- Нещо такова.

Секретарката се усмихва съучастнически.

- А бихте ли погледнали дали я няма в тазгодишния регистър?

- Няма как да я има!

- Все пак?

Секретарката се обръща с гръб и започва да рови по стелажите. Захов използва възможността да отлепи снимката на Лия и да я прибере в джоба си.

- Ето, няма я - бута книгата под носа му. - Лиана, Калина... Лия няма.

- Ясно, благодаря.

- Успех! Поздравете професор Константинов.

В коридора го настига слабичко момиче с раница и очила.

- Вие ли търсите Лия?

Захов я поглежда учудено.

- Тя е в Търново. Така ми каза - може да ме потърси един възрастен мъж.

Изчервява се.

- Извинете. Кажи му да ме потърси в Търново, каза - в тамошния университет. Вие не сте ли писателят Борис Захов?

- Защо, и вие ли сте специалистка по невидимите равнини?

Момичето го гледа неразбиращо.

**XXIII.** Търновският университет не е много по-различен от Софийския. Само дето коридорите са малко по-нови и по-малко тържествени.

В канцеларията на математическия факултет не успяват да открият Лия. Захов изважда снимката.

- А, това е Лора, фотографката. При нас учеше задочно филология. Популярна личност, малко чалната. Ходеше с един полицаи от София, доста по-възрастен. По едно време изчезна. Май в Германия. Оня я уреди, нали разбирате. Все снимаше някакви равнини. И изложба направи...

- Какви равнини?

- Не знам. Така се казваше изложбата: "Невидимите равнини". Пълно объркване. Вие можете ли да заснемете невидимото?

- Аз не, но тя май може. Помните ли кога изчезна?

- Като че ли през юни. Вижте във филологическия. Искам да заснема душите ви, каза. Абсолютен шаш!

**XXIV.** На втория етаж на "Патриарх Евтимий" 19, срещу стълбището, има масивна дъбова врата с табелка: семейство Давидови. Захов звъни продължително. Отваря мъж на неопределена зряла възраст с халат и очила.



- Извинете, да не би да бъркам. Казвам се Борис Захов. Търся семейство Давидови. Имат дъщеря Лия.

- А, това са предишните собственици. Ние сме нещо като роднини. Влезте де, влезте, да не стоим така на стълбите.

Полутъмният вестибюл е пълен с фотографии. Чернобели пустинни повърхности. Безкрайни криволици на душата. Очилатият забелязва интереса на Захов.

- На дъщеря ми Лора са. Харесват ли ви?

- Доста загадъчни са. Къде е тя сега?

- В Германия. Замина през юни и оттогава не си е идвала. Само пуска имейли. Как си, татко добре съм, татко. Може ли така? А Давидови сега живеят на "Екзарх Йосиф". Но Лия няма да я намерите. Тя почина точно когато замина дъщеря ми. Злополука. Некрологът ѝ още стои на ъгъла до нас. Голямо нещастие.

- Така е. Извинете за любопитството, но сигурно имате снимка на дъщеря си. Интересно ми е да видя как изглежда човек, който прави такива забележителни фотографии.

- О, разбира се - оживява се бащата и вади голям плик със снимки. - Ето, тук е като малка. Тук сме на морето. Ето, тази е съвсем нова. И тази. Искате ли чаша вода?

- Судоволствие.

Докато домакинът сипва вода, Захов слага в джоба си една от снимките.

**XXV.** На ъгъла на "Патриарх Евтимий" и "Хан Крум" наистина има некролог на Лия. И дата 18 юни. Захов вади от джоба си снимките на Лия и Лора. Коя от двете прилича повече на снимката от некролога?

**XXVI.** Майката на Лия се вмъква на пейката в сепарето, където е седнал Захов.

- Кафе?

- Благодаря, не искам нищо. Коста ще ме убие, ако разбере, че съм се срещала с вас.

Лицето ѝ е бледо, с дебел пласт грим. Косата пък е прекалено гъста прилича на перука.

- Носите ли снимките?

Давидова вади от чантата си плик с червена лепенка. Вътре е пълно със снимки на Лия - летни, зимни, всякакви.

- И още нещо - в гласа на Давидова се долавя неудобство. - Лия има родилен белег. Долу, под пъпа. Като голяма бенка.

- Благодаря. Нещо сте се изцапали.

Захов докосва лицето ѝ. Наистина има много грим. Прекалено много.

- Нищо ми няма.

Давидова понечва да си тръгне.

- Защо носите перука?

Жената сяда обратно на пейката. Поглежда го с омерзение. После бавно сваля перуката. Под нея щръква рядка къносана коса.

- Химиотерапия. Затова нося и много грим. Лицето ми е сиво от лекарствата. Аз умирам, господин Захов!

**XXVII.** Надписът на дворната врата е нов. Сега пише: ИЗНАСИЛВАЧ.

- Ти си голям мръсник бе, Захов! - чува се от отсрещния тротоар. - Цяла сутрин ме разпитват в полицията. К'во, изнасилил ли си го онова, готиното?

Захов среща мазния поглед на Каменски. Поглежда надписа, после пак поглежда съседа. Прекосява улицата и го удря с цялата си сила. Онзи се свлича до оградата, а после, пълзейки, побягва, за да избегне ритниците.

Ръкопляскане. Лия е застанала до вратата и го гледа с нещо средно между одобрение и присмех. Захов избърсва чело.

- Не мога да говоря с теб сега. Не съм готов, казах ти. Имам важна среща. Може би после...

Лия го погалва по лицето.

- Уплашил си се. Още първия път се уплаши, затова и не посегна към мен. Страх те беше, че ще ме имаш и после бавно, бавно ще ме превърнеш в край. Късно е да се плашиш, мили! Още тогава, когато ме хвана за ръката и за малко да ми скъсаш синджирчето, ти хвана края. Защото, извинявай, но има любов от последен поглед. Погледът на обречените да бъдат толкова силно заедно, че чувствата започват да оплакват началото и да жадуват края. Затова сега ще си отиде. И ще се върне когато наистина си готов. Когато си преодолел страха, че последната ти любов ще се срути върху теб самия.

- Няма ли друг начин?

- Има, разбира се. Пътят към старостта. Споменът за неотмъстената младост. Ти това ли искаш?

**XXVIII.** Гробът на Лия също се намира в парцел 36. Вали.

- Всички сме се подредили тук - казва Захов на Спасов. - Всички обитатели на невидимите равнини.

Мазната пръст лепне по лопатите. Гробарите мърморят - знаят, че няма да им се плати. Захов и Спасов не са сами - цяла комисия се е строила да наблюдава ексхумацията на тялото. И майката на Лия е тук. Лицето ѝ прилича на размазан пръстов отпечатък.

- Сега по-внимателно! - нарежда Спасов.

Лопатите започват да стържат. Един от копачите скача в дупката и отнема мекия като картон капак на ковчега. Всички онемяват: разложеният труп лежи по корем!

- Исусе Христе! - прекръства се гробарят. - Погребали са я жива!

Захов впила поглед в лицето на Спасов. Той е видимо изненадан. Отваря уста да каже нещо, после се отказва. Мълчат.

- Лия ли ти каза за невидимите равнини? пита Спасов.

- А кой друг?

**XXIX.** Вуйчовците и чичовците на Параскева Терзиева гледат строго от портретите.

- Колко хубаво е, че днес сте тук, господин Захов! Ще може да ми навиете грамофона. Трябва да се навие четиридесет пъти, а нещо нямам сили. На всяка плоча се сменя игличката. Тези игли ги имам отпреди Девети. Значи, пускаме плочата от едната страна, после от другата и сменяме игличката. Иначе плочата се разваля. Сега ще ви пусна любимото танго на майка ви. Компарсита! Захов започва да навива грамофона.

- Но първо да ви кажа, че вчера бях в нотариата. Приписах ви къщата. Крайно време беше да го сторя.

Ръчката на грамофона скърца.

- Защо правите това, госпожо Терзиева?

- Купила съм и бутилка вино. Ето я там, на пианото.

Захов слага плочата на грамофона.

Не, не я пускайте още! Сипете ми първо чаша вино. Вие винаги сте искали да чуете тази история. Имате право да я чуете.

Параскева Терзиева отпива от виното и поглежда с любов портрета на майката на Захов.

- Майка ви беше истинска красавица, господин Захов. Имаше такава ослепителна усмивка, плътни устни с ярко червило и такива младежки бузки с лек руж, че човек не можеше да не се влюби в нея. Така се случи и с двамата лейтенанти от запаса, такива едни стройни офицери, уволнени, но стройни, с истински изправени рамене. И почнаха да излизат заедно, да се прибират заедно, да я целуват едновременно по бузките пред старата ограда на номер осем и после да си тръгват влюбени, щастливи от дъха на руж и нещастни от факта, че единият не е по-мъртъв от другия. Повярвайте, това са единствените мъже в живота на вашата майка, но те не понесоха да делят щастието си, така че, когато съседите ги виждаха да чакат пред оградата, за да я отведат на танци, виждаха всъщност как се намразват, как омразата им опъва лицата и вече знаеха, бяха сигурни, че тези последни мъже в



живота на вашата майка няма да понесат да разделят любовта си. Всъщност стана така, както всички очакваха: просто единият не издържа да целува само лявата бузка и да вижда как в същия момент другият му отнема ружа от другата бузка, та една вечер точно пред номер осем извади револвера си и застреля съперника, ох! После го търсиха, но не го намериха, сякаш излетя, а милиционерите разпитваха ли, разпитваха. Тогава се сприятелихме с майка ви. Водехме кратки разговори привечер, когато не можеше да понесе самотата. Никога не говорехме за баща ви, това беше твърде болезнена за вашата майка тема. Предпочитахме да се возим на лодки в езерото "Ариана" или да излизаме на излет в планината. Когато стигнехме над "Бялата вода" и бяхме сигурни, че няма кой да ни чуе, майка ви запяваше "Целувам те, любими, в този час". Пееше с толкова силен глас, че ми се струваше или поне така сме си представяли - как песента долита до Семинарията, до вашия дом на номер осем и много повече - до сърцето на неизвестния мъж, вашия баща, който само ние знаехме къде е, съществувал ли, жив ли е и дали чува сега "Целувам те, любими, в този час". Защото тя несъмнено го целуваше така страстно, че цялата планина сякаш онемяваше от тоя устрем на откровението. Сега може да пуснете плочата, господин Захов. И пазете грамофона - всичко, което искате да знаете, е вътре!

Захов пуска плочата. И майка му слезе от портрета, сложи ръка на рамото на напятия млад лейтенант и плъзна обувки по гладкия под на Военния клуб. Понесе го през стръмните завои на годините. Когато камбанката на малкото трамвайче весело обявяваше приближаването на спирка "Вишнева", а месинговите муръчки меко отразяваха светлината на неизбежния залез.

Игличката започва да стърже и Захов става да я подмени. Едва сега забелязва, че Параскева Терзиева седи неподвижно на дивана, а главата ѝ е неестествено килната настрани.

**XXX.** Катафалката пуфти на тротоара пред къщата и цапа въздуха на Лозенец.

- Ще трябва да я изкъпете - казва мъжът от погребалния дом. - И да я облечете.

Носачи със сини куртки вкарват ковчега и го оставят на пода.

- Това е много лична работа. Никога не присъстваме. Ние сме отвънка. Щом сте готов...

Захов пуска топлата вода в олющената вана. Съблича жената. Стреми се да не гледа. Ала няма как да не забележи мъжките атрибути между бръснатите крака.

И целува баща си.

**XXXI.** Захов се качва на тавана. Както на всеки таван и тук е пълно с вехтории. В ъгъла се мъдри и старият грамофон с фунията. Той го изважда на светло и внимателно опипва дъното. Вкарва нож в едва забележимия процеп. Полираната дъсчица отскача и отвътре се изсипват няколко пожълтели хартийки: кръщелно свидетелство на Параскев Терзиев, роден в Казанлък на 18 август 1920 година и снимка на кадетите от военното на Н.В. училище, випуск 1943, където по средата на първия ред наперено е застанал самият Параскев Терзиев, току-що произведен в чин лейтенант. Захов внимателно избърсва снимката, после и целия грамофон и го помъква надолу по стълбите. Оставя го на бюрото си до компютъра и набира телефонен номер.

- Ти беше права. - казва Захов на жена си. - Госпожа Терзиева е мъртва. Умряла е преди осем години. Здравето ѝ е било разклатено от лагера. И за друго си права - аз я пратих там. Страх ме беше, че ще изпратят майка ми.

- И ти беше прав онзи завой не трябваше да е толкова остър. Най-простото решение беше да се изсекат дърветата. Но скочиха еколозите. Онези, зелените тапири. После, миличък, предложих тунел под гората. Не го приеха. Как да удвоя линията без този завой? Ако не го бях направила, щяха да те уволнят, нали ти отговаряше за проекта. Откъде да знам, че след това сам ще напуснеш?

Мълчание.

- Искаш ли да се върна? - пита Ирина.

- Недей. Първо трябва да довърша нещо, което засяга само мен.

- Както искаш. Само не намесвай друга жена. Толкова бродещи призраци, Господи!

**XXXII.** Работилницата за надгробни паметници е в самия край на гробищата. Тук е царството на

мрамора и гранита: нежни ангелчета, скръбни мадони и плачещи лилии никнат от камъка.

- Качвай!

Плочата е тежка, каручката паянтова, а конят плашлив. Двамата мургави товарачи не успяват да се справят. Захов подлага рамо.

- Качвай!

Този път е по-добре. Захов взема поводите и тръгва пред коня.

- Качи се, шефе!

- Така е добре. Мога и да повървя. Аз пред ковчега му не съм вървял.

Процесията се отправя към парцел 36. Отпред Захов, после каруцата със скъпоценния товар, а отзад двамата цигани скръбно отдават почит на камъка.

**XXXIII.** Плочата тежко ляга върху прясно заравнения гроб. Захов сваля шапка и погалва камъка. От полираната повърхност гледа ликът на напет военен с фуражка и мустачки: Параскев Терзиев 1920 1993. А под името надпис: Пак ще се срещнем, татко, в невидимите равнини.

**XXXIV.** Захов е задрямал на бюрото си пред компютъра. Главата му е облежната на грамофона с фунията. До него чаша с уиски, а на екрана свети последното изречение: "И целуна баща си". Звъни телефонът.

- Няколко експертизи, писателю. За да бъдем сигурни, нали разбираш. Най-точен е анализът на космите... Ма кво да ти обяснявам. Едно е ясно - в гроба е Лия! Прекратявам разследването. Освен ако ти не я хванеш. Вържи я и ме покани. И чети петъчните вестници - ще научиш интересни неща за себе си. Поучителна история, колега Полянски. Много поучителна!

Захов отпива от уискито.

- Не можеш да ме уплашиш. Не и днес. Щастието има граници, отвъд които мръсници като теб нямат място.

Захов оставя слушалката и оглежда стаята. Едва сега виждаме, че на дивана някой спи. Лия. Захов взема чашата си, примъква един стол и сяда. Гледа я с любов. Тя отваря очи и му се усмихва.

- Как влезе?

- Беше отключено. Ти беше задрямал, а ето че и аз съм заспала. Нали не ми се сърдиш?

- Защо да ти се сърдя? Та аз съм най-щастливият човек на света! Без теб никога нямаше да разбера какво трябва да направя.

- Значи си готов?

Той кимва. И я целува. И я съблича. И пак я целува. Навсякъде. Включително и долу, под пъпа, където ясно личи родилният белег.

**XXXV.** Няма по-красив миг от събуждането след любовна нощ. Общата вана, димящото кафе... И малко уиски за писателя.

- Така и не можах да разбера коя си...

- Има ли значение? Важното е, че си разбрал ти кой си.

- Аз за друг не съм донасял. Само тогава бях още ученик. Спасов ми каза, че ако напиша за госпожа Терзиева, няма да изселят майка ми. И няма да ми пречат да кандидатствам в университета. След това само ги лъжех. Не че това ме извинява...

Тя слага пръст на устните му.

- Не се извинявай! Не пред мен - аз съм по-грешна от теб.

И още любов. Любов от последен поглед.

**XXXVI.** Видът днес е много важен. Тъмен костюм, ослепително бяла риза, вратовръзка, гладко избръснато лице - Захов изглежда с десет години по-млад. А сега малко одеколон. Критичен поглед в огледалото. Резултатът е добър. Захов отива до телефона и вдига слушалката. Лия го гледа окуражаващо.

- Ало, Спасов! Лия е при мен. Ако искаш да я видиш, ела сам.



**XXXVII.** Спасов оставя слушалката. Натиска копчето под бюрото си. Влиза дежурният.

- Наредете на всички патрулни коли в Лозенец да се отправят към "Мосул" №8. А ти идваш с мен!

**XXXVIII.** Полицейските коли задръстват тясната живописна уличка. Полицаи със специално облекло и снаряжение отцепват движението, други се насочват към къщата на Захов. Начело е Спасов. Нагоре по стълбите с извадени пистолети, първи етаж, втори етаж, сега!

Дулото на пистолета гледа към облечен като за прием мъж. Наляво, надясно, в банята, под леглото... Лия я няма.

Звъни телефонът. Захов вдига слушалката и я подава на Спасов.

- Колко добре те познавам! Ти нищо не смееш да свършиш сам. Но този път ще се наложи. Защото днешното представление е специално за теб!

- Лора!

- Сега отпрати хората си и не затваряй телефона!

Захов гледа от прозореца как колите една по една си тръгват.

- Значи това било - съска Спасов зад гърба му. - Тя се е върнала и сега те използва, за да докопа парите на Давидови. Ако докаже, че е Лия, тя става наследница. Но не е познала. Майката на Лия е още жива. А аз съм неин мъж!

Има нещо фатално в погледа на Захов.

- Това е Лия, Спасов! Повярвай ми, аз знам.

Последната кола си тръгва. Телефонът изпуква. Захов вдига слушалката и я подава на Спасов.

**XXXIX.** Улица "Мосул" е пуста. Двамата се качват в колата на Захов. Писателят пали и подкарва към трамвайната спирка. Наближава завоя, проектиран в "Транспроект" от инженер Ирина Захова. Поглеждав огледалцето и вижда как Лия се изправя на задната седалка. Усмихва се и се обръща към нея. Спасов не може да разбере какво става.

- Благодаря ти, любима!

Чува се шумът на трамвая. Мотрисата я няма, а шумът вече се чува. Захов дава газ. Сблъсъкът е страшен.

**XXXX.** Полицаи се въртят около купчината ламарина, жълти ленти опасват мястото на произшествието. Съпругата на Захов кротко хлипа на рамото на сина си.

- Та той дори не гледаше напред - обяснява възбудено ватманката. - Беше се обърнал и говореше с жената зад себе си.

- Жена? - изненадва се следователят. - Каква жена?

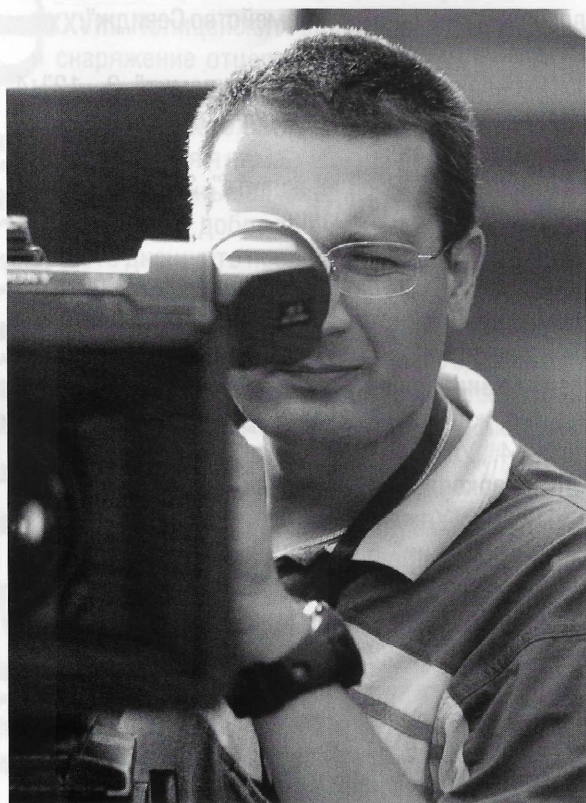
- Каква жена? почти едновременно откликва Ирина.

В купчината ламарина, която някога беше колата на писателя Борис Захов, няма никаква жена. Само два мъжки трупа и папка на задната седалка. Малко измачкана папка с разкъсана корица и едър надпис на заглавната страница: НЕВИДИМИТЕ РАВНИНИ.

- Чудна работа! - казва ватманката. - Бях сигурна, че има жена.

И слънцето изгря над улица "Мосул". Изгря навреме, за да освети малкото трамвайче, което препускаше през гората. Да освети момченцето, което се возеше на бронята отзад и весело правеше балончета от купичка сапунена вода.. Да освети лейтенант Параскев Терзиев, който оживено разказваше нещо на любимата си Роза. Лия. Лия, която виждаше всичко. А балончетата летяха ли, летяха към небето.

# Мартин Димитров



**МАРТИН ДИМИТРОВ** е завършил през 1996г. филмово и телевизионно операторство и режисура в НАТФИЗ „Кр.Сарафов“- магистър. Работи като оператор върху повече от 20 тв. предавания като: програма „Ку-Ку“, „Анонси“, „Риск печели - риск губи“, „Каналето“, „Формула+“, „Стани богат“ и др. Оператор на над 40 музикални клипове и реклами, актуален оператор към ARD. Заснел е над 20 документални филми - за Атлантическия клуб, Генералната асамблея на НАТО, филми за развитието на България по проекти на Евросъюза и ООН. Главен оператор на 11 игрални филма за БНТ, между които „Отвъд чертата“, „Капан“, „Мъж за милиони“, както и 72-сериен филм „Хотел България“.

От 1999 до 2007 г. преподава в НБУ, а в момента в НАТФИЗ „Кр.Сарафов“. Доктор.

**По какви критерии избирате филмите, които снимате?**

По принцип изборът на определен сценарий за реализиране се е осъществил преди да бъде пока-

нен за работа върху него. Моето избиране е чрез покана от режисьор и продуцент. На практика тези хора са преценили, че за дадения сценарий аз съм точно отговарящ на конкретните им изисквания и този факт вече определя моралния ми ангажимент към тях. След прочитане на предоставения ми материал преценявам дали има някакво предизвикателство за мен и възможност за създаване на по-различно от досегашните ми работи изображение.

**Какво е за вас камерата?**

Камерата е техническо средство, без което никои оператор не може, това е ясно. Преди навлизането на видео камерите, като цяло принципът на работа с кинокамерата бе еднакъв за всички модели. Основната разлика е била в различната филмова лента, формати и естествено - обективи. В момента разнообразието от фирми, предлагащи камери, е огромно. Необходима е не само информация за техническите параметри, а също така детайлно познаване на изключително богатото софтуерно меню и съответните възможности и проблеми на съвременната камера. От уред, регистриращ движение, камерата се превръща в съмишленик, реализиращ творческите идеи и определящ своя стил и професионализъм.

**А светлината, композицията, движенията, цветът?**

Това са основните, незаменими компоненти на изображението, изразните средства на човека зад камерата. Операторът определя с отсечките на кадъра в конкретната сцена каква да бъде най-въздействащата композиция за зрителя и съответно тя да отговаря на драматургическия замисъл. Светлината моделира формите, дава им необходимата обемност, скрива ненужното, подсилва и акцентира актьорската игра, подсъзнателно създава настроението на епизода. Още в черно-белите филми операторите създават живи картини само с игра на яркости, контрасти и нюанси на сивото. Дори и сега, когато гледам тези филми, не усещам липсата на цвят. Цветът е палитрата на художника, подпомага по-реалистичното възприемане на картината, но ако само регистрираме цветно, не би се получил един качествен артистичен продукт, а просто репродукция на действителността. Истинският майстор преце-



нява какви цветни акценти да положи, каква да е цялата цветова гама на филма. Липсата или подсилването на определен цвят или тон променя цялостното „звучене“ на изображението. По този начин отново се постига допълнително въздействие върху зрителя именно поради художественото „изкривяване“ на цветовото пространство.

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

Без познаване на снимачната техника е невъзможно операторът да знае какви възможности предлага тя и как да ги използва творчески. Задължителни са операторските проби на филмов материал, оптика. Ако е цифрова камера, какви са възможностите и ограниченията ѝ. Едва тогава човек е спокоен и не мисли за техническите аспекти на работата си, а разсъждава основно по творческите въпроси. Появяват се моди във филмовото изображение, измисля се ново техническо средство и се започва самоцелното му ползване именно защото е интересно. Например варио обектива. При неговото появяване доста оператори /и не рядко под влияние на режисьора/ започват да си играят със смяната на крупности в кадър, независимо че тази смяна не е логически оправдана. В момента варио оптика се ползва доста пестеливо в игралното кино. Или в по-новото време - Стедикам устройството. С неговото навлизане в киното се започва ползването му при заснемането на всякакви кадри, дори и статични. В много случаи от технически помощник техниката се превръща в самоцел. От няколко години се наблюдава обезцветяване на филмовото изображение, доста често без никаква логика, просто защото е интересно и различно... Примери могат да се дават още много. А всъщност при правилно боравене с техниката, при драматургично оправданото ѝ ползване, се получава въздействащо изображение.

## **Може ли операторът да спаси режисьорски гаф на терена?**

Операторът работи в творчески екип основно с режисьора. И двамата са по различен начин творци и е нормално един творец да допусне грешка. Ако лошата актьорска игра е явен гаф, т.е. на хора, избрани от режисьора на кастинга, как операторът може да го спаси? Това би се избягнало, ако има солидна предварителна подготовка, „стори борд“ на сцените, както и познаване на екипа и начина на работа на терен. Понякога се случва, от свръхнапрежение на терен, режисьорът да „блокира“. Тогава операторът може да направи така, че никой друг от екипа да не разбере за този проблем... За

съжаление, вероятността да се получи гаф от режисьорска страна е най-често при постпродукцията - по време на монтажа... И все пак, при максимална предварителна подготовка, гафове ще са сведени до минимум.

## **Какво означава за вас „да уловиш неуловимото“?**

Самият въпрос е силогичен: ако се хване неуловимото, значи не е неуловимо, а просто е бил необходим някой, за да го улови и задържи. В киното този някой е операторът.

Да се „улови неуловимото“ е именно фиксирането на момента, на мига, стопиране на движението пред камерата в отделни статични картини, за да бъдат проектирани впоследствие с илюзията за непрекъснато движение. В творчески аспект това означава да се пренесе духът на филма от сценарна основа на екран, за да въздейства много по-силно.

## **Как се оформя тандемът режисьор-оператор, доколко е задължителен и не е ли по-любопитна случайността в тези отношения?**

Наистина най-често режисьор и оператор се запознават покрай конкретен проект. Започват да работят заедно и с течение на времето е възможно да открият сходен начин на мислене, на възприемане на реалността... Тогава, за този случай, напасването на два различни характера с техните вече изградени професионални навици може да провокира себедоказване. Идва момент, когато човек се изморява от непрекъснатите напасвания с всеки нов творец... При вече установени контакти и работа в следващ проект единомислието може да е само от полза за аудио - визуалния продукт именно защото личностните проблеми са изчислени и се разсъждава само творчески.

## **Как възприемате негласния операторски девиз „всеки дефект ефект“?**

Дефект за ефект е имало в началото на развитието на новото изкуство. Жорж Мелиес открива специалните ефекти именно заради „дефект“ - спиране на камерата по време на снимки и впоследствие смяната в кадър на каляска с погребална кола. Заради „дефект“ във възприемането на бързо проектирани образи човек „вижда“ подвижни образи на екрана и така всъщност живее изкуството Кино.

В другия смисъл, дали операторът се оправдава, че даден дефект е търсен ефект - не го приемам. Има достатъчно време за подготовка на игралния филм и е по-достойно да се признае грешката, каквато и да е тя, отколкото техническият гаф да е

представян като творческото: „точно така го исках“.

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

Операторът е длъжен да бъде подготвен за снимки психически, теоретично и практически. Не случайно девизът на американските оператори е: **Loyalty** - преданост към професията и колегиалност с колегите оператори. **Progress** - творческо развитие и владение на занаята, към постигане на **Artistry** - художествено майсторство и създаване на специфичен визуален продукт...

Недопустимо е некоректно отношение с хората от екипа и несериозен подход към заснемане на даден кадър или епизод. Непрофесионално е претупването на операторската работа заради личностни конфликти или финансови интереси. Все пак, ако някой не желае да работи с определен режисьор или заплащането е недостатъчно, има си и време, и начин тези проблеми да бъдат решени преди снимачния процес. Не трябва да се бърка творческата работа с личните проблеми.

**Какво е отношението ви към актьорите? Какво са те за вас - градивен материал, разглезени звезди или съмишленици и сътворци на изображението?**

Операторът в един игрален филм е основната фигура, в която се оглеждат актьорите и след всеки кадър търсят първо неговото мнение за това, как са се справили и как изглеждат. Доверяват се на преценката ни, което изгражда една особена връзка между актьор и оператор. Случва се операторът да поиска още един дубъл именно заради актьорска игра, за да помогне за по-доброто представяне на конкретния актьор. Споделя се с каква крупност ще бъде заснет кадъра и по този начин се помага на актьора да знае как да играе. Аз съм се разбирал с колеги актьори как да си коригират движенията в близък план и как да си намират светлината. Или пък да уточним правилното движение на актьора между светлинните петна в мизансцена именно за да спомогне за общото по-добро представяне и на двамата в дадения кадър. Нормално е актьор да помоли да не му светят толкова прожекторите в очите или да разчита, че човекът зад камерата ще извика гримьор за корекции, ако прецени, че гримът е нарушен. Разбира се, че актьор и оператор са съмишленици, двамата работят на различни поприща, но за една цел: реализация на режисьорската идея. В един филм най-важна е екипната работа. Тогава със сигурност ще се получи качествен продукт.

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

Доколкото разбирам, подвъпросът е: **Какъв е операторският ви стил?** Според мен всеки сценарий носи своята конкретна атмосфера и визуални решения. Не би могло една история от 18 век да бъде решена като съвременен екшън. По-точно може, но си остава в сферата на експеримента. Най-неприятно е, че в момента, в който някой филмов компонент изпква самоцелно, извън цялостното звучене на кинопроизведението, зрителят се обърква - следователно не възприема филма като цяло и се отдалечава от посланието му.

Не всичко се определя като стил, защото от един момент дадени визуални решения, макар че стоят като подпис, не винаги са най-успешното решение. Наистина е по-удобно човек да работи по вече утвърден начин и утъпкани пътеки, но така се спира и развитието на оператора. Доста често у нас се чува: „За тези пари - толкова!“ и се работи на принципа на най-малкото съпротивление. Както казваме, нашата работа се вижда на „чаршафа“ /екрана/, няма как да се скриеш и да се оправдаваш, че парите не стигат или е имало проблеми. Това е факт, никога парите не стигат и винаги има някакви проблеми. Но това не е причина да не си вършим максимално качествено творческата работа.

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

Честно казано, избягвам да ходя на кино по две причини: едната е неуважението на някои зрители към филма, независимо какъв е той. Отива се на кино да се яде, пие и да се прави абсолютно всичко останало, освен гледане на филм. Интересно е, че има уважение към другите сценични изкуства - театър, балет, опера, а към киното не. Вероятно заради липсата на жив контакт с актьорите от сцената... Другата причина е, че все по-малко филми си заслужават гледането на голям екран. Случвало ми се е да гледам филм в къщи и след това да го гледам в кинозала. Наскоро имаше чудесни филми от Филм Феста, но това са по-скоро спорадични събития. Предпочитам европейското кино, американското е твърде предвидимо и не ми е интересно. Напоследък обръщам повече внимание на филмите от 70-те години и руската кино-класика.

Колега, от когото се възхищавам? Българските филмови оператори са по-добрата част от българското кино. Харесвам много от тях и се радвам



на всеки успех. Умишлено не споменавам имена, винаги бих пропуснал някого и това не би било честно за отношението ми към тях. Оставам с уважението си към тези, които са ме учили: баща ми, Наско Тасев, Георги Карайорданов, Борислав Пунчев... От чуждите майстори не бих пропуснал Стараро, Конджи, Алмендрос, Конрад Хал...

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

Честно казано, за мен няма значение с каква камера снимам - филмова или цифрова. Много по-важно е това, което кинотворецът иска да каже, да бъде поднесено ясно и разбираемо. Какво значение има, ако филмът е заснет с Kodak Vision 3, но е некадърно работено със светлина, лошо е кадрирано, неумело е боравено с яркостите и цвета... Лошата операторска работа не се спасява от филмовата лента. Качественият оператор може да работи с всякаква медиа и чрез познанията си и възможностите на киноснимачната техника да се представи най-добре, визуализирайки авторската идея.

Преди време смятах, че филмовата лента е най-добра за снимане. Развитието на цифровите технологии във филмовата индустрия съвсем логично се прояви първо при новите кинокамери, а впоследствие се създаде и качествено нов клас видеокамери. Те притежават редица достоинства пред стандартната филмова камера - непрекъснатото функциите им се увеличават, качеството на заснетия материал се повишава, ежедневно възможностите им се подобряват. Не случайно бавно, но методично цифровата камера завладява позиции и в Холивуд. Преди 10-ина години никой от кинотворците не гледаше сериозно на видеокамерата като инструмент за създаване на игрален филм. Самият факт, че целият лабораторен процес е затворен в софтуера на камерата, предлага почти неограничени възможности за експериментиране, за постигане на най-точна визия и безкрайни възможности пред оператора. Дори и най-големият проблем на видеокамерата - разполагането на яркостния интервал по начин, подобен на филмовата лента, вече е овладян. Цифровата камера на Silicon Imaging има динамичен диапазон от 11 бленди! Перфектни нюанси, плавни преходи в цвета, специалните обективи, създадени за цифрово кино DigiPrime, създават дълбочина на рязкост и усещане за изображение като от стандартна 35мм камера...

Всичко останало е въпрос на лично предпочитане.

Работата на човека с Видеокамерата е не по-малко отговорна от тази на човека зад Киноапарата. Композицията в статика или движение, осветлението, оптическите и технически приспособления са еднакво важни и незаменими при двата случая. Общото и незаменимо е отношението на човека, който снима, към изображението.

## **Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?**

Като оператор разчитам основно на интуицията си да създам определено визуално решение на даден филм. Защо при едни и същи задачи различни оператори ще създадат различно изображение? Именно заради вътрешната ни емоция и интуитивното усещане, че така е най-правилно. Случва се един творец да не може да обясни просто защо е решил една сцена по определен начин. Така го е усетил... Все пак не трябва да се бърка незнанието и неопитността на начинаещия оператор и да се оправдават грешките с емоция или творческа интуиция. Необходими са конкретни знания, изключително богата визуална култура, професионален опит, разговори с режисьора, за да се стигне до момента на интуитивното, подсъзнателно операторско решение за начина, по който филмът ще изглежда.

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

В първите си стъпки като оператор съвсем естествено започнах с визуални решения, които съм видял вече, които са ми харесали и съм преценил, че мога да ползвам в дадена сцена. С течение на времето започнах да си позволявам и да експериментирам. До момента във всеки мой филм се опитвам да направя нещо ново за себе си, без, разбира се, от това да страда цялостното ми изобразително решение. Преди време реших, че за нощните сцени в един филм ще ползвам синия цвят само като контров ефект, без да заливам целия кадър в синя тоналност. Получи се, но за следващия проект ползвах различно решение... За да се стигне до етапа на експериментиране с изображението трябва да се познават кинозаконите и да се търси място, логика и оправдание за даден експеримент. В противен случай крачката от класическото изображение до самоцелното заиграване е много малка. От друга страна, ако не се експериментира, няма да има и развитие, така че съм ЗА експериментите.

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

Практиката показва, че това е успешна промяна за

оператора. Но не за всеки оператор. Навлиза се в по-различна материя, но въпреки всичко операторът режисьор си остава и с операторски поглед към филма. Тук става въпрос за реализиране на вътрешна необходимост. Това, че не са многобройни тези случаи, доказва дълбокото преклонение на един изграден оператор към своята професия. В края на краищата всеки може да променя своето поприще. Това е свързано и с желанието за по-различна реализация и признание.

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

Категорично ДА. Създаваме изображение благодарение на светлината, цвета, композицията... Действително, за да се стигне до момента на пускане на камерата в действие, се изминава доста дълъг процес. Целият екипен труд по раждането на един филм се фиксира от камерата на оператора с неговите специални операторски методи. Отговорността за качествено изображение пада изцяло върху плещите на оператора. Ако за някои това е технически прием, то художественият резултат на екрана е плод на индивидуалното професионално и творческо отношение към филмовия продукт. Визуалните решения се подчиняват на операторските изисквания. Това е и човекът, работещ в най-тясно сътрудничество с режисьора. В края на краищата операторът слага поантата на сътрудничеството драматург - режисьор - оператор.

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

Самият факт, че България е третата страна в Европа с отделен операторски фестивал, говори, че има интерес към майсторството на човека зад камера. Филмовата критика обръща повече внимание на режисьора, сценариста и актьорите. Рядко се прокрадва някоя реплика за операторската

работа в разглеждания филм. Откровено казано, критика към работата на някой колега не се сещам да съм чел, вероятно защото работата ни остава в страни от интереса на читателите. А и като цяло критика към конкретен човек - режисьор, оператор, драматург или актьор, на практика също няма. Като че ли по-скоро българските кинокритици се опитват да намерят някакво скрито послание във филма, отколкото да разглеждат вече готовия продукт като завършено произведение. Прекрасно е, че списание „Кино“ обръща внимание на „човека в сянка“ и се дава публичност на тази прекрасна професия.

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

Това е професията ни - да бъдем наемани за определен период от време, за да свършим конкретен ангажимент с нашите творчески възможности. От 7 години работя и за чужди телевизии и продукции и това не ме притеснява по никакъв начин. Най-странното е, че чужденците ни оценяват доста по-адекватно, отколкото наши колеги... Вероятно защото наистина оценяват положителен труд и заплащат адекватно. У нас е по-лесно да се дадат пари за наемане на снимачна техника, без значение колко е скъпа, а човешкият труд остава на последно място. В България не се цени човекът - професионалист, а се цени този, който е съгласен да работи за по-малко пари. Е, благодаря. За съжаление, предпочитам да съм уважаван наемник в чужда продукция.

**Какво Ви зарежда с енергия за вашата работа?**

Семейството ми на първо място. Информацията, получена от някой нов филм, ме провокира да създам нещо по-различно, амбицира ме да доказвам своите възможности, за да се вписвам между добрите в професията. И не на последно място финансите.



# КИНОТО: “истината на интерпретациите” или “моралът на историята”

*Петър Попзлатев*

**В**ърнах се към моя филмов проект „Невидимите равнини“, публикуван в настоящия брой на списание „Кино“, инспириран от разкази на Димитър Шумналиев, подтикнат от едно доскоро negliжирано, за да не кажа подтискано в мен чувство, а именно чувството за национална принадлежност.

Давам си сметка, че интересът ми към този филмов проект се дължи на деликатния допир до сюжета с досиетата, до прочувственото, но недвусмислено третиране на темата за вината като съдба. Защото ме занимава неизбежният избор между низост и благородство, защото се вълнувам от проследяването на съдбата, натоварена с фаталния знак на неизкупеното зло и онаследените вини от миналото.

Желанието ми да реализирам филм „Невидимите равнини“ бе започнало да стихва след поредицата от откровено цензуриране от страна на комисиите, които би трябвало да са натоварени с отговорността да стимулират възраждането на българското кино и приближаването му към професионалните закони на индустрията. Вместо да поощрят смелостта и откровението, значителна част от избраните членове на тези комисии предпочетоха в предходните години да negliжират проекта без особени мотивировки. Може би щяха да успеят да ме прекършат, ако не се беше случило следното...

В демократична България, около края на прехода се появи Жан-Клод Кариер - известният френски сценарист, хванал под ръка живеещия в Париж режисьор - Георги Балабанов. Двамата предлагат проект за филм, чийто сюжет да разкрие мерзостта на едни българи спрямо други българи, захващайки се с досиетата на ДС. Този интерес на Жан-Клод Кариер ме накара да си спомня за един ети-

чен казус, случка, доверена ми от друг сънародник, който повече от 40 години живее във Франция и със сигурност е най-популярният интелектуалец от български произход там - професор Цветан Тодоров.

Както всяка година, Цветан прекарвал лятото на 1991 в родното място на съпругата си в близост до малко градче в географския център на Франция, което носи името Сент Аманд-Монтронд. Сутрешен вестник сюрпризирал професора с историческа информация, свързана с мястото, на което се намирал. Ставало дума за група местни евреи, предадени от също местни „колаборационисти“, след което евреите били зверски избити през лятото на 1944 година, но не от германци, а от французи. Цветан тутакси се заинтригувал от прочетеното. Прекарал седмици в различни регионални библиотеки, издирил свидетелства, достигнал и до мемоарите на кмета на градчето Рене Садрин, както и прочел множество писма и доклади, касаещи региона от времето на немската окупация на Франция.

В резултат авторът на знаменателните трудове „Истината за интерпретациите“ и „Моралът на историята“, френският гражданин от български произход Цветан Тодоров достига на базата на документални факти до следния извод:

„Франция през 1944... авансцената е заета от „актьорите“ на гражданската война - френска милиция срещу френски партизани... Роднини и близки, родени в малкото провинциално градче, стоят от двете страни на барикадата... И зверски се мразят, предават, избиват..”

Цветан Тодоров ползва документалната база на своите проучвания за Сент Аманд, за да напише първия си киносценарий. Нарича го „Една френска трагедия“. Разказът е фокусиран върху мерзо-

стта на едни французи спрямо други французи. Тодоров добавя в послепис, за да поясни собствената си позиция - „спрямо актуалното състояние на моето познание”.

Текстът е изпратен за мнение на водещи френски кинематографисти по онова време: Жан-Клод Кариер и режисьора Клод Шаброл... Реакцията е недвусмислена...

Жан-Клод Кариер и Клод Шаброл му връщат текста с думите „Прекалено е истинско, за да е хубаво”, което обръща смислово известната поговорка: „Прекалено е хубаво, за да е истина”.

След случилото се Цветан Тодоров споделя, че се е отказал завинаги да пише сценарии... Документалният сюжет на „Една френска трагедия” е издаден по-късно, през 1994, като роман.

В състояние ли е днес Жан-Клод Кариер да сподели какво е „актуалното състояние на неговото познание” за БГ досиетата на ДС?

Ако не Жан-Клод Кариер, готов ли е Георги Балабанов да „отговори” на това като „етична норма минимум, преди да подаде документи за финансиране на филм за българското състояние на нещата от френски автор в НФЦ?

Именно желанието на Кариер да демонстрира професионализма си върху една деликатна за българското общество тема ме върна към моя

проект „Невидимите равнини”. Френски продуцент, който вече копродуцира предишен мой проект, застана категорично и ще копродуцира с мен филма по мотиви от разказите на Димитър Шумналиев и сценарен текст на Стефан Коспартов.

Режимът преди 10 ноември се отнасяше с „особено внимание” към документалните ми филми. По-конкретно към „Труден избор” и последвалия го „Коми, хората”. Инкриминиран навремето, до ден днешен не се знае къде е негативът на „Коми, хората”. Слава богу, касета с филма се пази в центъра „Жорж Помпиду” Бобур...

От 1989 година реализирам български филми, които си завоюваха място по екраните на континента включително в родината на Жан - Клод Кариер. Във филмите си съм бил отговорен за „истината на интерпретациите”, стремежът е бил, е и ще бъде да дам на киното живот, разпознаваем за сънародника, обвързан с неговата съдба. Само човек, живял в конкретните зависимости, може да формулира смисъл, разпознаваем от българският зрител. Инак за кого правим филми, платени от данъкоплатеца?! Ревнив съм към съвременната българска история, защото повече от петдесет години я живея, участвам в нея и се опитвам да я разказвам, така че да вълнува, както може да вълнува само преживяната истина.





# АВТЕНТИЧНОСТ И ФИКЦИЯ НА БЕРЛИНАЛЕ 2008

Калинка Стойновска



Сред различните гледни точки, които предлага Берлинале 2008, може да съществува и такава: тази година официалната програма включваше група филми, интересни като среща на двете начала, характерни за киното от момента на неговото раждане: автентичността и фикцията, документът и измислицата. Как съжителстват те днес на екрана?

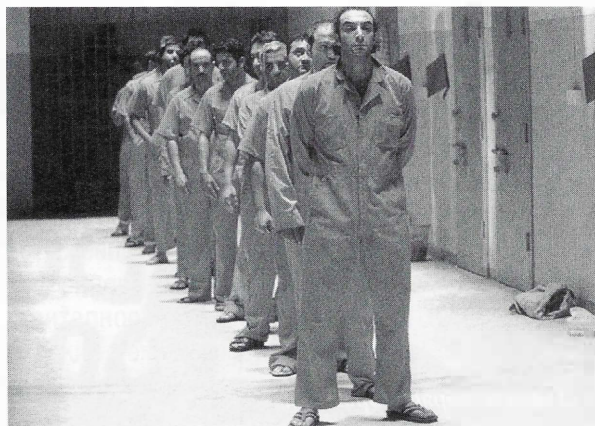
Въпросът не е без основание, защото може би за първи път в конкурса, който по традиция включва само игрални филми, беше представен документален филм - „Стандартно оперативна процедура“ на американския режисьор Ерол Морис. Нещо повече - журито, ръководено от режисьора Коста Гаврас, му връчи Специалната награда. Нищо чудно, като се има предвид, че подобни филми вече участват и получават призове и в Кан, Венеция, а предполагам, и на други филмови мостри по света.

Очевидно селекционерите и програматорите на фестивала са намерили за нужно да акцентират върху факта, че подобен филм има място именно в основния конкурс. Може би защото въпреки великолепно конструираните дигитални филмови светове, които заливат световните екрани, сърцето на киното все още пулсира и с друга, по-чиста и по-истинска кръв, която черпи кислород от документа, интерпретира го, включва го като основна

градивна тъкан, превръща живата реалност около нас във вълнуващ, въздействащ, понякога потриращ сетивата ни екранен свят. В същото време тъкмо съвременното кино разкрива колко относителна и всеки път различна е тази автентичност, колко често реалността може да се превърне в измислица, а измислицата - в реалност.

От такава гледна точка „Стандартно оперативна процедура“ дава възможност да се съсредоточим върху онова, което стои зад медийните кадри, разпространени и обходили света преди време. Този нелицеприятен, в някои епизоди стигащ до потресение, а в други - в някаква степен манипулиращ филм - документ за престъпленията на група американски войници и офицери в затвора Абу Грейб в Ирак, се опитва да осмисли и да анализира не просто конкретните факти и документи. Разговаряйки със самите автори на фотографиите, с хората, които са давали командите в този срамен за човечеството затвор - преизподня, режисьорът разкрива дълбоки нравствени бездни, които лежат зад онова, което тече на екрана - за собствена забава и удоволствие интервюираните са издевателствали над хора с недоказана вина, а самите те и техните офицери нито се чувстват отговорни за случилото се, нито приемат атмосферата в затвора за нещо неестествено и античовешко. Най-лесното оправдание е войната - там може да се случи всичко. Но Ерол Морис не просто констатира - той обобщава и превръща филма си в своеобразно обвинение към властта в едно общество, което пледира да бъде най-демократичното и хуманното в света. И точно тук някъде - между констатацията и обвинението - границата между документа и фикцията е заплашена от изкривяване. В такива случаи спасително може да бъде само авторското чувство за мярка, която според мен в този филм не навсякъде е спазена.

Прецедентът със „Стандартно оперативна процедура“ дава повод да се вгледаме в стила и начина на направа на дузина филми от конкурсната прог-



„Стандартно оперативна процедура“ /САЩ/

рама, които според мен разкриват и силата, и сложността на взаимоотношенията, съпровождат преплитането между документалното и игралното - някъде органично и оригинално, другаде - грубо, директно и манипулативно. Разбира се, в тази „смес“ между документа и фикцията присъства силното авторско начало, което прави някои от филмите силов, агресивно въздействащи екшъни /„Елитен отряд“ на бразилеца Жозе Падиля/, а други - уютни, красиви, тъжно - весели или драматични разкази, внимателно и с любов приближаващи се до живота, акцентиращи върху доброто и човешкото, което е заложено в нас /„Езерото Тахо“ на мексиканския режисьор Фернандо Еймбке, „Песента на врабците“ на иранеца Маджид Маджиди, „Огнено сърце“ на италианеца Луиджи Фалорни, „Баласт“ на американския режисьор Ланс Хамър/.

За себе си открих и друга важна закономерност - почти всички режисьори, за които става въпрос, дебютират в игралното кино след като са получили освен филмово, и солидно хуманитарно образование - повечето са политолози, социалози, антрополози, някои са писатели или литератори, които правят първия си игрален филм след ред документални и късометражни творби, най-често за телевизията. Повечето от тях демонстрират желание и възможности да изследват събития и човешки характери, в които се усеща пулсът на истинския живот, а зрелостта на мисленето им е намерила адекватна филмова форма - художествената измислица е потопена в реалиите на заобикалящия ги свят.

Най-близо до този прозрачен и изящен стил е представителят на феноменалната иранска филмова школа Маджид Маджиди, който в новия си филм „Песента на врабците“ отново демонстрира невероятната магия на най-добрите образци на иранското кино. Един баща, заплашен от безработица, се опитва да си намери работа в големия град, но след много тъжно-весели перипетии разбира, че силата му е там, където е домът му. Историята, разказвана на екрана стотици пъти, иранският режисьор успява да възплъти във филмов свят, който удивително наподобява истинския. Тук автентичността и фикцията в нищо не си противоречат - те взаимно се допълват и обогатяват. Преплитат се простотата и мъдростта на нещата от живия живот със силата на изразителния филмов детайл, триумфира симпатията и любовта към героите, както и могъществото и красотата на природата, в която човек се чувства част от едно

висше цяло. Над всичко обаче е автентичното актьорско изпълнение на Реза Наджи /носител на наградата за най-добър актьор/. Неуловима е границата между условното и безусловното в това изпълнение, ако не знаеш, че става въпрос за актьор, би решил, че това е натурщик.

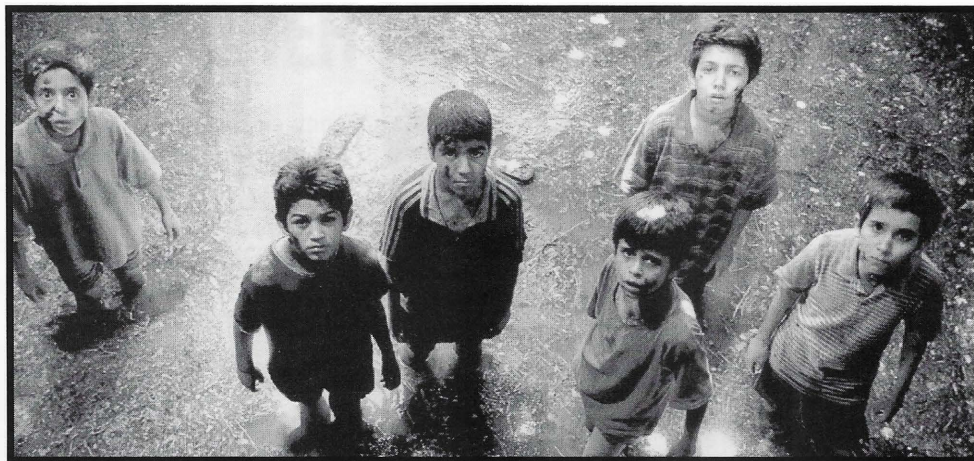
Същата впечатляваща атмосфера на достоверност и автентичност присъства и във филма „Езерото Тахо“ /наградата на ФИПРЕССИ/ на младия мексикански режисьор Фернандо Еймбке. Младец, току що загубил баща си, тръгва да търси някаква друга опора в заобикалящия го свят и открива добротата и състраданието на хора, които имат своите проблеми, своите радости и своето разбиране за света. Няма голямо драматично събитие, епизодите се изнизват равни, тихи и кротки, героите са все едно че си ги срещнал при пристигането си в горещ летен ден в лениво дремещо градче. Външно всичко е спокойно, но младежът постепенно вътрешно се променя, открива себе си в света на възрастните, в който всичко се случва. Драматургически разслабеният сюжет предполага изразните средства, които са използвани - нищо не се драматизира, нищо не се препедалира, сякаш тече потокът на самия живот.

Много любопитен в това отношение е филмът на американеца Ланс Хамър „Баласт“. Не бих казала, че той е шедевър, но има някаква вътрешна сила, която те приковава към екрана. Макар че става въпрос за герои от най-бедните прослойки на обществото - социални аутсайдери, „Баласт“ не е социален. Документалната стилистика на филма не го превръща в просто наблюдение, а тъкмо обратното, придава особена тежест на екзистенциалните проблеми, които решават героите. Племенник, чичо и снаха/майка се опитват да оцеляват след нелепата смърт на бащата. Всеки забелязва или предвижда погрешната стъпка, която може да извърши другият и някак успява да пред-



„Елитен отряд“ /Бразилия/





„Песента на врабците“ /Иран/

отврати фаталния изход.

Цялата история е потопена в реалиите на един почти безизходен бит, но филмът никъде не преминава в битовизъм, в любуване или подчертаване на бедността, в която съществуват героите. Тя е автентичният фон, от който тръгват дълбоките вътрешни проблеми на героите: чувството за вина, отчаянието, страхът от живота, трудността от общуването с околния свят, вътрешната изолираност. Режисьорът умело работи с възможностите, които му дава избраният от него полудокументален полуигрален стил, което в същност е нещо доста сложно. Прехвърлиш ли мярата, филмът е изпуснат.

Точно на принципа полудокумент/полуфикция е изграден и филмът „Огнено сърце“ на Луиджи Фалорни. Разказът за съдбата на малката Аует от Еритрея е на фона на братоубийствените жестоки кланета и борби между еритрейци и етиопци. Минавайки през фанатизъм и фалшиви лозунги, патетични приказки за свобода и независимост, девойчето в крайна сметка успява да изведе от ада на убийствата малка група деца, които може би ще имат по-добро бъдеще. Действието изцяло е потопено в автентичната природа на Еритрея, а повечето от изпълнителите във филма са натуршчици. В случая Фалорни е намерил адекватен на разказаната история стил - реалното и нереалното не си противоречат, историята на малката героиня звучи като неизмислена, а всички детайли във филма работят за изграждането на сюжет, който естествено е условен.

Най-силов, взривоопасен е сблъсъкът между действителността и измислицата във филма на бразилския режисьор Жозе Падиля „Елитен отряд“ /получил „Златна мечка“ на фестивала/. Елитна

група в Рио де Женеиро денонощно воюва на фронт, който очевидно разцепва Бразилия на части. На война като на война - убийства, насилие, предателства, заплахи, пропуснати шансове, допуснати грешки, които костват човешки животи, всичко е подчинено на логиката: кой кого. Дрогата като една от най-страшните заплахи за съвременното човечество в този филм сякаш чертае огнени знаци на екрана. Всеки епизод оставя усещането за абсолютна правдоподобност. Индивидуалните човешки съдби във филмовия разказ са разкрити единствено и само през призмата на драматичната, ужасяваща битка с наркопласьорите. Трудно е да разпознаеш къде минава границата между измислицата и реалността на екрана. Казват, че в Бразилия филмът се възприемал като документален - толкова отговарял на действителността. Но понеже изразните средства са изключително силови, те крият риск от манипулиране на зрителя, от тенденциозно заостряне на един или друг филмов детайл в името на представянето на действително /недействителна зловеща картина. И тъй като все пак зрителското възприятие не винаги има емоционални и рационални бариери, в един момент се губи границата между доброто и злото, между онези, които унищожават, и онези, които се стремят да спрат това унищожение. Точно тук е нарушена мярата, изневерил е авторският вкус, чувството за действителност се измества от желанието за спектакъл с цената на всички средства.

Но ето и един филм, в който изящството и тънкостта на художествения стил се смесва неподражаемо с органиката на почти документалното потапяне в реалиите на живота. Става въпрос за филма „Карай да върви“ на един от най-изтъкна-





„Карай да върви“ /Англия/

тите режисьори на съвременното английско кино Майк Лий. Всичките му творби, може би с изключение на ретро филма „Вера Дрейк“, носят ярките белези на автентичността. Разтварянето на разказваните истории в среда и атмосфера, неразличими от живия, реален живот при него става напълно органично и безпроблемно, а това рядко се среща в съвременното кино. Нищо особено не става на екрана - просто срещаме на улицата млада, ексцентрично облечена жена с колело, което тя губи в следващите няколко минути и проследяваме няколко дни от живота ѝ, за да разберем,

че сме били в компанията на смешно-очарователна, заразяващо-оптимистична, трогателно-наивна и мила детска учителка. Тя придобива напълно реална плът в изпълнението на актрисата Сали Хоукс /награда за най-добра актриса/. Достоверност и артистичност си партнират в интерпретацията ѝ и това поражда усещането за лекота, сякаш не гледаш филм, а срещаш тази пленителна млада жена в реалния живот.

А всъщност има ли нещо по-съществено от автентичността в киното? Нищо друго, освен измислицата. Като във всяко изкуство.





# ТЕЛЕВИЗИОНЕН МЕНИДЖМЪНТ

Иво Драганов

От гледна точка на теория на управлението има много и различни дефиниции за понятието управление. Ние ще се спрем на популярното: **„Управлението може да се определи като процес на планиране, организация, влияние, ръководене и контрол с цел да бъдат постигнати производствените цели чрез координиране на материални, човешки, технически и финансови ресурси.“** Това определение ще бъде гледната ни точка към процеса на работа в електронните медии. Има различни класически школи по управление, които се различават, но и доближават. Най-близка до управлението на електронните медии е комбинация от базисните принципи на американеца Фредерик Тейлър, французина Анри Файол и германеца Макс Вебер. Принципите на Вебер са:

„разделяне на отдели по трудова характеристика“;

„ясно определена йерархия на авторитетите в системата“;

„подбор на кадри на базата на тяхната квалификация“;

„повишение на основание старшинство или постижения“;

„стриктна и систематична дисциплина и контрол“;

„разделяне на собствеността от оперативното управление“.

Петият базов принцип на Анри Файоле:

„Наблюдение на изпълнението на плана и предприемане на действия, които коригират грешките, причинени поради слабост или да предпази от тяхното повторно появяване“.

Принципите на Тейлър са същите. Бих отбелязал специално, че те са залегнали в трудовете от началото на XX век, но все още са пренебрегвани волунтаристично от самобитната балканска управленческа мисъл. Особено в частта им за контрол върху вземаните решения.

**Можем да предположим, че всеки мениджър още в процеса на планиране трябва да дефинира факторите, които по различни причини са извън негов контрол. Тяхната съвкупност формира така наречения „коэффициент на неизвестност“.**

Предвиждането им, набелязване на мерките за тяхното свеждане до поносим и предвидим минимум, е предмет на дисциплината **управление на риска**. Липсата на контрол при приваждането на инфраструктурата в действие води до риск

и това автоматично повишава нивото на коефициента на неизвестност. Факт е, че няма мениджър, който да предприеме ръководство на нещо, което на практика не е в състояние да контролира. Или ако го поеме, то това би оскъпило многократно себестойността на крайния продукт. Съответно би понижило конкурентността. Ето защо може лесно да се забележи, че в управлението на **българските обществени медии** отсъства реален механизъм, който ефективно да контролира решенията, взимани **по целесъобразност** от генералния директор. През призмата на теория на управлението е по-ефективно, ако управленските нива са разделени ясно и отчетливо.

## НИВА

В телевизиите работят различен брой хора. Количеството на персонала зависи от тематичните характеристики на съответния канал. Като правило най-много хора работят в националните обществени телевизиите. Това е така, защото тези телевизиите имат най-широк спектър продуцентска дейност като производство на програми в публичен интерес. То от своя страна предполага повече служители, техници, творци. От друга страна особено неблагоприятно се отнася във финансово-административен аспект неефективното ръководство на бившите държавни медии.

Най-малко хора работят в търговските монотематични канали, които купуват готова продукция. Това са филмови, музикални, търговски канали и т.н. Не може да се каже същото за монотематичните спортни канали, особено когато те имат амбиция за собствено отразяване на събитията. Независимо от броя на заетите в производствена и излъчвателна дейност, всички служители трябва да работят в групи /звена, отдели, департаменти/ на базата на тяхната професионална диференциация. От структурна и организационна гледна точка ясно очертаната йерархия на авторитети трябва да бъде изведена на базата на тяхната квалификация, лични качества, способности и умения. В същото време на ниво производство тези звена се срещат, взаимно допълвайки с умения общата дейност, изразена в постигане целите на телевизията. Т.е. изработване на програмния продукт, който се създава - ток-шоу, новини, документален или игрален филм, концерт, вариете, театър, опера, кабаре и т.н - всички телевизионни жанрове, които медиата е заложила в програмна-

та си схема.

Оттук можем да приемем, че всеки, който ръководи някаква дейност, която е задача на група хора и те имат определени цели и задачи, **е мениджър**. Въпросът е на какво ниво в структурата на организацията стои той...

В медиите има три нива на мениджмънт:

**Оперативно /ниско/ ниво.** Това са мениджъри, които ръководят обичайни действия по реализацията на определена творческо-производствена задача. Обикновено в телевизиите това са директори на продукции, ръководители на звена в продукцията /осветители, кабелисти, строеж на декори/. Тези оперативни ръководители са отговорни на по-високото ниво в съответната медия и гарантират изпълнението на тяхната дейност в определен срок, в рамките на предвидените средства и с планираните хора.

**Средно /главно/ управленско ниво.** Това са хората, които пряко отговарят за цели раздели от работата в медиата. На практика това са програмните, финансови, търговски, технически и новинарски директори. Както се вижда, те отговарят за големи групи хора, но важното е, че на тяхно ниво се срещат усилията на отделните звена, които работят за една обща цел - производството, закупуването и обработката и излъчването на екранния продукт.

**Висши ръководни кадри** са хората, които пряко отговарят за цялата дейност на компанията и осигуряват цялостното ръководство за постигане на целите и изпълнение на задачите, които собствениците са поставили пред медиата. Генералният директор на телевизия е това висше ниво...

На ниво висш мениджмънт това означава необходимост от внушителна бройка от над 2300 добре подготвени ръководители на ефирни, кабелни телевизии и радиа в България.

Колко от тях имат нужното образование по мениджмънт, но нямат опит, колко имат опит, но нямат образователна подготовка и са изкарвали специални курсове за квалификация в чужди телевизии и колко просто са били на някаква длъжност в съответна медия и сега по стечение на обстоятелствата, поради липса на избор на пазара на труда, стават мениджъри? Въпросът не е от частен характер, защото от нивото на мениджмънта на дадена телевизия или радио зависи качеството на формата и съдържанието на аудиовизуалния продукт, който всяка вечер е на екрана или звучи в ефира. Той опира и до това, че заради необразовани режисьори, оператори, звукооператори,

монтажисти и т.н. често зрителят уврежда зрението и слуха си всяка вечер. На ниво възприятие на нискокачествен в технологично отношение телевизионен продукт. Това мога да го заявя със сигурност, особено що се отнася до някои кабелни телевизии... А производството на предавания, от които зрителят може единствено да затъпее, е дисертабилен проблем.

Телевизията се крепи на три основни ресурса: персонал, финанси, техника. Съчетанието между тези три компонента създава крайния аудиовизуален продукт - програмата. Тя е целта и свръхзадачата на цялата инициатива, наречена телевизионен канал.

От тези ресурси най-важният е човешкият. Питър Драккар казва: *„основно задължение на мениджъра е да организира така нещата, че силните страни на човешките ресурси да станат производителни, а слабостите им да играят незначителна роля в постигането на производствените цели и задачи“*.

Персоналът е аниматорът на производствените процеси в телевизията, той произвежда програмния продукт, който оправдава целите и задачите на канала. Още повече, че в телевизията **творческият процес е неразделна част от производството**. А творчеството е крайно субективна категория, която се измерва единствено с количеството аудитория, естетическите критики в специализирания печат и финансовите резултати в крайна сметка.

Схемата, по която се действа, е проста: персонал - финанси - техника - програма - аудитория - финансови постъпления, които трябва да обезпечат в резултат още по-качествена програма. Един от инструментите, с които се постига това, е проектирането и анализът на труда.

Организацията на труда определя нивото и развитието на аудиовизуалния продукт. Организацията е прагматично хармонизиране на вложения творчески труд и енергия с финансовите и технологически възможности на канала и административно-организационната и творческа способност на основната структурна единица - продукцията. От високото качество на творческо-производствения процес и на неговата организация зависи ефективността и качеството на труда.

Един от основните фактори, от които зависи ефективната организация на творческия процес в телевизията, е неговото проектиране. Проектирането е инструмент за мотивиране на заетите в производствената дейност и тяхното лично представя-



не при изпълнение на конкретните им задължения. Той е резултат от теоретично-практически разработки, дългогодишни изследвания на оценка на риска, на коефициента на неизвестност, на управление на труда, на личността, на промяната.

**Подчертавам това, защото работата в телевизията е в условия на перманентно управление на променливи величини с огромен коефициент на неизвестност.**

Основен фактор е вкусът на аудиторията. Той може да бъде предвиден, въпреки че се мени непрекъснато. Точките на Нилсен констатираха това. Социологическите проучвания, фокус-групите и маркетинговите изследвания често само фиксират процеси, които страшно бързо са преминали - още докато се обработват първичните данни от теренните изследвания. Това прави работата в телевизията изключително нервна, уникална, напрегната и подчинена не само на познатия научен инструментариум от средства и механизми за организация на производствения процес, но и на **вкус, интуиция и предвиждане**. Три фактора, които зависят от персонални психологически качества, творчески талант и умения. Как могат да се открият те? „**Няма друг бизнес като шоубизнеса!**” - казваше Боб Фос. Чрез практиката - а това вече е въпрос на риск, когато става дума за експерименти с млади автори, творци и журналисти. Рискът е огромен, но е оправдан. За съжаление у нас телевизионните мениджъри все още малко рискуват и предпочитат да заложат на остарели програмни формати.

Спецификата на телевизионният труд е, че създава екранна действителност. Можем да я наречем аранжирана или предекранна действителност в процеса на нейното създаване, преди да е заснета. След това тя става екранна и всичко построено за нейното заснемане подлежи на разрушаване. Т.е. можем да определим, че предекранната действителност е подчинена на изискванията на операторското майсторство, замисъла на режисьора и има само автономен, временен характер.

Именно това предявява редица специфични изисквания към всеки работещ в нея от генералния директор до шофьора и портиера. Изискват се много качества, умения и сръчност, индивидуални дадености, черти на характера, за да се изпълнят задачите качествено. Всеки един изпълнява организаторски, изпълнителски, а много често и творчески функции. Налага се шофьори и общи работници да изпълняват малки актьорски задачи, а режисьори и оператори да довършват детайл

от декор във вид, какъвто те го виждат в творческото си съзнание, а не могат да бъдат разбрани от декоростроителите. Или пък да забъркат нюанс на боя, какъвто съществува в тяхната фантазия... От най-ниско до най-висше ниво изискванията са особени, специфични и нетипични за други браншове и отрасли. В BBC за всяка позиция има разписани правила, които са обективни критерии, по които служителите израстват в корпоративната йерархична структура. Или пък напускат структурата.

Вторият контекст са конкурентните програми, излъчвани по другите телевизии... Всичко това носи риск, който не може да се предвиди на 100 процента.

Основен аспект от работата на генералния директор е организацията. Организирането е процес, при който хармоничното използване на човешки, технически и финансови ресурси трябва да доведе до постигане на поставените цели и задачи. Човешкият персонал се разполага в позициите от таблицата на управленската структура на телевизията, така че да гарантира функционирането на всяко звено, група, отдел, дирекция. Разликата е, че на базово ниво продукция много често това става не само по обективни, но и по субективни признаци, творческо единомислие, сходство на характери, общ екипен ритъм на работа.

**Лични качества на генералния директор**

Това е въпрос от изключителна важност. Той със страшна сила стои при всеки избор на генерален директор на БНТ. Кой може да стане главен мениджър и какви качества трябва да притежава? Специално искам да отбележа, че мениджър само по учебник или в класна стая не се става. Трябва доста дълга практика и натрупан личен опит със съответните успехи на всяко ниво от развитието на конкретния мениджър, за да се справи той с предизвикателството на тази длъжност. Професор Хенри Минцбърг категорично заявява в своята книга „Managers Not MBAs”, че големите компании наемат MBA възпитаници заради имидж. Но всъщност те изпълняват функциите на анализатори, тъй като имат много добра аналитична подготовка. Огромен процент обаче от възпитаниците на MBA без практика и натрупан опит се провалят като ръководители. Те предизвикват повече проблеми, отколкото сами могат да решат - казва прочутият професор. **Неговата препоръка е хората с мениджърски амбиции да се стремят да се научат от собственият си опит, да систематизират наученото от учебници, да го прилагат**

**смело и новаторски. Механичното пренасяне на готови модели за взимане на решения не води до никъде...**

Личните качества на генералния директор в този текст разглеждаме не толкова като желание да създадем идеален образ. Бих искал те да се възприемат като критерии за избор на водещата фигура в телевизионния канал. Съчетанието на широка визуална култура на високо ниво, експертни познания в основни телевизионни дейности и управленски умения е рядко срещано явление. Важното е да знаем към какво се стремим и какъв тип личност търсим. Още по-важно е да подредим приоритетно различните качества, които се надяваме да открием като даденост и тези, които биха могли да бъдат развити в процеса на работата.

**Според мен все още у нас огромен проблем се оказва именно пълното отсъствие на обективни критерии при назначаването на ръководни длъжности. Обикновено те са заменени от понятия, които най-общо определям като субективен произвол. И това се вижда отчетливо във всяка област. Ние сме държава с най-ниска производителност на труда в Европа, най-нисък брутен вътрешен продукт и най-нисък коефициент на екипна работа.**

**Влиянието** е най-важният инструмент във властта на генералния директор. Все още се дискутира за това кое е по-важно: **да се ръководи чрез декрети или да се ръководи чрез лично влияние.** Ще потърсим аналог на тази ситуация в дисциплината управление на промяната, защото телевизията се ръководи в условия на перманентна промяна на вкусове, на програма, на събития, които трябва да бъдат отразени, на извънредни обстоятелства, които са ежедневие. При всяка промяна идва момент, в който тя трябва да се превърне от идея на създателите и тези, които ръководят промяната, в действия на хора, които я изпълняват. Проблемът опира вече до индивидуални убеждения и мотивация при нейното провеждане на личностно ниво.

Практиката е доказала, че по-бърза, но с по-краткотраен ефект е промяната, която е проведена чрез декрети - по административно - команден път.

По-бавно, но с по-трайни резултати и по-високо качество се провежда промяната по пътя на убеждението чрез аргументи и личен авторитет. В този случай, особено в сложен творчески - производствен организъм, какъвто е телевизията, убеждението е най-ефективният и успешен начин, за

да се постигнат целите и задачите, поставени от управителните тела пред колектива. Ключови за изпълнението им са:

- мотивация на персонала;
- комуникация с висши, средни и оперативни ръководни нива;
- подготовка, усъвършенстване и лично влияние на генералния директор.

Генералният директор трябва да организира и представи работата, така че целите, задачите и интересите на хората максимално да съвпадат с целите, задачите и интересите на телевизията. И то с конкретни аргументи, а не с голословна пропаганда.

Той трябва да създаде среда, в която всеки да чувства мястото си и да осъзнава общата потребност от своя труд.

**Всеки е на мястото си. Никой не е излишен.**

Това професионално позициониране и вътрешно състояние на служителите е най-сериозната гаранция за успех. Чрез психо-социологически изследвания генералният директор може да проверява до каква степен хората се чувстват като екип и доколко се идентифицират с телевизионния канал. За пръв /може би за последен/ път такова социо-психологическо изследване бе направено от агенция MBMD на целия състав на БНТ по поръчка на КАНАЛ 1 през 1993 година. Резултатите бяха много интересни.

През 1992г. БНТ раздели програмните, технологични, финансови ресурси и персонал на две: КАНАЛ 1 и ЕФИР 2. Целта бе да се стимулира вътрешна конкуренция с цел подобряване на качеството на програмата и да се **постигне по-високо ниво на вътрешен плурализъм в темите на публицистичните предавания, гледните точки и интерпретации на водещите.**

Оказа се, че работещите в ЕФИР 2 в много по-висока степен се идентифицират със своята програма и се чувстват като екип, отколкото работещите в КАНАЛ 1. Има обяснения защо, но не това е темата на този текст.

Длъжността, правата, отговорностите, признанието на качеството на положения труд, възможностите за изява и предизвикателството на самата работа са ключови в разбирането за ръководство в BBC. И затова хората там с гордост казват: „*От BBC може да отидеш да работиш навсякъде, но в BBC се идва само от позиция нула.*”

Цитирам непрекъснато BBC, защото те са поставили основата на телевизионния мениджмънт. Всички останали телевизии в Европа интерпети-



рат този опит, като го прилагат на местна основа с необходимите изменения, съобразени с национални, културни и други особености на менталитета на населението.

В книгата си „**12 елемента на великото управление**” авторите Род Уагнър и Джеймс Хартър отбелязват, че мотивираните служители редовно ходят на работа, остават до късно в офиса и в края на краищата са по-ефективни. Всъщност това е незаменимото усещане за качеството на живота - личното удовлетворение от оценката за индивидуално участие в общия проект. Това е длъжен да създаде всеки мениджър, който иска да постигне успех. Вече и в България се забелязва интерес към специалността HR и т.н. TEAM BUILDING. Въпреки това, според мои наблюдения, рецидивите от командния метод на управление, характерен за тоталитарните държави на всяко ниво, все още са много устойчиви...

**Комуникацията** с персонала също е от огромно значение за успеха на телевизията. В BBC генералният директор и неговите колеги имат приемно време, в което изслушват хората си. В същото време те имат дни, през които посещават служителите на работните места и ги изслушват там. Всеки месец, а по-добре два пъти месечно, там има общи срещи с целия колектив /staff meetings/. На тях трябва да се обсъдят т.н. „шумове в системата” недоразумения по линия на получаването и отчитането на разпореждания, текущи затруднения в прекия производствен процес. **Техният анализ на общо ниво ще отстрани дребни пречки, които често водят до големи бедни...**

Друга форма е кутията за предложения, но в крайна сметка водеща е политиката на отворени врати с колектива. Консултантите от BBC направили навремето вежлива забележка на генералния директор на БНТ, че не се среща с хората, а говори по вътрешномониторната система. Обаче тринадесет години по-късно системата у нас не се е променила. В BBC са убедени, че хората имат нужда от информация и че те трябва да бъдат изслушвани и разбирани. И затова има изискване към генералния директор. Той трябва да умее да систематизира информацията, така че да отсява клюките, интригите и паразитните подробности, които затлачват картината на целия проблем, и да открива ценното в този информационен поток. Бих искал да обърна внимание, че в този процес на комуникация генералният директор има възможност поблизо да опознае всеки човек и да си състави лично мнение за него. **А това е безценен капитал**

**в инструментариума на управлението.**

## КВАЛИФИКАЦИЯ

В BBC служителите израстват в йерархията след като докажат на практика и бъдат оценени при атестациите, че имат необходимите знания, умения и сръчност. За тази цел всяка година трябва да се провеждат тренировъчни курсове, които квалифицират персонала и го подготвят към динамично изменящата се обстановка, особено чувствително изразена в новите технологии и изразни средства на телевизионното творчество. След тях се провежда изпит, който има за цел да разкрие качествата на всеки един в три вида ситуации - традиционна, извънредна и кризисна. На базата на получените данни от екзаминаторите /на паритетен принцип вътрешни ръководители и външни експерти/ се прави съответната атестация. Тя е пасаван за последващо издигане в йерархията на телевизията или пък в заеманата от лицето позиция. Този процес гарантира в максимална степен, че на съответното място ще попадне подходяща личност, а не случаен човек. Така се минимизира рискът от непрофесионални действия и решения на всяка позиция в телевизията.

За съжаление у нас и в обществените оператори, и в частните търговски телевизии принципът е елементарен. Критерий е дали кандидатът се харесва на ниво първичен контакт /за да не кажа инстинкт/, или не. Все още конкурсите, личният авторитет, атестациите и всички други реквизити на сложния процес за откриване на личности с богат професионален опит не са от значение. Това издава архаичен патриархално-авторитарен маниер на управление, наследен /според мен генетично/ от стария еснаф, а не от съвременната производствена практика и теория.

## АВТОРИТЕТ

За да стимулира служителите си да произвеждат най-доброто с всичките си усилия, **генералният директор трябва да изисква взаимна лоялност, уважение и кооперативност.** Важен фактор в тази атмосфера е компетентността на генералния директор и неговия управителен състав. Те трябва да притежават качества като **честност и почтеност със служителите, желание да изслушват оплаквания, предложения, идеи.** Само по този начин генералният директор би могъл да убеди хората, че цени тяхната значимост в постиженията на телевизията, част от която са те. Той трябва да изработи механизъм, който да дава възможност на хората да експериментират в извънработно време, да се опитат да реализират своя идея, колкото и

рискова да е тя. Защото това е големият творчески резерв на една телевизия.

Най-лошото, което може да срина авторитета на директора, е той да се опита да скрие свое погрешно решение или некомпетентност зад гърба на подчинените си. Това правило важи както за генералния директор, така и за директорите програма, техника, финанси, новини и т.н., т.е. мениджърите от средното ниво на управление в телевизията. Едно такова действие срива безвъзвратно репутацията и тя трудно след това подлежи на възстановяване. Звучи банално, но имаше такъв драстичен казус в БНТ...

## КОНТРОЛ

**Контролът** чрез оценка на всеки етап гарантира степента и качеството на тяхното изпълнение. Периодичното оценяване на програмата позволява да се сравни планираното намерение с реализираното изпълнение. В комерсиалните станции контролът лесно се постига чрез точките на Нилсен или пийпълметрията. Но те не са достатъчни, защото са количествен показател, който интересува предимно рекламодателите. От значение е и качественият показател /особено за националните обществени телевизии/: твърдост на аудиторията, влияние на излъчените послания, промяна в навиците на зрителите, критическите оценки в специализирания печат. **Тези фактори дават представа за програмата в съдържателен план, а не само в количествен.**

Както вече отбелязах, планирането, замисълът, производството и програмирането на предаванията в основата са виждане и действие на социокултурен модел, който се задава на аудиторията. Тя е свободна да го приеме или отхвърли. Това има и естетическо измерение, което чрез механизмите на съвременната социологическа наука се мъчим да открием. Естетическата стойност на телевизионната програма дава качеството, а маркетинговият успех се свежда основно до количеството. А както се знае, проблемът за количеството и качеството е ключов във философията като базова наука, но той има видимо проявление в частност и при създаване на телевизионните предавания.

## ФУНКЦИИ И РОЛИ НА ГЕНЕРАЛНИЯ ДИРЕКТОР

Спираме се по-подробно на обективни и субективни качества и умения, които трябва да притежава генералният директор, защото той е основна фигура в работата на медиата на всеки етап от нейното развитие. За разлика от BBC, у нас няма досега формулирани изисквания към него, нито

пък са въведени никакви общоприемливи професионални критерии, както вече отбелязах по-горе. Най-доминантен фактор у нас е политическата конюнктура. Правя тази уговорка, защото освен сравнението на подходи, принципи и модели на управление, в случая ще навлезем по-детайлно в ключовата за всяка телевизия процедура **какви критерии се избира генералният директор?**

Най-трудната част от избора на генерален директор е преценката на неговите личностни качества. По принцип оценката за всеки субект е трудна, а когато за нея няма въведени обективни критерии, тя става невъзможна. Можем да кажем, че способностите му:

- да предвижда;
- да притежава професионална интуиция;
- да може да създава атмосфера на колективизъм;
- да умее да работи в екип и да общува с персонала;
- да изслушва

са качества, които могат да бъдат развити и усъвършенствани, но ако вече са налице.

Британската школа формулира няколко изисквания в три групи, които са задължителни за генералния директор.

## МЕЖДУЛИЧНОСТНИ ОТНОШЕНИЯ

Основните качества трябва да бъдат:

- представителност;
- способност за лидерство;
- способност за миротворство в различните огнища на напрежение, които възникват периодично в телевизията;
- да вдъхва респект;
- да може да внушава правилността на своите решения освен с аргументи и с езика на жестовите, мимиката и дикцията, така че да сплотява и мотивира персонала.

**Той трябва да умее да съчетава в себе си качества и поведението на лидер, но да запази и привилегиите да бъде арбитър.** Взимането на страна автоматично би го превърнало в участник в първия конфликт. И какъвто и да е резултатът, едно е сигурно: авторитетът му ще пострада. Управлението на конфликти е сложна наука, необходими са специални познания и умения, но елементарното познаване на основни положения е задължително. Най-важното от тях е той да бъде върховен арбитър в рамките на вътрешната йерархия на авторитети, а негови заместници с делегирани права да бъдат инструментите за текущо и



оперативно решаване на спорни ситуации... Те ще играят временна роля на съвещателен орган, но за всички ще е ясно, че ще бъдат реални фактори при взимане на крайното решение. А генералният директор ще запази правото си на последна дума, като същевременно няма да присъства в епицентъра на напрежението.

## ИНФОРМАЦИОННА РОЛЯ

Генералният директор получава, обработва и осмисля огромна вътрешна и външна информация. В този смисъл той е върховен наблюдател, разпределител и разпространител на важна част от тази информация в невероятно кратки срокове. Информацията, която залива генералния директор, може да се сравни с потоп - доклади, справки, е-маили, телефони, SMS-си - всичко това на фона на картината и звука от телевизионни екрани, които показват не само продукцията на собствения канал, но и на основните му конкуренти. Способността му да се ориентира в този информационен „потоп“, да пресее важното и спешното и да вземе решение всеки ден, всеки час, 365 дни в годината, е решаващо за неговата работа. Затлачената и не-обработена информация често води до закъсне-ли /макар и правилни/ решения в процеса на непрекъсната промяна на обстоятелствата. И това в огромна степен отличава текущата практика на генералния директор на телевизия от тази на други предприятия. **Това, което за телевизията е всекидневие, за други е кризисна, а за трети на-право бедствена ситуация.**

## ВЗИМАНЕ НА РЕШЕНИЯ

Всъщност тази роля го отличава от всички останали негови колеги. Каквито и съвещателни органи да има, каквато и рамка да бъде поставена на неговата дейност, идва моментът, когато трябва се вземе решение. И да се поеме пълната отговорност за него. Много често това става в условия на антиномия. Антиномията е съществуването на два взаимноизключващи се принципа или подхода, но всеки с абсолютно логични аргументи и основания за съществуването си. Към тази ситуация се добавя и още едно обстоятелство: тези решения трябва да се вземат *ad hoc*, често в екстремни обстоятелства. **Принципно опре ли въпросът до решение от страна на висшия мениджмънт, значи той е от изключителна, много често критична важност и спешност.** В подобни ситуации дефиницията „в интерес на обществото“ не винаги е достатъчна. Нищо от управленските стереотипи, които са изработени и изпробвани в сходни ситуации, не работи. Тогава идват на по-

мощ личностните качества, за които говорих: способността да се предвиди развитието на нещата в приблизително абсолютна точност, наличието на интуиция за скритите рискови фактори, които биха могли да се развият в положителна или отрицателна насока и в края на краищата смелостта и вътрешното убеждение да се поема риск. И опираме единствено до уменията на генералния директор и на неговия екип. Дори до неговата интуиция, създадена от личен опит, практика и познания. Какво представлява интуицията - неясна сила, велико прозрение или качества на екстра-сенс? Дълго време маркс-ленинската теория за управление окачествяваше такива фактори като субективен произвол. А всъщност мозъкът прави връзка с минали и настоящи сходни ситуации и подсказва, че нещо се пропуска или просто убягва от внимание. Важното е в такъв случай да се отложи временно решението и да се направи отново подробен анализ на фактите и обстоятелствата, които влияят, за да се стигне до правилния извод. От особена важност е интуицията при наемане на персонал. Въпреки формалните атестации, бляскаво CV, прекрасни препоръки, нещо ви смущава. Бъдете открити към интуицията си. Тя няма да ви подведе. Няма да се спирам на теорията за 27-те антигенни двойки в генетичният стереокод на всеки, които определят във висока степен усещането му за симпатия и антипатия към друг човек. Бизнесът не е място да се харесваме, а да вършим обща работа. И все пак високият коефициент на нетърпимост би изиграл пагубна роля... Съвременната наука приема, че на такова висше ниво са необходими много умения, качества и познания. Но едно е абсолютно задължително.

**Притежаването на сериозни познания и опит поне в три основни области: програмна, финансова и техническа - са задължителни.** Те са необходими, за да се провеждат професионални разговори на експертен език, които да гарантират, а не да сричат авторитета на генералния директор. Техническото познание, способността да прави /или поне да оценява/ анализи и усилието да разбере тенденциите на развитие на технологиите стои на челно място.

Познанията по изграждане на програмни модели, разбирането на драматургията на различните жанрове и като цяло драматургията на програмирането са основен фактор. Защото програмата е целта на всяка телевизия, тя е крайният продукт. А техниката е средство за постигане на естетическата стойност на програмата, но тя сама по себе си

не носи такава стойност. Поради това той трябва да бъде основно запознат с насоките в развитието на драматургичните тенденции, вкусовете и изразните средства в телевизионното и филмово творчество, в шоу бизнеса, в музиката, в театъра. Той трябва да следи ежеминутно общественото-политическите и икономически събития в държавен и световен мащаб, за да оценява достоверността и качеството на информационните и публицитични емисии.

Той трябва да бъде запознат със средствата и подходите на социологическите проучвания, за да следи интересите на аудиторията. Познаването на „твърдата“ аудитория не е достатъчно, трябва да се следи с особено внимание и „меката“ аудитория. Там е скритият резерв за увеличаване на зрителите и той подлежи всяка седмица на анализ от страна на управленския състав, който отговаря за програмата. В този смисъл той трябва да притежава освен усет за предвиждане на интересите на аудиторията и способността да се адаптира към изменящата се обстановка. И решително да пренастройва програмата в разумни граници, за да отговори на новите потребности.

Изключително важно качество е да обединява около решенията си колектива на телевизията, а не да го държи в състояние на постоянен стрес в зависимост от своето настроение и особеностите на характера си. /Интровертен, злоупотребяващ с алкохол, мизантроп и т.н./ Това изисква честност, почтеност, приветливост във взаимоотношенията с тях, особено когато трябва да се отсъди някакво решение в една или друга полза. Той трябва да притежава и куража да отстоява своето решение, а не да го променя по конюнктурни съображения и да притежава доблестта да се извини за погрешно взето решение, без да прикрива случая.

Качествата на генералния директор, неговият характер играят важна роля за съдбата на колектива и на телевизията като цяло. Поради това рамката на неговите правомощия, структурата на управление и композирането на управителните и съветателни органи, както и правилната преценка на неговия опит, качества и умения, прозрачните критерии, по които той бива назначаван, са важно условие, за **да се минимизират до максимум:**

- рискът от лошо управление;
- провал на телевизионния канал в програмен, финансов и технологически аспект;
- загуба на аудитория и на влияние сред обществото;
- загуба на корпоративна репутация.

Затова основно внимание се обръща на чисто човешкия аспект на неговата личност. Той трябва да умее да работи с хора и да гради колектив, с който **да печели**. Той трябва да уважава и окуражава взаимния респект и лоялност. Трябва да създаде набор от инструменти за насърчение и оценка, които да водят до удовлетворение от работата.

Той трябва да усеща и разбира вътрешната конкуренция и да пази баланса, така че една част или отдел да не застрашават интересите и спокойствието на друга част или отдел.

В същото време трябва да има мъдростта да припознава и спазва независимостта на дирекциите: **ПРОГРАМА, НОВИНИ, ПРОИЗВОДСТВО, МАРКЕТИНГ И ПРОДАЖБИ** и т.н. Трябва да преодолява силните политически и икономически влияния, които са всекидневие в телевизиите.

**Той трябва да е абсолютно наясно, че телевизията е пресечна точка на перманентния конфликт между интересите на държавата и интересите на обществото в нейната информационно-интерпретативна роля.**

И най-важното: да не взима страна в различните конфликти на тази територия.

Той трябва да изисква от журналистите обективност, плурализъм, прецизност и безпристрастност, които са в интерес не само на обществото, но и на политиците. Само такова отношение и поведение би гарантирало спокойствие и свобода на работа на целия колектив и в крайна сметка на генералния директор. Дори минималното изместване на отношението и гледната точка на телевизионния канал към една или друга обществено - политическа позиция вече е предпоставка за провал, за създаване на недостоверна, украсена картина към събитията от действителността и в крайна сметка - невярна гледна точка към фактите от нея.

Това ще доведе до няколко трагични събития: напрежения около редакционната политика на медиата, подозрения за съпричастност по извънпрофесионални съображения на журналистите, работещи в нея. Загуба на доверие и авторитет като качествен информационен източник и в крайна сметка загуба на аудитория.

**А аудитория трудно се печели и с голяма лекота се губи.** Така с няколко погрешни решения медиата би се маргинализирала, а това би довело до загуба на обществото в информационен, публичен и финансов аспект. А на собствениците ще донесе най-страшното - фалит!



# НЯКОИ НАРАТОЛОГИЧНИ КАТЕГОРИИ И ПРИНЦИПИ В СЮЖЕТНОТО ИЗГРАЖДАНЕ НА КИНОСЦЕНАРИЯ

Светла Христова

**„Нито една фраза от литературната творба не може да бъде просто отражение на личните чувства на автора - тя е винаги конструкция и игра.“**

**Борис Айхенбаум**

**В** сценария фабулата може да бъде представена чрез сюжета по много и твърде различни начини, в зависимост от избора на сценариста. Изграждането на сюжета е изключително важен момент в творческата му работа. Прави са тези, които казват, че фабулата има съвсем относително значение. Съчиняването ѝ предхожда избора на принципите в разработването на сюжета, т.е. измислянето на съдържанието предхожда измислянето на формата. Казано с други думи, съчиняването на фабулата обикновено е преди изграждането на сюжета, който не отразява вярно действията и ситуациите, а съдържа редица умишлени пропуски и непълноти. Някои автори твърдят, че работните варианти, през които минава сценарният сюжет в намирането на окончателната си форма, са най-малко шест. От раждането си до днес киносценарият се ползва от изработените закономерности на литературата и нейната теория. През 20 в. структурализмът революционизира изучаването на прозата и повествованието /наратива/, като създава цяла нова литературна наука - наратологията. За нас науката наратология представлява интерес, тъй като тя изследва общите закони, които управляват създаването на всяко литературно произведение, или казано с други думи, универсалната повествователна граматика. Интересна е с това, че обръща внимание на въпросите за интерпретацията, има предпочитания към контекста, към ролята на читателя, към особеностите на формата и произтичащите от това ефекти на нивото на конкретния текст - все неща, свързани с гъвкавата природа на киносценария.

Съзираме практическа полза от наратологията като методология, опитваща се да създаде модел

на възможностите в изграждането на повествованието на сценарната структура, чийто смисъл е породен от предназначението ѝ /тя е словесната основа за заснемане на филм/ и е част от по-голяма структура /готовия филм/ на културен контекст.

Според Цветан Тодоров, един от основателите на наратологията, всяка отделна творба е само една от възможните реализации на една абстрактна и универсална наративна структура. Според него наратологията изучава типологичните особености на наратива /като има предвид не само повествователния текст, а всеки текст, разказващ някаква история, например кинотворбите/ и изследва както действието, така и системата на персонажите.

Можем да обобщим приноса на структурализма в наратологията така: литературната творба /в това число и киносценарият/ е конструкция, чиито механизми могат да се класифицират и анализират като обекти на всяка друга наука.

На базата на разделението между сюжет и фабула, както приемат това руските формалисти, Жьонет - автор на „Дискурсът на повествователния текст“ (1972) и сочен за основател на наратологията - се занимава предимно с формална /модална/ наратология, чийто предмет е анализът на текста като повествование, т.е. като начин на представяне на сюжета. Нашият интерес също е насочен към формалната наратология. Ако съдим по книгата на Дейвид Бордуел *Narration in the Fiction Film* /1985/, американската сценарна теория гради постановките си именно върху модалната наратология.

Кои са наративните категории и повествователните принципи, с които се оформя сюжетът на сценария?

Тук ще се запознаем с част /по понятни причини/ от наративните категории, осигуряващи различни повествователни техники при изграждането на сюжета. Теоретично ще вникнем в част от универ-

салните градежни принципи на сценарния наратив, които помагат при създаването на всяка сюжетна разказвателна структура. С една дума - ще се занимаем с инструментариума, с който авторът изгражда съдържанието, формата и композицията на сценарния разказ.

Тези принципи са познати от принципите на разказите, които ни съпътстват цял живот - ние ги слушаме, четем и разказваме от детството си - приказки, митове, романи, Библията, биографии на известни личности, телевизионни шоупрограми. Дори когато спим, не можем да избягаме от тях, защото схващаме и преживяваме сънищата си като малки разкази и си ги спомняме, конструираме и преразказваме във формата на такива. Може би с разказ хората изразяват начина, по който разбират света. Сценаристите имат същата цел.

Сценарният сюжет като структура от условно пространство обикновено разкрива концепция, възглед за света или символ. Построяването му по законите на киното се съобразява с принципи, които всеки автор трябва „да види“ как работят ефективно именно в намисления от него разказ.

Киносценаристът подрежда, оформя истории в разкази, като се съобразява със зрителя. Когато зрителят отива на кино, той има очаквания, характеристики за разказвателната форма - че ще има герои и действие, което ще ги въвлече в определени взаимоотношения. По този начин зрителят е готов да дешифрира епизодите и изображенията, а също така и да осъзнава собствената си идентичност. Той очаква, че събитията ще бъдат свързани по някакъв начин, че конфликтът или ще се разреши - или върху него поне ще бъде хвърлена неочаквана светлина. Той приема и навлиза в условността на филмовия разказ, в неговия ход, разбира намеци - изобщо неусетно зрителят се включва във филмовата форма. Има свои предположения и предпочитания за развързката, финалът или задоволява, или измамва очакванията му от целия филм, а понякога ползва паметта му, за да загатне предишни събития в нова светлина.

Художественото въображение на сценариста създава своите образи освен по силата на психологическите си особености /комбинация на представи, хиперболизация, схематизация и пр./, и с принципите на наратива.

Тъй като са взаимообусловени и са взаимосвързани елементите на наратива /идея, тема, конфликт, характери, хронотоп, композиция, жанр, смисъл/, логично е принципите на сюжетното изграждане да влияят както върху всеки отделен елемент на

наратива, така и върху цялостта му.

Главозамайващите специални ефекти във филмите са демонстрация на поредното технологично стъпало в киноиндустрията, но не и на принципите на градеж в киноповествованието. Те имат огромен моментен ефект върху възприятието на зрителя, подлежат на усъвършенстване във времето на компютърните технологии, подпомагат изразителността на разказа, без обаче да създават неговия принцип.

Кои са наративните категории и повествователните принципи, които са фундамента на универсалната граматика на разказа, с помощта на които се оформя сюжетът на сценария?

Нека започнем с твърдението на Цветан Тодоров, че най-простият вид разказ се състои в преминаването от едно състояние на равновесие в друго. Можем да прибавим, че случаен низ от събития трудно може да се възприеме като разказ, защото обикновено търсим причинно-следствена връзка между тях. Също така можем да приемем, че разказът е верига от събития, които се случват във времето и пространството. Още Аристотел е отбелязал причинно-следствената обвързаност като същностно необходим, структурообразуващ принцип при разказването. Няма разказ без причина и цел, които трябва да са еднакво значими както за автора, така и за зрителя. Киносценаристът подрежда, оформя сюжета като се съобразява с това.

Когнитивните психолози твърдят, че хората се стремят да разберат обкръжението си като изпробват хипотези и правят заключения. Приемайки условността на филмовия сюжет, идентифицирайки се отчасти с героите, зрителят има възможност в хода на екранното време да прави точно това - да гради хипотези за героите и филмовото действие.

Можем да обобщим казаното дотук така - един разказ се разбира като се идентифицират неговите събития и се свържат чрез причина и следствие, време и пространство. Така въз основа на подказвания в сюжета се конструира фабулата в умовете на зрителите.

По-надолу в конспективен порядък /по понятни причини/ ще разгледаме художественото организиране на сюжета по първите три от следните познаваеми наративни категории и градежни принципи на наратива: Особено драматично събитие, разказна логика, време, пространство, гледна точка, информираност, разказвачески глас, пунктуация /начини за свързване на епизодите/, раз-



казвателни условности.

## Особено драматично събитие

Следваме схващането на руските формалисти, че съществува разлика между историята сама по себе си /т.е. фабулата - суровия събитийен материал/ и действителното ѝ представяне /т.е. сюжета - завършеното цяло, представено с помощта на формалните похвати/ пред зрителя. Или казано с други думи, сюжетът е процес на въплъщение на замисъла на автора въз основа на фабулата - подбрани от него драматургичен материал. Това изключително важно разграничение ни отправя до Аристотел, но както вече изтъкнахме, ние ще се придържаме към най-пълната му теория, дело на руските формалисти и основа на наратологията. Тук ще направим опит да разглеждаме принципите на сюжетното изграждане в разказвателната сценарна структура като процес, в който е включен зрителят.

Процесът, в който се конструира фабулата, изисква установяването на връзки между събитията, създаване, оформяне и проверяване на хипотези за отминалите събития. Всеки зрител установява за себе си една единствена времева пространствена и причинна структура на филмовия разказ, който му се представя. Това той постига на базата на прототипни схеми /типове хора, действия, места и т.н., с които може да се отъждестви/, на базата на шаблонни схеми /триактна структура, разказваща за герой с цел, за пътешествие или за промяна в нечие съзнание и т.н./ и на базата на схеми на проявите /търсене на подходящи мотивации и причинни, времеви и пространствени връзки/.

Дейвид Бордуел казва, че „зрителите на един филм се съгласяват или с това, което гледат, или с факторите, които правят неясна или двусмислена задоволителната конструкция на историята.” Така можем да направим извод, че зрителят сам си изгражда фабулата като сбор от собствените си изводи.

Изграждането на сюжета изисква да се даде възможност чрез разполагането на събитията да се построят емоционални и рационални структури между тях. Това конструиране става според няколко принципа.

Първо ще се спрем по-подробно на функцията на основното събитие с парадигматичен смисъл и неговите различни наименования, давани от различни автори.

Определяйки завръзката, Аристотел говори за **„онази гранична част, от която начева преходът /подчертаването мое - Св.Хр./ към щастие или**

**нещастие”** /гл.18/ и намерява за процес, който показва причинно следствията /резултатите/ на това основно събитие, двигател на серия от случки и събития - елементи на сюжета.

Богдан Богданов определя този преход като „модел, здраво залегал в културното съзнание на европейската традиция”. Поради концептуалната сила на този модел, изразяващ прехода от една стойност в друга в съществуването на човешкия разказ изобщо, но също и в изкуството, ние можем да го открием като „нарушаване на забрана” /Проп/, като „зовът за приключение” /Дж. Кембъл/, „Особено Драматично Събитие” /Виктор Дьомин/, „подтикващ инцидент” /Р.Маккий/, при Бордуел - „отличителен случай”.

Понеже смятам събитизацията /и нейното йерархично построяване/ за непреходно средство на кинодраматургията, то ще наричам драматичния преход в едно произведение с термина на Виктор Дьомин, който сякаш най-добре характеризира съдбовния за персонажа смисъл на случването, а именно - **Особено Драматично Събитие**.

Всъщност, всички гореизброени названия описват една функция на това събитие, а именно - пречупване на първичния начин на живот, нарушаване на неговия обичаен ход. Това специално действие е лост, с който може да се поддържа в ход механизмът на историята до самия ѝ край. Особеното драматично събитие е това обединяващо начало, което придава на филма единство, свързвайки често непоследователния ред на събитията в органично и неразривно действие и довеждайки до максималната точка на напрежение и до разрешение.

Киносценаристът иска да опише нещо специално, нещо извънредно, защото кой зрител би искал да гледа нещо обикновено - банално - в прекия смисъл на думата? Както казва Хичкок - „историята, която разказваш, може да бъде неправдоподобна, но никога не трябва да бъде банална. За предпочитане е да бъде драматична и човешка. Драмата е живот, от който са премахнати отегчителните моменти... Красотата на изображенията, красотата на движенията, ритъмът, ефектите - всичко трябва да бъде подчинено или жертвено в името на действието, което зрителите следят”.

Ако напомним за воайорския характер на киното, органично свързан със самото предназначение на това изкуство - да бъде гледано, то е защото действието е негово съдържание /в този смисъл и негов проблем/, но в същото време е и формата, в която това действие се разкрива.

Но знаем, че събитизацията и нейното йерархично построяване може да се драматизира /с методите на драмата - т.е. да се измислят сблъсъци, конфликти между две страни/ и да се дедраматизира /с принципи, противоположни на драмата/. Традиционни средства за построяването на драматизацията са интригата и фабулата или съпоставянето на две величини с противоположни стойности.

Представените събития са дедраматизирани когато показването на конфликта разчита на драматизма на подробностите от потока на живота. Тогава говорим не за особено драматично събитие, а за особена драматична ситуация. Показват се случка след случка серия от съвпадения, които заместват истинските закономерности. Но в киното тази случайност винаги е „дрека на закономерността“. Споделяйки за сюжетното построение на филма си „8 1/2“, Фелини илюстрира същността на дедраматизацията. Тъй като липсва Особено Драматично Събитие в неговия филм, наблюдаваме Особена драматична ситуация, в която описаните подробности се акумулират. Маестрото казва: „Най-насъщната задача, философската задача на филма беше да се намери епизод, който да постави огромен въпросителен знак над целия филм, т.е. епизод, оголващ конфликта на творбата - т.е. някакво събитие, родено от целия строй, от цялата атмосфера на филма. То е изтръгнато от съпоставянето на подробностите.“

И така, от казаното до тук можем да направим извода, че ОДС, казано най-общо, има ключова, основна роля, която определя смислово и емоционално цялото произведение. ОДС се измисля, определя от сценариста и зависи от много фактори, свързани с личността му: жанрово-стилови предпочитания, предварително проучвани от него материали, лично пристрастие към тема или проблем и т.н. В описването на ОДС авторът се съсредоточава върху конфликта и описва смисъла на действието и реакциите на героите, а в особена драматична ситуация вниманието му се фокусира върху подробностите - детайли от средата, звуци и т.н.

Обикновено ОДС представлява завръзката в сценария. Характерът на ОДС определя характера на завръзката, в която конфликтът показва от какъв порядък е недостигът /физически, психически, материален, морален/, който предизвиква нарушаването, пречупването на обичайния житейски ритъм на героя.

Подмамен от възможността да представи уникал-

ната си история, сценаристът за секунда не бива да забравя, че в киното всичко трябва да се покаже. Реалността на образа е плод на кинематографичната условност и именно изискването за убедителност е и пречка, и основно оръжие на сценариста.

Отдавна е известно, че в киното истинското не винаги е подходящо. Съвсем различен ефект ще се постигне, ако сценаристът преобрази реалността - ако я деформира и подчертае, ако я изкриви и т.н. /т.е. вече говорим за предпочитанията на стила му/. Ако на сценарно ниво не се води битката за постигането на реалността, на убедителността на образа, филмът няма да има собствено лице. Всяка известна кинотворба, която ни е очаровала по някакъв начин, е минала през тази битка.

## Разказна логика

Можем да кажем, че сюжетът е изграден каузално, когато едно събитие се разказва и приема като следствие на друго събитие или на черта на героя, или на някакъв общ закон.

Когато зрителят гледа, търси причинна мотивация - гради хипотези каква може да е причината за някакво събитие и какво то на свой ред може да предизвика или причини.

Но сюжетът може да го накара частично да подразбере причини и следствия и тогава той сам изгражда във въображението си разказ. Това е валидно за филми, в които се създава загадка - скриват се определени причини, а в сюжета се представят резултати.

Възможно е и обратното - сюжетът да представи причини, но да се скриват резултати. По този начин зрителят отново сам прави догадки и заключения. Както е известно, съществуват повторни преживявания, които показват, че събитията не винаги се подчиняват на правилата за време, пространство и причинност - категории, свързани изконно с драматургията. Именно повторните преживявания карат Юнг през 50-те години на XX век да търси онова, което стои зад тези правила и той стига до идеята за синхроничността, която утвърждава наличието на неразрушимата, постоянна енергия във времето и пространството. Можем да определим синхроничността като некаузален свързващ принцип, който се основава на съвпадението. Така можем да свържем събития, които съвпадат във времето и пространството или по психологическата си свързаност, или по смисъл. На този принцип са изградени филмовите разкази в „Нетърпимост“, „Магнолия“, „Буре барут“, „Часовете“ и т.н. До каква степен разгръщането на сюжета отгова-



ря на логичната, времева и пространствена природа на изградената фабула?

Сценаристът избира кои събития от фабулата да представи в сюжета и по какви специфични начини да ги комбинира. Няма сюжет, който експлицитно да представя всички фабулни събития, които предполагаме, че са се случили.

## Време

Драматургичната категория време показва хронологията, продължителността и честотата на действието в сценарния наратив. Можем да кажем, че съществува темпорална обвързаност между драматичен герой, драматично действие и адекватното представяне на събитието, конфликта.

„Разказът - казва Кристиан Мец в „Есета върху значенията в киното“ - е двойно темпорална структура. Различаваме времето на това, за което се разказва/времето на историята или диегетичното време/, и времето на разказа... Именно тази двойственост прави възможни всички темпорални съгъствания, които често се срещат във филмите: цял един живот, заснет в двучасова биография; три години от битието на героя, резюмирани в няколко кадъра; цяла нощ, „сведена“ до две минути и т.н.“

В по-широк аспект тази опозиция между диегетично и „екранно“ време /времето на прожекцията на екрана/ ни дава основание да твърдим, че една от основните функции на кинематографичния разказ се състои, по думите на Кристиан Мец, в „превърщането на едно време в друго“.

Времето на разказа има няколко аспекта, добре анализирани от Жерар Жьонет. Те са се превърнали в класически. В такава светлина разглеждат времето и американските сценарни учители Дейвид Бордуел и Робърт Маккий. Първият аспект, анализиращ времето в наратива, е последователност /Order/ /англоезичните Тери Игълтън и Дейвид Бордуел го превеждат като Ред/. Той показва начина, по който сюжетът е подреден във времето и различните отклонения от този ред, които Жьонет нарича „анахронии“. Те са проlepsis /антиципация/ - т.е. нещо, което се случва предварително/ и analepsis /ретроспекция/. Анахроните са формите на несъответствие между фабулата и сюжета. Чрез последователността конструираме събитията на фабулата във всякаква последователност /въпрос на ред/. Зрителите са свикнали с филми, в които събитията са представени разбъркано, защото си ги пренареждат мислено в реда, в който те логично би трябвало да се случат.

Детективският филм е уместен пример за жонглиране с последователността във филмовия разказ.

При създаването на времевата последователност сценаристът може да ползва ретроспекцията /flash back/, с чиято помощ да върне зрителя в миналото и да му покаже корена, произхода на проблема в действието или героя.

Вторият аспект на наратологичната категория време е продължителност /Duree/ /на английски - Duration - продължителност, времетраене/ и означава времето, в продължение на което се случват разказваните събития. Освен това този аспект показва как повествованието може да пропуска епизоди, да ги разширява, да ги обобщава, да прекъсва за малко и т.н. Например: когато сюжетът представя само определени периоди от време, пропускайки смело цели времеви отрязъци, които не биха допринесли съществено в изграждането на сюжета и образите /различни физически действия - обличане, събличане, хранене, гримиране; различни видове пътувания - със самолет, кола, влак и т.н./. Това се отнася и за случаите, когато сюжетът разказва за обичайно действие, което става многократно, но не съдържа нищо важно за веригите от причина и следствие. Тогава драматургът /за да не досажда на зрителя/ представя един или няколко по-ярки случая и те резюмират останалите събития.

Киноразказът тук разчита на монтажното мислене на драматурга да прескача от един момент в друг. Това на пръв поглед изглежда като нарушаване на монтажните закони, но всъщност е адаптация към съвременния зрител, който схваща светкавично и е склонен да отиде от един силен момент към друг силен момент, без да се занимава прекалено с логическата последователност в една сцена.

Ускоряването или разтягането на времето, изобщо играта с времето е важен инструмент за сценариста в изграждането на киноразказа и е част от речника и синтаксиса му.

Авторът измисля различните начини, по които сюжетът може да си служи с реда във времето, продължителността и честотата на разказа, съобразявайки се с възможността на зрителите активно да участват в разбирането на разказа. С една дума - драматургът трябва сам творчески да мотивира манипулациите с времето. Понеже това, което спонтанно наричаме продължителност /времметраене/ на текста е всъщност времето, което влагаме за прочита му, но това време е много

относително и варира според ситуацията, то можем да кажем, че все още никой не е в състояние да определи продължителността на един наративен текст. Опозицията диегетично време - екранно време е обща характерна черта на кинематографичния разказ, на устния разказ и на драматичния разказ. В киното прожекцията позволява да се фиксира някаква „обективна“ скорост на изпълнение /протичане/. Затова Жьонет определя категорията продължителност като въвежда още едно понятие - скорост. Скоростта на сюжета /разказа/ Жьонет дефинира като отношението между времетраенето на фабулата /histoire/, измервано в минути, часове, дни, месеци, години и дължината на текста, измервана в редове и страници. Свеждането на времето на фабулата до време на сюжета е сред основните проблеми, които трябва да разреши повествованието на сценария и представлява голямо изпитание за оригиналното професионално мислене на сценариста.

На базата на дефиницията за скорост на сюжета Жьонет говори за четири вида продължителност, които ще споменем тук, защото тяхното изследване и прилагането на техните комбинации дават много добра възможност да се изучи и анализира ритъм и многобройните му ефекти в повествователния текст:

**Сцена (scene)** - тя създава илюзията за съвпадение между времетраенето на сюжета и на фабулата. Най-типичният пример за сцена е диалогът, при който продължителността на разказа почти съвпада с тази на фабулата.

**Резюме (sommaire)** - с няколко изречения или на няколко страници се разказват събития с голяма продължителност във времето - месеци, години. Така могат да се пропуснат действия, които не се смятат за важни или просто може да се търси по-голяма динамика на разказа.

**Пауза (pause)** - с този термин Жьонет отбелязва епизоди, в които разказът продължава, но нищо не се случва на фона на фабулата. Паузата, обратно на резюмето, създава ефект на забавяне и много често представлява лирическо отклонение, описание или коментар на разказвача.

Как се изразява паузата в киноизграждането?

Дейвид Бордуел утвърждава паузата като коментар на писателя, който, колкото и да се отклонява от развитието на действието, представлява неразделна част от сюжета. Той дава пример с епизода-пауза „За Бога и Отечеството“ /ф. „Октомври“ на реж. С. Айзенщайн/, където този вмъкнат материал изпълнява функцията на реторичен аргумент в

оформянето на сюжета. Паузата създава възможност за такова съпоставяне на образи, предмети и събития, което поражда втори план, извън видимия кадър, друга образност и мисъл, несъществуваща конкретно и пряко върху екрана. Ролан Барт го нарича „третото значение“ на филма - това, което лежи отвъд назованото значение и значението, което се подразбира: царството, в което случайните линии, цветове, изрази и структури стават „спътници“ на историята. Ако имаме подобен подход към паузата в оформянето на сюжета, то бихме дали възможност на зрителя да бъде интригуван от странността на разказа.

**Елипса** - всъщност тя представлява противоположността на паузата, даден момент от фабулата изобщо не се споменава, но логиката на сюжета показва, че той все пак се е случил.

Елипсата може да обхваща период с различна продължителност - от минути до десетки и стотици години. Някои я наричат „скачък във времето“. Тук ще добавим, че елипсата е фигура и във филмовия монтаж със същото име и функции. Скоростта на разказа като съставлящо продължителността на филмовото време понятие със своите четири разновидности - сцена, резюме, пауза, елипса - дава възможност на сценариста да създаде ритъм на разказа си във времето.

Поради това, че у нас темпоралното драматургично понятие скорост на разказа не е схващано и разглеждано в горепосочените аспекти, можем да формулираме хипотезата, че неговото прилагане в оформлението на сюжета е полезно за практиката на сценариста - хипотеза, която може да се провери и допуска възможност за алтернативен отговор.

Трябва да кажем, че ако ритъмът на сценария не е заложен от сценариста, то режисьорът и монтажистът едва ли ще могат да разрешат проблема с него.

Друг аспект на категорията време е **честотата /Frequency/** /на английски - frequency - честота, Тери Игълтън/. Честотата включва въпросите дали дадено събитие се случва само веднъж и е разказано няколко пъти, или пък се случва няколко пъти, но е разказано само веднъж.

Както времетраенето и продължителността, този аспект касае отношението фабула - сюжет. И днес наратолозите използват класификацията на Жьонет за честота на разказа, според която съществуват три възможности: еднократност /или еднократен разказ/, повторемост /или повтарящ се разказ/, многократност /разказ за събития, които се



случват много пъти и се разказват само веднъж/. Цветан Тодоров посочва важната роля на повторението в изграждането на повествованието. Той казва: „Обикновено не си даваме сметка доколко художественият текст е изпълнен с повторения, без да се боим, че ще сгрешим, можем да твърдим, че всяко събитие в историята е предадено най-малко два пъти. В по-голямата си част тези повторения се разпределят по различните филтри: даден разговор веднъж ще бъде възпроизведен, друг път ще бъде споменат съвсем бегло; едно събитие може да се разглежда от много гледни точки; или пък за него ще се говори в бъдеще, в сегашно и в минало време. Овен това всички тези параметри могат да се комбинират помежду си... Връзките между повтарящите се разкази варират от идентичност до противоречие: и материалната тъждественост дори не винаги довежда до тъждественост на смисъла /в това отношение добър пример е филмът на Копола „Разговорът“/. Също така разнообразни са и функциите на тези повторения - те допринасят за утвърждаването на фактите /в полицейско следствие/ или за тяхното отхвърляне. „В „Персона“ - 1966 Ингмар Бергман ползва повторението по непознат за киното до тогава начин. В осемминутен разказ камерата остава на лицето на разказващата Биби Андершон, след което същият разказ - дума по дума - осем минути е зад кадър, на лицето на слушащата Лив Улман. Бергман обяснява: „Историята, която някой разказва, не е същата, която другият слуша.“ Кинодраматурзите ползват и включват повторението в писането на сценариите, за да изградят с негова помощ жанровите си принципи. В зависимост от творческите си цели те могат да повтарят някоя характерна черта на героя, редове от диалога, инверсии в диалога, повторение на музикални мотиви, на определен предмет, цвят, начин на държание на герои, понякога повторение на части от сцени и т. н. - възможностите са много. Най-често повторението се наблюдава във филми, които правят впечатление с конвенционалността си - комедии, трилъри, фантастика и т.н. Няма фиксирани принципи в изграждането на повторението в киноповествованието, които всички творци да следват. Знаейки за необходимостта от него, всеки автор сам си ги избира и изработва. Работа на кинодраматурга е да предлага знаци за хронологичната последователност в сюжета, както и продължителността на действията и техния брой случвания - изобщо творчески да определя манипулациите с времето.

В книгата си „Символното поведение на човека“ Васил Райнов, правейки кратък преглед на семиотичните изследвания в парадигмата „възприятие на естетически образци“, се спира по-специално на двата закона на Айзенек /1987/. Айзенек посочва, че удоволствието, което е предизвикано от красотата, е обратнопропорционално на количеството енергия, необходимо за възприятие на естетическия обект. Така той определя два закона:

1. Закон за повторението, утвърждаващ, че за да може възприемащият индивид да изпитва чувство за пълнота и удовлетворение, естетическата форма трябва да е повторяема.
2. Закон за умората, който определя, че за да се изпитва чувство на пълнота и удовлетвореност, естетическият обект се нуждае от разнообразие. Колкото по-добре е постигнат баланс между 1 и 2, толкова по-голямо е удоволствието от възприемането на обекта.

Библиография

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985, p.50

Богданов, Богдан, Мит и литература, С., Изд. Хемус, 1998, с. 157

Дъомин, Виктор, Филм без интрига, С., НИ, 1969, стр. 206

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985, p.77-82

Mc.Kee, Robert, *Story*, Harper-Collins Publishers, NY, 1997, p. 68-69

Игълтън, Тери, Теория на литературата, С., Унив.издателство „Св.Кл.Охридски“, 2001, стр. 127

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985, p. 51

Игълтън, Тери, Теория на литературата, С., Унив. издателство „Св.Кл.Охридски“, 2001, стр. 127

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985, p. 51

Genette, Gerard, *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, P. 123

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985, p. 51

Игълтън, Тери, Теория на литературата, С., Унив.издателство „Св.Кл.Охридски“, 2001, стр. 125

Тодоров, Цветан, Поетика на прозата, С, 1985, стр. 203-204

Райнов, Васил, Символното поведение на човека, Издание на Института за изучаване на мозъка, БАН, 1993, стр. 325



# Екранът в преход от атоми към битове

Антон Рагославов



„Гражданинът Кейн“

**П**рез 1995 Никълъс Негропonte публикува своята книга „Дигитално Битие“, с която безпогрешно предвижда развитието на дигиталните технологии в последвалите години и прехода от материални /атоми/ към нематериални /битове/ носители на информация. Киното се възползва максимално от дигиталната революция и ни направи свидетели на образи и зрелищност, немислими преди.

Кинематографистите, освободени от улеснения снимачен и производствен процес, дадоха воля на фантазиите си и ни разказаха нови и вече познати истории по затаяващ дъха начин.

Анализаторите повече от десетилетие спорят дали всъщност „новото“ кино е ново. Ако то разказва

все същите познати истории, използвайки само по-усъвършенствани средства, едва ли имаме основание да го наричаме ново. Ако обаче преходът „от атоми към битове“ е довел киното до нов тип повествователност, до естетика, която не е осъществима при класическите технологии, то можем да говорим не само за нови възможности, но и за изцяло ново кино.

Изследвайки този въпрос в книгата си „Дигиталната стихия“, Божидар Манов разглежда в аудиовизуалния продукт така наречените културен и компютърен пласт, които си взаимодействат, създавайки предпоставки за появата на нова, своеобразна „компютърна поетика“. Като най-съществена характеристика, разграничаваща новите медии



от „старото кино“, авторът посочва принципа на интерактивността.

Други последици от дигитализацията са улесненият производствен процес, усъвършенстването на специалните ефекти и появата на изцяло нови методи и канали на разпространение. Киното не е това, което беше. То продължава да се променя пред очите ни. С всеки нов филм границите между възможно и невъзможно стават все по-размити. Но да не забравяме, че киното е преди всичко медиа. Т. е. то предава определени послания. Има ли какво ново да ни каже киното от дигиталната епоха, или не? Намира ли „компютърната поетика“ нови, непознати досега ключове към тайната на битието, или всички истории вече са разказани, а сега просто ги повтаряме с по-съвършени средства? Могат ли електронно генерираните битове да намерят ново обяснение за произхода и съществуването на своите предшественици атомите? Ето това би било ново кино!

Мисля, че новото кино е факт, макар и все още не напълно оценен и осмислен. Филми като „Матрицата“, „13 етаж“, „eXistenZ“, „Кодът Пи“ носят ново откровение, неосъществима досега метафора, която има основание да претендира за универсално, философско обяснение на света. Основната разлика на тази нова поетика в сравнение с класическото филмово повествование се корени в принципа на генериране на дигиталното изображение. При старата, все още широко използвана технология, изображението се запечатва върху филмова лента чрез фотохимически процес. Върху лентата е нанесена емулсия от светлочувствителни сребърни соли, които улавят попадналата върху тях светлина. Именно този тънък, почти невидим пласт от атоми става носител на информацията, която след последователност от химически процеси може да бъде отново възпроизведена върху белия екран. При цифровите технологии светлината се улавя от електронни сензори /чипове/. Попадналите светлинни фотони се „превеждат“ в цифрова информация, която е готова за незабавно възпроизвеждане. В постпродукционния процес тази информация се обработва, сортира и подрежда с помощта на компютри, за да се превърне в пиксели върху екрана. Електронните сензори са разделени на множество малки рецепторни клетки /колкото повече, толкова по-качествено изображение/, които са разположени равномерно с математическа прецизност по повърхността на чипа, за разлика от атомите върху филмовата лента, които са безразборно

разпръснати. Оттук идва и един от все още непреодолените недостатъци на дигиталното изображение спрямо аналоговото. Въпреки постоянното усъвършенстване, увеличаване на площта и качеството на чиповете, цифровото изображение все още не може да постигне мекотата и естествеността на класическото филмово изображение. Око то сякаш усеща математическата структура зад образа. Затова и усилията на дигиталната киноиндустрия са в посока подобряване на качеството чрез увеличаване на броя на пикселите и постпродукционна обработка, целяща да премахне специфичната острота на цифровото изображение. Съществува обаче и друга тенденция. Още през осемдесетте години на XX век хардуерният специалист Джим Кембъл започва да експериментира, комбинирайки аналогово и цифрово изображение с цел да получи възможно най-ниска разделителна способност, четлива на оптичния екран. Обратно на естествения стремеж на цифровите технологии да наподобят и заместят аналоговите, Кембъл изследва потенциала на „естетиката на пиксела“, както той сам нарича стила си, търсейки нещо ново и различно от традиционното. Тези експерименти касаят само материалното ниво на изображението, но очертават принцип, който би могъл да се приложи на всички останали нива. Киноизкуството е цялостен процес, в който технологията не може и не трябва да се отделя от художествения пласт. Сценарият, диалогът, идейните послания на филма неминуемо са повлияни от най-ниското технологично ниво запечатването и възпроизвеждането на изображението. Както добрият скулптор оставя материала да му подсказва формата, така и творците от дигиталната епоха търсят нова естетика в спецификата на компютърните технологии.

Какво е общото между споменатите по-горе нови филми? Всички те изследват идеята, че светът има някакво крайно, логично и подлежащо на конкретен анализ обяснение, точно както дигиталното изображение може да се сведе до последователност от единици и нули, да бъде пресметнато и разгадано. Тайната на битието, която остава само докосната и неразгадана до край в класическата филмова поетика, днес е дръзко „разкрита“, без това да намали интереса на зрителите. Компютрите не са просто технологично средство, те са метафора, ключ към невидимото. Битовите обясняват атомите по начин, по който класическата поетика не би могла.

Нека да подкрепя тези твърдения като сравня

един от най-великите филми от класическата епоха „Гражданинът Кейн“ /1941/, с не по-малко значим представител на дигиталната филмова естетика „Матрицата“ /1999/.

„Не мисля, че има дума, която може да обясни човешкия живот“, казва един от работниците, описващи богатствата на починалия Чарлз Фостър Кейн. Следва поредица от кадри, която завършва с близък план върху лицето на Кейн, който произнася думата Rosebud /Розова пъпка/. „Може би Rosebud се е наричало нещо, което той не е успял да намери или нещо, което е загубил“ казва репортерът, натоварен да разкрие загатката на предсмъртната дума на Кейн.

Сочен за един от най-великите филми в историята на киното, „Гражданинът Кейн“ разказва за живота и смъртта на един американски мултимилионер. Преминавайки през детството, младостта и зрелите години на Чарлз Кейн, през любов, приятелства и предателства, филмът ни оставя зашеметени и наситени там, откъдето сме тръгнали. Научили сме много, видели сме почти всичко, но все пак недостатъчно, за да разгадаем предсмъртната мутайна.

А защо не, би попитал един съвременен любител на компютърните игри и информационните технологии. В свят, в който всички отговори са на един клавиш разстояние, защо ни трябва цял филм, за да търсим значението на една загатъчна дума? Впрочем в този дух са много от коментарите към филма „Гражданинът Кейн“ в официалния сайт IMDb. Един от тях, публикуван от потребител с ник-нейма butters\_thatsme, гласи: „Rosebud се е наричала неговата шейна от детството. Ето, спестих ви 2 часа загубено време.“ Това е вярно. Така се е наричала шейната на малкия Кейн, която му е взета, когато е изпратен в интернат. Въпросът е приключен за butters\_thatsme. Ние също прибързано можем да заключим, че коментарът е повърхностен и незрял, но това ще бъде наистина прибързано. По-внимателен анализ на другите коментари и на личния профил на butters\_thatsme го характеризира като съвременен любител на киното с доста задълбочени наблюдения върху не един и два филма. Както споменах, много от останалите коментари също са в този дух. „Не мога да повярвам, че някой гледа такива филми за удоволствие“, „Това наистина ли е най-великият филм???“ и т.н. Мненията изразяват нетърпение /въпреки че шедевърът на Орсън Уелс не е лишен от динамика дори според съвременните стандарти/ и очакване за нещо по-различно. В крайна

сметка става въпрос за един от най-великите филми. Какво се е случило? Изгубил ли се е „Гражданинът Кейн“ в дигиталната епоха? Какво търси съвременният зритель?

1999. „Матрицата“. Начало на трилогия, станала нарицателна за киното от дигиталната епоха. Главният герой - компютърният хакер Нео, също има своя загатъчна дума. Какво е Матрицата? - пита той в началото на филма. Отговорът, подробен и изчерпателен, следва почти веднага. Матрицата е компютърно генерирана реалност, в която живеем. Симулация, която цели да ни заблуди и да ни държи в робство. Край. Загатката е решена. Филмът би трябвало да свърши, но той едва сега започва. В следващите 6 часа /колкото е приблизителната обща продължителност на трилогията/ следим със затаен дъх перипетиите на главните герои и не се чувстваме ошетени от това, че мистерията на Матрицата е разбулена още в началото. И критици, и зрители са единодушни, че не става въпрос за поредния елементарен холивудски екшън. „Завладяващ, проникателно философски, един от най-великите филми, правени някога“ - това е един средностатистически коментар за филма. За философските, религиозни и екзистенциални внушения на „Матрицата“ са изписани стотици статии и книги. Достатъчно е да пуснем в Google словосъчетанието „Философия на Матрицата“ и ще разберем, че съвременното компютърно поколение зрители намира в този филм своеобразен код към живота въобще. Една възможна, достоверна интерпретация на действителността. Също както „Гражданинът Кейн“ от 1941. С една съществена разлика. „Матрицата“ започва там, където „Гражданинът Кейн“ завършва. Класическата поетика завършва с въпроса, дигиталната започва с отговора!

Една от основните предпоставки за тази културна метаморфоза са новите зрители. Родени и израснали в епохата на информационните технологии, те съществуват паралелно в два свята. Във видимото, материално измерение, където важат класическите закони на физиката и логиката; и в невидимия информационен поток на мрежата, където имат свой профил, свое виртуално пространство и постоянен достъп до неограничен обем от информация. Това дуалистично битие не е познато на предишното поколение зрители и затова много от посланията на дигиталната поетика остават непонятни за тях. Новите зрители от своя страна в своята информационна презадоволеност са нетърпеливи и изискващи бързи и ясни отго-



вори. За тях са неясни екзистенциалните търсения на класическата драматургия. Разликата в поколенията не се изразява толкова във възрастта, колкото в мисловния модел. Старото поколение творци и зрители мислят в абстракции. Основните философски понятия не са твърда, подлежаща на щателно изследване и класификация територия, а по-скоро тайна, част от загадката на живота, до която поетът се докосва внимателно, с благоговение и без очакване за окончателни отговори. Новият „Homo Digitalis“, се втурва направо в светая светих на битието, търсейки незабавни отговори на въпросите за „живота, вселената и всичко останало“. Неслучайно използвам този цитат от нашумялата през 80-те години на XX век книга „Пътеводител на галактическия стопанджия“. В много отношения тя е прогностична, защото улавя тенденциите на предстоящата културна метаморфоза. Героите на Дъглас Адамс от тази забавна фантастична сага са много точни прототипове на днешния сърфиращ в интернет гражданин на виртуалния свят. Към вечните въпроси се подхожда директно и прагматично, с

решаването им се натоварва огромен, свръхмощен компютър, който след години на изчисления дава кратък и ясен отговор<sup>42</sup>. Е, след това се налага да се построи нов, по-мощен компютър, който от своя страна да формулира въпроса и така нататък в безкрайната спирала на парадокса на съществуването. Днешният зрител не е по-наясно от вчерашния относно този парадокс. Той просто има нов изследователски инструментариум в лицето на компютърните технологии. Философските абстракции се материализират във виртуалното пространство. Затова след филми като „Матрицата“, „13 етаж“, „eXistenZ“ се замисляме дали наистина не е така. Дали не съществуваме в паралелни, компютърно генерирани реалности? Идеята за друг - невидим, паралелен свят е древна колкото самото човечество, но за пръв път тя има своя виртуална проекция. За пръв път тя може да бъде убедително визуализирана и обяснена с категории и понятия, които не само не са абстрактни и относителни, но са и напълно достъпни и разбираеми за един съвременен първокласник. Технологията е другата основна предпоставка за



новия тип наратив в дигиталната поетика. Принципът на дигитализация се проектира във всички нива на аудиовизуалния продукт. Да вземем за пример еволюцията на звука от аналогов към цифров. Това е процес, при който плавната крива на звуковата вълна чрез специален конвертор се записва и представя като последователност от математически стойности. Първоначално технологията се е използвала единствено за подобряване на качеството и улесняване на съхранението, обработката и възпроизвеждането на звука, тоест като естествено продължение на аналоговия процес. Но експериментирането със специфичните възможности на цифровизацията и по-специално с някои от нейните „недостатъци“ /фийд-бек, изкривяване, изкуствено електронно звучене/ е довело до изцяло нова звукова естетика, която е в основата на съвременната поп и рок музика. По същия начин експериментаторите в областта на дигиталното изображение гледат на него като на изцяло ново изразно средство и превръщат несъвършенствата му спрямо традиционната технология в нов, самостоятелен екранен език - езикът на дигиталната епоха. Това е изразност, родена и вдъхновена от решетката на пикселите, от математическите стойности зад видимия интерфейс, от единиците и нулите, съставляващи всеки цифров продукт. Както програмните езици, с които се създава и управлява светът на битовите, не търпят неясноти, а прецизно указват всяка стойност и величина, така и новият дигитален език прониква в самата същност на изобразявания обект, разлага го на съставните му части и го анализира, за да удовлетвори преситения от информация зрител. В екзистенциалната драма на XX век, която влияе и върху класическата киноестетика, „сърцата се разбиват, докато хората просто пият чай“ /Чехов/.

Всичко важно, вечно, трагично се случва на втори план - някъде в сърцата и умовете на хората. Затова истинският смисъл на живота на гражданина Кейн остава загадка. Той умира с тайната си както всеки от нас. Дигиталната поетика не оставя подобни нерешени уравнения. Тайната е безпощадно търсена, изваждана на показ и анализирана. От гледна точка на класическия филмов зрител това е повърхностно и наивно. Къде остава вторият план, къде е същността, която според Екзюпери „се вижда само със сърцето“? Дали днешният зрител е затъпял и е станал непретенциозен? Противно на логиката, дигиталната поетика в никакъв случай не е еднопланова и плоска. При нея вторият план е разположен във виртуалното пространство. Той продължава да е невидимо и отделено от материалното /защото битовите не са атоми/, но вече има своя убедителна метафора. Да обобщим казаното дотук: новите медии носят нова, различна естетика, която превежда класическите философски категории на езика на виртуалната улица. Изборът пред кинематографистите е прост: да останат вкопчени в познатото и традиционното или да потърсят и да усвоят потенциала на пикселите. Процесът е постепенен и включва задължително огромяване и на зрителя в принципите на новата дигитална поетика. Но процесът е също така и необратим. Развитието на технологиите принуждава дори и фанатичните поклонници на класическата аналогова технология да посегнат към компютрите, ако не искат да останат извън общия културен поток. Когато се наситят напълно на почти неограничените визуални възможности на цифровизацията, творците ще се сетят за „Rosebud“ - загадъчната дума на гражданина Кейн, и ще я потърсят отново във виртуалния свят.

*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, проф. Божидар Манов, проф. Вера Найденева, проф. Венец Димитров, проф. Владислав Икономов, доц. Калинка Стойновска, Людмила Дякова (главен редактор), проф. Станислав Семерджиев  
**Дизайн:** Силвия Попова **Печат:** Печатна база „Дийор принт“

### Адрес на редакцията:

София 1527, бул. „Дондуков“ 67, тел.: 946 10 66

За реклами: 946 10 66 E-mail: [spisane\\_kino@sbfd-bg.com](mailto:spisane_kino@sbfd-bg.com)

СБФД интернет сайт: <http://www.filmmakersbg.org/index.html>

**Препечатването е допустимо само с разрешението на редакцията и автора.**

**Подписаните материали не съвпадат винаги с мнението на редакцията.**

КИНО е двумесечно списание. Цена на отделна книжка - 3,50 лв.

Редакцията приема заявки за абонамент и отделни книжки срещу преведени суми по пощата на адрес: София 1527, бул. „Дондуков“ 67, за главния редактор - Людмила Дякова  
ISSN - 0861 - 4393



# MEDIA



A programme of the EU

## СТРАСТ ЗА КИНО

PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA  
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE  
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO  
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE  
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO  
PASSION DE CINEMA PASION POR EL CINE  
PASSION FOR CINEMA СТРАСТ ЗА КИНО  
PASION POR EL CINE PASSION FOR CINEMA  
LEIDENSCHAFT FÜR KINO PASSION DE CINEMA  
VÁŠEŇ PRO FILM СТРАСТ ЗА КИНО PASSION DE CINEMA  
PASION POR EL CINE AISTRA KINUI  
PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA  
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE  
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO  
LEIDENSCHAFT FÜR KINO PASSION DE CINEMA  
VÁŠEŇ PRO FILM СТРАСТ ЗА КИНО PASSION DE CINEMA  
PASION POR EL CINE AISTRA KINUI  
AISTRA KINUI PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA  
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE  
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO  
PASSION DE CINEMA PASION POR EL CINE  
PASSION FOR CINEMA СТРАСТ ЗА КИНО  
PASION POR EL CINE AISTRA KINUI  
LEIDENSCHAFT FÜR KINO PASSION DE CINEMA

Бюро МЕДИА - България  
бул. „Дондуков“ 2А, ет. 8  
София 1000  
тел.: (02) 988 32 24  
факс: (02) 987 53 69

info@mediadesk.bg  
www.mediadesk.bg

ПРОГРАМА НА ЕВРОПЕЙСКИЯ СЪЮЗ В ПОДКРЕПА  
НА АУДИОВИЗУАЛНАТА ИНДУСТРИЯ



ДЖАНФРАНКО ПИЕРАНТОНИ НИМАР СТУДИОС ПРЕДСТАВЯ

ПАС МОРИТЦ АЛЕСАНДРО АНДЖЕЛА МОХАМЕД  
ВЕГА БЛАЙБТРОЙ ПРЕЦИОЗИ МОЛИНА БАКРИ

ЧЕКИ АНДРЕ АРСИНЕ МАРИАНО ИВОН  
КАРИО ДЮСОЛИЕ ХАНДЖНЯН РИДЖИЛО БРУЛАТУР ШО

филм на  
**ПАОЛО И ВИТОРИО ТАВИАНИ**

# Чифликът на Чучулигите

ХРИСТО ШОПОВ, ХРИСТО ЖИВКОВ, СТЕФАН ДОНИЛОВ, НИКОЛО ДИПЛА, ЧЕБЕЛДО ЛО ПРЕСТИ, ЛИНДА БАТИСТА, ЕМИЛИЯ МАРИЯ МОДУЧЬО СЦЕНАРИСТИ: ПАОЛО И  
ВИТОРИО ТАВИАНИ ПО ЕДИНОВЕЛНИКА РОМАН НА АНТОНИА ПРЭЛАН ОПЕРАТОР ДЖУЗЕПЕ ЛАНЧИ МУЗИКА ДЖУЛИАНО ТАВИАНИ РЕЖИСУРА ПАОЛО И ВИТОРИО ТАВИАНИ

VAN KRIS FILMS

Nimar

AGER 3

Rai



Cinema

EAGLE  
PICTURES

EUROPEAN  
FILM

EURIMAGES

MEDIA

DCI (DOLBY)  
DIGITAL

ONE  
CITY

AM

Logo of a distributor, featuring a stylized 'M' and 'A'.

01  
DISTRIBUTION