

КИНО

3,50 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

ЕВРОПЕЙСКО КИНО



4 2002

ПРИЛОЖЕНИЕ:

СЦЕНАРНИ
ЕСКИЗИ

- ПРОГРАМАТА МЕДИА
- НИКОЛАЙ СОТИРОВ
- ГЛАСОВЕ ОТ САЛА НА МЕДУЗА



ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ СА НАШИ ЦЕННОСТИ

ПАРТНЬОРСТВО ЗА ПРИСЪЕДИНЯВАНЕ НА БЪЛГАРИЯ КЪМ ЕВРОПЕЙСКИЯ СЪЮЗ

(Продължение от миналия брой)

Заетост и социална политика

– Продължаване на хармонизирането с *acquis* в областта на трудовото право... посредством... изменения в Кодекса на труда и в Закона за насърчаване на заетостта... Укрепване на съответните административни и правоприлагащи структури... и създаване на независим фонд за гарантиране на служителите в случай на обявяване в несъстоятелност...

– Транспониране и изпълнение на законодателството на ЕО в областта на равното третиране на мъжете и жените...

– Приемане на законодателство, транспониращо *acquis* в областта на анти-дискриминацията...

– Завършване на транспонирането на *acquis* в областта на здравословните и безопасни условия на труд...

– Отказване от системата на компенсирание за лоши работни условия.

– Изпълнение на приетия Национален план за заетостта при отчитане на Европейските насоки и приоритетите, намеренията и препоръките...

– Продължаване на хармонизирането на законодателната рамка и развитието на способността за изпълнението на *acquis* относно общественото здравеопазване, включително на *acquis* за контрола над тютюна...

– Продължаване на усилията за укрепване на способността за осигуряване на достъпна и качествена здравна система...

– Продължаване на подкрепата за изграждане на капацитет от социалните партньори, особено с оглед на тяхната бъдеща роля в разработването и изпълнението на политиката на заетост и социалната политика на Европейския социален фонд.

– Подготовка на национална стратегия за социално интегриране, както и срещу бедността, включваща събирането на данни с оглед на бъдещото участие в Европейската стратегия за социалното интегриране.

Енергетика

– Изпълнение на задълженията за поетапното създаване на запаси от горива, изисквани от *acquis*...

– Изпълнение на новата енергийна стратегия... намаляване на енергийния интензитет на Българската икономика... подобряването на енергийната ефективност... увеличаването на употребата на възвръщаеми енергийни източници...; транспонирането на *acquis* относно енергийната ефективност (етикетиране на електроуредите...).

– Приемане на ново рамково законодателство и започване на изпълнение на график за пълното въвеждане на законодателство на ЕО на вътрешния пазар за газ и електричество и за поетапното отваряне на електрическия и газов пазар...; елиминирание на наличните ценови смущения в енергийния сектор, особено за домашното електричество и цените за отопление...

– Продължаване на изпълнението на плановете за реструктуриране (включително приватизацията) в енергийния сектор...

– Продължаване на изпълнението на всички препоръки, съдържащи се в доклада на Съвета, изготвен през 2001 г., относно „Ядрената безопасност в контекста на присъединяването“ и последващия го доклад, представляващ Партньорски преглед на състоянието от юни 2002 г...

– Подготовка за изпълнение на ангажиментите, поети по отношение на ранното затваряне на 3 и 4 блок най-късно през 2006 г...

– Фокусиране върху укрепването на независимостта, ресурсите и капацитета на националния регулаторен орган за ядрена безопасност.

– Продължаване на осигуряването на високо ниво на ядрена безопасност на 5 и 6 блок на атомната електроцентрала в Козлодуй...

– Подобряване на управлението на ядрените отпадъци...

Малки и средни предприятия

– Изпълнение на европейската Харта за мал-

ките предприятия.

Научна и изследователска работа

– Укрепване на административния капацитет и инфраструктурата, свързани с изследователската работа, за да се увеличи ползата от присъединяването към съответните Рамкови програми на Общността, включително на Шестата рамкова програма (2002 до 2006).

Образование и обучение

– Подготовка за пълното приемане на Директивата за обучението на децата на работниците-мигранти до датата на присъединяването.

Телекомуникации и информационни технологии

– Завършване на транспонирането на *acquis* в областта на телекомуникациите и ефективното му прилагане, особено по отношение на поощряването на конкуренцията...

– Увеличаване на капацитета на телекомуникационния регулатор, като се обърне особено внимание на способността му да прилага *acquis*...

– По време на подготовката за напълно отворен телекомуникационен пазар, *inter alia*, следва да се създаде в основния оператор търговски ориентиран подход.

– Подготовка за транспонирането и изпълнението на новото *acquis* до момента на присъединяване; укрепване на капацитета на регулатора...

– Укрепване на регулаторната рамка за пощенските услуги...

– Въвеждане на ясен режим на пощенска ценова политика...

Културна и аудиовизуална политика

– Укрепване на административния капацитет на националния регулаторен орган в областта на ефирното предаване.

– Създаване на условия за предсказуемо, прозрачно и ефективно изпълнение на новата регулаторна рамка в областта на аудиовизуалната политика.

Регионална политика и координация

на структурните инструменти

– Постигане на прогрес при изпълнението на Българската национална стратегия за подготовката за Структурните фондове и Кохезионния фонд...

– По-нататъшно изработване на условията за осигуряване на междуетовно координиране...

– По-нататъшно приемане на законодателството, което гарантира съответствието на дейностите, финансирани от Структурните фондове и Кохезионния фонд с политиките и законодателството на Общността...

– Изработване на законодателна рамка, позволяваща многогодишно програмиране на бюджета...

– Привеждане на административния капацитет на отделите в министерствата... до нивото, изисквано за ефикасно и правилно прилагане на помощта на Структурните фондове...

– Ускоряване на усилията за подобряване на качеството на Националния план за развитие (НПР)...

– Продължаване на развитието на капацитета: да се разработват, подготвят и избират приоритети на развитие и проекти както на национално, така и на регионално ниво, финансирани от различните структурни фондове, ЕФРР, ЕСФ, ЕФЗРГ.

– Приключване на подготовката за разширена децентрализация (СДРП).

– Постигане на напредък в осигуряването на съответствие с изискванията на *acquis* за наблюдение и оценка на Структурните фондове...

– Изработване на обща правна и институционална рамка за финансов контрол и одит...

Околна среда

– Осъвременяване на цялостната оценка на състоянието на сектора на околната среда, включително по отношение на транспонирането на *acquis*, за да се определят и отстранят съответните празноти.

– Продължаване на транспонирането на *acquis*, включително на законодателството по изпълнението му, като се подчертае особено оценката на въздействието върху околната среда, достъпа до информация, управлението на отпадъците, индустриалното замърсяване и управлението на риска, закрилата на природата, химикалите и генно модифицираните организми, ядрената безопасност и защитата от радиация...

– ... по-нататъшни механизми за наблюдение на ефективното изпълнение, като се отдели особено внимание на качеството на въздуха, управлението на отпадъците, качеството на водата, промишленото замърсяване и управлението на риска...

– Продължаване на въвеждането на *acquis*,



ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ СА НАШИ ЦЕННОСТИ

като се отдели особено внимание на достъпа до информация...

– Продължаване на интегрирането на изискванията за защита на околната среда при определянето и изпълнението на всички останали секторни политики...

Закрила на потребителя и здравето

– Продължаване на хармонизирането на законодателството – особено в областта на продажбата на потребителски стоки и свързаните с това гаранции, съдебните актове за закрила на интересите на потребителите, „таймшеър“, потребителските кредити, дистанционните договори, сравнителната реклама, безопасността на стоките и отговорността за вреди от тях.

– Осигуряване на ефективното изпълнение на законодателството...

Сътрудничество в областта на правосъдието и вътрешните работи

– Приемане и изпълнение на новото законодателство за охрана на границите, както и на интегрираната стратегия за управление на границата, включваща всички граници на България. Особено внимание следва да се отдели на постепенното модернизиране на граничната инфраструктура и оборудване...

– Продължаване на редовното изпълнение и осъвременяване на Шенгенския план за действие, продължаване на подготовката за пълно участие в ШИС II посредством разработването на национална база данни и регистри.

– Продължаване на постигането на съответствие с негативните и положителните визови списъци на ЕО...

– Привеждане в пълно съответствие на Закона за убежището и бежанците с *acquis*...

– Продължаване на усилията за ефективна борба с незаконната имиграция...; подпомагане на жертвите на трафик...

– Укрепване на борбата с корупцията в правоприменяващите органи посредством приемането и въвеждането на етичен кодекс за магистратите, разработването на програма за предотвратяване на корупционните практики, както и на етичен кодекс за служителите от Министерството на вътрешните работи, особено по отношение на пътна полиция и гранична полиция...

– Продължаване на усилията за хармонизиране на Българското законодателство с *acquis* в областта на наказателно-правната защита на финансовите интереси на Общността...

– Пълно хармонизиране с *acquis* на наказателно-правната закрила на еврото срещу подправяне.

– Приемане и изпълнение на стратегията за борба с организираната престъпност...

– Приемане на план за действие за изпълнение на Националната стратегия за борба с наркотиците...

– Подобряване на капацитета на Бюрото за финансово разузнаване... в областта на борбата с прането на пари.

– Подготовка за приемането на по-нататъшни мерки, осигуряващи използването на инструментите на Общността в областта на съдебното сътрудничество по граждански дела...

– Подготвяне на извършването на законодателните изменения, необходими за присъединяване и прилагането на Конвенцията на ЕО за Взаимопомощта по криминални дела...

Митнически съюз

– Постигане на по-нататъшно хармонизиране с *acquis* на Общността в областта на митниците.

– Приемане на по-нататъшни изменения в митническото законодателство...

– Подготвяне на условията за прилагането на Taric (Интегрирана тарифа на Общността) и включването в Taric на мерки, свързани със защитата на правата на интелектуална собственост.

– Пълно хармонизиране на законодателството с *acquis*, регламентиращо контрола над културните стоки.

– Укрепване на оперативния и административен капацитет на митническата администрация...

– Подобряване на управлението на човешките ресурси в митническата администрация...

– Разработване и изпълнение на Фаза едно от БСУТ (Българска система за управление на транзита) като национална част от НКТС (Нова компютризирана система за управление на транзита); продължаване на подготовката за сигурна

ОКМ/ОСИ (обща комуникационна мрежа /общ системен интерфейс).

– Усъвършенстване на митническите лаборатории...

– Увеличаване на прилагането на метода на анализ на риска и последващия митнически контрол.

– По-нататъшно укрепване на сътрудничеството с митническите власти на съседните и другите страни.

– Изпълнение на Стратегията за рационализиране на граничните операции.

– Предприемане на стъпки за подготовката на изпълнението – към момента на присъединяването – на митнически мерки и разпоредби, които не са били въведени до тогава.

Външни отношения

– Извършване на анализ на всички международни договори и споразумения, за да се гарантира, че са предприети необходимите стъпки, така че тези, които не съответстват на *acquis*, да бъдат прекратени или договорени отново в необходимия за това срок.

Финансов контрол

– Изпълнение на законодателството, регламентиращо държавния вътрешен финансов контрол и приемане на по-нататъшни изменения за прилагането на стратегическия документ и оперативния план на ДАВФК.

– Изпращане на вътрешни одитори в останалите министерства.

– По-нататъшно изработване на наръчници за финансов контрол и на форми за одит.

...

– Приемане и прилагане на стандарт за одит на фондовете и програмите на ЕО, етичен кодекс и изменение на общите стандарти.

– Приключване на наръчника за осъществяване на одита.

...

– Осъществяване на правилното прилагане на разпоредбите, отнасящи се до отстраняването на неправилни действия по Phare, ISPA и Sapard.

– Създаване на добре функционираща и оперативно независима служба по координиране на борбата с измамите (СКБИ), която да отговаря за координацията между всички законодателни, административни и оперативни дейности, свързани със закрилата на финансовите интереси на Общността.

– Осъществяване на ефективно сътрудничеств

во с OLAF...

– Предприемане на необходимите стъпки за подготовка за изпълнението на *acquis* за защитата на еврото от подправяне.

Финансови и бюджетни разпоредби

– По-нататъшно разработване на единната бюджетна сметка, на информационна система за финансов мениджмънт и на системата за електронните бюджетни плащания...

– Въвеждане на сметната система.

– Създаване на информационна система за финансово управление.

– Създаване на стандарти и инструкции по прилагането на сметкоплана.

– Подобряване на режима на банковите сметки.

– По-нататъшно разработване на координиращ орган в областта на собствените ресурси...

– Продължаване на усилията за привеждане в съответствие със стандартите, които се прилагат общо от Общността в областта на бюджетните принципи и правила.

– Документацията за GNP да се съхранява в съответствие със законодателството на Общността.

– Да се предприемат следващи стъпки за намаляване броя на извънбюджетните сметки.

– Специално внимание да се отдели на многогодишното бюджетно планиране.

– Макроикономическото прогнозиране да бъде доразвивано.

– Да се разработят ефективната оценка и процедурите по наблюдение на проектите и програмите.

– Подобряване на съответствието на националните счетоводни статистически данни с ESA 95 стандарта и увеличаване на тяхната изчерпателност.

– Своевременно започване на изграждането на технически и административен капацитет по отношение на оперативното управление на собствените ресурси и на събирането и прехвърлянето на бъдещите ЕО собствени ресурси в бюджета на Общността...

– Предприемане на необходимите стъпки за изпълнението – към момента на присъединяване – на намеренията в областта на събирането и контрола на собствените ресурси на Общността и



ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ СА НАШИ ЦЕННОСТИ

на управлението на различните аспекти на общата политика в областта на селското стопанство...

– Започване на действия, отнасящи се до организационните аспекти и свързани с тях административен капацитет, свързан с облагането на захарта.

– По-нататъшно укрепване на усилията за създаването на ефективни инструменти за борба с измамите, свързани с ДДС и митническите сборове.

5. Програмиране

За периода 2000-2006, в допълнение към Phare, финансовото подпомагане на България се състои от подкрепа на предприемаческите мерки за селското стопанство и селското развитие посредством предприемаческия инструмент Sapard (Регламент на Съвета (ЕО) №1268/1999, ОВ L 161, 26.6.1999, стр.87); и подпомагане по инфраструктурни проекти в областта на околната среда и транспорта посредством структурния инструмент ISPA (Регламент на Съвета (ЕО) №1267/1999, ОВ L 161, 26.6.1999, стр.73), който създава приоритет за мерките, сходни с Кохезионния фонд в предприемаческия период. По силата на тези национални дялове България може също да финансира част от своето участие в програмите на Общността, включително Рамковите програми за изследване и развитие на технологиите и програмите в областта на образованието и предприятията. В същия период България ще бъде бенефициент на значително финансиране от страна на Общността в областта на затварянето на ядрените реактори и ядрената безопасност. В допълнение България ще има достъп до финансирането на многонационалните и хоризонталните програми, директно свързани с *acquis*. Съвместното финансиране от страните-кандидатки систематично се изисква за всички инвестиционни проекти. От 1998 Комисията работи с Европейската инвестиционна банка и с Международните финансови институции, особено с Европейската банка за реконструкции и развитие и Световната банка, с оглед на осигуряване

нето на съвместно финансиране на проектите, отнасящи се до предприемаческите приоритети.

6. Условия

– Помощта на Общността за финансирането на проектите посредством трите предприемачески инструменти Phare, ISPA и Sapard се предоставя при условие на спазване от страна на България на ангажиментите, които е поела по силата на Европейското споразумение, по-нататъшните ѝ стъпки да отговарят на критериите от Копенхаген и особено на напредъка ѝ в изпълнението на специфичните приоритети на преработеното Партньорство за присъединяване, както и на координираното използване на трите предприемачески инструменти. Неспазването на тези общи условия може да доведе до приемането на решение от Съвета за спиране на финансовото подпомагане по смисъла на член 4 от Регламент (ЕО) №622/98.

7. Мониторинг

– Изпълнението на Партньорството за присъединяване и на пътна карта се наблюдава в рамките на Европейското споразумение. Както беше подчертано от Европейския съвет в Люксембург, важно е, че институциите на Европейското споразумение продължават да бъдат рамката, в която приемането и изпълнението на *acquis* се проверява. Подкомитетите на Европейското споразумение предвиждат възможността за преглеждане на изпълнението на приоритетите на Европейското споразумение, както и на напредъка, отнасящ се до правното хармонизиране, изпълнение и прилагане. Комитетът по асоцииране обсъжда общите развития, напредъка и проблемите на посрещането на приоритетите на Партньорството за присъединяване, както и на специфичните въпроси, които са отнесени към него от подкомитетите...

19 май 2003

(Със съкращения от Интернет портала Европа www.europe.bg)

ИЗ РЕДОВНИЯ ДОКЛАД НА ЕВРОПЕЙСКАТА КОМИСИЯ ЗА НАПРЕДЪКА НА БЪЛГАРИЯ В ПРОЦЕСА НА ПРИСЪЕДИНЯВАНЕ ЗА 2004

Икономически критерии

В своето Становище от 1997 г. относно молбата на България за членство в ЕС Комисията прави следния извод:

„Напредъкът на България към създаването на пазарна икономика е ограничен от липсата на ангажимент в полза на пазарно ориентирана политика. България няма да бъде в състояние да се справи с конкурентния натиск и пазарните сили в Съюза в средносрочен план.“

В редовния си доклад от 2003 г. Комисията констатира:

„България е функционираща пазарна икономика. Тя би следвало да бъде в състояние да се справи с конкурентния натиск и пазарните сили в Съюза в краткосрочен план, при условие, че продължи осъществяването на програмата за реформа, за да бъдат отстранени оставащите трудности.“

Разглеждайки развитието на икономическата обстановка в България от публикуването на своето становище насам, Комисията е водена в подхода си от заключенията на Копенхагенския европейски съвет от месец юни 1993 г., съгласно които за членството в Съюза е необходимо:

– наличие на функционираща пазарна икономика;

– способност за справяне с конкурентния натиск и пазарните сили в Съюза.

Следващият анализ се основава на методологията, приложена в Становището и предходните Редовни доклади. Съдържащият се в настоящия Редовен доклад анализ отчита развитието за периода от Становището насам.

2.2 Обобщен преглед на икономическата обстановка от 1997 г. насам

След тежката икономическа криза през 1996/97 г. режимът на паричен съвет, въведен през месец юли 1997 г., и проведените икономически реформи изиграват решаваща роля за стабилизиране

нето на икономиката в посока към непрекъснат икономически растеж. След отчетения през 1996 и 1997 г. отрицателен реален ръст на БВП икономиката непрекъснато нараства през периода 1998–2003 г. Темпът на инфлация спада значително от повече от 1 000% през 1997 г. на 2.3% през 2003 г. Фискалната дисциплина поддържа дефицита в стойности, близки до баланса, през повечето години от периода, пораждайки първичен излишък, благодарение на който както обществените, така и външният дълг са сведени до по-устойчиви равнища. Подобрените стопански климат се проявява в растящия дял от БВП на частните инвестиции и в значителния чист приток на преки чуждестранни инвестиции, който достига рекордно равнище през 2003 г. Дефицитът по текущата сметка, макар и в голяма степен финансиран от преките чуждестранни инвестиции, нараства в резултат както на повишеното вътрешно търсене, така и на по-малкото препятствия пред привличането на външно финансиране. Безработицата достига върхово равнище през 2001 г., но оттогава насам последователно намалява.

В реструктурирането на икономиката е постигнат значителен напредък, а процесът на приватизация се приближава към своя завършек. Продадени или ликвидирани са голям брой държавни предприятия, но все още предстои приватизацията на няколко големи фирми. Понастоящем финансовият сектор е в общи линии изцяло частен и се намира до голяма степен в ръцете на чуждестранни собственици. Финансовото посредничество, осъществявано главно чрез банковия сектор, бележи солиден ръст както по депозити, така и по кредити. Нормативната база за либерализацията на мрежовите отрасли е вече налице и се забелязват първите признаци на конкуренция по отношение на заварените в тези отрасли предприятия.

Условията за провеждане на стопанска дейност в България са се подобрили, макар че все още са необходими значителни усилия за увеличаване



ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ СА НАШИ ЦЕННОСТИ

ефективността на обществената администрация, съдебната система и регулативната уредба и в частност за създаване на по-добри перспективи за малките и средните предприятия.

Доходът на глава от населението е все още нисък в сравнение с равнищата в ЕС, докато обстановката на пазара на труда се подобрява. Високият темп на икономически растеж не намира пълно пряко отражение в компенсиране на изоставането по среден доход на глава от населението, измерен по стандартите на покупателна способност (СПС), който нараства от 26% от средното равнище за ЕС-25 през 1997 г. на едва 29% през 2003 г., като една от причините за това е, че СПС отчитат ефекта на възходящата корекция на административно определяните цени и на акцизите. Делът на заетост на населението в активна възраст спада от 54.5% през 1997 г. на 49.7% през 2001 г., но отново нараства до 52.5% през 2003 г. Безработицата през 2003 г. се връща на равнището си от 1997 г. – 13.6% – след покачване до 19.2% през 2001 г. Около две трети от незаетите лица са трайно безработни. Сред мъжете безработицата е малко по-висока отколкото сред жените, а сред младежите – около два пъти по-висока от средната. Регионалните различия по доход са малко – между 22 и 24% от средното равнище за ЕС-15, с изключение на югозападния регион, в който попада София и в който са отчетени 36% (по данни за статистическите региони от II равнище от 2001 г.) По-силно изразени са регионалните различия по дял на безработицата. Ако в югозападния регион е отчетена безработица от 13.3%, във всички останали региони тя достига или превишава 20%, а в северозападния регион възлиза на 26.9% (по данни за статистическите региони от II равнище от 2002 г. при 18.2% средно за страната).

...

2.4. Обща оценка

Още в Становището от 1997 г. са отчетени значителните усилия по пътя на реформата, полагани

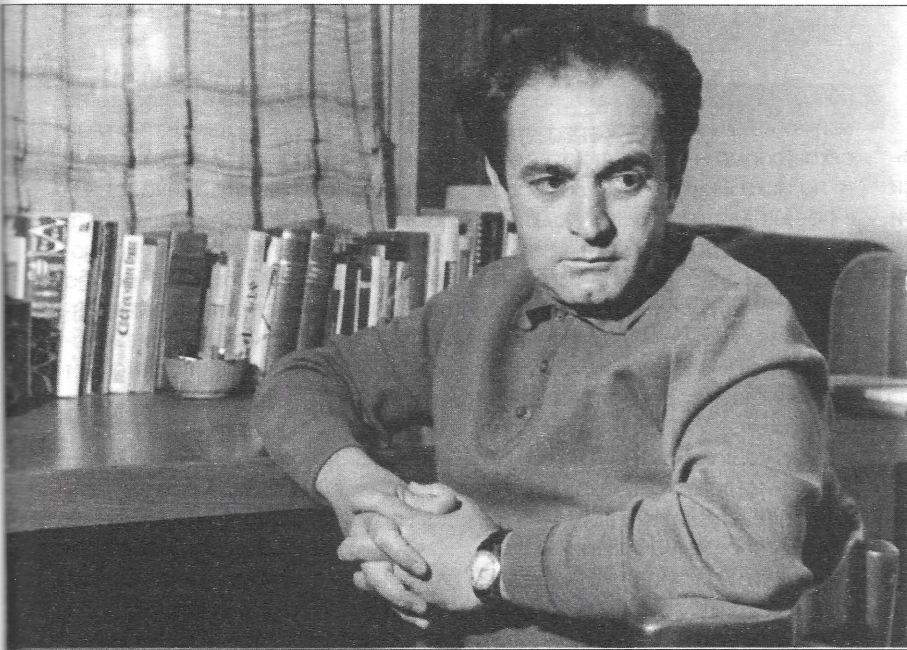
от българските власти за преобразуването на българската икономика. Оттогава насам съществено са се подобрили икономическата структура и резултати. Скоро след публикуването на Становището е постигната макроикономическа стабилност, а в продължение на целия разглеждан период са извършени дълбоки икономически реформи при устойчива ангажираност на българските власти за съблюдаване на икономическите изисквания за членство в ЕС.

На тази основа е направен и изводът, че България е функционираща пазарна икономика. Понататъшните усилия по сегашния път на реформа би следвало да осигурят на страната способност да се справи с конкурентния натиск и пазарните сили в ЕС.

Още може да бъдат усъвършенствани мерките за поддържане на макроикономическата стабилност и за задълбочаване на структурната реформа. Дефицитът по текущата сметка нараства значително през 2003 г. и би могъл, ако тенденцията се запази, да породی необходимост от допълнителни политически мерки. Стопанската среда и в частност ефективността на административната и на съдебната система, както и уредбата на регулирането, могат да бъдат допълнително усъвършенствани, за да бъде повишена привлекателността на България за инвеститорите. Въпреки значителните постижения, все още се очаква приключването на приватизацията. Макар че нормативната уредба е до голяма степен налице, необходим е понататъшен напредък в действителното реструктуриране и либерализиране на мрежовите отрасли, за да бъде повишена конкурентноспособността и ефективността. Сегашната тенденция на спад на безработицата следва да бъде обезпечавана за напред чрез намаляване на прекомерните ограничения в действащата трудовоправна уредба.

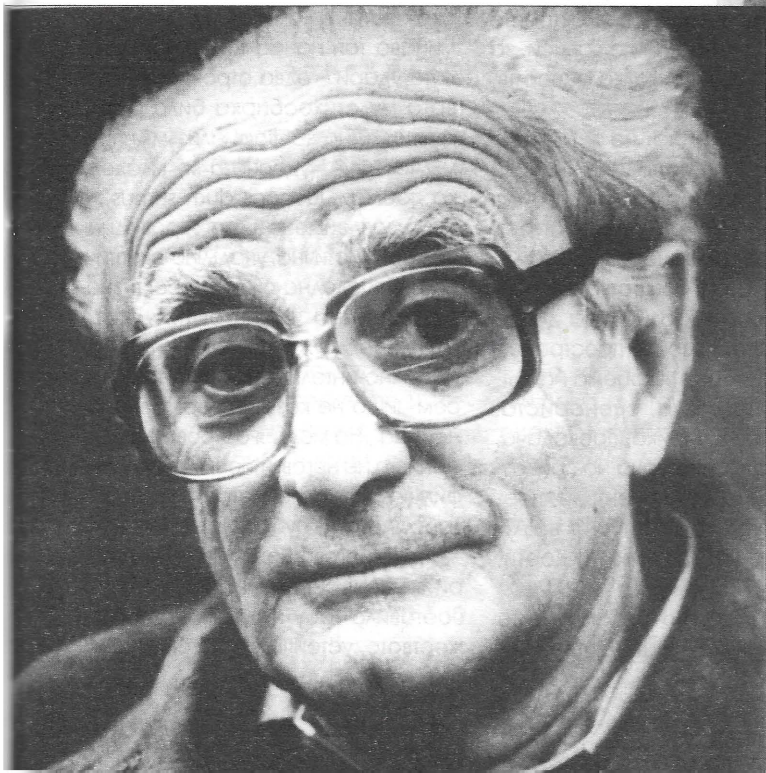
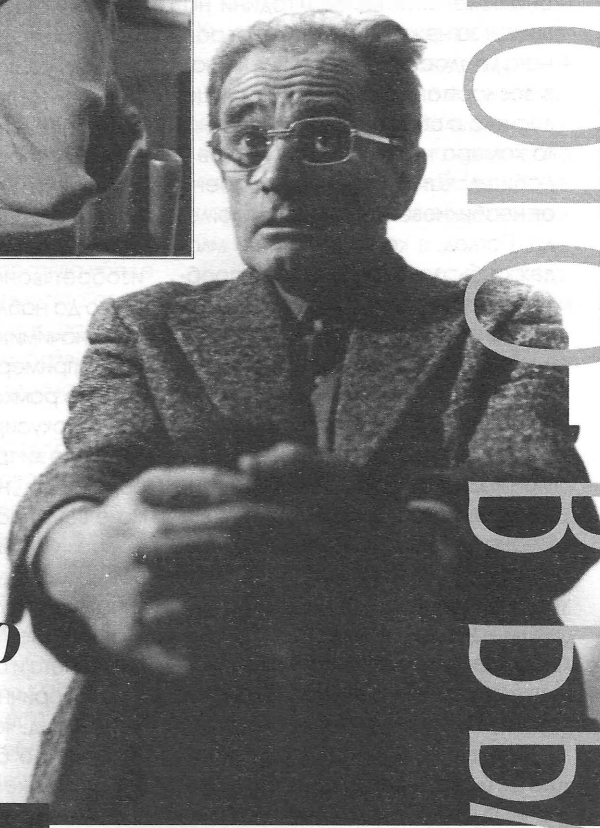
08. 10. 2004

Със съкращения от Интернет портала Европа
www.europe.bg



*Нега Станимирова
- Крънзова*

ЗА ВАЛЕРИ ПЕТРОВ ВЛЮБЕНО И ВЛЮБВАЩО



Юлий Стоянов навярно е съзнавал рисковете, които поема със снимането на филм, представляващ монолог на големия ни поет. Главният от тях е, че влюбените в поезията и личността на Валери Петров сме много. И че трудно бихме се примирили дори с най-незначителното избледняване на отдавна засиялия в представите ни ореол около поета, чувствата ни към когото най-точно бе изразил Стефан Продев, наричайки го „Поетът на моя живот“.

И ако Юлий Стоянов е поел риска, то е защото самият той очевидно е обзет от същите чувства – те се усещат в трепетната филигранност, с която е изваял всеки детайл, в завладяващата атмосфера на съзвучие между „обект“ и авторски екип. Добра е била идеята му да включи Ицхак Финци в екипа си



и като сърежисьор. Те двамата с въздушевлювлението и влюбеността си са съумели да създадат на Валери Петров такъв уют и настроение, че той изглежда подмладен, сякаш разцъфнал...

Наистина, възрастта е оставила следи по одухотвореното му лице – снимките от предишни години напомнят за нежната му хубост от ранната младост и мъжествения му чар в зрелостта. Но и днес това лице, заснето с обич от професионалната камера на Христо Ц. Ковачев и любителската на Ицко, е озарено от необикновената сила на погледа. Поглед, в който пламти по младежки бърза и точна мисъл, проблясва самоиронична усмивка, грее мъдра умиротвореност...

Тази динамика в мисълта, в израза на очите, в артистичната мимика и интонация така властно ни грабва, че статиката на заснетите в едър план кадри се превръща в предимство – тя дава възможност за вгълбяване в едно изключително духовно общуване. Благодарност буди смелостта на режисурата да се реши и на този риск – известни са възраженията срещу тъй наречените „говорещи глави“. Но в случая – каква глава и какво говорене!!!

Когато премиерната прожекция (на 21. 04. 05) в Дома на киното приключи, първото, което всички споделяхме помежду си, бе: „Защо филмът свърши толкова бързо?!“ Искаше ни се това вълшебство да не отлита, бяхме готови да гледаме и слушаме в захлас още дълго, дълго... И дори като че ли бяха излишни външните снимки, внасящи раздвиженост във визията – само едрите планове на Валери Петров да бяха на екрана, пак нямаше да им се наситим. Юли Стоянов и неговият съсценарист и продуцент Асен Владимиров обаче точно са отмерили ритъма при композирането на филма – те вмъкват тези външни снимки след особено съществени мисли, изказани от поета. И създават пауза, необходима както в музиката, за да асимилираме докрай чувотото.

Тази музикалност на монтажа се долавя и в някои звукови прели-

вания – например в един преход, при който гласът на Валери Петров сякаш поема интонацията от пеенето на Ицко Финци и Илка Зафирова в предходните архивни кадри из спектакъла „На смях“.

Другаде монтажът е изграден върху драматургичен контраст: след темата за хумора и сатирата в творчеството на поета прозвучава трагизъм в стихотворението за самозапалилия се Ян Палах върху фона на документални кадри от потушаването на пражката пролет и на прекрасен, също тъй с трагично излъчване, портрет на Валери Петров.

Голяма изкусност наистина е вложена от авторите в разпределянето и градирането на акцентите, в изобретяването на похвати, чрез които да наблегнат върху кадрите с най-значимите откровения на поета. Например поставянето на тези кадри в рамка, като картина, върху която фокусират вниманието ни.

Колко ли трудно им е било да изберат това „най-значимо“ – значимо е всъщност всичко, което изрича в този свой монолог Валери Петров. Словото му покорява с дълбочината на прозренията, с многото пластове на подтекста, буди въображението и с недоизказаността, и с метафоричността си. А като имаме предвид, че заснетият (записан) материал е бил за повече от три филма, можем да си представим колко мъчително е било за авторите да режат от безценните записи, за да се вместят в по-малко от час време.

Няма съмнение, че и самата подготовка за пристъпване към тези продължителни разговори е била свързана с огромен предварителен труд. Да се обхване личността на Валери Петров в богатството и разностранността ѝ означава да се преброят необозрими пространства. Да не говорим за обема на сътвореното от поета, сценариста, драматурга, сатирика, преводача, пътеписеца, разказвача на приказки, редактора в Киноцентъра, професора по кинодраматургия в НАТФИЗ, щедрия съветник на поети, сценаристи, киноведи...

Това стъписващо изобилие също е било един от рисковете, пред ко-

ито са били изправени авторите на филма. За да не потънат в него, те очевидно са си наложили свръхаскетично самоограничаване – едва загатват или дори отминават нашумели някога събития и прелюбопитни детайли в биографията на поета, пестеливо и деликатно загатват неговите съкровени привързаности. И са постигнали съгъстеност под много и много атмосфери налягане, при която всяка фраза от записания монолог, всяка добавена към него архивна снимка предизвиква верига от асоциации...

Този им стремеж към максимален синтез е бил подпомогнат, това се усеща, от самия Валери Петров – каква събраност на мисълта у него, как в едно кратко изречение той съумява да очертае и духа на времето, и сложността на взаимоотношенията, и някак мимоходом да спомене моменти от житието си, на които друг би се спрял пространно...

Тази концентрираност на изказа е тъй изумителна, че да не повярва човек в 85-те му години! А това си е библейска възраст, с която също са свързани рискове – навярно авторите на филма е трябвало да го пазят от претоварване, макар да е известна феноменалната му работоспособност.

Но онова, което е най-много за завиждане у Валери Петров, е абсолютната му освободеност от мирска суета. С какво великодушие отминава той нанасяните му в миналото удари – едва отронва, че първата му стихосбирка била остро критикувана за формализъм и премълчава, че чудесната му младежка поема „*Juvenes dum sumus*“ е била заклеямена като „проводник на песимистична, упадъчно-скептична и в последна сметка обективно-реакционна философия“, като „дребнобуржоазен индивидуалистично-интелигентски хленц“. Съвсем нищо не казва за разгромяването на „На малкия остров“, за спиранията на неговите пиеси, сценарии, филми, за уволнението от работа и забраната за публикуване.

Това негово нежелание да говори за понесените наранявания е поставило табу над темата за мъжеството, устойчивостта, силата на

ЛИЧНОСТИ И ФИЛМИ.....

волята и характера му, но в същото време то издига в очите ни още по-високо духовния му ръст.

Респект буди и възискателният му самоанализ: „Описвайки времето, описвам и себе си, със собствените си ограничения, с проникновенията, но и непроникновенията си...“, „Животът минава край нас...“, „Бил съм много литературен, малко познаващ живота...“ Авторите не спорят с него, а мъком го снимат пред компютъра му и така ни подсказват, че той всъщност винаги е успявал да бъде в крак с новото. Днешните млади едва ли биха се впечатлили от тези кадри – да можеха да си представят какво означава да овладяваш съвременните високи технологии, когато си навлязъл в 80-те!

Пределно критичен към себе си, Валери Петров същевременно не изпада в излишна скромност, която би могла да се възприеме като игра на скромност. Интонацията му най-често е обогатена с присъщия му хайневски хумор, като например в коментара му за снимката, на която са заедно с Виторио де Сика: „Така прилича, като че ли аз му казвам: сега ще ти кажа как се прави неореализъм – да му дам три съвета, да разбере човека... Впрочем такива съвети точно идваха от нашите страни по това време – инте-

ресен е, ама не показва път...“ Един ироничен шрих – и възкръсва цяла епоха!

Силно впечатлява и споделеното от поета за творческия процес, за „сливането на искреността с изящността на стореното“: „Толкова труд полагах, за да изглежда – какво, че е направено без труд, че така се е изляло, изляло...“

Този негов девиз е осъществен и във филма – представям си какви усилия е струвало на целия екип да постигне тази лекота, тази наслада при възприемането му...

Заразително е възмущението, с което Валери Петров изразява убедеността си в необходимостта от утопии: „Ако я нямаше тая утопия, сякаш нямаше да има развитие на живота, нямаше да ги има промените...“

И сме особено съпричастни (поне ние, приближаващите се до възрастта му) към размислите му върху вечния екзистенциален проблем за старостта, за „кривата“ у всеки човек, та бил той и Шекспир, за раздвоението между две философии. Едната: „Не се излагай! Спри, време му е, каквото си направил – направил. Хората ще усетят този спад у тебе“. Другата: „Това, дето ти го казвах, това е да

умреш преди да си умръл. Няма такова нещо! Ти си човек, нищо човешко не ти е чуждо, ставай смешен, бъди каквото щеш, танцувай докрай! Това значи, че още ти се живее, прави го!“

Гледаме, слушаме омагьосани и навярно и други като мен си мислят: „Де да можех и аз да имам такава „крива“...“

Отново звучи песничката за Дон Кихот и отново – фейерверк от познати, любими филмови кадри... А ние седим очаровани и се оглеждаме в усмихнатите погледи на заплелените също тъй от магията на екрана вуйчо Георги и Ваньо от „Рицар без броня“... И сме още по-влюбени...

На финала от мансардата в старата бащина къща на поета свети прозорецът, появяващ се на няколко пъти във филма – сякаш символ на онзи маяк в мрака, каквото за мнозина от нас в течение на дълги години бе и продължава да бъде Валери Петров.

Филмът „За възможността да се живее“ е забележителен документ за времето ни, видно и осмислено по неповторим начин – в едрите му измерения, без ровене в дребнави, преходни страсти. Имаме огромна духовна потребност от такъв извисен и извисяващ поглед към вечно-то в човешкото битие ...

ЕДНО ТЪЙ ДЪЛГО, ДЪЛГО ЗАВРЪЩАНЕ...

С КЛИМЕНТ ДЕНЧЕВ – КЪСМЕТАЛИЯТА, ЩАСТЛИВЕЦА

разговаря Дима Димова

Климент Денчев е сред най-екзотичните фигури в нашата култура. Не казвам – сред ярките реализирани таланти, въпреки че с многостранните си дарби и изяви е може би точно сред тях. Защото е актьор, художник, човек с певчески данни и най-вече фантазьор – необикновен. Преди години го доказва – на българската сцена, на големия и на телевизионния екран.

За хората от моето поколение той беше много артистичният и неочакван Климент Денчев, който постепенно, но убедително правеше първите си стъпки в театъра, а и доста успешно „застана“ на екрана. Голямата му филмова роля беше в „Басейнът“, но и участието му в такива филми като „Козият рог“, „Баща ми бояджията“, „Няма нищо по-ху-

баво от лошото време“ и др. оставиха следа...

За нашите деца той беше истинска тв звезда – любимият, магнетичният „Бате Климбо“, който като вълшебник разпръскваше доброто със своите уникални рисунки и песнички-стихове по текстове на Валери Петров и Стефан Цанев.



„Басейнът“

За следващите млади... той изчезна. Не го познават, може би даже не са чували името му. Но ето, че след 27 години той се завърна – преди няколко месеца дойде за пръв път след едно дълго отсъствие, за да се снима във филма „Разследване“ на Иглика Трифонова.

В предварителната уговорка за този разговор Климент каза, че иска да говори най-вече за своите режисьорки и затова първият ми въпрос беше **как е работил с Бинка Желязкова и как сега с Иглика Трифонова. Има ли разлика между поколенията?**

– Голям късметлия съм, че бях част от екипа на филма „Басейнът“ на Бинка Желязкова и Христо Ганев. Това е един голям комплимент, който получавах от живота. Преди това си мечтаех да се снимам при тях; съжалявах, че не участвах в „Привързаният балон“ на Бинка. Те тога-



„Разследване“

ва не ме знаеха, защото бях неизвестен провинциален актьор. Но през 1967-ма година нашата група, дето бяхме артисти в Добруджа, направихме едно филмче, което се казваше „Продавач на надежда“. И веднъж на пл. „Славейков“ ме срещна един висок човек и ми каза: „Климент, искам да те поздравя за филма „Продавач на надежда“. Аз се казвам Христо Ганев.“ И от този момент та до ден днешен, сега сме 2005 година, Христо Ганев е мой приятел. Моята гордост.

Имах късмет да ми напише роля във филма „Басейнът“, която страхотно харесах. Но аз вечно съм изпълнен със съмнения и си викам: „Такава хубава роля, ами ако аз...?“ Много ме беше страх от Бинка, защото е взискателна, много строга и просто притрепервах, че ще се изложя, че няма да се получи това, коетотрябва... А ето, че след толкова години, това са 30 години след филма на Бинка Желязкова, „скочих“ във филма на Иглика Трифонова.

С Иглика и продуцента Росица Вълканова се запознах по време на филмовия фестивал в Монреал, където представиха „Писмо до Америка“. Филмът им имаше огромен успех – сред българите, сред канадската публика – обикновени зрители и най-вече сред специалистите-критици. Размина се с Първата награда с милиметри. „Но самият факт, – казах на момичетата – че вие идвате от нашата малка балканска страна на такъв престижен фестивал и всички говорят за вас, това е повече от награда.“ И си помислих какъв голям успех е имала и Бинка Желязкова през 67-ма с „Привързаният балон“ на първото Експо пак тук, в Монреал, щом като след десетина години по-късно, когато пристигнах в Канада и казвах, че съм българин, разните специалисти на нашия братя кинаджии, викаха: „О, „Привързаният балон“, Бинка Желязкова!“... Има някаква приемственост... Следата е оставена. И как да не съм горд – не горд, ами ще се спускам от гордост!

Много си говорихме с Иглика и Росица, а те: „БатеКлимбо, ти си бил много готин. Ще дойдеш ли да работиш с нас?“ На мига казах: „Разбира се.“ Добре, ама е мъчно, за туй пусто българско кино все няма пари и няма пари. Между другото, това е световен феномен. И в Канада е така с авторското кино: след като не е комерсиално кино, не е нещо като пържени картофи и хот-дог, ей така, направено на бърза ръка, с много кръв и много „бум-бум“. Участвал съм и в такива филми, както например във филма на един малтийски режисьор, който екзалтиран викаше: „Донесете още кръв, още кръв!“ Да пръскат стениите с кръв, защото във филма имаше страхотни сбивания, а главното „действащо лице“ беше pistolетът и непрекъснато се стреляше... Но когато опре до едно истинско авторско кино – е, няма пари. Познавам еквивалента на Бинка Желязкова в Канада, в Монреал. Една много кадърна актриса, аниматор, композитор и режисьор. Ами 8 години трябваше да чака пари, за да направи филма си. Едвам-едвам ѝ ги отпуснаха, защото не била касова режисьорка и като не си „касов“ режисьор ти, все едно, не си човек. Ако в това се състои глобализацията, много жалко...

А как по-конкретно се работи с Бинка и с Иглика? Знаеш ли, между тях има нещо много близко, защото и в двата случая става въпрос първо за една професионална съвестност, която им е присъща. Освен артистизма, който им е вроден, те имат невероятна дисциплина на работник. Никакво разсейване, никакво губене на време. Те са готови предварително – много, много преди самото снимане. И точно това не те прави нервен на площадката. Само един поглед или един жест на Бинка и веднага ми става ясно за какво става дума. Изпълнявам го точно. Аз съм от тия артисти, дето искам да забавлявам режисьора, да му е хубаво, защото той е моята публика в момента. По същия начин работи и Иглика – всич-

ко е написано, премислено, като по партитура.

– А разрешават ли актьорски импровизации, намеса ако щеш, в драматургията на образа?

– В много редки случаи. Аз съм възпитан много сериозно във ВИТИЗ – почти във военен стил. Учители ми бяха Боян Дановски, Гриша Островски, Желчо Мандаджиев. Беше ни забранено да импровизираме. Защо? Желчо казваше: „Защото сте глупави, не сте чели достатъчно книги, нямате достатъчно багаж. Как ще импровизирате, облежнати на какво? Първо ще си научите азбуката, стихотворенията и другите уроци и след това ще ви се даде тази възможност“... Един неподготвен артист като започне да импровизира, разчита само на всеобщата си актьорска възбуда и не става! Импровизацията без тренирана, култивирана интелигентност води до простотии. В това отношение Бинка Желязкова беше неумолима и никакви простотии не търпеше.

– С какво ти беше интересен Буфо от „Басейнът“ – както разбрах, любимата ти роля, която си направил в българско кино до този момент. А с какво ти е любопитен и образът във филма „Разследване“?

– Това са двама диаметрално противоположни герои, да не говоря, че единият е с 30 години по-млад от другия. Във филма на Иглика играя милиционерски началник – шеф на следствието, и смятам, че успях да избягам от клишетата. Защото щампата е – вадиш номер 9 и изиграваш началника... А Буфо... – някои казват, че съм играл себе си. Не, не съм играл себе си, въпреки че и аз съм лудичък. Но този вид „газирана напитка“ като Буфо ми беше много драго да изиграя. В ония времена той беше персонаж, който разчупваше каноните на българската киноиконопис. Носеше някаква свежест, по-различен поглед и чувствителност. Пък и интересно – не е остарял, въпреки че киното много бързо остарява. Открих това неотдавна в Монреал, където имаше прожекция на „Басейнът“. И с учудване забелязах – имаше една сцена, която беше „импро-



визация". В нея героят ми Буфо свири на различни инструменти и всичко е бутафория, всичко е запис. Изглежда като импровизация, но това е майсторлъкът – нещо в момента да изглежда като импровизация, а всъщност е репетирано, премислено и изработено. Както моите филмчета с детските рисунки за „Лека нощ“. Някои от тях изглеждат като абсолютна шега-импровизация. Нищо подобно. Изчислил съм, че имам 16 такта музика, за да рисувам кон. Взимам хронометъра и се оказва, че го рисувам за 32 секунди, значи трябва да намаля времето. Започвам да репетирам в къщи, да тренирам. Тренирах, тренирах, но нали това е на джам. Едно е на хартия да го правиш, друго е на стъкло. Едното е хоризонтално рисуване, другото – вертикално. Боята тече, трябва да улча гъстотата ѝ. Няма къде да експериментирам и затова у дома. А майка ми: „Какво направи прозорците, какво ще кажат съседите!“ Веднъж едни хамали носят някакъв гардероб, влезли в моята стая и като видели изрисуваните джамове, се сбъркали. Майка ми рекла: „Не обръщайте внимание, имам един луд квартирант.“ Та това бяха следите от моите импровизации.

– А какъв беше стилът на Методи Андонов?

– Работеше се много приятно. Той се забавляваше с актьорите си и винаги по всякакъв хитър начин ги поощряваше. В това беше магията му. А колко му е на актьора, той е като кон – потупат го одобрително, кажат му: „Браво!“ И той айде-е, готов е да търчи още и още...

– В многобройните ти интервюта мнозина ти задаваха въпроса: „Защо си „избягал“ от България?“ и слагаха акцент върху политико-идеологически причини.

– Да, така е...

– Само че... Знам за твоите притеснения от съществуващата тогава несвобода, за страданията, които тя вътрешно ти е носила. Но съм чувала и за твоите лични емоционални преживявания и разочаро-

вания. Затова, извинявай за недекларативността, но винаги съм имала усещането, че решението ти да бъдеш извън България, да потърсиш друга територия, е свързано и с това, че ти си безкрайно влюбчив и много раним човек. И че това твоё бягство донякъде е свързано и с подобни горчиви разминавания...

– Ама разбира се, това е толкова комплексно, че не може да се каже – заради едно нещо. Затова казвам не „защо“ избягах, а от „какво“ избягах. Това е реплика от една пиеса на Славомир Мрожек. Видях един ден няколко деца да играят, а едно се крие зад храстите и от време на време излиза и „фрас“ с един камък, удря някое и пак се скрива. И това като видях – повече не можех да остана. В известен смисъл имах такива моменти и с моята влюбчивост, и с моите различни разочарования... Ако аз още малко бях останал, нямаше да ме има въобще. Във физическия смисъл на думата... А пък там, там се развих по друг начин. Като си помислиш, че бях на 38 години, когато напуснах България, а сега съм на 65... Тук съм изживял детството си, част от „създателния си живот“, някъде около двадесет години, и съм бил щастлив с работата си, с творческия си живот, въпреки че не обичам да употребявам думата „творчество“. Пък не съм ли щастливец и късметлия – да се снимаш във филм на Бинка Желязкова и Христо Ганев не е какво да е. А ето, че сега се върнах заради филма на Иглика Трифонова. От това по-голям комплимент – здраве!

– Вече няколко десетилетия живееш в друга действителност, имаш други човешки контакти и явно други професионални занимания. Какво през това време ти даваше опора...

– Винаги съм знаел, че не разчитам само на това, че съм актьор. Винаги съм знаел, че мога още шест-седем неща. Трябваше ми време да открия кои са тези неща, но не се оставих да ме обхване депресия, тъга или отчаяние, въпреки че имаше много такива моменти. За това сигурно доста допринесе

и онази дарба – лудостта, дето си я нося. Без лудост май не може, тя като че ли помага да преодоляваш препятствията, нещастията? Не говоря за неуспехи, тая дума не бих я приложил към себе си. Неуспешни неща... – да, имало е, пък и в халтури съм участвал... Много мразя пробните снимки, както сега им казват „кастинги“. Та на тях всеки път трябва отново да се доказваш, че можеш. И то за какво. Например, викат ме да играя пират. Е, ако не ме вземат за пират, не е честно. О, какъв пират съм – с брада! И то бяла! Сега случайно съм без брада, заради филма на Иглика. Отивам на терен и се установи, че ролята е на пират, който спи с ключ в ръката си. Изведнъж се появява маймуна, скача върху него, взема ключа и избягва. Това е ролята! Викам: „Боже, мен ме е страх от маймуна“, а те: „Въобще не се притеснявай, маймуната не е каквато и да е, а филмова звезда. Играла е с Елизабет Тейлър, с Питър О'Тул, има дресьор, който непрекъснато ѝ вика: „Good boy, good boy.“ Казаха ми да не я гледам в очите и да не ѝ се смея, защото, ако я гледаш или смейки се ѝ показваш зъбите си – тя счита това за заплаха. Помислих си – ние хората сме също като маймуните. Нали казваме: „Какво ме гледаш бе, какво ми се смееш?!“ Правя се на заспал, скача маймуната върху главата ми и по едно време се изпика. И си викам: „Затова ли завърши ВИТИЗ бе, да ти пикаят разни маймуни върху главата... Партирам на едно шимпанзе. Какъв артист съм аз, не съм никакъв артист, а от друга страна си викам – как да не съм никакъв артист, нали съм избран чрез кастинг. Трябва да понеса това, защото трябва да си платя наема, иначе...“ Ето така, имаше и такива моменти...

– Доколкото знам, за канадска телевизия си правил детски предавания...

– Направих една серия, която се казваше „Климбо“ (ударението беше на „о“) и добре се римуваше с едно тяхно предаване „Бобино“. Направих 52 филма по 14 мин. и 25 сек. всеки. Пак рисувах на стъкло,

ЛИЧНОСТИ И ФИЛМИ.....

но този път вкарах и много анимация, а сюжетите бяха изключително от български народни приказки. Минаха с голям успех... Сега играя и в театъра, участвам в спектакли за деца.

– Да се върнем към предишната тема – когато тръгна оттука, какво хубаво и какво лошо отнесе със себе си.

– Нищо лошо не съм отнесъл. Всичко лошо тука оставих. А доброто, на което ме бяха научили родителите ми и моите учители Желчо Мандаджиев, Боян Дановски и Гриша Островски, както и Методи Антонов, взех със себе си. И през тия години вървя горд със самочувствие, че съм имал такива блестящи учители.

– А през годините, които изкара там далече, какво най-много не ти достигаше?

– Никога не ми е достигало търпение. Винаги съм бил припрян, това е в характера ми, колкото и да се мъчех да се самодисциплинирам. Чак когато разбрах как е структуриран там живота, осъзнах как трябва да се вмести в него. Няма място за „всеобщо актьорско възбуждение“, има определени правила. Научих се да спазвам правилата. Но едновременно с това се научих спокойно да казвам „не“, „да“. Нещо като не ми харесва, определено го заявявам. Сиреч, престанах да правя идеологически компромиси. И ми стана много леко изведнъж на душата.

– В един телевизионен репортаж Иглика Трифонова те определи като Странджата за българите в Канада. Какво намират при теб – някакъв приют за душата си или...

– Ами-и, забавлявам ги, разprávям им истории и смешни приказки от едно време. Обичаме да се събираме, да си направим кебапче-та...

– Попитах за „душата“...

– Да си в друга страна не е много приятно нещо. Ти си откъснат, ти си като лист отбрулен. Трябва ти време докато се посадиш, докато се адаптираш. Не всички го могат. Не всеки е „направен“ да отиде в емиграция. Например сестра ми – изключено е да бъде в емиграция, майка ми го е казала... Има едни такива треви, дето може да ги обрुли вятърът, ураганът, да минат циклоните, а тези малки тревички все си стоят и се вейат на брега на морето...

– Как изглежда съвременното канадско кино?

– Ще кажа за киното, което се прави във френскоговорещата част от Канада на провинция Квебек. От години има една експлозия на таланти – появили се интересни млади хора – режисьори и продуценти. Няма парите и снимат нискобюджетни филми. Не се правят на американци, държат за чистотата на техния френски език, на своите традиции – нещо, което би трябвало да послужи за пример и на нас, българите. А не да заприличават улиците ни, а и киното ни ако щеш, на някакви имитации на американските филми от група „С“... А проблемите, с които се занимават, са проблемите на общуването, на педофилията, кръвосмешението, на семейството. Занимават се и с политико-идеологически проблеми, тъй като френскоговорещите канадци искат да се отделят от останалата Канада. Т.е. една от важните теми е сепаратизмът. Правят филми в различни жанрове, често с чудесно чувство за хумор. Това не е онова развлекателно американско кино с вечното „бум-бум“ и галони кръв по стените, а ангажирано кино, свързано с актуалните въпроси на живота. Канадците са горди със своите филми и обичат да ги гледат.

– И един последен въпрос. Какво през всичките тези години крепи дружбата ви с Христо Ганев, с Бинка, въпреки разстоянията?

– Ще ти отговоря с песничка на Валери Петров:

„Казваме приятел пръв,
но защо е той такъв,
затова, че пръв пролазва
в огъня да те спаси.
Пръв, без да го доказва –
прав ли си, или не си...“

Ето затова се казва, че приятелят е „пръв.“ Нещо такова беше, мисля...

Ами Христо Ганев е, как да кажа, начинът ми да си изразя българската гордост. Ще се повтори, казвал съм го вече неведнъж, но си е абсолютно самата истина – Христо Ганев е моята носталгия...

И след тези стихове на Валери Петров, произнесени така спонтанно и с вълнение от Климбо, се уверих, че за него наистина е щастие и късмет да има такъв приятел като Христо Ганев. Спомних си и за един друг актьор на Бинка Желязкова и Христо Ганев – Димитър Буйнозов, също техен изключително верен приятел, който по същите причини считаше себе си за щастливец и казваше за Христо Ганев: „Той се вижда, той стърчи отдалече!“. Винаги, когато съм се опитвала да постигна точния смисъл на това негово определение, съм осъзнавала, че подобно приятелство е и много голямо изпитание и сигурно не всеки може да го издържи... Че да си личност е талант. Че талантите се раждат от Бога или с негова благословия, но личността се изгражда от самия конкретен човек. Разбира се, може да си талант, но да не си личност. Но когато талантливият човек съумява да превърне себе си в личност – тогава имаме такива хора като Христо Ганев, които имат дарбата да създават щастливци... Като Климент Денчев...



Трампа" – филм – памет за нашата културна история. В него участва младата поетеса Петя Дубарова, самоубила се година по-късно.

„Степни хора“ – първият български уестърн по оригинален сценарий на писателя.

„Хайка за вълци“ – първият български игрален филм, заснет с цифрова технология.

И още: „Един миг свобода: Старецът“ (1970); „Лебед“ (1976); „14-те целувки“ (1997).

В редките си интервюта Ивайло Петров споделяше, че се страхува от „подлото въображение“, което може да направи творбите му неорганични и неправдиви. Затова в прозата си често говореше от името на героите, внушавайки на читателя, че творбите му са само различни варианти на действителността и в тях няма измислици. Лекотата и чувството за хумор, с които преразказваше своите наблюдавани истории, придаваха на произведенията му чара на току-що узнатото и чуто. Този особен, много личен авторски почерк постави неговото творчество между белетристиката, есето, лирическата изповед и очерка.

Произведението, което го направи популярен като писател, бе селската повест „Нонкината любов“, създадена през 1956 г. Три години по-късно тя е драматизирана от Константин Илиев и започва да се играе с успех в нашите театри. Екранизацията на романа „Хайка за вълци“ през 2000 г. затвърди популярността на писателя и в киното.

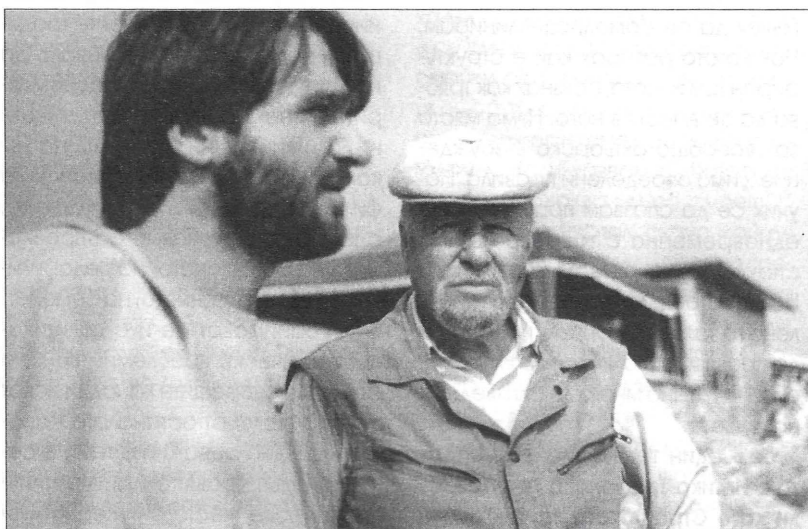
Въпреки дарбата си пластично да разказва за вечните човешки проблеми, Ивайло Петров не беше от често филмираните автори. Киноновелата „Старецът“ е първият филм, направен по негова творба. Режисьорът Петър Каишев създава през 1970 г. едночасова драма по



„Хайка за вълци“

ФИЛМИ ПО ТВОРБИ НА ИВАЙЛО ПЕТРОВ

Валентина Фиданова-Коларова



разказа „Един миг свобода“. Историята се развива във фашистки концлагер у нас през Втората световна война, където един старец е излъган от пияния комендант, че е свободен. Изживеният миг от дълго жадваната свобода и откритието, че това е само лъжа, причинява на възрастния човек жестока душевна трагедия, която води до смъртта му. Затрогващият киноразказ за погуб-

ването на една човешка надежда внушава на зрителя, че животът е само мимолетно видение, в което властват безутешните мигове на измамата.

През 1976 г. по разказа на Ивайло Петров „Инат хора“ режисьорът Румен Сурджийски прави дебютния си филм „Лебед“. В него се преплитат темите за морала на нашия съвременник и екологията на българ-

ската природа. Тръгнали на лов мъже стрелят по самотен лебед в морето. Той е приготвен за вечеря в близкия ресторант. Мъжете се напиват и започват да ядат от печения лебед. Много скоро на всички им прилошава. Появява се съмнението, че лебедът е отровен. В този на пръв поглед обикновен и малко мрачен киноразказ авторите съумяват да проектират проблемите за защитата и опазването на природната среда.

По книгите „Три срещи“ и „Объркани записки“ през 1978 г. режисьорът Георги Дюлгеров създава игралния филм „Трампа“. Смесвайки два времеви пласта, драматично вплетени и определящи съдбите на героите, авторите разкриват историята на един столичен писател, който не разбира и не приема нравствеността на млада гимназистка от съвременното поколение – безцеремонна и дръзка, независима и уязвима, готова на компромис и подмяна. Тръгвайки след своите спомени, той се опитва да проумее собственото си поведение, собствените си грешки, края на едно любовно чувство, за което се усеща виновен. В епизодична роля е заснета талантивата млада поетеса Петя Дубарова, която играе себе си и рецитира собствени стихове.

Един от редките опити в българското кино да се направи филм в естетиката на американския класически уестърн е „Степни хора“, създаден през 1985 г. Оригиналният сценарий на Ивайло Петров разказва за любовентриъгълник, възникнал през 20-те години в богат добруджански чифлик. Писателят не дели героите на лоши и добри. За него злото и доброто съжителстват в човека, като взаимно се обуславят и зависят едно от друго. Липсата на полярни характери в сценария помага на режисьора Януш Вазов да избяга от елементарната схема на уестърна и филмът, макар да постига външни прилики с жанра уестърн – костюми, пейзажи, коне, оръжия и напрегнат сюжет, си

оставя български по дух. Киноразказът е изграден изцяло върху постъпките на решителни и смели родни герои, които притежават не само физическа, но и нравствена красота.

Не случайно повестта на Ивайло Петров „Четиринайсет целувки“ започва с една сентенция на Сенека: „Ако някога ми се поиска да се забавлявам с някой шут, аз не го търся много: смея се на себе си“. Когато пише тази творба, писателят се оставя в доброволен плен на своята фантазия и като смесва реалното с невъзможното, предлага своето пародийно отношение към света на градските безделници и едновременно с тях и към самия себе си. Режисьорът Пламен Масларов показва на зрителя една деформирана действителност, в която актьорът Кръстьо Лафазанов упорито се опитва да открие логика. Филмът е непретенциозна, забавна комедия, в която се съчетават множество комедийни ефекти, адекватна на стила операторска работа и стилизирана актьорска игра.

През 1985 г. излиза романът на Ивайло Петров „Хайка за вълци“. Като обхваща един продължителен период от българската ни история (от средата на 30-те години до 1965 г.), писателят проследява живота на няколко герои от добруджанско село и душевните катаклизми, които настъпват в тях по времето на новите исторически промени. Основният проблем, който вълнува автора в тази творба, е доколко е възможно с нехуманни средства да се постигне изграждането на едно хуманно общество.

През 2000 г. режисьорът Станимир Трифонов реализира 6-сериен телевизионен филм по романа. Всяка от сериите е затворена в рамката на организирана от героите в снежната виелица хайка за вълци. Крачейки в дебелия сняг, петима мъже са обладани от спомени. Във вихъра на бошуващи страсти, заблуждения и преживени обиди, които разкъсват душите им, убийството е може би единственият начин за

някои от тях да отреагират на натрупаното и трудно задържано емоционално напрежение.

Филмовият прочит на романа за колективизацията на селото, съпроводена със стигащата до безумие решимост на партийни секретари и посягането към църковните канони чрез изгарянето на икони, трудно може да остави безразличен българския зрител – привърженик или противник на отминалото време. Във всички случаи обаче режисьорът и целият творчески колектив са постигнали първоначалната си цел. Те приковават вниманието и успяват професионално да разкрият не само драматичния фон на историческите събития през 50-те години, но и да покажат как този отрязък от българската история е преминал през съдбите на тогавашните обикновени селяни. На фестивала „Златната ракла“ в Пловдив „Хайка за вълци“ получи голямата награда за сериен игрален филм. Той е и първият български игрален филм, заснет с цифрова технология, което го прави продаваем и на външния телевизионен и филмов пазар.

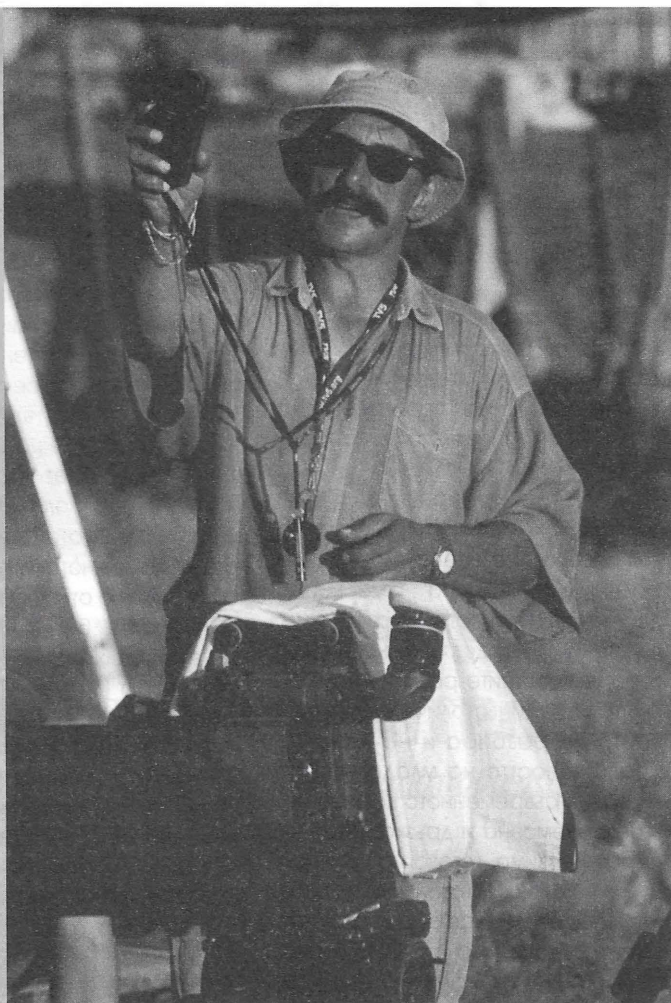
Години преди създаването на филма, още през 1995 г., режисьорът Станимир Трифонов и операторът Христо Бакалов правят документален филм за Ивайло Петров. Сценарият е изграден като единен монолог-интервю с писателя, чрез който режисьорът се опитва да надникне в мислите му и да открие житейската му философия и тайната на неговото творчество. Документалният филм „Преди да се родя ... Ивайло Петров“ бе показан за пореден път по телевизията след смъртта на писателя. В него той пестеливо и много точно характеризира литературното си и сценарно творчество със следната сентенция:

„Всички знаем, че човек е непоправим, но не го вярваме и през целия си живот се мъчим да го оправим“.

Нека дапомним Ивайло Петров с тази мъдрост, защото в нея прозира и нашето желание, и стремимежът ни, и надеждата ни, че утре ще бъдем по-добри от днес.

ПЛАМЕН СОМОВ от 1969 година работи в Студия за игрални филми „Бояна“, като асистент оператор. Завършил е операторско майсторство в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ през 1980 година.

Оператор-постановчик е на филмите: „Любовта на Мирон“ (1980); „Орусия“ (1983); „Зелените поля“ (1984); „Съдията“ (1986); „АкаТаМус“ /1988/; „Кмете, кмете...“ (1990); „Откраднати очи“ (2004) и др. Оператор-постановчик е и на множество документални филми и работи активно като оператор в чуждестранни продукции. Член е на АБО (Асоциация на българските оператори) и на Съюза на българските филмови дейци.



– По какви критерии избирате филмите, които снимате?

– Според мен, принципните критерии са едно, а състоянието и производството на киното в България на този етап са нещо съвсем различно. Затова, ако човек може да съхрани в себе си тези принципи и да ги спазва по-дълго време, ще живее в някакъв мир със самия себе си. Но животът налага други условия.

Разбира се, важен е сценарият. Дори, според мен, по-важна е първата идея, първият разговор. Случвало ми се е на няколко пъти да започна работа по филм от една идея. Срещаме се с режисьора, той предлага идеята и тръгваме към филма. Ако се запази първоначалният дух на идеята, свежестта на намеренията и им останеш верен, доколкото е възможно, има шансове за по-голям успех, поне лично за мен. Това не се отнася до моята конкретна работа във филма, а до

самия завършен филм. Ако той е успешен, не може операторската работа да бъде грозна или лоша.

– Какво е за вас камерата?

Не мога да кажа, че тя е втора, трета или четвърта ръка. Тя си остава като един добър придатък към мен и прескачайки няколко въпроса, ще кажа, че няма кой знае какво значение дали е дигитална или се снима на лента. Няма значение какъв е носителят, стига това, което се показва на екрана, да има смисъл. Важно е човек да разказва нещо, с което да заинтригува зрителя. Дали казва нещо е друг въпрос...

– А светлината, композицията, движенията, цвета?

– Това са отделни компоненти, също като камерата, които един владее по-малко, друг по-добре. Без тях е невъзможно. По-добре човек избобоща да не се захваща, ако няма отношение към тези неща. А ако сериозно се говори за всичко това,

разговорът ще стане много дълъг.

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

– Балансът зависи от изискванията, които има режисьорът. В един филм операторската работа може да бъде безкрайно опростена – почти до класическия пример на снимане, както е било през 40-те и 50-те години. Но амбиции винаги има. Много е трудно човек предварително да подчини работата си на някакъв баланс между творчество и техника. Така или иначе, от оператора се очаква да бъде по-скоро техническа, отколкото творческа страна в един филм. А всичко онова, което се появи като творчество, като художествен резултат, е добре дошло.

– Какво означава за вас „да уловиш неувимото“?

– Това е много общо казано. Много неща са неувими на пръв

поглед. Човек понякога си дава сметка – нещо се случва пред него и той реагира светкавично като добър спортист с бързи рефлексии. А друг път нещо се е случило и ти не си му обърнал внимание, но си го регистрирал. Във филма го има и то въздейства. Всеки би трябвало да има реакции в тази посока. Това донякъде е свързано и с актьорите. Да кажем в някакъв миг на актьора му трепне окото и ако ти си го уловил, става страхотен детайл по отношение на образа, ти си „уловил неуловимото“.

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

– Не съм привърженик на този девиз. Но съм участвал в подобно нещо, дори съм бил потърпевш. Когато няма никакво друго спасение, един дефект се „вкарва“ и се предполага, че той е оправил всичко. Но не е така. Обикновеният зрител може и да не разбере, да го приеме нормално, но колегите, хората от гилдията... Достатъчно е да прочетеш лека ирония по лицата им, за да разбереш, че са те разкрили.

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

– И двете са абсолютно равностойни. Имам собствен опит от доста дълъг тандем режисьор – оператор. Имал съм също и случайни срещи. Мога да кажа, че и двата варианта могат да бъдат позитивни. Сигурно когато дълго време работиш с един режисьор и вървите по ръба на някакъв баланс, ако се прекъсне този процес по някаква причина и после, когато се срещнете отново, става по-интересно и полезно. Преминаваш през други взаимоотношения, сблъскваш се с друг светоглед и си даваш сметка за много различни неща.

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

– Понеже съм се занимавал предимно с игрално кино, ще кажа, че

е немислимо да не обичаш актьорите и да нямаш добро отношение към тях. Защото в противен случай нямаш работа в това кино. Лаская се от мисълта, че с голяма част от актьорите, с които съм работил, съм създал много добри, да не кажа перфектни отношения, в следствие на което „някъде е уловено и неуловимото“. Мога да кажа, че с всички, с които съм работил, и донесен днешен съм останал добър приятел.

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

– Разбира се, че имам изобразителни пристрастия, но не мога да ги формулирам. Мога да си градя някакви тези, да си конструирам някаква схема преди да съм започнал да снимам. Но има един момент, в който, когато влезеш в снимачен период, всичко започва да се подрежда от само себе си. Сигурно има хора, които държат на пристрастията си и навярно оформят някакъв стил. Но да си призная, от днешна гледна точка не ме интересува толкова много. Привърженик съм на доброто кино. Интересно ми е формоправенето. Участвал съм в такива разговори, но знам как те остават на втори план, когато се завърти камерата.

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

– За съжаление, напоследък малко ходя на кино. Не мога да определя какъв вид филми ме вълнуват. Може би след отварянето на България към света, към Европа, загубих някои ориентири. Все още съм запазил качеството си да гледам продължително време, но се поражда и някаква умора. Да кажем, гледаш десет филма, но само един от тях си заслужава да си го „запишеш“ в себе си. Останалите са за информация, за да си в тон с времето. Но в един момент тази информация, това натрупване започва да затормозява.

Да, има колега, от когото се възхищавам. Той е млад – Крум Род-

ригес. Малкото неща, които до сега е успял да направи, предизвикват моето възхищение. Харесвам много от колегите си. По-скоро трудно мога да кажа, че не харесвам някого, особено от тези, които сега работят активно, от моето поколение или по-младите. Те са с добра професионална подготовка, с оформено чувство и отношение към материала, с който се занимават. Могат да бъдат много различни във филмите, които снимат, и пак да проличи техният стил. Мисля, че имаме много добри оператори. Но понеже Родригес е най-новото име, което съм открил, си позволявам да го спомена. За съжаление, производството на български филми от последните години е толкова малко, че няма място за сравнение.

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

– Мисля, че повечето от нас са съхранили някакъв морал в най-общ човешки смисъл. И ако си морален човек в смисъла, за който говоря, то не можеш в работата си да бъдеш неморален и непрофесионален, защото тези неща се родят. Може и да звучи идеалистично, но така мисля.

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

– Вече споменах как предпочитам да снимам и защо. Въпросът е да има какво да кажеш и какво да покажеш. Това в по-малка степен зависи от оператора, отколкото от режисьора, но затова хората се срещат случайно или са в тандем.

– Какво мислите за новите технологии в аудиовизията? Откъде се информирате?

– Имах късмет да работя много през последните 5-6 години. И само няколко пъти за този период съм търсил информация по Интернет, от списания или от колеги. По-хубаво от това да имаш работа и да работиш няма. В работата щещ-нешещ, случайно или нарочно, получаваш много информация. Ако няма работа една година, дори да разнищаш Интернет и да прочета всички възможни списания, полза няма.

– Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?



– Не мога да говоря в проценти, но мисля, че без тези две неща – е, не е немислимо, но е невъзможно. Разбира се, че можеш да бъдеш и само един регистратор на всичко онова, което се случва. Когато гледаш след това материала, виждаш дали си го заснел ей така, просто си минал покрай него, или си се опитал да влезеш в това, което се е случило.

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

– Възхищавам се от хората в нашата професия, които могат да съхранят духа си за експерименти до възрастта, до която продължават да работят. Но ако някой спре да експериментира, това не означава непременно, че се е превърнал в традиционалист. По-скоро, ако се е лишил или няма интуиция и емоция, тогава може да стане традиционалист.

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

– Никога! Задавал съм си този въпрос, но предпочитам да си оста на оператор. Няма цена, на която мога да се подхлъзна в тази посока.

В практиката има успешни и неуспешни метаморфози, всичко е индивидуално.

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

– Определено мисля така. След като в България беше приет Законът и операторът беше въведен в носителите на авторски права, ние създадохме нашата организация и когато станяхме членове на ИМАГО (европейската организация на операторите), започнахме да получаваме много запитвания по този въпрос. В Европа проблемът с авторските права на оператора съществува повече от 20 години. С него се занимават различни организации и не могат да постигнат нищо. Ако не греша, освен в България само в още една държава в света този въпрос е решен в полза на операторите.

Давам си сметка, че успяхме да

постигнем това благодарение на много доброто сътрудничество с режисьори и продуценти, защото не е по силите само на 100 човека активноработещи оператори да се приеме тази клауза в закона.

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

– Всеки кинаджия е съетен и човек и се ласкае, когато се занимават с него. Затова вниманието от страна на медиите и особено на специализираните никога не е достатъчно. Но ако си се отнесъл с ирония още първия път, когато си прочел името си на екрана, не би трябвало подобни неща да те впечатляват.

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

– Положително, защото ти си участник в този процес, имаш възможността да си в час, да продължаваш да работиш. Случвало ми се е да прекъсна работа за 2-3 години и с голямо удоволствие се върнах с едно стъпало по-надолу в работата си, а след няколко продукции възстанових абсолютно осъзнатостта и с кеф статута си на оператор пред самия себе си. Защото 2-3 години извън бранша, да не дава Господ на никого, са убийствен период в сегашния век на информация. За последните пет години съм направил 2-3 филма като автор, в останалите съм бил наемник. В това няма нищо лошо, дори се радвам на този шанс, защото информацията, която съм получавал, и работата с някои непознати за мен главни оператори ми е донесла много. Да не говорим с колко много различни и интересни хора съм се запознал.

– Какво ви зарежда с енергия за вашата работа?

– Няма нищо по-хубаво от това да се качиш в колата и да тръгнеш, а на задната седалка да е камерата.

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

– Сигурно имам много хобита, фобии, мании... И навярно като всички останали съм достатъчно луд, че да се занимавам с кино.

ПО ПЪРВИ ПЕТАИ

Петя Славова

Няколко нови неща се случиха около студентите, занимаващи се с кино в последно време. Ще започна по-отдалече. Студентският фестивал във Велинград се премести от миналата година в Балчик. Заговори се, че догодина ще го има пак. След проведеното там 48-часово предизвикателство масово започнаха да се правят подобни разновидности, като например – 10-часово филмово предизвикателство. Ето още едно интересно събитие. На 25 май в кино „Център“ за първи път се проведе еднодневен фестивал на студентския филм. Инициатор за това бе Американска Фондация за България. Две години вече тя подкрепя български студентски проекти, и то не само в областта на изкуството. Неин програмен директор е Алексей Христов. Фестивалът е кръстен „Ранно пиле“ и в него участваха студенти от НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, Нов Български Университет, Югозападния университет „Неофит Рилски“ и Свободен Варненски университет. За участие са се борили 40 филма, но селектирани от Алексей Христов и кинокритичката Светла Иванова, броят им се е намалил до 24. Този пролетен фест започна с двучасово закъснение, но по-търпеливите, които останаха, бяха възнаградени с интересни и различни по стил и идея филми. Важен беше и фактът, че още с първото си провеждане „Ранно пиле“ имаше конкурсен характер. Председател на журито беше не кой да е, а Негово театрално, филмово и телевизионно Величество Теди Москов, заобико-

ПЪРВИ ИЗЯВИ.....

лен от студентите от НАТФИЗ и Нов Български университет Нели Калчева и Росен Михайлов. В състава на журито имаше още един човек – вече споменатият няколко пъти Алексей Христов.

Подобно събитие, само че за три дни, вече се проведе един месец по-рано в Дома на киното по инициатива на сп. Кино и носеше името „Първи прояви“. Хубавото на тези инициативи е, че студентските филми получават възможност да се появяват на много повече места, а не да умират забравени и видени единствено от студенти и техните преподаватели. Още по-интересно беше малкото повтарящи се заглавия в двете панорами. Може би и това беше причината за нестихващия поток на влизачи и излизачи студенти от кинозалата до края на вечерта. И докато журито се оттегли на финала, за да помисли кого да награди, в киносалона се показва още няколко филма извън създателната програма, финансирани от Американска Фондация за България. Един от тях – „Последната пастирка“ на Кристина Грозева, носи свежа шега за „последното“, като ни препраща към известни заглавия, например – „Последният мохикан“ или „Последният самурай“. В случая това е побългареният вариант на отиващия си завинаги селски живот. Млада пастирка се запознава с градски мъж, който ѝ показва света, побран в неговия лаптоп. Разменените на финала кабел от компютъра с камбанка, висеща доскоро на врата на една от козите, е знаково за двамата персонажи. Между тях се е появило нещо като приятелство и спомен – от онези, които никой не иска да забрави.

Скоро след този филм се появи и журито с готовите решения. Пър-

вата голяма награда бе присъдена на студента от НАТФИЗ Чавдар Чернев за филма му „Клаустрофобия“. Пред обектива на неподвижна камера се затварят механично вратите на стар асансьор. А отворят ли се, пред нас са още по-остарелите механично повтарящи се етапи от взаимоотношенията между мъжа и жената. „Може би нещо на финала... Всъщност такъв тип кино много ми допада“ – нещо подобно каза Теди Москов и връчи наградата, състояща се от грамота и 1 000 лв на щастливия победител, аплодиран шумно от намиращите се около него колеги. Специалната награда на председателя получи Елисавета Боева за музикалния ѝ клип с певицата Йоана. След тази награда господин Москов се оттегли, а останалата част от журито продължи да раздава награди в следващата категория – за режисура. Тя отиде в ръцете на Петър Пашов (отново от НАТФИЗ) и филма му „Jazzy“. Сюжетът се върти около появилото се приятелство между незначайно защо зарязал тропмета си музикант и съседското дете. Филмът умело преплита неясните спомени на възрастния мъж с детската игра. Все едно ни държи в характерния импровизаторски джаз ритъм. Ясно личи, че режисьорът има перфектен музикален усет, но епизодите с появилата се майка на детето звучат твърде наивно и клиширано.

Но не може да ни изненада фактът, че наградата за сценарий получи аниматор. Това е киноспециалността, която като че ли развива най-много въображението. И ето, грамотата и пликът с паричната награда вече са в ръцете на Свилен Димитров. Завършил семестриално Националната академия, режисьорът направи още една жизненоважна крачка – ожени се. Не бих спо-

менавала този факт, ако той не беше пряко свързан с проектираните му два филма. Първият е комбинация между игрално и анимационно кино, където реалното е отместено от сюрреалистичните страхове на неговата настояща съпруга, опитваща се да избяга от самия автор. Свилен от своя страна не се оставя и ѝ се представя в най-различни форми. Може би заради прекалено личния разказ филмът не се хареса особено на публиката. Вторият, който взе и наградата, е „Мотивация“. Изцяло анимационен, Свилен отново го посвещава на своята съпруга. Това е вицов поглед, вперен в бъдещия съместен живот на младото семейство. Наградата за операторско майсторство отиде при Натали Янскиева за филма „Живи и мъртви“, а за монтаж – при студента от Нов Български университет Стефан Ганов и неговия „The heartbreak TIR called Casablanka“.

Интересни бяха и филмите на Петър Вълчанов „Възкресение“ (спечелил вече награди по студентски фестивали) и „Уловени“ – история за приятелството, предателството и превъзможването им. Отличителни белези – много добре издържан диалог – качество, което липсва в повечето студентски филми (може би е по-добре да заменим „студентски“ с „български“). Петър Вълчанов наистина е уловил ярко и точно реакциите на персонажите си. Ситуацията, в която ги поставя, е наистина конфузна, а те като всички хора, се оказват неподготвени за нея.

Това бяха едни от най-важните моменти около „Ранно пиле“. Изводът е ясен. Студентите показваха интересни неща. Пролетният киномаратон зарадва с разнообразието си и най-вече с обещанието на Алексей Христов, че следващата година ще се съберем пак.



БЪЛГАРСКОТО КИНО НА ПРАГА НА ЕВРОПА

АВТОРСКОТО ПРАВО – УНИВЕРСАЛНА ЦЕННОСТ

*Мария Палаурова,
изпълнителен директор на
„Филмаутор“*

Към проблема за авторските права, поставен в контекста на днешната дискусия, гледните точки биха могли да бъдат различни. Едно обаче е сигурно: не може да има дебат по въпроса дали авторските права представляват „ценност“ – българска, европейска, общочовешка.

Авторското право като част от основните права на човека само по себе си представлява универсална, наднационална ценност.

От друга страна, провъзгласяването на авторското право и неговото съществуване се налага именно за да бъдат защитени определени ценности – лични (от гледна точка на твореца) или обществени (от гледна точка на публиката). Съображенията, които оправдават възникването на авторските права, са свързани с идеята за налагане на справедливост, заплащане на труда на автора и подкрепа на неговия стремеж към творчество, с интересите на обществото за осигуряване на неговия икономически прогрес и културно развитие.

Темата за авторските права в международен аспект надхвърля рамките на Европейския съюз и може да бъде разглеждана по-широко – авторските права като ценност в световен мащаб. Тази категория права са признати от множество международни актове, приети още през 19 век, преди възникването на идеите за европейските общности и ратифицирани до днес от държави от целия свят. За всеки етап от развитието на международното авторско-правно законодателство е характерен стремежът към хармонизация, към сближаване, към установяване на общи правила и процедури. Тъй като правата върху интелектуалната собственост по принцип имат териториален характер, при засилването на международните контакти, на търговския и културен обмен между нациите възниква необходимостта правата на гражданин на една държава да бъдат закриляни на територията на другата. Налага се да бъде осигурено едно постоянно ниво на защита, от което творците могат да се ползват във всяка страна, в която се показват техните произведения. Така през 1886 г. се стига до подписването на Бернската конвенция за закрила на литературните и художествени произведения. Този международен акт си поставя две цели: от една страна – да бъде осигурено еднакво третиране на чужденците и на собствените граждани на съответната държава, а от друга – да бъде определен един задължителен минимум закрила, който да бъде възприет от всяко национално законодателство, за да се избягнат случаите, в които граждани на държава с висока степен за защита на авторско право са ошетени от

нивото на предоставена закрила на чужда територия. Съгласно Бернската конвенция авторско-правната закрила върху дадено произведение се поражда от момента на неговото обективизиране в дадена форма, без да е необходимо да бъдат извършвани никакви специални процедури по регистрация – от момента на написването на книгата или на завършването на филма. Тъй като САЩ и някои други държави, чиито законодателства поставят формални изисквания пред възникването на авторските права, не се присъединяват към Бернската конвенция, през 1952 г. се подписва „конвенцията-мост“ между европейското и американското законодателство, а именно – Универсална конвенция за авторско право. България е страна и по двете конвенции. Принципите, които са провъзгласени в тях, се прилагат с предимство в случай, че противоречат на нормите от вътрешното законодателство съгласно правилото за приоритет на международните актове пред националните.

След създаването на Европейската общност, при все по-интензивните международни контакти, необходимостта от хармонизиране на авторско-правните законодателства на държавите-членки се засилва. Налагането на общите правила на вътрешния пазар и провъзгласяването на основните свободи, сред които свободата на движение на стоки и услуги в границите на Европейския съюз, превръщат авторските и сродните права в основен проблем, нуждаещ се от регламентация. През 80-те години на миналия век започва подготовката за създаването на т. нар. *acquis communautaire* в областта и за около 10 години е изградена основната законодателна рамка. Европейските актове и по-специално Директивите на ЕИО и ЕО, приети през 90-те, доразвиват съществуващите в международните конвенции принципи на авторско-правна закрила, като отчитат нововъзникналите форми на експлоатация на защитените произведения, все по-лесния обмен на авторските творби, особено в цифров вид, и възможностите, които Информационното общество предоставя за достъп до различните видове „продукти“ на интелектуален труд и информацията като цяло.

Необходимостта от регулация се налага, за да бъде установен баланс между интересите на твореца, на създателя на интелектуалния труд от една страна и на ползвателите на резултатите от този труд, на обществото като публика и потребител. Защото, макар да се отчита ползата от провъзгласяването и защитата на авторските права с оглед осигуряването на възможности за развитие на личността и обществото, икономическите и социални промени, настъпили през последните го-

дини в резултат на обединителните процеси, и новите начини на общуване между хората все по-често предизвикват въпросите:

- Не ограничават ли всъщност авторските права достъпа на широката публика до „продуктите“ на интелектуалния труд на творците?
- Не затрудняват ли тези права търговския обмен?
- Не създават ли предпоставки за нарушаване правилата за конкуренция и свободен пазар?

Авторско-правната закрила се налага с цел установяване на баланс между разнопосочните интереси.

Защо на авторските права се отдава такова значение през последните години? Макар да са резултат на законодателна регламентация, авторските права имат и своето икономическо, социално и културно измерение. С развитието на общия вътрешен пазар постепенно нараства икономическото значение на интелектуалната собственост като цяло. За Европейските общности е важно да бъде осигурено безпрепятствено движение на стоки и услуги в рамките на външните граници на съюза. Авторът има право да разреши или да забрани определен начин на използване на неговата творба. Ако се окаже, че правилата, действащи в една държава-членка, се отличават от тези в другата, несъмнено ще възникнат пречки пред свободното разпространение на съответния продукт. Информационното общество още повече ще засилва възможностите за създаване, обмен и разпространение на защитени от авторско право обекти. Наличието на по-силна закрила в една от държавите може да създава предпоставки за неравнопоставеност и нарушаване правилата за конкуренцията. Ето защо поради икономически съображения, за да бъде реализирана идеята за общ вътрешен пазар и с оглед да бъде надхвърлено териториалното действие на авторското-правните закони, се налага хармонизиране на националните законодателства.

Авторските права са значими не само от икономическа гледна точка, но и от социална и културна. Създаването на гаранции за закрила на обектите на авторски права дава импулс на икономическите субекти да инвестират в дейности, свързани с интелектуален труд, което води до разкриване на работни места. От друга страна авторско-правната закрила на т. нар. „интелектуални продукти“ стои в основата на Европейската културна политика, която подкрепя развитието на културите на държавите-членки и опазването на тяхното наследство, като същевременно стимулира межкултурното общуване за изграждане на европейско многообразие. Защото интеграция означава обмен – постоянна размяна на знания, духовни и естетически ценности, която размяна от една страна предизвиква текущите процеси на обединение, а от друга страна се явява като техен резултат.

Днес интеграционните процеси в Европа са достиг-

нали до етап, когато предишните „фактори на европейското единство“ вече са изиграли своята роля и се търсят нови „сили на сцепление“. Съгласно обобщението на доклада на Групата за анализ на духовните и културните измерения на Европа, създадена през 2002 г. по инициатива на Романо Проди, публикуван във в. Култура, бр. 4 от 4. 02. 2005 г., „старите фактори на европейското единство вече не са достатъчно мощни, за да осигуряват истинско политическо единство и затова новите източници на енергия трябва да се търсят и намират в общата култура на Европа“. И още: „Европейската култура, онова отворено и постоянно преформируемо пространство, само по себе си не създава европейското единство. За това единство са нужни политическото измерение и породените от него решения. Но общата европейска култура позволява на политиката да превърне Европа в единна политическа цялост.“

С приемането на държавите-членки от последната вълна културното разнообразие в Европейския съюз се обогатява. Разширяването на Общността създава възможности за разнообразяване на общоевропейската култура, тъй като всяка нация внася своята историческа специфика, своите самобитност, традиция, идеи и стремления. Именно авторските и сродните права осигуряват ефективна защита и съхранението на елементите от културните богатства на нациите, което ги превръща в ключов фактор за провеждането на общата европейска политика. Резултатите на авторския труд – защитените обекти, са т.нар. „културни продукти“, които носят белезите на националната идентификация, а авторските и сродните им права са „валутата“, която позволява на тези произведения на изкуството да циркулират в Общността, като допринасят за изграждането на общоевропейското културно многообразие.

Филмите са само едно от средствата, с които всяка нация може да внесе и да покаже в Общността своите ценности, традиции и идеали. Аудиовизуалната политика на Европейския съюз е отразена в Глава 20 от преговорните глави. България се е ангажира да приеме и прилага изцяло законодателството на Общността в областта на културата и аудиовизията. Основен нормативен акт в тази сфера е Директивата „Телевизия без граници“, която осигурява условия за координация на националните закони с цел да бъде регламентирано свободното движение на аудио-визуални произведения и услуги и разпространението им по телевизионен път, като е заложено преимуществено да се показват европейски продукти. Именно защото аудиовизуалните произведения са „носители“ на идентичност, на традиционното и специфичното за дадена нация, инициативите на общностните институции в последните години са насочени към реставриране и запазване на аудиовизуалните наследства на държавите като историческа и културна памет.



БЪЛГАРСКОТО КИНО НА ПРАГА НА ЕВРОПА

Авторските права са път към съхранението на националните културни ценности и механизъм да бъде успешно осъществяван техният наднационален обмен. Това, което е необходимо, за да бъдат подкрепени творческите усилия на авторите и възможностите за разпространение на техните произведения, е наличието на съответна законодателна регламентация най-напред на ниво Европейски съюз, а впоследствие – в националните законодателства на държавите-членки.

През 90-те години на миналия век бяха изработени пет директиви на Европейския съюз в областта на авторско-правната материя, които създават минимум от задължителни за държавите-членки правила, провъзгласяват определени права и предвиждат механизми за реализирането им с цел да бъде установен баланс между разнородните интереси на творци и ползватели и да се осигури свободното движение на стоки и услуги в рамките на единния вътрешен пазар.

Тъй като петте директиви не отразяват напълно промените, настъпили в обществените отношения с навлизането на цифровите технологии и Интернет, през 2001 е приета още една директива, а именно – Директива 2001/29 /ЕО относно хармонизирането на някои аспекти на авторското право и сродните му права в информационното общество.

България, в процеса на присъединяване към Европейския съюз, следва да възприеме и осигури приложение на общите европейски правила, сред които и принципите за авторско-правна закрила. Идеята да бъдат осигурени еднакви рамки в отделните национални законодателства по отношение на държавите-кандидатки за членство се залага още в договорите за асоцииране, подписвани от бъдещите членки на Общността. Тези двустранни споразумения провъзгласяват задълженията на страните да възприемат съществуващите и създадените впоследствие европейски норми и правила като осигурят адекватни мерки за тяхното прилагане.

Правото на интелектуална собственост попада в глава 5 от преговорните глави – „Дружествено право“ – материя, пряко свързана с вътрешния пазар и неговото функциониране. В позицията на България по тази глава е заложено задължението страната ни да приеме и напълно да прилага европейското законодателство в областта.

България вече е направила сериозни стъпки в посока хармонизацията на нашето законодателство с Европейските директиви. Законът за авторското право и сродните му права (ЗАПСР), приет и в сила от 1993 г., е „единодушно считан от европейски и американски експерти като една от най-модерните регулаторни рамки на тази материя в Централна и Източна Европа“, като съобразяването му с последната Директива 2001/29/ЕО относно някои аспекти на авторското и сродните права в информационното общество е извършено

едновременно със страните-членки на Европейския съюз. Европейската комисия в Редовния годишен доклад за напредъка на България в процеса на присъединяване за 2004 дава обща оценка на състоянието на авторско-правното законодателство, според която: „Законите за защита правата върху интелектуална и индустриална собственост (особено Законът за авторското право и сродните му права) са до голяма степен приведени в съответствие с достиженията на правото на ЕС.“ По-нататък, разбира се, в доклада се съдържат и някои препоръки относно приложение на законодателството.

И може би тук е мястото да задам въпроса, който ме занимава през цялото време, докато разсъждавах по темата: Кое всъщност е ценното? Провъзгласеното право на автора? Безспорно. Но достатъчно ли е просто да въведем един законов текст, без да осигурим механизъм, още по-лошо – без да проявим воля да го приложим на практика, за да твърдим, че сме възприели една норма? Законодателната регламентация е основата. За да говорим за ефективна защита на авторските права обаче са необходими още два елемента – мерки за прилагане на закона и механизми за управление на предоставените права.

Когато обсъждаме европейските ценности, трябва да сме наясно какво разбираме ние под това понятие, как те преминават през националните ни ценности и вписват ли се в тях. Да, българското законодателство е предоставило на автора изключителното право да разреши или забрани използване на негово произведение. Какво е положението в действителност?

През 2003 г., в рамките на поредните преговори с българските кабелни оператори, представителят на CISAC – Международна конфедерация на дружествата за защита на авторски и сродни права, обяви България за „черна дупка на картата на авторските права на Европа“.

През 2004 страната ни беше включена в Списъка за наблюдение, част от Списък 301¹.

Преди десетина дни беше оповестен редовният годишен доклад на Международния алианс за интелектуална собственост (IIPA) за 2005, който твърди, че пиратството се е завърнало в България и положението се влошава. Относно аудио-визуалните продукти Филмовата асоциация на Америка (МРАА) заявява, че „България продължава да е заплаха заради пиратските оптични дискове и записването на филми от Интернет“. Отправено е искане през 2005 България да бъде преместена в по-неблагоприятна категория, а именно в Приоритетния списък за наблюдение. Направени са препоръки, сред които по-ефективен съдебен контрол и попълване на празнотите в закона.

Възможно е посочените от страна на Международния алианс за интелектуална собственост цифри да са преувеличени, както твърдят компетентните в България

органи. Бихме могли и да се съгласим, доколкото става дума за производството на незаконни оптични дискове. Но не бива да забравяме, че интелектуалното пиратство има различни форми – днес в България безнаказано осъществяват дейността си над 500 кабелни оператори и неизвестен брой доставчиците на съдържание в Интернет.

И на въпроса „Докога така?“ хората в България обичайно отговарят – „До 2007“, до приемането ни в Европейския съюз. Моите впечатления от 5-годишната ми работа, свързана със защитата на авторските права, са, че у нас, за съжаление, нещата в тази област се случват едва когато се стигне до външна намеса от страна на представители на Европейския съюз, когато

някой ни размахва пръст или ни заплаши със санкции. Самосъзнанието ни за прилагане на закона липсва.

Питам се тогава дали наистина в България ценим авторските права? Или те са просто част от предоставения ни списък с европейски ценности.

¹Специален Списък 301, въведен от САЩ. В него се включват страните, в които защитата на правата на интелектуална собственост не е достатъчно ефективна. Страните в списъка са разделени на четири категории: най-тежките нарушители са в категорията „Приоритетни чужди държави“, следват „Приоритетен списък за наблюдение“, „Списък за наблюдение“ и „Конкретно упоменаване“.

ЕВРОПЕЙСКОТО КИНО – ПЕРСПЕКТИВА БЕЗ АЛТЕРНАТИВА

Павлина Желева

За да се опитаме да формулираме една по-обобщена характеристика на онази част от световното кино, което днес наричаме „европейско“, ми се иска да припомня някои ключови моменти от развитието му. Надявам се, че краткият ретроспективен преглед ще помогне на аудиторията още веднъж да се убеди защо и как киното в Европа е станало това, което е. Затова не бих искала да пропусна самото начало:

През 1896 година се осъществява първата демонстрация на изобретението на „Lumiere Pere et Fils“, наречено от самите тях кинематограф. Благодарение на невероятния успех на изобретението трима французи започват усилено да се занимават с производството и показва на филми – един артист на име Жорж Мелиес и двама бизнесмени – Шарл Пате и Леон Гомон. За около петнадесетина години дейността им завладява целия тогавашен пазар. Като резултат през 1910 година само френската фирма „Пате“ владее над 50 процента от него, а три години по-късно 85 процента от световните екрани са доминирани от френското кино.

По същото време започва структурирането на американското кино и концентрирането му на Западния бряг. Дейвид Уорк Грифит решава да се ориентира към пълнометражно кино и много бързо този формат става норма на производството.

Първата световна война бързо затваря вратите на френското кино. Със заповед на правителството е спряна всякаква активност, а фабриките за производство на филмовата лента „Пате“ във Венсан са преобразувани във военни. През 1915 година френското прави-

телство отново разрешава снимането на филми, но само на такива, които могат да изпълняват пропагандни задачи. Едва в края на войната филмопроизводството бавно започва да поема дъх.

Междувременно САЩ вече са заели мястото на Франция от 1913 година на световния пазар. Благодарение на тримата „велики“: Чарли Чаплин, Дейвид Грифит и Сесил де Мил, американското кино триумфира навсякъде. 1920 е годината на окончателната победа на американското кино. Във вътрешен план се случва нещо уникално: продуценти и разпространители се сдружават, като начело на бъдещата мощна асоциация е избран човек на име Уил Хейс, чийто статут в рамките на държавата е равен на статута на министър. В по-ново време този пост неизменно е заеман от популярния в средите на световното кино Джак Валенти.

Първата държава, която още през 1920 година решава да се противопостави на американската инвазия, се оказва Германия. Именно там се заражда идеята за въвеждането на защитни квоти на националното филмопроизводство. Благодарение на тях за известен период от време немското кино завоюва първо място в света. Тези усилия не остават без противодействие: Холивуд започва да провежда активна политика на привличане и на ангажиране в американското филмопроизводство на известни немски имена като Любич, Мурнау и други.

Втората държава, която решава да въведе прогресивна квота за защита на националното си кино, е Великобритания. Това решение се изразява в гласуван



БЪЛГАРСКОТО КИНО НА ПРАГА НА ЕВРОПА

от Парламента указ („Cinematography Film Act“), който разпорежда плавно увеличаване на годишния ръст на националното филмопроизводство от 7,5 процента пазарен дял през 1927 на 25 процента през 1935 година, като изпълнението на този указ се съблюдава изключително стриктно.

През 1927 година към идеята за въвеждане на квоти се присъединява и Италия, като решението е 10 процента от екраните на страната да показват италиански филми.

1928 година е белязана от невероятните усилия на Франция да защити родното си кино пред лицето на огромното американско филмопроизводство. Френските власти решават: срещу всеки закупен от американците френски филм те придобиват правото да разпространяват във Франция девет нови американски заглавия. Крайният резултат обаче е плачевен: през 1928 година срещу 270 американски заглавия, разпространявани във Франция, само 30 френски филма биват продадени в САЩ. Продадени, но не и показвани...

Битката между американското и европейското филмопроизводство става още по-ожесточена след въвеждането на звука. Френското правителство се нагърбва с нова ограничителна квота: не повече от 140 американски филма годишно могат да бъдат показвани на територията на Франция и то само при условие, че са дублирани на френски език. Що се отнася до американските филми в оригинална версия, то такива могат да бъдат показвани само в пет киносалона на Париж. Според споразумение, сключено между Франция и Германия през 1934 година, дублираните на френски език немски филми не могат да бъдат повече от 20 за година, а показът на немски филми в оригинална езикова версия не може да се извършва в повече от 15 киносалона в цяла Франция.

Благодарение на художествените си качества едва през втората половина на 30-те години френското филмопроизводство надига глава и започва да осъществява увеличаващо се търговско присъствие на американския и световния пазар.

По време на Втората световна война френското филмопроизводство вече заема 85–90 процента от националния пазар. През 1945 година по чисто политически и психологически причини американското кино започва да се завръща във Франция. В този период се случва истинско чудо: не друг, а самите американци желаят възстановяването на установените преди началото на войната квоти, които в този момент им изглеждат повече от изгодни. През периода 1945–1946 се формира завишен интерес към качествени американски филми.

За да се усети значението на мястото, което киното заема в политическото пространство на онова време, е необходимо да се спомене следният факт: през 1946 година правителствата на САЩ и Франция сключ-

ват договор за предоставянето на заем от САЩ на Франция с цел възстановяване на щетите, понесени през войната. Става ясно, че сключеният договор е неизгоден по отношение на клаузата за защита на националното филмово изкуство. Френските професионалисти установяват, че почти половината от приходите от френски филми би била загубена заради приетия американски натиск да се ограничи разпространението на френски филми във Франция. Това, което се случва впоследствие, не е плод на нечия фантазия, а документалистика в чист вид.

Краят на 1947 година бележи началото на истинска война с публичните власти. На 4 януари 1948 година представители на всички професии в киното организират невиджан уличен протест, в който участват над 10 000 души. Историците отчитат безпрецедентния колективен акт в защита на националното кино. Масираният протест принуждава правителството да преразгледа постигнатите договорености с американците и да се смекчи натиска върху условията за разпространение на френски филми във Франция.

Резултатът е още по-впечатляващ и заради факта, че 1948 година се превръща в ключова не само за френското, но и за бъдещото европейско кино. През тази година, през месец септември, е приет първият закон във Франция, който определя предоставянето на държавна помощ на националното кино, закон, който по думите на специалистите дава възможността на това кино да преживее първия век на своето съществуване. От това време датира и въвеждането на механизъм за събиране на такса, равняваща се на определен процент от всеки продаден в киносалон билет. Тези такси започват да се акумулират във фонд, подпомагащ производството на френски филми.

През 60-те и 70-те години се налагат промени поради навлизането на телевизията и оттеглянето от киносалоните на почти две трети от традиционните филмови зрители. Настъпва обективна криза на т. н. „локални продукции“, които поради натиска на телевизиите започват да се задъхват. Обвинението на някои историци към правителствата на европейски страни от ранга на Италия, Великобритания и в по-малка степен Германия е, че не осъзнавайки навреме икономическите проблеми на филмопроизводството в собствените си държави, правят възможно задушаването на киното като една от най-богатите форми на национална култура.

На фона на страни с по-малък обем на филмопроизводство като Испания, Португалия, Холандия, Белгия, Гърция, Дания, Швеция и Финландия, през 80-те години Франция остава единствената държава, в която се провежда последователна политика за отстояване мястото на киното като най-важната част от наложилата се и като термин, и като практика аудиовизия. Серия от държавнически решения и мерки се случват във Франция, които реално допринасят за стабилизирането на

националното филмопроизводство. В центъра на събитията се озовава сформираният през 1968 година Сдружение на филмовите режисьори. Именно то през 1985 година провокира приемането на закон за аудиовизията, изравняващ правата на телевизионните с тези на филмовите режисьори. През 1987 година следва приемането на европейска „Харта за защита на киното“. Действията на представителите на различни професии стават все по-синхронни и организирани, като целта на всички е една – защита на европейското кино. Установява се и система за финансово подпомагане на чужди продукции, като по този начин се въвежда принципът на копродукциите.

В края на 80-те години американското кино вече успяло да придобие характер, вид и съдържание на онова, което европейски анализатори формулират като „изкуство на развлечението за изкуството на развлечение“. Видно е, че този израз е игра на думи с познатото определение „изкуство за изкуството“. Видно е също така, че в него се съдържа много от горчивото съжаление на европейските специалисти по повод все по-настоятелното превръщане на киното в продукт, отдалечаващ го от времето на „авторското кино“. Що се отнася до икономическата ситуация на европейския филмов пазар, тя е категорично ясна – в зависимост от териториите американските филми заемат между 70 и 90 процента от този пазар.

В началото на 90-те години два фактора предизвикват нови сътресения между САЩ и Европа. Първият е свързан с анализа на състоянието на квотите във Франция и последвалото от този анализ заключение, че практическото им изпълнение е почти напълно изчезнало. Решението за връщането и стабилизирането на квотния принцип този път се въвежда и спрямо телевизионните канали. Взема се решение за прилагането на квоти, движещи се между 40 и 50 процента. Телевизионните канали в самата Франция, а постепенно и в другите европейски страни, биват задължени да показват на малките си екрани европейски продукти в рамките на вече определените квоти.

Що се отнася до втория фактор, то той е свързан с преговори в GATT, по време на които САЩ упражняват силен натиск върху европейските правителства. Те желаят постигането на споразумение за свободен обмен на филмови и аудиовизуални продукти, базирайки се на становището, че същите са търговски стоки, подобни на всички останали. Упражняват натиск върху европейските протекционистични квоти, като той достига до безпрецедентно искане: приетият през 1948 година „Филмов закон“ да бъде доброволно изваден от законодателното пространство на Франция. Резултатът от тези събития довежда до категоричното разделяне на двете позиции: от една страна американската, която прави всичко възможно не само да конкурира европейските филмови продукти, но и да завладява евро-

пейски филмови пазари. От друга – европейската, която прави всичко възможно не само да съхранява собственото си филмопроизводство, но и да ограничава агресивното завладяване на собствените си територии.

През втората половина на 1993 година, в един от поредните преговорни кръгове на GATT, европейците съобщават позицията си за дефиниция на киното, квалифицирайки го като „културно изключение“. В този смисъл киното на Европа получава своя окончателен политически статут, базиращ се на двойствения му характер, обединяващ творчество и индустрия. Киното бива признато и за най-значимата част на аудиовизуалната индустрия.

Като цяло резултатът от времето на 1993 е твърд и непроменен. Нито една от страните не отстъпва от позициите си: американците продължават агресивното си поведение към европейските и световните пазари, а европейците продължават да отстояват правото си да се отбраняват.

Позволих си да направя този кратък исторически преглед на еволюцията на американско-европейските отношения на терена на киното, тъй като цитираните в него данни недвусмислено показват причините за формирането на защитна позиция по отношение на въпроса, който ни занимава, а именно въпроса за „европейските ценности“. В този смисъл така наричаната от специалистите пост – GATT епоха е от съществено значение за нас.

Американско-европейските преговори в рамките на GATT допринасят твърде много за изостряне чувствителността на правителствата на редица европейски държави към стабилизиране отношението им към киното. В рамките на Европейския съюз, към който ние се стремим, това отношение се изразява в обща политика към цялостната аудиовизуална индустрия и към киното като нейна най-съществена част.

В този смисъл ми се иска да дам няколко примера, включени в един от ключовите рамкови документи на Европейския съюз, а именно „Комюнике на комисията към Съвета на европейския парламент, към икономическия парламент и към регионалния комитет по някои правни аспекти, свързани с филмови и други аудиовизуални произведения“ (26.09.2001). Още в самия увод на документа четем: „Аудиовизуалните и в частност филмовите произведения играят важна роля във формирането на европейските **идентичности**, както по отношение на общите аспекти, споделяни в цяла Европа, така и по отношение на **културното многообразие**, характеризиращо нашите различни традиции и истории. **Поради широкото им влияние в обществото те представляват основен елемент за доброто функциониране на нашите демокрации.** Те също така стоят в съре-



БЪЛГАРСКОТО КИНО

гии предоставят нови възможности за насърчаване на културата и опазването на културното наследство, както и за увеличаването на взаимното разбиране в Европа.

По-нататък четем: „Основна задача на регламентирането в аудиовизуалния сектор се състои в запазването на определени цели от обществен интерес като плурализма, културното и езиковото многообразие и защитата на малцинствата.“

Що се отнася до рамковите механизми, то те са формулирани както следва: „Ключови европейски инструменти, специално разработени в тази област, са: Директивата „Телевизия без граници“ – що се отнася до регулаторните аспекти, и Програмата Media Plus – що се отнася до подпомагащите механизми, като главната им цел е да позволяват на европейските компании от сектора цялостно да се възползват от единния европейски пазар.“

Що се отнася до общата ориентация на комисията по отношение на държавните помощи за филмовия сектор, то там е указано, че всяка страна-членка на Европейския съюз трябва да провежда многообразни мерки за финансово подпомагане на аудиовизуалното производство на филми. Освен това ясно е подчертано, че „финансовото подпомагане е концентрирано в творческите и производствените фази на филмопроизводството и обикновено съществува под формата на субсидии или на авансово предоставени помощи.“

Що се отнася до конкретната обосновка на необходимостта от тези мерки, то тяхната съвкупност е насочена както към културни, така и към икономически съображения.

На 16 март 2004 следва публикуването на официално продължение на горния документ. Нека видим накратко за какво става дума:

Категорично се препотвърждава жизнено важно значение на системата на държавни мерки за подпомагането на европейската филмова култура. Като второ жизнено важно условие е добавена необходимостта от опазване на филмовото наследство. Препотвърдено е становището, че като цяло европейското кино се намира в състояние на силен икономически натиск. С оглед на тази констатация е взето решение да се проведе сериозна работа, свързана с анализа на състоянието на системата за подпомагане на аудиовизуалното производство в рамките на Европейския съюз, като е фиксирана и крайна дата за въвеждане на нови мерки – 30 юни 2007.

Позволих си да направя тази екскурзия от факти и постановки, за да може по-добре да се усети историческият контекст на зараждането и развитието на защитните рефлексии към европейските ценности, както и духът на тяхното съдържание към днешна дата.

Очевидно е, че аудиовизуалната политика на Европейския съюз е политика изцяло насочена към съхра-

няването на културните ценности на отделните нации и то в контекста на специализирани икономически мерки в пазарни условия. Тя е сложен конгломерат от взаимодействия между публични източници за финансиране и приходи, придобивани от пазарната експлоатация на самите филмови продукти. Във всички случаи тези взаимодействия придобиват своето конкретно измерение само в контекста на цялостна и синхронизирана национална политика по отношение на аудиовизуалната индустрия и в частност на киното като най-съществената му част.

Задължение на всяка страна-членка е да създава възможно най-благоприятните законови и пазарни рамки за поддържането на националното си производство. В семейството на по-старите страни-членки този въпрос изобщо не подлежи на коментар, тъй като той представлява част от политическия и културния престиж на тези държави. Създаването, разпространението и промоцията на качествени национални филми е въпрос от първостепенно значение.

Какви са най-общо резултатите от казаното досега по отношение на самите филми?

Резултат номер едно: европейските филми съществуват в условията на икономически протекционизъм. Всъщност те продължават да съществуват поради и заради него. Този протекционизъм се изразява в опитите за установяване на икономически правила за поведение. Основанието за тяхното съществуване е в необходимостта да се подпомага съхраняването на основните духовни ценности на европейския континент.

Резултат номер две: нараства броят на финансовите източници, чиято мисия е да предоставят средства за производството на европейски филми. Тези източници могат да са национални, те обаче могат да бъдат и извън национални. Големият брой копродукции между европейски държави доказва това.

Резултат номер три: европейските автори и режисьори повече от всякога досега се адаптират към конкретните изисквания на конкретните източници за финансиране. В този смисъл необходимостта от адаптацията е по-голяма, отколкото по време на разцвета на авторското кино например.

Резултат номер четири: сериозният търговски пресвес на американски филмови продукти на световния и в частност на европейския пазар влияе на европейската филмова образност, която все по-трудно генерира собствена специфична оригиналност, инспирирана най-вече от художествена енергия. Поради тази причина се наблюдават повече „изригвания“ на отделни филми, а също и на отделни режисьори, които обаче трудно могат да бъдат обединени в различни естетически течения от типа на италианския неореализъм или „новата вълна“. Изключение в този смисъл прави датската „Догма“, която независимо от усилията на група алтернативно настроени режисьори не успя да про-

НА ПРАГА НА ЕВРОПА

съществува в своя първоначален вид повече от няколко кратки години. От друга страна режисьори като Ларс фон Триер, Педро Алмодовар или Емир Кустурица се превърнаха в мярка за европейски филмов стил.

Резултат номер пет: Преобладаващата маса европейски филми наистина се превръща в основно средство за изразяване на национални културни чувствителности, които в своята съвкупност се превръщат в своеобразна колективна равностметка за състоянието на отделните езикови общности на европейското семейство. На мястото на естетическите категории се появяват географски: франкофонско кино, скандинавско кино, източно-европейско кино, балканско кино и пр.

Къде сме ние в този нов европейски филмов свят?

Тъй като мястото за подробен анализ на този въпрос е твърде ограничено, ще си позволя да направя някои най-общии констатации.

Що се отнася до ценностната ни система, разбрана най-вече като изразяване и защита на своеобразното българско светосещане в киното, очевидно е, че за филмите, създавани преди 1989 година, тя не може да бъде обсъждана извън контекста на доминиращата идеологията на конкретната историческа епоха. В продължение на доста дълъг период от време българското кино съществува в условията на примитивна икономическа и духовна среда. Отчитането на този факт обаче не може и не бива да поставя цялото ни тогавашно кино в положението на единствен обвиняем за собствената му съдба. Духовните нагласи и енергии на времето в повечето случаи са били насочвани към изразяване на българска чувствителност към българските проблеми на българското общество. Или казано с други думи, то се е стремяло да отразява собствена културна идентичност. Основната драма на това отразяване е, че то се извършва в условията на затворена културна среда. Придобитите рефлексии на самозадоволяването с пълна сила започват да ни се отразяват след това.

Какви са най-важните последствия от това?

Първото бих определила като мъчително разделяне с обичайните критерии за самооценка. С упоритото нежелание спокойно да приемем факта, че тези критерии са загубили своята предишна значимост.

Второто е пряко свързано с мъчителното ни приобщаване към новата реалност на новото европейско кино. Романтичната носталгия към някакви наши представи за неговото минало се превръща в задържащ фактор за истинското духовно освобождаване.

Ако трябва честно да си отговорим на въпроса къде сме ние в новия европейски филмов свят, то трябва да признаем, че все още сме там, където никога повече няма да бъдем. Иначе как да си обясним собствената ни съпротива към адаптирането ни към елементарните норми на европейските принципи за регулиране на

филмовия и аудиовизуалния сектор?

Вярно е, че европейските икономически правила се оказаха по-сложни, отколкото си представяхме. Вярно е, че се изисква уникална комбинация от политическа воля, финансови ресурси и стабилен професионален интерес. Но е вярно също, че поне досега не сме дали собствени доказателства, че правим или поне се опитваме да правим неща, които, ако не са чак толкова мащабни, колкото ни се иска, то поне биха били достатъчни.

Самият факт, че не успяхме да се преборим за цивилизовано полагане основите на икономически механизъм, който поне малко да подобри финансовото положение на българското филмопроизводство, доказва това. Имаше прекрасна възможност да адаптираме част от елементите на добрата европейска практика към собствените ни условия, но не се възползвахме от нея. Проявихме и продължаваме да проявяваме упорита съпротива към осъзнаване на точното ни място на географската карта на Европа. Предпочетохме колебливо да се докосваме най-вече до външната фасада на стабилната постройка на развития европейски икономически модел. Отдадохме се на желанието си да живеем в унес и в самозахлас от дребните ни успехи и от още по-дребните ни амбиции.

Европейската икономическа система за поддържане живота на европейското кино е пряк резултат от политическото виждане на Европейския съюз за необходимостта да се отстояват принципите за защита на културните идентичности на страните-членки. В този смисъл ние нямаме друга алтернатива. Нямаме и не можем да имаме друг инструмент за самозащита. Колкото по-бързо прекъснем играта на привидности, в която сме се оплели и продължаваме да се оплитаме, толкова по-бързо ще се разделим със собствените ни заблуди.

Нека с „да“ и с „не“ си отговорим на няколко прости въпроса:

Преживявали ли сме тежки моменти, поставящи на кантар съдбата на българското кино? **Да.**

Успявали ли сме да преборим за отвоюване на достойно място на българското кино в ценностната система на държавата ни като цяло? **Не.**

Разполагаме ли с наследство от духовни ценности, които ни формират като нация със специфична култура и дух? **Да.**

Успели ли сме да ги направим достояние на останалите членове на европейското семейство? **Не.**

Извод: Тази цел трябва да е водеща за времето, което ни остава до приемането ни в Европейския съюз.

Не го ли направим, ще трябва да се сърдим единствено на самите себе си.

Приложението
се издава
с подкрепата на
Българска
национална
телевизия

Предлагаме на читателите три от сценариите за документално кино, получили подкрепата на БНТ на последната, майска сесия 2005 година.

Това са три начина за писане на сценарии за документален филм, различни по стил и авторски поглед към събитията и личностите в тях.

СЕЛОТО

Сценарий за документален филм

Иван Младенов

В „Селото“ са събрани девет истории за бедни селяни от старопланинско село, които нямат много надежди, но те са сърцето на надеждата.

„Любовните следобеди на Митко Лазарев“ е разказ за двама мъже, които обичат една жена. Тя има избор – мъжете не, но жената не иска да избира – иска двамата.

Друг разказ – „Лило“, е историята на Лило Каракушека, тракторист с леко сърце на пеперуда и с окаляно от работа лице като бръмбър, излязъл от земята.

Лило изорал с трактора и засял с пшеница нивата на Коцо Георгиев, който не дал пари на Лило за свършената работа, но за отплата му обещал през лятото да си ожъне и вземе от житото.

Узряло житото и Лило отишъл с комбайн да ожъне своето жито и си го прибере с трактора, но на нивата Коцо Георгиев, като трън, изскачил срещу него с вила да го намушка, ако вземе да жъне. Да се защити Лило го ударил с едно желязо и Коцо с окървавено лице се втурнал през житото да се спасява. Лило го подгонил с трактора през нивата, но го изтървал и в яростта си смачкал с дисковата брана на трактора всичкото жито. Коцо Георгиев го осъдил.

За щетите Лило се издължил с нивите си. Прекарал и инфаркт и почти ослепял, сега отглежда крави.

Всяко утро Лило целият е опръскан с роса и прясно издоено мляко – така на изгрева слуша звъна на пъстрата си въртележка с конче – на гърба със синеоко плашило...

В разказа „Изгубеният звънец на козела Освалдо“ се вижда селото в маранята на жегата по пладне. Никакъв ветрец в лепкавия зной. Нито следа от сянка под отвесното слънце над площада със сънлив гушер в напечения прахоляк.

Нещо трябвало да се случи, преди всичко да изгори... И се случило.

Козелът Освалдо на Стойчо Станков се прибрал без звънец.

Стойчо отишъл при козаря Ибиш Кърпачев за обяснение, но той го отпратил и Стойчо пробол козаря с ръждясала ножица за стригане на овце.

„Среци“ е разказ за кръчмата в селото. На масата при козаря Ибиш седи Стойчо. Казва, че намерил звънца на Освалдо, но забил ножицата в Ибиш не от немотия, а от ярост, дошла от ниска кръвна захар.

Вътре Иончика Гугуруц – пришълец от влашко село, свири на окарина валса „Прекрасна Пиацета, ти си пълна с блясък“.

В кръчмата, объркана в любовта си, Теодора пие поредното малко. С нея е козата Алматея, от която „Зевс е бозаел“ – казва тя и добавя за себе си, че „в любовта си е по-изтерзана от дърводелски тезгях голям като небе.“

На друга маса седи Леонид. С ръце рони царицата във ведро, после избърсва с тъмна кърпа направените си очила, бавно ги слага, обяснява, че не е кръстен на Леонид Брежнев, а на Леонид от битката при Термопилите.

Леонид разказва как се „таковали“ с една другоселка в кола на брега на Рабишкото езеро. От „таковането“ с другоселката колата заподскачала и отишла няколко метра встрани. Ръчната спирачка изпуснала и колата се затресла надолу към езерото – потънали с другоселката във водата, запъхтани като ловци на китове...

Отвън пред кръчмата на лунна светлина Гошо – чужак с висше българска филология – свири на крушово листо испанското „Армандо“. Чува се и зелената музика на щурците с вика на зла и саможива жаба.

Във филма Гошо разказва селските истории, станали в минало време, но не е единственият разказвач – говорят и действащите лица.

В разказите си Гошо по детски описва хората. Не осъжда и не обвинява, само дава представата си за тях. Той поукрасява хората с шарки като грънчар, затова те са пъстри и не се възприемат като действителни – действителният е той, защото ги е нарисувал.

Гошо, загледан в луната, казва:

„Луната, императрица на поетите, погуби четирима в селото.“ Ето лунните истории:

Земя

„Марин и горският Зънгаров – разказва Гошо, – се застреляли с пистолети от упор заради земя. Те като бързи риби във водата натискали спусъците докрай и си пробили по 7 дупки. Кръвта от тях шуртяла като от лейка.

Отвисоко гледала луната, по-мълчалива от мълчаливия ъгъл на паяка жътвар.“

Сцена

Гошо е на читалищната сцена. По сцената се влачи мъгла, промъкнала се през големите като волове дупки в стените. Салонът е без покрив и на сцената ръми дъждецът в празнотата, огласяна от свиркация вятър.

„На тази сцена на лунна светлина се обеси Борко – разказва Гошо под чадър да не го вали, – от любов по сърцатата Теодора с гърди като живарник пълен с едра каракуда, а на сцената – Гошо оглежда сцената – Борко игра ролята на човека с големи колени – преместваше планини, качваше се отгоре и ги гълтеше...“

Любовните следобеди на Митко Лазарев

„В тази лунна драма – разказва Гошо, – двама мъже обичат Теодора, тя има избор – мъжът не, но Теодора не иска да избира – иска двамата...“

В късния следобед на кукувицата влюбеният в Теодора Милчо забил три пъти ножа си в набелязания да умре Митко. Сварил го в леглото на Теодора. Били голи като ветрове в сезона на любовните си следобеди. Митко казал:

„Какво ще правя гол с тая моя смърт, която се побира в перото на глухарче.“

Но с надежда Митко Лазарев оживял – с неизбърсани сълзи и разтуптяно сърце в едно утро, отрупано с врабчета...”

Гошо прекъсва разказа, загледан в усамотената луна, и казва:

„Самотна луна като в нощта, в която убиха Милчо... С мрачна душа, – продължава Гошо – която таи омраза като хваната риба, Милчо тръгнал този път да опожари обора на Митко Лазаров, но Митко и баща му Еленко застанали на вратата да бранят имота. Подпалвачът извадил брадва да си пробие път, заудрял където свари и посякъл Митко и Еленко.

Кървяшият баща се добрал до къщата и извадил ловната пушка. С двете ѝ дула застрелял Милчо Димитров със сачми за глигани – 13 нули. Димът от пушката, като пушек от летен пожар, се вдигнал нагоре в бялата светлина на голямата луна, огласяна като на кино от музиката на Верди с проклятието на Монтероне напомняйки, за неизбежността на възмездие...”

„Теодора“ – в разказа за нея се чува всеки шепот, дори се чува преминаването на въздушно... мехурче през водата в чаша.

Чува се и шумоленето на патиците, заровили човки в перушината си.

И шепотът на тънки сенки от бледа лампа, и шумолене на безкраен ръмъщ дъжд.

Потна, почти неприлична, Теодора се ослушва в топлата влага на мрачината в стаята, огласяна от неукротими комари, които „имат крило на врабче, – описва ги тя – а на ухапаното място правят дупка, голяма като дюшек.“

„Диляна“ е разказ за пастирката на селските гъски. Умът ѝ не тежи и е лек като залутания мирис на салкьма. Тя може да назове очевидните неща, казва: „Мъгла“, ако е мъгливо, или казва: „Дъжд“ когато вали, но когато е тихо, казва: „Охлюви“, кой знае защо? А една нощ с вихрушки цялото село уплашено слушало страховит вой като от безброй гласове. Никой не се сетил откъде идват. Събудили Диляна да я питат какво чуват. Тя отговорила: „Грънците в каруцата на грънчаря.“ После погледнала гаснещия огън в печката и казала: „Огънят гасне.“ Само Лило Каракушки нищо не чул от грънците. В двора му голямата липа пукала от напора на вятъра, който разковал и ламарината на покрива и тя се заблъскала в керемидите. Блъскани, вратите потропвали на пантите, в обора дрънчали звънците на изплашените крави, а Лило – изтегнат по дрехи в кревата, слушал музика по радиото, пуснато с всичка сила...

В разказа „Трайчо“ – Трайчо Колев показва как с протегната ръка спрял дъжда над селото и така накарал селяните да повярват, че в него има извънземно. Хората не вярвали и съмнително зяпали протегнатата ръка на Трайчо в дъжда, но чудото станало – дъждът спрял като отрязан с коса...

В кръчмата, Трайчо разправя, как при извънземното дошли други.

Веднъж си пасял овцете и при него слязло от небето светещо кълбо, от което без стълба слезли двама мъже, тъмно облечени.

Друг път по здрач се прибирал пеша по коларския път за селото и както си шляпал в калта под дъжда, пред него се спуснало светещото кълбо. Отвътре излязал пришълец с шапка, която му паднала. Трайчо се навел да я вземе и даде на пришълеца, но той излетял и с нещо невидимо издигнал Трайчо подир себе си високо в дъждовните облаци...

„Може и да има такова нещо, – усъмнил се в думите му Леонид – но нали мене не закачат – загледал се през прозореца в дъжда навън и казал: – Пада дъжд, после грее слънце, тревата расте и хълмовете зеленее, а аз лежа там с бръмбър върху лицето и цял джоб, пълен с мравки...”

* * *

ГРАНД БИОСКОП „БЪЛГАРИЯ“

**Влади Киров
Бойко Бонев**

Проект за документална поредица

В края на XIX век, в годините непосредствено след Освобождението, в центъра на София, там, където сега са халите, се е издигала палатката на Гранд Биоскоп „България“. В нея софиянци са могли да видят новото чудо на техниката, дошло от Европа – кинематографа. В тази палатка освен първите филми са се прожектирали и „бойни панорами“ от Англо-бурската война. Имало е кадри и от похода на Наполеон в Русия. В тези панорами животът изглеждал досущ като истински...

Проектът „Гранд Биоскоп „България“ е опит да се проследи трагичната съдба на трима български политици от фамилията **Петкови – Димитър Петков** и неговите синове **Петко Д. Петков** и **Никола Петков**. Разказвайки за перипетиите на техния изпълнен с неочаквани обрати живот, ние ще разкажем историята на раждането на българската държава, нейното израстване и превръщането ѝ в модерна европейска държава. Тази история, извън всичко останало, съдържа в себе си историята на три политически убийства. И още на шест войни, три възцарявания и две абдикации...

Първи филм

Историята, която ще ви разкажем, е много тъжна. Дори за българите, които са калени в тъгата. В хронотопа на Третата българска държава може да се срещне всичко – предателства, героизъм, безмерна алчност, убийства, безнадеждна умора, щедрост, глупост. Все пак унищожаването на цял политически род за около четиридесет години е нещо, което ни кара да потръпнем. Бащата Димитър Петков впрочем е първият действащ министър-председател, убит на улицата. Синовете му Петко и Никола стават жертви на омразата и несправедливостите на съдбата. Но като че ли такава е българската орисия – да се самоунищожава без много-много да му мисли. В края на краищата, ние не сме разказвачи на приказки – весели или тъжни, а скромни търсачи на истината, които разкопават буците на историческата памет.

РОДЕН В РОБСТВО

Първо ще видим снимката. Четирима облечени като опълченци мъже са застнали в предварително уточнените пози. Този в средата се е проснал на земята, страдалчески затворил очи. Другите трима, държейки превръзки и кофи с вода, са се надвесили над него. Всъщност изображението е обърнато обратно, защото ние първо го виждаме фиксирано на фотографската плака на известния софийски фотограф Тома Хитров (Славянска светлописница Т. С. Хитров и сие – София). През ателието му са минали всички останали живи поборници, за да запечатат за поколенията своите подвизи в битката срещу омразния турски поробител. Светкавицата блясва и още един българин е увековечил своя образ. За бъдните поколения завинаги ще остане в наследство снимката, представяща раняването на Димитър Петков на Шипка.

Тогава, в късния следобед на 11 август 1877г., под връх Шипка, осемнайсетгодишният Димитър Петков, съпроводен от дъжд от куршуми, успява да докара до окопите два сандъка с патрони. Цената, която плаща за своята смелост, е лявата му ръка до лакътя. И първият прякор, който придобива – Чолака. После към този прякор ще се прибавят и други. Той губи част от ръката си, но пък му остава правото, дадено на опълченците след Освобождението, да ползват безплатно един път седмично общинската баня в София, но само под строй и ако спазват строгото разпореждане на гражданския управител да не се закачат ханьмите.

Шипченският герой, както го наричат понякога някои от приятелите му /филмът би могъл да бъде наречен и така, ако бяхме по-патетично настроени/, е роден в село Башкьой, недалеч от град Тулча, в семейството на Петко Николов на 21 октомври 1858 г. По стар стил. За новия стил ще говорим по-късно, макар че бъдещият министър-председател няма да доживее въвеждането на средноевропейското време и Григорианския календар. Седем деца, зеленчукови градини, нивя, липови горички, а недалеч е голямата река, фактическата граница между Турската империя и Европа.

Не знаем защо, но писателите и историографите – изследвачи на живота на първото поколение национални революционери и дейци обичат определението „буйно дете“! А Димитър е истински пример за буйно дете. Изкарал само две отделения в селското училище. Биел се с турчетата, попължал чорбаджиите, при които е изпратен да учи занаят. И след някоя и друга година из калдъръмите, пристанищните скелета и дюкяните на Тулча напуска сайбията и изчезва в Николаев, после в Одеса – едно набито, ниско на ръст селско момче в началото на жизнения си път. Знае да чете, да пише и да смята. До края на 49-годишния си живот той ще се гордее, че всички чужди думи е научил сам и без помощ от друг, а не като някои мамини синчета, получили всичко наготово.

През 70-те години на деветнадесетия век в северните и северозападните части на Турската империя е доста шумно. Дали шумът ще бъде определян като Восточний вопрос, като „Болния човек на Европа“, или с цифрите на Кабалата (Турция ке падне = 1876) става дума, че васалите на империята Сърбия и Румъния настояват за пълна независимост, а българите готвят въстание и бълнуват свободата си. С една дума – Европейският свят си дава сметка, че е дошло времето да се подели наследството на Турската империя. Над Европа се задава нова буря, която изглежда, че ще е по-опустошителна от предишните. В края на краищата се оказва точно така!

Младият Димитър Петков със сигурност не е наясно какво е геополитическа стратегия. Буйното дете се е превърнало в свободолюбив младеж, който, подушил мириса на барут около себе си, гори от желание да участва – без да знае точно как, без да знае точно в какво. Той е на 15 години, но изглежда на 13. Търси баба Тонка в Русчук, но разумната жена го връща обратно в Гюргево. Все пак Димитър Петков попада във Втората българска легия, в четата на Панайот Хитов и взема участие в битките при Чипровци и при Гредетин. След примирието между Турция и Сърбия изминава разстоянието от Белград до Букурещ пеш. Озовал се в Румъния, Димитър Петков се запознава със Стефан Стамболов. Младият революционер вероятно така и не е предполагал каква роля ще изиграе това му познанство в бъдеще. На този етап обаче изпадналият във финансови затруднения младеж получава само малко пари от бъдещия си приятел. След това продължава пеш до Кишинев. Няколко месеца по-късно вече е в редиците на Първа опълченска дружина.

Трябва да се признае, че още приживе за Димитър Петков се говорят какви ли не небивалици. Националното самочувствие е толкова ниско, че българите имат нужда от герои. Така се появяват и красивите легенди. При прегледа на опълченските дружини самият император Александър Втори забелязал сред напетите и мустакати опълченци дребничкия на ръст Димитър и дори провел разговор с него. И да не е вярно, е добре измислено, както обичат да казват европейците. После идва раняването, за което стана дума...

След войните Димитър Петков вече е окачил на гърдите си Георгиевски кръст за храброст IV степен и едно сръбско отличие. Напълно ги е заслужил. Въпросът е какво да прави оттук насетне? В едно по-късно писмо той обяснява, че не бил доволен от почерка си, все пак работи като писар и за да го направи по-красив, вечер преписвал бавно статии от вестник „Марица“. Не знаем какво точно е разбирал Димитър Петков под красив почерк, но писмата му са направо нечетливи и при разчитане се налага използването на лупа.

През 1878 г. той е на 20 години; няма определено занимание, но естественият му кръг е на бившите хъшове и настоящи строители на княжество България. Чудното е, че всъщност в политиката го привлича буйнокосият Петко Каравелов и той става член на Либералната партия. Хубаво го е описал големият политически писател Симеон Радев – широкопола шапка, поставил краката си на масата в казиното в Градската градина, подмята хапливи забележки на преминаващите политически противници и естествено, че често се стига до бой. Впрочем така е навсякъде из Княжеството, а и в автономната област Източна Румелия – също. Доста се попържат политическите противници. Разбираемо е, защото след Берлинския конгрес българите се чувстват ограбени – България е васално на султана княжество, Източна Румелия е автономна област, а Македония продължава да бъде под робство.

В новоизбраната столица на княжеството единствените масивни сгради са джамиите, а удоволствията на софиянци се свеждат до турската баня, кебапчийниците по Касапската чаршия и дъсчения цирк срещу Баня Баши джамия, в която трупата на Ибиш ага изнася своите „Ешеспирини дремлери“ – шекспировите пиеси на турски. Когато известната в ония години красавица Султана Рачо Петрова видяла за пръв път София, при мисълта, че ще трябва да живее в този град, тя се разплакала от отчаяние. А Димитър Петков? Как ли му се е виждала София в ония години? По това време той е писар в Главното управление на пощите и телеграфите. И живее в една квартира със Светослав Миларов, който го учи да говори френски. Двадесет години по-късно Миларов ще бъде осъден на смърт за едно политическо убийство, за което, както става ясно след време, няма никаква вина. А неговият ученик по френски ще изиграе съществена роля за неговото осъждане... Всъщност до края на дните си Димитър Петков така и не се научава да говори на езика на Юго.

В това, че Димитър Петков се сближава със Стефан Стамболов, с Петко Каравелов, по-късно със Захари Стоянов и Димитър Ризов, няма нищо чудно. Общото между тях е, че всички те, израснали в болната атмосфера на разпадащата се Турска империя, са учили-недоучили интелегенти. Знанията им са хаотични и фрагментарни. И това, което са пропуснали в детството си, се опитват да наваксат с невероятно усърдие по-късно. Но това невинаги им се удава. Колко далеч стоят те от европейските политици, с които искат да делят мегдан в ония съдбоносни за България години... „Ние искаме България да е наша, да бъдем стопани на нашите огнища.“

Забъркал се веднъж в мътния политически живот на България, Димитър Петков се превръща в един от най-дейните му участници. По свидетелствата на съвременниците му, той е внасял пламък в идеите на Каравелов и Славейков, превръщал е заканите им в дело. Когато през април 1882 година Княз Александър Батенберг суспендира Търновската конституция за срок от 7 години, през нощта на 10 срещу 11 април по софийските улици е разлепена сатира против него. Авторът дори не си е направил труда да прикрие почерка си. Полицията бързо залавя „злодея“ – бившия опълченец и доскоро младши подначалник в Министерството на вътрешните работи Димитър Петков. В дома му са открити неопровержими доказателства – хектографът, на който са отпечатани сатирите. Виновникът е арестуван за обида на държавния глава, признат е за виновен и осъден на доживотен затвор. Българските правителства намират, че не е необходимо да се влагат пари в строежи на затвори и че е много по-удобно да се използва за затваряне на осъдените една изоставена джамия, кажи речи в центъра на столицата. Днес това е черквата „Светите Седмочисленици“, но по онова време острите пера са я наричали Черната джамия. Именно там младият политик и сатирик прекарва близо две години от живота си. А за тези две години в малкото княжество се случват нови и нови събития. Възстановена е конституцията, отменен е безумният указ на княз Батенберг по време на избори всеки избирател да подписва бюлетината си в присъствието на един руски офицер, в Източна Румелия

се надигат първите гласове за съединение с България...

След падането на правителството на Драган Цанков и идването на власт на Либералната партия начело с Петко Каравелов, в есента на 1884 година младият политик и вече известен журналист излиза от затвора и въпреки че няма 30 години според изискването на Търновската конституция, е избран за депутат от Севлиево. Впрочем същият проблем е имал и неговият приятел Стамболов по време на Учредителното събрание. Петков просто дава неверни сведения за себе си пред Централното изборително бюро, а след интерпелация на политическите противници за касиране на избора му заявява, че когато е изгубил ръката си на Шипка, никой не го е питал на колко години е. Междувременно се е сдобил с още два прякора – Проичу и Свирчу по името на издавания от него вестник „Свирка“. Там Димитър Петков, „титкувал себе си Свирчу I, издава фантастични указы срещу правителствените хора и бичува истинските и въображаемите врагове на конституцията с един оригинален комизъм, разпасан, дебел и винаги жесток“ (С. Радев).

В деня на Съединението на Княжество България с Източна Румелия – 6 септември 1885 г., улиците на София осъмват с разлепени по уличните стълбове Призив в защита на Съединението. Този път „героят“ не крие самоличността си, защото още същия ден призивът е публикуван в правителствения вестник „Търновска конституция“. Негов автор е отново Димитър Петков. Призивът предизвиква всеобщо вълнение. Хиляди хора се събират на Александровския площад с песни и знамена, скандирайки „Да живее Съединението!“

Впрочем тъкмо през 1885 година се свършва с неговия ергенлък. Няма да има вече вечеринки, пиянства в гостилницата на хотел „Искър“ или интимни срещи със съмнителни певачки. Щастливката се казва Катина и е на 16 години. Сестра е на неговия приятел и съпартиец Димитър Ризов. Снимки от сватбата не са запазени. Но се знае, че тогава Димитър Петков за пръв път слага цилиндър на главата си. Тя е от Битоля, той – от Тулча. По въздушна линия това са около 1000 километра. Срещата е в София, столицата на васалното княжество България. Отначало младото семейство заживява в скромната квартира на Петков, но после се преместват в къща на ул. „Раковски“ № 66. Започват да се раждат децата – Софка, Петко, Никола. Така се слага началото на един политически род, който през годините ще бъде последователно изстребван, за да изчезне в края на 40-те години на XX век. Мнозина са търсили причините за политическите убийства на тримата Петкови – бащата Димитър и синовете му Петко и Никола. Мнозина са живели с илюзията, че са стигнали до истината... Ние няма да повтаряме тяхната грешка... Ние само разказваме събитията.

През по-голямата част от живота на Димитър Петков ще го преследват паричните проблеми – дългове, ипотеки и прочие. След около десетина години съвместният му живот с Катина Ризова е напълно разрушен и бракът им се разпада не без помощта на брата на Катина и негов политически съратник Димитър Ризов. Двамата приятели и съмишленици някак неусетно се превръщат в непримирими политически врагове. Причините? Причините днес изглеждат смехотворно маловажни. В крайна сметка нещата стигат дотам, че Ризов заплашва, че ще превърне родната си сестра във вдовица. И като капак се настанява да живее при тях. Катина настоява да се разведат и те го правят на 10 декември 1895 г. Това е един от деветте развода за годината в София. Къщата остава за жената на Димитър Петков, която се настанява в нея с някой си Йовев, представящ се за издател и журналист. Петков си наема квартира в близост до Черната джамия. И назначава на държавна служба въпросния Йовев, за да не гладуват децата. В едно писмо до Иван Андонов той пита изтерзан: „Какво още иска от мен тази жена?“ Впрочем да благослови Бог всички онези хора, съхранили писмата на Димитър Петков! Те наистина нямат цена. Определено Петков е изживял тежко развода си с Катина, най-вече заради раздялата с децата. Според съдебните документи, решението на съда е децата да останат при него, но поради крехката си възраст момчетата да живеят до своето израстване при майка си. Раздялата с бащата е шок за тях и те използват всяка свободна минута за му гостуват. „Те са всеки ден почти при мен, а Петко аслъ спи всяка нощ при мен“ (ЦДИА, ф.1599,оп.1, а.е.1567, л.16).

Разбира се, че ние не настояваме да знаем повече за Димитър Петков от самия него, но ни се струва, че тъкмо в тези години той е започнал да открива страховитата разлика между политическото говорене и политическото действие. Разлика, която единствено големите политически мъже успяват да схванат и така да прекосят границата между мъртвите и живите в историята – между дърдорковците и строителите. Не може да се твърди, че българската политическа история изобилства с вторите, но без съмнение Димитър Петков е между тях. Лежал е в затвора заради пиперливи антрефилета срещу Негово царско височество княз Батенберг, но когато офицерите – русофили извършват преврат срещу държавния глава, той нарича това действие незаконно. Никак не е малко! Но на Димитър Петков и политиките от неговото поколение винаги им е убягвал един важен детайл – че политиката на Европа, включително и на младите балкански държавици, е работа на европейските политици. От само себе си се разбира, че българските политици не са спадали към тях. За родените в робство Стамболов, Петков, Каравелов този факт им се е струвал чудовищно несправедлив.

На 29 август 1888 година Димитър Петков е избран за кмет на град София. Министър-президент е Стефан Стамболов, а държавен глава е княз Фердинанд, който е на 27 години и все още не страда от подагра. И кметът Петков успява да направи това, което никой друг преди него, пък и дълги години след него не е успявал да направи. Димитър Петков ясно си дава сметка, че княжеството се нуждае от модерна столица и се зема да го направи. Без партизански отстъпки. Дори ходатайствата на Стамболов са се разбивали в твърдоглавието на столичния кмет. Отстъпва единствено за джамията до бъдещите хали и спира нейното планирано разрушение. Несправедливо го обвиняват в подкупи и спекула. В един вестник се питат какви са тези широки улици, които иска Петков, картофи ли ще сади в тях? Модерната идея за няколко ринга, които очертават основните градски зони, служи до ден днешен. Става дума за улиците „Христо Ботев“, „Сливница“, „Раковски“, „Патриарх Евтимий“. По време на неговото управление се построяват множество нови и по европейски тертип сгради. Забранява ключеците и пеенето на сръбски песни от певачките в шантаните, въвежда санитарен контрол върху проститутките. Мечтае за голяма обществена баня в центъра на града. Обявява конкурс за построяване на национален театър. Изпълва градската градина с „голи статуи“, които скандализират простолюдието. Всичко това за някакви си пет години и на 7 ноември 1893 година вече не е кмет. Дълги години след това го разследват за присвояване на финансови средства и многобройните комисии не доказват нищо подобно. Все пак се налага да плати 2900 лева неплатени такси за вода.

Но така или иначе, София вече изглежда съвсем иначе. В кафенето на хотел „Панах“ гражданите могат да си поръчат „капуцинер“ – пенесто кафе. А в „Гранд Боископ“ могат да видят върху разпънато бяло платно движещите се картини, пристигнали направо от Париж. София става и една от първите столици в Европа с електрически трамвай и все по-често е наричана „Малката Виена“. Все по-рядко по площадите и пазарищата могат да се срещнат слепи просяци с гъдулки, пеещи протяжните си песни. Появяват се нова мода трубадури – с хармониуми и разперен черен чадър над тях. Техният репертоар включва както песни за Иван Шишмановото време, така и песента за Черната джамия и Петко Каравелов – „накрай от град София“, или новата версия за змейовото либе:

Кажу, майко, защо носиш тез черни чембери?

Дали баща плачеш, майко, ил деца измрели?

Мен ме, синко, немец либи – добро да не вуги!“

Така политиката става част от фолклора.

Криво да седим, право да съдим, но следващите десет години до заемането на министерско кресло в правителството на Рачо Петров са извънредно тежки както за българското княжество, така и за Димитър Петков, въпреки че той става председател на IV-то Велико народно събрание. След смъртта на Захарий Стоянов най-близкият му приятел е Стефан Стамболов. Борбата между отделните политически партии се заключава главно в омаскаряване на политическите противници. В мемоарите

си Т. Икономов пише: „Захари Стоянов, Петков и Ризов не престават да проповядват изстреблението на половината българи само за това, че тези последните не им споделят крайните и безумни мисли, че не намирали в тези мисли цел и спасение за отечеството.“ С убийството на Христо Белчев – министър на финансите през 1891 г., се слага началото на поредица от политически убийства. Този инцидент дава повод на Стефан Стамболов да се разправи с политическите си противници, най-вече с Петко Каравелов. Димитър Петков започва шумна печатна кампания срещу група заподозрени, между които и Светослав Миларов – своя учител по френски от младостта. Когато Петков разбира, че трябва да спре, тъй като Миларов е невинен, е вече късно. Нещастникът е осъден на смърт и екзекутиран. Това е цената, за да бъде вкаран за 5 години в Черната джамия политическият противник Петко Каравелов. От тук до посичането на Стефан Стамболов през юни 1895 година има само една крачка... Димитър Петков ще бъде в каретата до жертвата, но няма да успее да помогне на приятеля си. Българската политика в онези години се оказва твърде опасно занимание.

А в последния си път Стамболов ще бъде съпроводжан както от своите съмишленици, така и от платена шайка пияни нехранимайковци, които ще освиркват мъртвия през цялото време.

„Непосредствено след ковчега крачеше с привързана глава и ръка в превръзка Д.Петков.Той водеше госпожа Стамболова и госпожа Муткурова – сестрата на Стамболов, двете дълбоко пребулени: отпаднали, те се опираха на Петков...След 200 крачки колесницата достигна до мястото, гдето Стамболов бе паднал под ударите на ятаганите. Шествието спря; музиката замлъкна. Димитър Петков издигна глас и извика: „Тук е мястото, гдето най-добрият гражданин на България; най-верният слуга на княза падна под ножовете на наемни убийци! Тук, на това свещено място, ще се издига някога паметник, който признателното потомство ще знае да цени по-добре делата на този велик човек., нежели днешните сили на деня... „Лъжеш!“– извика ненадейно един силен глас; диви викове се нададоха след тези думи... Петков ругаеше правителството, което било шайка убийци, ругаеше и полицията. С труд приятелите му успяха да го накарат да млъкне.“

(Рихард фон Мах)

След смъртта на Стамболов Димитър Петков често казва, че както е тръгнало, след като на Шипка е оставил ръката си, в София ще остави главата си. Точно така се и случва.

Впрочем в тези години Димитър Петков е много затворен в себе си. Когато гладува, Иван Андонов му праща от Пловдив колет с грозде или зарзали. Тъкмо затова знаем, че Димитър Петков е обичал повече праскови и съжелява, че бае Иван не му праща. Иван Андонов е нямал проблеми с парите, защото е адвокат.

След смъртта на Стамболов Димитър Петков остава фактическият ръководител на партията и се наема да я изправи на крака. На 6 май 1903 година е съставено ново правителство с министър-председател полковник Рачо Петров, един от героите на Сръбско-българската война и известен роносец. Така е, щом жена ти се нарича Султана и е от Свищов. Димитър Петков е министър на вътрешните работи. Остават му по-малко от три години живот. Понякога на гости при него идват родителите му. Баща му се чуди как е възможно един хаймана, който е лежал в затвора, да стане министър. Като министър на вътрешните работи Димитър Петков внася в Народното събрание законопроект за отпускане на държавна пенсия на Иван Вазов, Константин Величков, Стоян Михайловски и други.

На 22 октомври 1906 година Димитър Петков заменя на министър-председателския пост Рачо Петров.

Димитър Петков е твърде голям политик, за да бъде обичан. Политическите противници – народняците обявяват във вестник „Ден“, че той може да последва Белчева и Стамболова. Ето какво отговаря той на Поликсени, вдовицата на Стамболов, когато тя го моли да се оттегли от политиката, за да остане жив: „Аз зная, че в България политическите убийства се извършват от македонците, а сега всички те са с нас...“ Невероятно е понякога късoglедството на политиците. Но кой знае защо на 23 февруари 1907 година той оставя в чекмеджето на бюрото си следната бележка. „Тия дни ще бъда убит. Желая да бъда погребан между Стамболова и Грекова.“ Ние изтръпваме, когато четем това.

На 26 февруари 1907 година на излизане от Камарата министър-председателят е придружаван от неколцина министри. Разхождат се край пипиниерата. Разстрелян е от чиновника Александър Петров от Видин. Държавно погребение, осъждане на убийците, смут сред политическите противници, че се е стигнало толкова далеч. Бившата му жена Катина по това време е в Женева, но бърза да се върне и да къдне на гроба му всички – от княза до народняците. Синовете му ще запомнят майчините клетви за цял живот. Омразата към династията ще стане тяхна втора природа. В некролога, подписан от тях тогава, е написано:

„На 26 того от злодейска ръка падна убит обичаният ни и незабравим, предобър и мил татко. Неговият живот от детинството още бе посветен на безкористната и саможертвена служба на народа. Твоите човешки и граждански добродетели, които те издигнаха до най-високия пост в княжеството, ще ни служат през целия живот за пример.

Татко, ти прости на всички твои и на отечеството врагове, докато беше жив, прости им и сега, когато в своя политически бяс ти отнеха живота и те разделиха преждевременно от милите ти деца.
Софка, Петко, Колю“

Това са фактите. След тях идват въпросите. Въпроси, задавани от опечалените близки, от сина му Петко Д. Петков, който пръв от цялото семейство видял окървавения труп на баща си, от цялата българска и чуждестранна общественост. Кой уби нашия баща и съпруг? Кой уби нашия министър председател? Кой е моралният подбудител на убийството? Защо бе убит? Въпросите са толкова много, а отговорите – доста неясни. Някои действия на убиеца Ал. Петров преди 26 Февруари и връзките му с Ив. Икономов и В. Хранов, доказани по време на следствието, определят Народната партия като вдъхновител на убийството. Главният виновник е осъден на смърт. Присъдата се изпълнява на 3 юли. Хранов е осъден на доживотен, а Икономов на 15 г. строг тъмничен затвор. Като причина за убийството се определят както политически, така и финансови интереси. Политическите противници на Димитър Петков подемат акция за амнистия на убийците. Възванието е подписано и от Иван Вазов, и от Стоян Михайловски – въпреки пенсиите, които той приживе им осигури.

Сава Добрович – началник на тайния кабинет на княза, докладва:

„Само народняците ликоват, защото виждат пъкления си план изпълнен. Те се радват, като се надяват, че като няма вече Петков, партията му ще се разнебити и ще изчезне и те ще бъдат повикани да наследят властта“ (ЦДИА, ф.3, оп.8, а.е. 951).

Така и не доживя Димитър Петков въвеждането на средноевропейското време и Грегорианския календар в отечеството си. Те бяха въведени десет години по-късно, по време на една война, каквато човечеството не беше виждало. Не доживя и обявяването на пълната независимост на княжество България и премахване на унията с турския султан. След него останаха двама сина, изпълнени с омраза и желаещи отмъщение.

ЧАСЪТ НА НАШЕТО СЪЕДИНЕНИЕ

Светослав Овчаров

сценарий за 54-минутен документален филм

„В епохата, когато народите създавали своите митически измислици, сами са живеели в стадия на поезията. Затова осъзнавали своите най-дълбоки, най-вътрешни преживявания не във формата на мисли, а във фантастични образи, като не откъсвали отвлечените представи от конкретните образи. Така се раждала митологията.“

Херел

Някому това начало на нашия сценарий може да се види отвлечено. Прочетете го още веднъж и ще видите колко близко е то до конкретното историческо време, с което ще се занимаваме, до психиката на народа ни от онова време, и най-сетне до образа на събитието, който се е изградил у всички ни.

Съединението, както повечето големи дела в българската история, е дело митологично.

„... повечето големи събития в българската история са дело случайно!“ — казва Симеон Радев в първото изречение на втория том на „Строителите на съвременна България“. Куп историци се втурват да го опровергават. Нашата задача в този сценарий е да се занимаем с мита около Съединението и механизмите на неговото изграждане.

Още събитието не е отминало и започва да се легендаризира. Появява се статията на Захарий Стоянов във вестник „Самозащита“ „Кой зароби пашата в пловдивския конак“¹. Очевидно три седмици след Съединението вече има разни претенденти за главни действащи лица в тази българска драма, та се налага „главният двигател“ Захарий Стоянов да пише истината от първа ръка. Изкушавам се да цитирам няколко реда от тази статия: „Това заробване е било планирано от тримата императори“ — тълкуват някои французски и английски вестници, „Русите и техните в България офицери са го направили“, казват австрийците. „Агентите на панславизма“ злобно и свирепо заключават гърците. „Княз Александър напук и на инат на Русия“ — се обажда от Москва изкуфелият Катков. (...) И сега, и за в бъдеще, и пред историята обявяваме на всеуслушание, че събарянето на бившето правителство е извършено *чисто и просто, с искрени побуждения от самото население, от българския народ.*“ (км. Св. О.) В търсенето от изследователи и творци на подбудители на делото и извършители, те се разтварят в масата на народа, понякога сменят местата си и постепенно се митологизират, достигат измерения като героите на народните песни и предания².

В началото бе Сан Стефано. Там, в дом на брега на морето, е подписан договорът, прогласил създаването на „автономно поданно княжество с християнско правителство и народна милиция“.

Границите на това княжество са очертани според териториите на българската екзархия и Цариградската конференция от 1876 г. Почти всички земи, населени с етнически българи, влизат в тях. Дори такова авторитетно издание като „Енциклопедичен справочник за съединението“³ пропуска думата „временен“ пред името на Санстефанския мирен договор. Този договор е временен (прелиминарен) като всеки договор, подписан на бойното поле между две воюващи страни. Невъзможно е било дори за миг да се помисли, че резултатите му ще бъдат трайни. Дори руските офицери, които се опивали и от шампанско, и от славата на своите победи, знаели, че действието на договора е мимолетно. Само българите, получили даром свободата си, прегърнали този договор като икона. Действието му траяло четири месеца. На 1 юли 1878 г. бил подписан Берлинският договор, в чието изработване участвали всички велики сили. Известни са рисунките и гравюрите от конгреса. Естествен център на композицията в най-известната картина е княз Бисмарк, обкръжен от австро-унгарския делегат граф Андраши и вторият руски делегат граф Шувалов. По този начин художникът се е опитал да представи ролята на арбитър на немския канцлер между най-заинтересованите страни. В левия край на картината в центъра на групата е престарелият пръв руски делегат княз Горчаков, носен в паланкин. В десния е турската делегация. Български делегати няма. Възможно е конгресът съвсем не бил тъй драматично разделен в своите действия. Решенията му били компромис между интересите на Австро-Унгария и Русия на Балканите. Великобритания и Германия, като нямали преки интереси, занимавали се с ограничаване на руското влияние. Когато Русия разбрала, че всички са против запазването на едно голямо християнско княжество, което очевидно ще бъде под нейно влияние, заела се активно с подялбата му. Пред българското обществено мнение руските офицери и дипломати представяли своите интереси като жертвен агнец, заклан на олтара на западните сили. Тъй те настройвали българите срещу Запада – представен като единствен виновник за подялбата⁴. Разделението на българската народност на три (в Княжеството, в Румелия и в Македония), създаването на трайни напрежения между балканските народи обслужвали дългосрочния руски интерес. Всяка една от тези държави щяла да се нуждае от подкрепата на великата сила, за да постигне целите си. От радетел за целокупна България Русия се превърнала в най-ревностния пазител на *status quo* – то. Този латински израз затиснал като надгробен камък всяко движение на българите за съединение. Липсата на национално самочувствие, на изявени лидери, на вяра в самостоятелното бъдеще на страната били повсеместни. Всеки порив срещал изрази като: „Противоречи на голямата политика“ и „Не му е времето“. *Status quo*. Трябвало да се появи комита по душа, будител по призвание и водач по вдъхновение. Имало такъв... Нему принадлежи в едно писмо изразът: „е...л съм й майката на великата политика“ и решението: „аз не мога да оставя Румелия като кокошка и си дойда в България“. Това е Захарий Стоянов.

Самият Захарий Стоянов е личност митологична. Никога не ходил на училище. Шивашки чирак. Помощник библиотекар в читалището в Русе. Апостол в Априлското въстание. Свидетел на смъртта на Бенковски. Автор на „Списък на поборниците, които сами са сложили край на живота си“. Това произведение канонизира в паметта на българите новите светии на България. Вазов взема идеята за „Епопея на забравените“ именно от него. Яростен противник на режима на пълномощията на княз Александър. Заради фейлетона си „Искендер бей“ емигрирал от княжеството. В Румелия издал „Записки по българските въстания“ – книга, която мигновено станала популярна като Библията. Животът му е като творчеството му – за него няма мъчно начало, трудни преходи – всичко е непринудено, естествено, постигнато с лекотата на природния гений. Захарий Стоянов влетява в обществения и политическия живот на Румелия и заема естественото място на лидер. Името му на заслужил деец на свободата кара всички да се обръщат към него с „бай“. През 1885 г. „бай Захари“ е на 34 години. Като че хората, които са около него, очакват самото му присъствие да роди чудото на съединението. Чудото се нарича „Борба“. Вестник „Борба“. Първият му брой излиза на 28 май 1885 г.

По онова време в Пловдив излизат няколко вестника: „Марица“ – с културно списани уводни статии, но венцехвален за властта. „Народен глас“ – по-малко съдържателен, пълен с надути фрази,

написан като от селски даскали, които се упражняват в красноречие, „Съединение“ – който съединява като че отрицателните страни на горните два вестника. Няма ярко опозиционен вестник. Няма печат, който да поддържа откровено идеята за съединение. Тази идея е на ума и на устата на всички. Трябва някой да го изрече. Така се ражда „Борба“. Вестникът с може би най-силно влияние върху общественото мнение за всички времена в България. „Борба“ доказва какво мощно оръжие може да бъде словото в ръцете на талант като Захария. Неговите политически противници треперят да не му паднат под очите. Един от най-честите „лирически херои“ на Стоянов – директорът на правосъдието С. С. Бобчев не може да не признае: „той пишеше цинично и увлекателно“⁵. Най-лаконично го е казал Вазов: „С една дума той убиваше една репутация“. „Борба“ използва всички позволени и непозволени средства, за да постигне целите си. От какво се възмущават обикновените хора тогава (а и сега): че има прекалено много чиновници и те вземат „бадева“⁶ заплати. Ето благодарна тема за Захария. Метафорите му са зрими, сочни, мощни⁷. Определението за властта в Румелия като „зетъ-шуро-баджанакизм“ е станало нарицателно за властта у нас именно от тия статии. „Борба“ призовава за съпротива на властта с всички средства, включително с неплащане на данъци. „Трябва ли да съществува Румелия? Не!“ – провиква се Захарий. В дните, когато наближавало да излезе „Борба“, нетърпеливи гимназисти⁸ ходели в печатницата да въртят тежкото печатарско колело доброволно, само да видят по-скоро вестника на бял свят..

И така – „Борба“ изпълнявал тъй да се каже ролята на артилерийска подготовка в сражението за съединението. Където уцелел – трева не никнела! Правителството се опитало да противодейства, като започнало да издава контра вестник, който се наричал „Борба за кокал“, но той нямал нито патоса, нито таланта на първообраза. Опитали се да пуснат слух, че „Борба“ се издава с пари, платени от Княжеството. Очевидно било, че в Княжеството няма кой да ги даде. Министър-председателят Каравелов, който бил пословичен със своята стиснатост, бил противник на акцията за съединение, защото „към дълговете на Княжеството ще добавим и дълговете на Румелия“.

Всъщност толкова ли е била зле във финансово, икономическо и политическо отношение Румелия? Отговорът на този въпрос е спорен. Органическият устав, който изпълнявал ролята на конституция в Източна Румелия, бил изработен от австроунгарски и френски юристи. Той бил либерален по дух също като Търновската конституция. Прокламирал свобода на словото и печата, на събранията и съвестта, неприкосновеност на частната собственост, равенство на всички пред закона. Несменяемост на съдиите и чиновниците освен по съдебен ред и пр. Имало в него пунктове, които го правели дори по-пригоден за действие от Конституцията на княжеството – например той въвеждал образователен ценз, онова, за което напразно се борили консервативите в Учредителното събрание в Търново. Организацията на държавата била модерна, административният апарат уреден подробно. Задълженията на областта към Турция се заключавали в необходимостта да се плаща данък на империята и правото ѝ да постави турски гарнизони на старопланиската граница. Право, от което Турция никога не се възползвала. Опасността била, че имайки такъв либерален закон, добри климатични условия, работен и буден народ, лесни връзки към пазарите на Империята, с напредването на годините Източна Румелия можела да се превърне в просперираща малка самостоятелна държава. Историята познава случаи в по-ново време, когато изкуствено разделени народи създадоха държави, които въпреки общия език значително се различаваха.

По онова време имало всички условия двете държави да тръгнат по разни пътища. Имало официална граница и при селото Ветрен, например, между Княжеството и Румелия имало митница. Железопътните мрежи на двете страни не били свързани. От Пловдив до София се пътувало най-малко два дни – с преспиване в Ихтиман. Въпреки че няма пряка железопътна връзка с Европа, Пловдив се европеизира непрекъснато. От Виена бил доставен например часовник за градската кула на Сахат тепе.

През пролетта и лятото на 1885 г. като че времето течало по-бързо в Румелия.

През пролетта на 1885 г. Захарий Стоянов бил все още привърженик на четническото действие, за да се прогласи съединението. Той дори бил написал въззвание за въстание чрез съставяне на чети. Силен бил в душата му споменът за Априлското въстание, а писането на „Записките“ и техният феноменален успех сред публиката подхранвали у него илюзията, че именно четническото действие е най-пригодно за българския характер. Стар въстаник, Захария бил готов на всякакви харамийски действия. Пишат му да се ограби склад с оръжие – ето ти тебе организиран обир на склад за пушки кринки в Чирпан. Едновременно с това у него говорело здравото чувство на държавника. Спомените за пепелищата, които останали след същото това въстание, били топли в паметта му. Не можел да си представи, че делото ще започне и ще има и най-малък риск да не успее. Написаното от него през пролетта на 1885 г. въззвание за повдигане на народа чрез чети дори било отпечатано, но така и не видяло бял свят. Дълго време свезките с прокламацията стояли на един таван на Тепе Алтъ, дето живеел Иван Стоянович⁹. В началото комитетът имал за цел съединението на Княжеството и Румелия, но и освобождаване на Македония. Дори бил изработен печат с надпис „Македонски комитет“. Постепенно трезвостта надделяла. Всички усилия били насочени за Съединението.

На 19 май трябвало да се организира честване годишнина от смъртта на Ботев. На този ден имал рожден ден и султан Абдил Хамид. За зла врага правителството било решило за пръв път да организира тържествено честване рождения ден на султана. Не напразно главният управител Кръстевич бил известен, че бил „еди крал илем барашик“¹⁰. Непремереното решение да се отбележи бляскаво рожденият ден на султана довело след себе си второ, още по-нелепо решение – да се отложи празнуването на ботевия празник за 21-ви. Събраните за празника към 300 души разбили черквата „Св. Георги“ в махалата Мараш и наместо молитви в черквата се произнесли политически речи. Може би именно поради забраната честването на деветгодишнината от смъртта на Ботев придобило повсеместни размери. Демонстрации имало в Чирпан, Ямбол, Сливен. Правителството арестувало някои от главните организатори на честването и след това се принудило да ги пусне под натиска на тълпата. Така без да се усети, властта се вкарала в опасна спирала на надиграване със силата на уличния натиск. Хората от демонстрациите усещали моралното право на своя страна и не се спирали пред нищо. Тъй постепенно стройната държавност на Източна Румелия, която тъкмо се била изправила на крака, започнала да се руши. Само след няколко месеца нито един държавен служител не смеел да изпълнява задълженията си безпристрастно¹¹. Запрените били пускани, включително главните виновници за смутите. Същото се случвало в Татар Пазарджик, Ихтиман, Панагюрище. Правителството не осъзнавало опасността от пълен разпад на държавността. Уволнени били чиновниците, които участвали в тържествата. Сред уволнените били и Захарий, и Иван Стоянович, и много други¹²...

Стоянович открил прошенописно бюро с оригиналния надпис: „Тук се пишат прошения и се продават руски книги“. Веднъж в бюрото дошъл служител на английското консулство и дал да му се препише на чисто на френски в пет екземпляра едно донесение на консулството до Форийн офис в Лондон. Този документ давал да се разбере, че английският консул се отнася със симпатия към бъдещото съединение и го подкрепя. Съществува въпросът: защо английският консул ще пише доклада си на френски, а не на английски и след като знае, че Стоянович е свързан със съединисткото движение, ще го даде да се преписва именно там. Не е ли било това съзнателно изтичане на информация, за да се даде на заговорниците да разберат, че Англия е с тях? Няма положителен отговор. Английският консул в Пловдив Джонс бил служил в колониите и обичал да си попиива на обяд. Преди обяда обаче бил разумен и предвидлив джентълмен. Не е ясно дали даването на този документ в ръцете на Стоянович е станало преди или след обяд, но консулт Джонс наистина изиграл значителна роля в дипломатическата подкрепа на акта на Съединението и преди и след 6 септември.

Значително по-трудна била ролята на руските дипломатически служители. От една страна вътрешно те били за съединението, от друга – политиката, която им диктувал Азиатският департамент,

била тъкмо противоположна. Генералният консул Сорокин обикалял из областта и навсякъде говорел, че императорът е против съединение. Суеверната му вяра в силата на думата на императора била тъй силна, че в навечерието на Съединението той си взел отпуска и спокоен, че положението е под контрол, отпътувал за Русия. Дали това е белег на дипломатическа некъдърност, или Съединението наистина изненадало световната дипломация? Все пак няколко месеца по-рано българският княз Александър Батенберг бил заявил на руския външен министър Гирс, че никакви действия за съединение не се предприемат. По-късно именно това негово изказване ще се тълкува като вероломство спрямо Русия.

Бил ли е Александър I в течение на подготовката на Съединението? И да, и не. Глухият шум на революционното клокочене под повърхността на румелийското общество не може да не е бил чул отвъд Балкана. Самозвани и не толкова делегати посещавали Батенберг и го информирали, че съединението е предстоящо. На 30 август във военният лагер край Шумен дошли Димитър Ризов и майор Муткуров, които го информирали, че съединението е въпрос на дни. Според спомените на Ризов отначало говорил Муткуров. Военният бил известен с мудността си¹³, тогава Ризов взел думата и подробно описал на Княза как трябва да постъпи. Князът го слушал с внимание. Пак според Ризов накрая на разговора той бил казал: "С риск за престола и за живота си аз ще приема святото дело!". Според друг спомен обаче френският военен аташе видял излизания от палатката на Батенберг Ризов и го попитал какви са тези подозрителни личности, които го посещават. Князът отговорил: „Княжеският занаят изисква понякога да приемам и такава сволоч!“¹⁴.

Князът се нуждаел от някакво велико дело, за да закрепим престола си. Истинският му покровител Александър II бил убит от народоволците. Александър III не обичал българския княз¹⁵. Обърканите и непоследователни действия на Батенберг около режима на пълномощията, последвалия разрыв с руските генерали-министри, колебливото му отношение към политическите партии в България – всичко това правело царуването му несигурно. Двойната му немско-полска наследственост люшкала душата му от твърдост до сантименталност. Всички тези качества едва ли били полезни за един държавен глава. Когато Съединението е обявено, Княз Александър не се колебал. Има една известна картина, на която са изобразени Стамболов (по онова време председател на Народното събрание), министър-председателят Петко Каравелов и Княза. Според легендата Стамболов казал: „Ваше височество, пред вас има два пътя – или през Балкана за Пловдив, или през Дунава за Дармщадт!“ Струва ми се, че въпреки красотата на изобразяваната ситуация Батенберг е бил взел вече своето решение¹⁶. Само чудото на Съединението можело да запази престола му. Приемането на Съединението е една от малкото истински ярки постъпки на Княз Александър. Българският народ спечелил, но той ще загуби всичко. Но, да не избързваме...

Една от най-известните снимки около Съединението е „Заседанието на Българския таен централен революционен комитет в Дермендере“. Председателят на комитета Захарий Стоянов е седнал в центъра. От двете му страни Димитър Ризов и капитан Паница със сабя в ръка. Над тях Иван Стоянович с гол револвер и Иван Андонов с тефтер и писалка. Всеки е заел така да се каже историческото пространство, което смята, че трябва да му бъде отредено: Андонов – ролята на летописец (той е и секретар на комитета) Паница и Стоянович – оръжието, Ризов – мисленето, а Захарий Стоянов, както казахме, стои в центъра. На всички изследователи е известно, че тази снимка е направена във фотоателие в Пловдив след Съединението. Би било абсурдно да се мисли, че съзаклятниците са повлекли в жегата на 25 юли 1885 г. фотограф, за да увековечи историческото заседание с решение за съединение. Според спомените на Димитър Ризов това заседание се състояло край една воденична вада, в която поради горещината си били натопили краката, а Паница бил донесъл една любеница, която били разрязали „по арнаутски, сиреч напъряко“. Вярно е, че Ризов има силни романтично-журналистически забегки в мисленето си, но картината, описана от него, е далеч по-човечна, отколкото изпълнената със статика и вътрешно напрежение снимка. По-важно е, че в спомените на Иван Андонов, например, на това заседание са присъствали четирима – без

Стоянович. Според Ризов пък са били трима – Паница, Захарий и той. Официалната историография твърди, че на това заседание се избрало това петчленно ръководство¹⁷ и то променило задачите на комитета. Наместо пълно освобождаване на българските земи си поставил за цел съединението на Южна и Северна България под скиптъра на княз Александър. Решило се е да се действа за привличането на военните. Разчитало се на това, че майор Данаил Николаев е шурей на Паница.¹⁸

Настъпила е еволюция във възгледите на Захарий Стоянов, който без да се отказва от четническата тактика се съгласява да се привлече войската. Инстинктивната съпротива на водача на заговора срещу участието на военните вероятно е била предизвикана от усещането, което се е насадило от времето на руската окупация, когато техните офицери се отнасяли господарски и с войниците си, и с българското население¹⁹. Годишите на свободно съществуване са успели да го убедят, че войската в България (и Румелия) е истинска народна войска. Колкото и да се големеели офицерите, те били довчераши селяни, също като войниците си. На селяните Захарий имал доверие. Другата част от обществото, която той трудно приел в заговора, били състоятелните хора от „попърва ръка“. Стихийен либерал и дори радикал в убежденията си, Захарий бил закърмен с омраза към „чорбаджиите“. Идеалите на хъшовската интелигенция били живи у него. Статиите му в „Борба“ са пълни със закани към чорбаджиите²⁰. Сигурно е имал известно основание. Видният богаташ Кочо хаджи Калчев купил на своя сметка 50 револвера от Цариград и дълго след това си искал парите от революционния комитет. Наложило се в специално заседание вече след Съединението да се гласува една пълна с погнуса декларация, с която да върнат парите на този чорбаджия. И у него ще да е имало съвест, защото с нарочно писмо²¹ върнал парите... Но „за пред света“ били нужни хора интелигенти, добре приети в агенствата, състоятелни. Захарий преглътнал и тях.

Много по му били по душа простите души като знаменития Чардафон Великий²². Този почти безграмотен младеж боготворял Захария²³. По начин на живот Чардафон бил същи браилски хъш, само че за местоживеене бил избрал емиграцията в Румелия. Готов и в огъня да стъпи за своя патрон, историята му дължи признание за решителността и безкомпромисността на действията в самото навечерие на Съединението. С добро сърце, но с излишък от енергия, пък и със слаб ангел да се удържа на трапези, той постепенно ще се увлече, ще деградира и безславно ще умре от пианство.

Последната трапеза, на която заедно били седнали всички дейци по Съединението, била на Бузлуджа на 21 юли. Честването 17 години от гибелта на славния войвода било добре премерена акция. Мястото – било избрано не случайно, от мистичната сила на революционерите, попила в Балкана, трябвало да почерпят съвременниците, за да се усетят годни за големи дела. Присъствали хора и от Румелия, и от Княжеството и така се демонстрирало единството на тяхната цел – Съединението. Повече от 3000 души се събрали на върха, слушали речи и декламации. Патриотичният дух бил вдигнат до небесата, където баладата на Ботев призовава „да дири духът на Караджата“. Казано от днешна гледна точка и с днешният език, била проведена и доведена до кулминация цялостна – психологическа, организационна и военна подготовка за Съединението. Определена била датата – между 15 и 20 септември.

Както всяко въстание в нашата история и това избухнало преждевременно. Причината била в панагюрци. На 2 септември няколко души излезли по улиците, развели знаме, вдигнали лозунги, загърмели с пушки и револвери. Арестували ги. По някои сведения участниците в тази първа съединистка демонстрация били под влиянието на алкохла²⁴ и той отрицал съдържаните им стремежи. Имало значение и това, че до тях стигнал слухът, че в Голямо Конаре всеки момент ще се прогласи Съединението. Панагюрци – със славата си от Априлското въстание, не искали да бъдат преварени от конарци. И тъй – въстание! Арестуваните в сградата на кметството били обкръжени от около две хиляди жители на градеца, които искали да разбият вратата с брадви. Стражарите се били барикадирали вътре и готови да стрелят. Тогава полицейският началник, който усетил, че е на крачка от братоубийството, казал: „По-добре да падне моята глава като началник. Пуснете ги!“²⁵ И смутителите на реда, хората, които първи извикали публично на улицата „Да живей Съединението!“, били пуснати

с все байряка им!

Като за всяко революционно дело знамето е било нещо свято. Врх между знамената, разбира се, е изработеното по вкус и нараждане на Чардафон в Голямо Конаре. Най-добре го е описал Захарий Стоянов в книгата си „Чардафон Великий“: „По средата бе изобразен българският лев в най-разярена форма. Под краката му пишеше: „Долу Румелия! Да живеят Съединението! Напред Юнаци!“ Около шията на лева следующите стихове на Ботева: „Вдъхни секиму о, Боже, любов жива за свобода, да се бори кой как може с душманите на народа!“ Пред устата на лева стиховете на Любена: „Не вярвам аз, че калугер ще спаси раята, свободата не ще екзарх — иска Караджата!“ Това знаме — заключава Захарий Стоянов — приличаше повече на поменик, нежели на знаме!“ Под това знаме голямоконарци арестуват дошлия в селото да въведе ред пловдивски префект, под това знаме се кълнат, под него тръгват за Пловдив, под него пленяват пашата. Майор Данаил Николаев също използва знамето като символ на новата държавност, за да вдъхнови войниците си в нощта на преврата. Пред събраните на полето солдати той разгъва българския национален трибагреник и момчетата — досега знаме не виждали — са готови да го последват където ги поведе.

Какво правели в нощта преди Съединението членовете на тайния комитет? Димитър Ризов бил в Княжеството. Капитан Паница — в Чирпан, за да вдига въстание и организира чета, с която да тръгне към Пловдив. Благодарение на непредпазливостта му бил ограден от жандарми и принуден да се базира в една къща. Стоянович пътувал от Чирпан за Пловдив. Андонов чакал нареждания от Захарий Стоянов. Самият Захарий бил арестуван в Татар Пазарджик. Неколцина дейци на комитета го освободили. От станцията той подал телеграма до жена си, че ще се върне в Пловдив с влака, за да заблуди полицията, а тайно тръгнал за Пловдив с каруца.

В нощта на 5 срещу 6 септември от една страна към Пловдив се придвижвала голямоконарската чета, а от друга — дружините под командването на Николаев. Чардафон бил умислен — не наричал другарите си „фараони“ както обикновено, а „момчета“ и „братя“. Пратената да ги пресрещне конница обърнала назад още при първите изстрели. (Командвал я офицерът, който знаел, че е първо българин, а след това — военен!) В същото време дружините на Николаев влизали на площада и пеели:

„Нам стигат толкоз мъки,

Толкоз срам

Нам днес е отръки

Да станем род избран!“

Прости стихове, а като се замислим днес — колко смисъл имат!

Разбудили Захарий Стоянов, който бил заспал с дрехите и го накарали да напише възвание за Съединението. Седнал на леглото по турски и там написал историческото възвание, което започва с думите: „Часът на нашето съединение удари!“

Легендарна е сцената, която се разиграла пред пловдивския конак²⁶. Вратите били затворени. Отвън стояли дружините на Николаев, отвътре — ротата охрана. Стражата отказвала да отвори под предлог, че не могат да намерят ключа. Николаев, заявил, че ако не отворят, ще докара оръдие, за да срути портата. Но не топовен изстрел отворил вратата. Отвън войниците започнали да викат: „Ура! Да живеят Съединението!“ Отвътре им отвърнали със същото и вратите чудодейно се отворили! Няма топ, няма ключ...

После трябвало само Захарий Стоянов да влезе в конака, да съобщи на генерал-губернатора, че е свален и да го покани да излезе. Кое то и станало. Според разказа на Иван Андонов, който също присъствал на тая сцена, Гаврил Кръстевич се опитал да си облече вместо сюртюка панталоните, но...простено им е — и на Андонов, ако послъгва, за да усили комичния ефект, и на Кръстевич, ако се е забъркал — все пак бил човек на възраст.

Гравюрата, в която е изобразен Кръстевич, качен във файтона си и годеницата на Чардафон – Недялка Шилева във въстаническа форма и с гола сабля в ръка, която го ескортира, обиколила илюстрованите вестници в цял свят. Този карнавал бил нареден от Чардафонът и явно се е оказал ефектен, защото световната преса с радост препечатвала екзотичната сцена. А Кръстевич кротко казал: „Съединение – това разбирам, но защо е това оскърбление?“

„Историята едва ли знае подобен преврат, който да се извърши не само без капка кръв, но и без казване на една неприлична дума между победители и победени!“ – телеграфирал Захарий Стоянов в Княжеството. Хората в Княжеството и Румелия ликували. По площадите се свиквали митинги, изпращали се декларации²⁷. В руското консулство черпели с шампанско и хайвер, а за английския консул Джонс нямаме положителни сведения, но и той сигурно се е почерпил по адета си. Тъй в един миг всички – и политически другари, и политически врагове, били на една страна – на страната на красивата идея.

Исторически миг! Народът ни бил млад, жизнен, неизцапан в партийни дразги и страсти. Доколкото ги имало, те не били затъмнили още съзнанието му, още не се били ожесточили до степен да се лее кръв. Всичко това предстои. Но мигът съществувал – може би единственият миг в новата история на нашата страна – мигът на всеобщата любов.

Ето така се е родил митът за Съединението. В създаването на този мит не участват свръхестествени същества и богове. Няма необикновени събития и герои. Митологичните същества сме ние. Българите.

¹ Вестник „Самозащита“, бр. 1 от 28.09.1885 г. Всъщност това е единственият брой на този вестник. След това е спрял с официално нареждане от временното правителство, член на което е и... самият автор.

² Още повече, че някои от дейците на Съединението никога повече не са излезли на обществената сцена. Такъв е например Спас Кънов от село Бутан. Ботев четник, той проявява себеотрицание и героизъм в сраженията за защита на Съединението през Сръбско-българската война. След това до края на живота си работи като прост земеделец.

³ Издание на ДИ „Петър Берон“, 1985 г. Съставители Елена Стателова, Стойчо Грънчаров и др.

⁴ Има народна песен: „Немци, френци, англичани
наши са враждебници,
сдружни с нашите тирани
наши са изедници!“

⁵ С. С. Бобчев „Източна Румелия“, 1924г.

⁶ Напразно, без полза, даром (тур.)

⁷ Един кратък откъс от „Трябва ли да съществува Румелия“ (24 юни 1885) : „Когато единият край (на чиновниците), който върви напред, ще слезва на Джумаята и ще вика „скоро бира, Венети, че изгоряхме!“, то другият край ще бъде още в двора при Хисар капия.“

⁸ Д-р Никола Геннадиев „Мемоари“

⁹ Д-р Никола Геннадиев – „Мемоари“

¹⁰ Със седем краля се спогажда (тур.).

¹¹ Всъщност има поне един държавен служител, който един ден преди Съединението бил предан на клетвата си към Румелийското правителство. Това бил капитан Кънчев. Жандармерийски офицер, френски възпитаник, той изпълнявал задълженията си по опазване на реда по-стриктно от всеки друг в автономната област. Запазени са неговите телеграми от 5 септември, в които пише до Министерството на вътрешните дела: „Утре ще се обяви бунт в Голямо Конаре (...) Мисля, че трябва да се нападне и смаже тая несформирана още сган (...)“ Пита ме се какво ли би станало с дейците на Съединението, ако имаше още дузина жандарми подобни на капитан Кънчева. На 6 септември сутринта капитан Кънчев скъсал румелийската кокарда от фуражката си и турил на нейно място лъвче. Това лъвче било иззето от него от смутителите на реда в Панагюрище ден и половина по-рано като вещестено доказателство.

¹² Именно това уволнение дава право на бившия директор в правителството на Кръстевич Михаил

Маджаров злобно да отбележи, че „дейците на тъй нареченото Съединение бяха все уволнени чиновници, които се опитваха да си върнат службите“.

¹³ Захарий Стоянов, който заеквал, казвал за Муткуров: «и мен кобила ме е ритнала в устата, ама на него му е ударила две текмета»

¹⁴ Ал. Головин „Княз Александър I Български“, Варна 1897 г.

¹⁵ Казват, че за поддържане ненавистта на Александър Трети към Батенбергизиграла роля и съпругата му. Неин брат бил гръцкия крал Георги, а другият ѝ брат бил претендентът за българския престол датския принц Валдемар.

¹⁶ През лятото на същата 1885 г. Княз Александър присъствал на сватбата на брат си Хенри с дъщерята на Английската кралица Виктория. Без да има положителни сведения, може да се предполага, че в Лондон той е получил намеци, че Великобритания няма да се противи на акт на съединение, ако е извършен без помощта на Русия.

¹⁷ От кого се е избрало, след като на заседанието са присъствали само тези между трима и петима души? Някои историци се опитват да намерят в присъствието на Ризов и Паница в комитета обединяване в едно на ръководствата на оглавявания от Паница революционен комитет „Искра“ в Русе и на ръководения от Ризов (и Д. Петков) Софийски македонски централен комитет. Паница бил напуснал Княжеството, за да се спаси от съдебно преследване по доволно тъмната история с крадените в Румъния купони, пренесени в Княжеството с костите на Раковски. Някои съвременници наричат Ризова „своего рода адютант на Захарий Стоянов“, тъй че присъствието му в Дермендере може да е и по тази причина. По-верният израз, че са се самоназначили. Авторитетът на Захарий Стоянов, очевидно е бил тъй голям, че неговото присъствие прави казусът безспорен.

¹⁸ Всъщност срещата на Паница с шурей му нямала ефект. Николаев се отнесъл към него с недоверие. И как няма да е така, когато Паница твърдял, че му трябват двама-трима черногорци и той сам е в състояние да плени генерал-губернатора в конака. Подобни харамийски планове не се нравели Николаеву. Към неговите другари от БТЦРК той също се отнасял с недоверие. В спомените си Николаев твърди, че историческото заседание в Дермендере се състояло в чифлика на гърка Коцигра. Революционерите тъй се били разгорещили в спорове, че се наложило да дойдат жандарми да ги умиряват. Вероятно споменът на Николаев е пресилен. В него се усеща и привкусът на наследеното от русите високомерие и пренебрежение на военните към гражданите.

¹⁹ Популярното обръщение „братушка“ по онова време е носело негативен оттенък.

²⁰ „Събрали се в Пловдив няколко бъдещи чорбаджийчета, основали си три-четири вестника, па хвалят ли се хвалят едни други. Кой симпатичен, кой достоен, кой виден – от тях по-добри няма“ „Борба“ 22 юли 1885 г.

²¹ Публикувано в „Захари Стоянов. Неиздадени съчинения“ от Аспарух Емануилов, 1943 г.

²² Истинското име на този Чардафон Великий е Продан Тишков. Известен с прякора си Чарда (стадо говеда), той добавил едно „фон“, за да се подиграе на началника на Румелийската войска поляка генерал Фон Дригалски. „Великий“ добавил към името му Захарий Стоянов в книгата си „Чардафон Великий“, с която го обезсмъртил.

²³ За това, че по време на Съединението двамата със Захария се били на един политически акъл, свидетелства тази телеграма: „В името на светата република Конарска ви поздравявам бай Захарий (...) и явявам, че съм живо и здраво, както и желая да се сбъдне това с Кръстевича и с всичките монарси. Долю монарсите и монархийката! (следва подпис) 2-ри Мехмедага Тамрьшль Барон фон Чардафон

²⁴ Вж „Спомени за Съединението“, 1985 г., споменът на Димитър Димитров, където в рапорта на кмета от Панагюрище се казва, че бунтовниците се били напили „като донски казаци“.

²⁵ Подобни афористични изречения ще станат правило в тия дни на Съединението. Когато един жандармерийски офицер отивал да потушава въстанието в Конаре, му казали: „Помни, че си офицер, но преди това – българин!“ Самият генерал-губернатор Кръстевич като му съобщили, че е свален и е прогласено Съединение, и той рекъл: „И аз съм българин!“ Поразително единство на народ и управляващи.

²⁶ Всъщност този конак бил не особено хигиенична сграда, чиито мазета непрекъснато се пълнели с вода от придошлата Марица и миризматата на мухъл прониквала навсякъде. Единственото хубаво в него била градината, за която още княз Богориди положил големи грижи.

²⁷ Наистина цялата страна прегърнала Съединението. Ако имаме някакви съмнения в искреността на официалните власти, нека погледнем един списък от село Хаджи Муса – Свищовско, с волните помощи, които дали жителите му на 29 септември. Седемдесет и девет крини жито, четиринадесет крини ечемик, една крина и половина просо, два франка (в оригинала е „франга“) в пари, седем пешкира, един лакът аба, един пояс и девет и половина лакътя бяло платно. Някому може да се види смешно или дребно, но нека си помислим колко войници са били нахранени с това подарено жито и чий живот е бил спасен през Сръбско-българската война от превръзката с бялото платно. Ето това е то – народно дело!

Новото аржентинско кино", един от акцентите на 9 Международен София Филм Фест'2005, е явление в съвременния кинопроцес, което критиците сравняват с възхода на иранското кино, с пробива на датската Догма 95 или с успехите на южнокорейските филми напоследък. Наричат го „аржентински бум“, „нова вълна“, „чудо“, „феномен“. Свързват го с влиянието на френската Нова вълна, с италианския неореализъм, с датската Догма 95. Разбира се, има и такива, които отхвърлят етикетите. Пабло Траперо например, режисьор на прелестния „Семейство на коледа“, твърди, че „новото аржентинско кино не съществува като движение“, понеже „няма собствен манифест или обобщаваща теоретична позиция, която да сродява творенията му“. Той акцентира на разнообразието и разнородността на търсенията.

И все пак, в пакета от 8 филма, представени за първи път на българската публика през март 2005 на СФФ и отличени с много награди от престижни фестивали по цял свят, има много общи неща, които бяха усетени от зрителите и анализирани от критиката. Нека припомним заглавията и режисьорите: „Принц Гомес“ на Ернан Гонсалес Иглесиас, „Една от двете“ на Алехо Ернан Таубе, „Един по-малко грозен свят“ на Алехандро Агрести, „Кучето Бонбон“ на Карлос Сорин, „Късче небе“ на Мария Виктория Менис, „Момчето с кеглите“ на Ана Поляк, „Семейство на коледа“ на Пабло Траперо и „Уиски“ на Хуан Пабло Ребеля и Пабло Стол (уругвайски режисьори, чиято уругвайско-аржентинско-немска копродукция напълно се вписва в тематичните и стилистични полета на „новото аржентинско кино“).

Какви са естетическите параметри и печелившата зрителска формула на това най-ново в световен мащаб киноявление (всички изброени филми са от 2004 година)? Водещият импулс в работата на аржентинските режисьори е бил непредубеденото наблюдение на обикновените хора и неща от живота, в обикновената им среда, с

„НОВОТО АРЖЕНТИНСКО КИНО“: МИНИМАЛИСТИЧНИ ИСТОРИИ С МАКСИМАЛНО ВЪЗДЕЙСТВИЕ

Боряна Матеева



„Кучето Бонбон“, режисьор Карлос Сорин

„Семейство на коледа“, режисьор Пабло Траперо



обикновените им ежедневни действия без никакво естетическо „насилие“. Всички автори подчертано избягват зашеметяващите сюжети и невиджаните ефекти. Парадоксално този най-прост, безхитроsten подход е, струва ми се, в основата на тоталния успех на аржентинското кино от последните години, това го прави и любимец на ФИПРЕССИ журитата на много фестивали.

Заглавието на един филм – „Минималистични истории“ (Historias minimas, 2002) на Карлос Сорин (режисьорът на „Кучето Бонбон“), преведен неправилно като „Мини-атюри“ или „Малки истории“ и представен на 12 Фестивал на испанското и 7 фестивал на Иberoамериканското кино през май 2005 в кино „Люмиер“, сякаш най-точно вмества в себе си и разкрива естетическата програма на движението: простота, естественост, човечност, подчертано авторски възглед, категоричен отказ от комерсиална насоченост и подражателство на чужди (и по-специално американски) жанрови образци. Както отбелязва Диего Лерер в книгата „Новото аржентинско кино – теми, автори, стилове на едно обновление“, това е „нов вариант на неореализма“. Що се отнася до производството – тук неореализмът също може да бъде търсен като паралел: тези филми като правило са нискобюджетни, правени с непрофесионални актьори, с елементи, заимствани от документалната стилистика, авторите участват цялостно – те по правило са и сценаристи (или съсценаристи), и продуценти, често монтажисти. Така се създава независимо авторско кино почти в чистия му вид. Някои (Ана Поляк например, реж. на „Момчето с кеглите“) дори признават, че работят без сценарий, разчитайки на импровизацията по време на снимки. По правило това са млади хора около 30-те, но в редиците им се срещат и 50-годишни. Друг е въпросът, че след триумфалния фестивален поход на движението някои от режисьорите си извоюват правото на

големи бюджети и получават покани за работа в чужбина, в САЩ например...

След този бегъл опит за естетическа и „производствена“ характеристика нека огледаме темите (кавито ни се разкриват в тези 8 филми, с ясното съзнание, че феноменът „ново аржентинско кино“ е нещо много по-богато). Вниманието на авторите е привлечено най-вече от неудачниците и маргиналите, без обаче да се изтъква априори „екзотиката“ на това поведение: това е безработният 50-годишен Хуан Вийегас от „Кучето Бонбон“, който намира единствена опора в подареното му расово „дого архентино“; това е дребният джебчия Феликс от „Късче небе“, който е застрелян, защото отвлича или по-скоро спасява едно бебе, в грижата към което открива за кратко смисъла на своя живот; това е уволненият депресиран чиновник от „Принц Гомес“, който в нещастие си намира сили да помогне на умиращ роднина; това е събиращият кегли Адриан от „Момчето с кеглите“, който едва преживява с оскъдната си заплата, но е оптимист и открит за приятелства; това е скромният провинциален собственик на чорапена фабрика от „Уиски“, който трябва да се преструва на преуспял бизнесмен пред брат си и да „инсценира“ брак със своя работничка, в която постепенно се влюбва; това е болната от рак жена с дъщеря тийнейджърка от „Един по-малко грозен свят“, която тръгва да търси изчезналия си по времето на военната диктатура съпруг. Той с мъка си припомня кошмарното минало (изтласкано в подсъзнанието му, за да може да оцелее физически), но го надмощава в името на любовта; това е дребният пласьор на фалшиви монети в „Една от двете“, който по чудо успява да оцелее в пиковия момент на икономическата криза като прави любов в предградията на Буенос Айрес; накрая това е многобройната фамилия от „Семейство на колела“, натъпкана в една каравана и тръг-

нала на сватба чак на другия край на Аржентина само за да уважи волята на бабата... От всичко споменато като сюжетна формула се откроява изключителното, приоритетно значение на човешките взаимоотношения. Това е и духовното послание на „новото аржентинско кино“, гравидната му материя. При това във всичките 8 филма тези отношения са разработени с впечатляваща, изкушавам се да кажа чеховска, деликатност. Поразителен е фактът, че нация, преживяла в най-новата си история ужаса на жестока военна диктатура (1976–1983) и тежка икономическа криза през 2001, не проявява във филмите си знаци на ярост, за разлика от бразилското кино например, доразвиващо в най-ново време естетическите завети на „синема ново“ като израз на „естетиката на глада“ (термин, наложен от Глаубер Роша и открит за световното кино латиноамериканската проблематика). И следва от агресивност не се открива нито в сюжетите, нито като естетически подход в кинематографичната изразност и език. Разказът върви спокойно, няма монтажни връзвания, клиповост, напрежение. Намеците за масовото историческо насилие или икономическият катаклизъм са изтласкани в контекста, само се загатват, но често са в основата на сегашните конфликти, без никъде да са показани пряко, а още по-малко – като силово-агресивни образи. Те косвено обуславят поведението на някои от героите, но не са изведени на преден план, а са проектирани в психологическото поле. Любопитен детайл – в цялата панорама имаше само една екранна смърт – на героя от „Късче небе“, убит по случайност, след като се е забъркал в престъпление, за да може да намери пари за храна на бебето, което отглежда като свое дете. В драматургично-структурно отношение печеливш се оказва и формулата на т.н. „road movie“ или „филми за пътя“, която се открива в почти всички филми: най-явно в „Семейство на коле-

ла", но и в „Кучето бонбон“, и в „Една от двете“, и в „Късче небе“, и в „Един по-малко грозен свят“, и в „Уиски“, и в „Минималистични истории“. Героите се шурат по пътищата на Патагония, преследвайки имажинерна или не много ясна цел, без сигурна дестинация, преодолявайки много битови препятствия, но винаги намират неочаквана подкрепа, разбиране, грижа и дори любов от непознати или малко познати хора, които преоткриват. Това лутане е точен визуален еквивалент на несигурното им душевно състояние, на неустановеността в пространството, на търсенето на психологическа стабилност.

От казаното дотук излиза, че аржентинското кино е станало аполитично и неангажирано, особено ако бъде разгледано в контекста на собствената си кинотрадиция. Нормално е да се потърси приемственост и вътрешна обвързаност с националния кинопроцес. Да си спомним, че движението, познато като „Поколението на 60-те“, е наричано от някои историци „ново аржентинско кино“ и в своето време е било авангардно и остро политически ангажирано. Тук не мога да не спомена емблематичния филм на Фернандо Соланас и Октавио Хетино, основатели на групата „Синелиберасион“, „Часът на вечерните огньове“ (1968). „Както става в края на 50-те, когато Торе Нилсон и младите режисьори от онова време решават да изоставят темите на класическото кино, в новите аржентински филми от 90-те не могат да се търсят прозрачни връзки...“ – пише в гореспоменатата книга Густаво Кастагна и добавя: „Най-забележителният аспект на тези филми е силната им оригиналност“... Аржентинските режисьори интуитивно са напуснали полето на политическото и злободневното и са се прехвърлили в много по-фундаменталното поле на екзистенциалното. Така техните прости послания са станали универсално разбираеми или, както най-ясно го формулира Алехандро Агрести („Един по-малко грозен свят“): „Целта ми беше да провокирам размисъл върху това как про-

дължаваме да оцеляваме, без да предаваме любовта си и усета си за красивото в живота.“ Травмите от миналото като че са сублимирани, потънали са някъде дълбоко в колективното съзнание и подсъзнание и не пречат на настоящето.

Естествено е да се запитаме на какво се дължи този бърз възход на една кинематография по време, когато страната претърпява най-големия финансов крах в съвременна Латинска Америка и изпада в социална, политическа, икономическа и психологическа криза. Тук историците изтъкват няколко парадокса. Първо – през 1991 се забелязва значително увеличение на броя на студентите по кино и основаването на нови филмови школи. Това обстоятелство съвпада с най-лошият момент в аржентинското кино – в качествено и количествено отношение. Второ – когато производството в началото на 90-те пада до критичните 5 филма, през 1994 влиза в сила протекционистки Закон за киното, съгласно който националната субсидия се качва на 50 милиона долара, а производството трябва да бъде 50 филма годишно. 10 процента от всеки билет и всяка видеокасета влизат във Фонд за развитие на кинематографията. През 1995 дипломанти от новите киноучилища правят заедно един филм „Кратки истории“ – 10 късометражки, чиито сценарии са спечелили преди това конкурс. Този филм обединява в общност бъдещите режисьори на „новата вълна на аржентинското кино“. Някои изследователи сочат като „кръстник“ на това „ново аржентинско кино“ Мартин Рахтман и като граничен камък неговия филм „Бръснат“ от 1993, отричащ радикално естетическата формула на тогавашните филми с техния уклон към магическия реализъм, прекален оптимизъм, фолк-елементи и хроники от времето на диктатурата. Това е минималистична история със съдържани актьори, чиято игра е в крещящо несъответствие с тогавашния актьорски стил, близко следене на предметната среда в кадъра, представена като единствен извор на

истината и противопоставяща се на човешката несигурност.

През 1996 е възстановена дейността на Международния фестивал в Мар Дел Плата, а през 1999 се създава Международен фестивал на независимото кино в Буенос Айрес, на който става възможен показът на филми-знаци на обновлението като „Пица, бира, фасове“ на Адриан Каetano и Бруно Станаро, „Подземен свят“ на Пабло Траперо, „В очакване на Месията“ на Даниел Бурман. Тези филми се правени с бюджети от по 50 000 долара, в абсолютна свобода, с поемане на риск и без подражание на никакви външни образци. Така през 2005 филмите са вече 65...

„Новото аржентинско кино“ показва на света и на българската публика в частност, че днешният зрител отчаяно се нуждае от прости герои с техните прости човешки чувства в прости сюжети, от просто, но загрижено и внимателно вглеждане в житейските случки. Уморен и преситен от агресивното зрелище на киберчудовища, експлозии и екшъни, отвратен от убийства и хорър, съвременният човек иска почивка на сивата, страстно желае да се види такъв, какъвто всъщност е – несигурен скитник по пътищата на живота, с мимолетни връзки и запознанства, при които може да даде обич или да получи подкрепа, без да иска нищо в замяна.

Жалко, че българското кино от последните 15-тина години пропусна да се вгледа в драмата на тази тиха обикновеност и не потърси героите си сред малките хора, неуспелите и аутсайдерите на прехода. То се насели с вампирите и таласъмите на миналото, с огледалата на дявола, с мутри, мафиоти, далавераджии, ченгета... Едва напоследък се забелязва прехвърляне на акцентите към неуниващите емигранти в собствената си страна, към шантавите дни на Мила от Марс, към носталгиите по другия наш възможен живот. Писмото ни до Америка, в което им казваме, че корените ни са магически силни и възкресяват от мъртвите, фатално закъсня. Но важното е, че все пак беше изпратено...

ДА СЕ ДОВЕРИМ НА ТЕЛЕВИЗИОННОТО И СЛЕД-ТЕЛЕВИЗИОННОТО КИНО

*С английския режисьор Питър Грийнауей
разговаря Иво Филипов*

– Какво мислите за експанзията на Американската поп култура?

– Подозирам, че ще ви отговоря точно както очаквате от мен. Винаги е имало доминиращи цивилизации, които са упражнявали влиянието си върху останалата част от света. Спомнете си само, че елинизмът е владеел света, след него идва Римската империя, от развалините на която се ражда Западната цивилизация: в Италия се заражда Ренесансът, Испания покорява Новия свят, Франция е родината на Просвещението, а Англия – на индустриалната революция... И така пресичаме Атлантика и стигаме до Америка – мисля, че това е една неизбежна историческа прогресия. Няма смисъл да се борим с неизбежността на историята, но трябва и да търсим алтернативи. Трябва да сме благодарни, че Берлинската стена падна и цялото това усещане за съветската хегемония ни напусна безвъзвратно. Вече го няма света, в който съществуваше опозицията от времето на Студенатата война. Съществува само една монополистична култура. Това обаче е трагично за киното. Западният свят е доминиран от Холивуд. Още по-тъжно е, че холивудски филми се снимат навсякъде – и тук, в България, както и в Австралия, и в Япония. Ето тази характерна особеност на киното е разочароваща за мен, защото киното изведнъж се е нахвърлило върху света. И така феноменът, изобретен от братя Люмиер на 20 декември 1895, за десет години се появява във всяка развита страна под една или друга форма. Сега Интернет е светът, който се нахвър-



ля върху ви, а той е по-бърз от киното. Не можеш да говориш за японски или венецуелски Интернет. Това просто не работи. Така не можете вече да говорите и за венецуелско или японско кино. Съществуват само повърхностни разлики. И съм

сигурен, че от гледна точка на азиатската естетика един филм на Одзу е много различен от филм на Грифит. Чертите на героите са различни, притесненията им са различни... Но не толкова различни, колкото Сей Шонагон (авторката на „За-



писки под възглавката“) е по-различна от Вирджиния Улф от гледна точка на европейската литература. Мълниеносният начин, по който усвояваме тези естетични технологии, е изключително неблагоприятен в сравнение с развитието на индивидуалните културни прояви. Което е, мисля аз, много тъжно. Но предполагам, че краткият отговор на вашия въпрос би трябвало да бъде: трябва да се борим. Трябва да намерим алтернативите, трябва да предложим нови доказателства. Да се оплакваме не е правилният път. Това, което можем да направим, е да създаваме свои продукти, които ще покажат новите пътища.

Вижте, хората са консервативни по своята природа. Човекът е консервативно животно, защото се бои от заобикалящата го среда, страх го е от новото, шокът от новите неща го ужасява. Така че от нас като професионални комуникатори се очаква да продължаваме да наливаме в главите на хората малко по малко от така нареченото новаторство.

– Да, но трябва да се смени цяло едно поколение...

– Да! Така е. Джон Кейдж – един от моите герои, казва, че когато вложиш десет процента новаторство в творбата си, ще загубиш от 20 до 80 процента от аудиторията си.

Хората са много бавни в готовността си да бъдат превъзпитавани. Той твърди, че това състояние продължава около 50 години. Така че, ако разглеждаме процеса през историята на западната художествена традиция, ще открием че повечето хора току що са разбрали импресионизма, те все още не могат да осъзнаят факта, че кубизмът се е случил през двадесети век!

А това не са 50 години, а направо цели 150! Но не гледайте песимистично на това. Вие имате силата на езика и, надявам се, страстта да продължите превъзпитаването.

– Може би, бъдещето ще покаже...

– Хм, любопитно ми е, вие сега

сте на път да влезете в Европейския съюз, нали? Намира ли цялото българско общество това за добра идея? Съмнявам се!

– Неведнъж сте заявявали, че „Киното е мъртво“. Каква е според Вас следващата крачка в еволюцията на визуалните изкуства?

– Ами зависи от това каква е публиката и за какво кино става въпрос. Мисля, че светът се раздробява все повече на големи малцинства, а от друга страна мнозинството вярва, че киното е създадено да „движи напред“ пролетариата, да изпраща морални послания и да учи на добро. Добрите убиват лошите, а аудиторията получава своя happy end. Този лош навик трябва да бъде разрушен. Това е един прекалено удобен начин да промиваш съзнанието на хората. Надявам се, че чрез демократизацията, предлагана ни от Интернет (който все още е ненадзираван от полицията), имаме все по-големи възможности да обсъждаме обективните въпроси на информационната ера. Трябва да продължим по пътя на очарованието от визуалното преживяване, но вече не в киното. Трябва да се придвижим по посока на нашия личен свят. Мисля, че нуждата да се ходи на кино е продиктувана от желанието да си като на остров в мрака, за да можеш да осъществиш еднолична връзка с екрана. DVD технологията постига това по-добре от киното.

– Трудно ли се продуцира филм на Питър Грийнауей?

– Да, но не си мислете, че е лесно да продуцираш и филм на Спилбърг. Всеки трябва да се скъса от работа, за да стигне едва в началото понякога. Има толкова много антагонистични многопластови гледни точки. Европейското кино е мъртво. Никой вече не продуцира филми на феномени от 60-те и 70-те. Само помислете кой от големите имена на това време е жив и прави кино? Кой прилича на онези големи имена? Последните европейци, които имат някакво отношение към киното като индустрия, са французите, но те продуцират ужасни филми!!! Възлагаха се големи надежди

на Дания и скандинавските страни, може би най-голямата надежда беше Ларс Фон Триер, но той каза каквото имаше да казва.

Сега надеждите са насочени към ренесанс на немското кино. Има някакви индикации, че Берлинският кинофестивал е най-важният на света, но според мен той е прекалено американизиран. Сега всички плиткоумни американци са се втурнали да правят нов Холивуд в Берлин. Това е погрешно схващане.

За настоящето можем да сме песимисти, но за бъдещето аз самият съм оптимист.

Мисля, че България, както и всички източноевропейски страни, са изправени пред много интересни възможности. Боя се обаче, че вие ще ревитализирате старото си скучно кино. В това няма никакъв смисъл. Говорих с едни господин тук, който беше много ентусиазиран отново по отношение на целулоида. Забравете за него! Сега трябва да се доверим на телевизионното и след-телевизионното кино. Телевизията притежава една много по-вълнуваща изразност. Вижте само това, което откри София Филм Фест („Вера Дрейк“ 2004, реж. Майк Лий) – скучно, вдъхновено от неореализма левичарско кино. Вече знаем всичките му аргументи. Това е маструбиране с желанието да се дублира информация. Губите си времето.

– Опитвате ли се да изнамерите нов киноезик?

– Да, определено. Мисля че киното от практическа гледна точка се е изхабило от тиранията на актьора; тиранията на кадъра; тиранията на текста и тиранията на камерата. Опитвам се да изследвам тези тирании. Търся разрешение на проблема. И мисля, че това е манифест за търсенето на нов киноезик. Ето защо ви предлагам „Куфарите на Тълс Лупър“ като изследване на тези anxieties и как да ги разрешим.

Но не забравяйте, че това е все пак един експеримент, който продължава. Ще видим как ще развият този език по-нататък ...

СКАНДАЛЪТ ВИНАГИ Е ОТ ПОЛЗА

*С испанската актриса Асумпта Серна
разговаря Мариана Христова*



Когато гледах „Матадор“ за първи път на размазано копие от пиратска видеокасета, няхах идея кой е Педро Алмодовар, но пък доста време след това останах обсебена от разтърсващото въздействие на филма. Едва ли съм си представяла, че ще се срещна с някой от актьорите в този филм. В България рядко ни се отдава възможност да разговаряме с хората, чиято работа е обект на нашите киноведски занимания. В този смисъл явно съм късметлийка. Асумпта Серна, актрисата на Алмодовар в „Матадор“, ми дойде на крака, защото беше в журито на Международния София Филм Фест. За любовта до смърт, екстремностите и киното на дон Педро – дами и господа, самата Асумпта Серна!

– Алмодовар казва, че „Матадор“ е най-романтичният и същевременно най-отчаяният филм в цялата му кариера. Смятате ли, че история, в която любовта и смъртта изглеждат „щастливи заедно“, може да бъде романтична?

– Мисля, че тук романтиката е наистина с абсурден оттенък, тъй като правейки любов, човек в действителност създава живот. От друга страна романтичната любов винаги е свързана с някаква загуба. Хубавото в този филм е идеята, че за да дариш истински някого с любов, не бива да се интересува от последиците. Трябва да се отдадеш изцяло, до смърт. Във време, в което хората се страхуват да общуват, да се раздават твърде много, дори да говорят твърде много, за да не изгубят нещо, е много смело да отправиш призив: „Не се страхувайте, отдайте се изцяло!“ В онзи период от живота си Алмодовар имаше нужда да го каже и затова прозвуча толкова искрено, честно, като апотеоз на тоталната любов. Сякаш обаче и досега не е приключил тази тема, защото тя се прокрадва във всички следващи филми.

– А смятате ли, че филмът е по някакъв начин перверзен?

– Перверзията и нормалността са доста относителни понятия. Малко перверзия в живота премахва ограниченията, помага ни да израстнем и да открием повече възможности пред себе си. Всеки има своите фантазии, които по някакъв начин извращават нормалността и я дефинират по своему. „Матадор“ не е истински перверзен, но повечето филми на Алмодовар съдържат провокации от този род. Лично аз нямам за цел да отправям провокации, но доста често провокирам сама себе си – например когато бях на 18, се снимах във филм със заглавие „Оргията“ (смее се).

– Който, предполагам, беше част от мовидата*.

– Да, превърна се в белег на революцията, в култ. Мисля, че все още е култов за това течение. Беше нещо

*Авангардно течение, обединяващо всички субкултури. Част от интелектуалното разкрепостяване на испанците след падането на режима на Франко. В началото на своята кариера Алмодовар е принадлежал към него.



като портрет на действителността в театралните училища, това, което се случва там. Окуражаваше ни да попиваме без задръжки външните влияния, да комуникираме нашироко. Прокара идеите на сексуалната революция от 60-те, която при нас се състоя в 80-те. Беше достатъчно откровен и отворен, за да заяви, че всички сме господари на телата си и можем да правим с тях каквото поискаме.

– А Вие бяхте ли част от мовидата?

– Играех си с мовидата, но никога не съм била част от нея. Бяха замесени прекалено много екстремности. Аз също им се отдадох за известно време, защото това е част от експеримента, но после дойде време да направя избор. Хубаво е да опиташ от всичко, но никога не съм си представяла да живея екстремно. В крайна сметка се оказах в позицията на наблюдател. А онзи ми начин на живот отмина с времето, когато бях изпълнена с гняв – спрямо родителите си, спрямо училището, защото исках да правя нещо друго... Разбирате ме, говоря за тинейджърските години – периодът, в който искаш да кажеш всичко, да опиташ от всичко. Нямах как да избира мовидата, прекалено много обичам утрото и не толкова нощта. Не си падам по тълпите, шумните места, където хората не чуват какво си говорят помежду си. Беше забавно, но за кратко. Все още обичам да ходя в клубове, за да танцувам, но веднъж в месеца и в по-друга атмосфера. Някак съм по-балансирана. Не че не притежавам енергия, но тя не е от саморазрушителен тип. Повечето хора, останали верни на мовидата, изпаднаха в доста дълбока дупка – трудно е да ги видиш вече, да говориш с тях. Дистанцирах се от наркотиците и безразборния секс – все пак идва момент, в който трябва да пораснеш. Мисля, че повечето днешни представители на мовидата не успяха да научат много неща за живота, а и като че ли не са особено доволни от себе си.

– Вероятно затова Алмодовар се разграничава толкова рано от мовидата. Едва ли иначе би успял

да направи всички тези филми.

– Да, работата няма много общо с този начин на живот (смее се). Всъщност не го познавам толкова отблизо. Но той самият призна, че е виждал много свои приятели да умират, което го е накарало да отгърне нова страница. От друга страна Мадрид от 80-те насам е толкова луд, многоцветен, пълен с живот. Там общественият живот се случва на улицата, нощем всички излизат и просто се чудя как успяват и да работят на другия ден. Доста по-интересно е от други градове по света, където всичко живо заспива в 9 вечерта.

– Да се върнем към „Матадор“. Мислите ли, че това е най-странният му филм, както често бива определян от критици и изследователи?

– Филмът е толкова различен от останалите по една чисто практическа причина – Алмодовар не е негов продуцент, а и до ден днешен не може да откупи правата, за да го притежава. Продуцентите просто не искат да му го продадат. Повечето филми на Алмодовар са се разпространявали по всевъзможни начини, дори в найлонови опаковки заедно със списания, защото той винаги е мислил как да комуникира с хората чрез филмите си. „Матадор“ не е сред тях. Не знам какво ще се случи с него, но съм любопитна да разбера дали той все някога ще успее да го купи и какво ще направи след това. Искане ми се някой да му зададе този въпрос.

– Образът, който пресъздавате във филма, е може би най-нетипичният за Алмодовар женски персонаж. Защо според Вас той избира точно вие да изиграете тази роля?

– В сценария тази жена беше типичен за неговите филми женски характер – най-вече истерична. Ролята беше предвидена за друга актриса, но в крайна сметка той я даде на мен. Така че аз трябваше да си боядисам косата, да изглеждам 40-годишна – при положение, че бях на 24, да се опитам да вникна в идеята, която Алмодовар е вложил в образа. Заедно с това обаче дадох и много неща от себе си, неща, които бяха типични за Асумпта. Нямам нищо общо с истерията и нейните мисли, но дадох повече сила, мъжественост и хладнокръвие на характера ѝ и, струва ми се, той

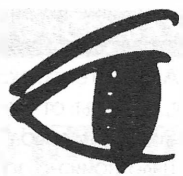
беше доволен от съвместната ни работа. Но е факт, че никога не ме покани повторно (смее се).

– Докато е снимал „Матадор“ Алмодовар е бил абсолютно наясно, че филмът може да не бъде разбран, дори зле приет, което евентуално би отблъснало публиката. Не се ли притеснявахте, че тази роля може да навреди на кариерата Ви?

– Скандалът винаги е от полза, провокацията също. Но е истина, че в Америка отзивите не бяха добри. Когато отидох там, вече имах репутация на испанската фатална жена. И това щеше да е прекрасно, ако Испания имаше сегашната филмова индустрия. Но тогава бях абсолютно неизвестна и носех със себе си имидж, който им беше ужасно трудно да преглътнат. Доказателството е, че дистрибуторите на „Матадор“, които разпространиха там и следващия му филм, платиха на салоните, за да не показват повече „Матадор“, макар че по-късно той се превърна в кулов филм.

– А как се прие филмът в Испания? Доколкото ми е известно, самият Алмодовар не е бил особено приветстван в началото на кариерата си.

– В Испания, а после и в Европа „Матадор“ също беше култ. А колкото до Алмодовар – нали знаете, че никой не е пророк в собствената си родина. Той беше пръв за страната в много неща. Винаги изненадваше, винаги беше с крачка пред другите – във външния вид, творчеството, начина на мислене. Беше нещо като еталон за ъндърграунд културата, която само за 5-6 години преобърна всички норми. Непрекъснато разширяваше границите, не зачиташе чуждото мнение, а понякога това се приема за арогантност. Мисля, че той съзнателно избра да бъде сам, защото да убеждаваш другите отнема прекалено много време и голямо количество творческа енергия може да се изгуби по пътя. Аз самата познавам този процес и добре разбирам защо постъпи така. Алмодовар никога не стана герой в Испания, макар хората да осъзнават ползата от него. Надявам се, че следващите поколения ще съумеят да оценят по-пълноценно приноса му.



X ФЕСТИВАЛ НА ЕВРОПЕЙСКИТЕ КОПРОДУКЦИИ

Карин Янакиева

Тази година в началото на май се проведе десетото юбилейно издание на Фестивала на европейските копродукции. Вече за десети път шепа хора от „Национален филмов център“ с възрожденска страст и чувствни усилия организират успешно това културно събитие. То се оказва особено попълно на предстоящото ни присъединяване към Европейския съюз. И докато ние се питаме дали с нашите, меко казано, неразбории сме готови да попаднем в този уреден и уютен свят, а Европа ни гледа с подозрение и уплаха, филмови автори от толкова различни страни доказват, че поне на културно ниво европейска общност съществува. Станахме свидетели на съчетани творчески енергии от Албания и Франция, от Русия и Франция, от Естония и Италия и още много други комбинации – с идеята да създадат филми, които да докоснат сърцата и умовете на колкото се може повече хора от стария континент. За да преодолеем различията, предразсъдъците, съмненията, дори враждебността. Такава ми се струва мисията на културното явление, наречено **копродукция**.

Тази година фестивалът направи крачка напред – доби конкурсен характер. 12 филма, разнообразни като жанр, проблематика и, разбира се, националност, участваха в състезателната програма. Мисля си, че съм гледала доста кино от цял свят, но за първи път попадам на филм от Люксембург (копродукция с Франция) – „Винаги съм искала да съм светица“ на режисьорката Женевиєв Мерш. Както и очаквах, ставаше дума за лична драма. По тези места хората са относително защитени финансово, социално, спазват законите и прочие. Но ви-



„Тайни“, режисьор Жужа Бошормени



„Винаги съм искала да съм светица“, режисьор Женевиєв Мерш



Вземи очите ми“, режисьор Исиар Болайн



наги се намират неуредени човешки взаимоотношения. Понякога болезнени. Героинята е младо момиче, изоставено от майка си по необясними причини и отгледано от баща си. Липсата на майчина обич компенсира с благотворителна дейност и нелепо чувство за вина по всякакъв повод. По стечение на обстоятелствата се среща с майката, но пак се оказва нежелана. Студентината на родителката е наистина отблъскваща, но и девойката се държи като най-нещастна на земята – дръпната, сприхавана, объркана. Въобще умението да бъдеш обичан от другите е трудна работа. Подобен проблем има и героинята в „Тайни“ (Унгария, Австрия, Финландия) на Жужа Бошормени. Тя, за разлика от люксембургката, не е материално осигурена, освен това е израснала в сиропиталище. Тръгва да търси майка си по-скоро от любопитство и жажда за мъст, не й е потребна нейната обич. Намира обаче баща си, омотан в сложни отношения с млада дама, свързани от взаимна финансова изгода. Сюжетът, общо взето, би могъл да вдъхнови поредния латиноамерикански сериал, но младите актьори във филма са наистина добри и донякъде спасяват положението. Истинска лична драма, всъщност трагедия, се разиграва в „Пера в главата ми“ (Белгия, Франция) на Томадьо Тие. Да загубиш дете, струва ми се, е най-тежкото изпитание за всеки нормален родител. Как да преодолеем нещастieto, как да живеем по-нататък, има ли смисъл изобщо? Ето такива въпроси поставя филмът, стремежи се да бъде реалистичен, обективен, но и топъл, човечен. Болката по преждевременно загубени близки пронизва и героя на „Студена светлина“ (Исландия, Норвегия, Великобритания, Германия) на Хилмар Одсон. Вече в зряла възраст, той не спира да се връща в миналото, в детство-

то, да си прави равностетки, да се пита къде е сгрешил... Един безпощадно искрен разказ (великолепно заснет) за суровата природа на Севера (Исландия), за приятелство и обич, за оцеляване и саможертва.

Като саможертва могат да се приемат и действията на героя от „Амин“ на Коста Гаврас. Военизиран немски учен, направил важно научно откритие по време на Втората световна война, установява, че то се използва за изстребването на хора в концлагерите. В условията на тоталитаризъм срещу такава ситуация се реагира трудно, почти невъзможно. Но ученият с помощта на млад католически свещеник успява да предупреди Ватикана и случаят да получи разгласа. Верен на стила си, режисьорът Коста Гаврас е заснел реалистичен, точно съобразен с историческите факти филм с изключителни актьори.

Очевидно Втората световна война не спира и до днес да изкушава творците във всяка област на изкуството. Раната не е напълно зараснала, но пък е минало толкова време оттогава, че на моменти започва да засърбява. Затова може би вече един различен, не дотам трагичен поглед към тогавашните събития започва да се смята за нещо съвсем допустимо. Идва ми наум „Животът е прекрасен“ на Роберто Бенини..., или пък показания и у нас английски телевизионен сериал „Ало, ало“. Тъкмо на този сериал голяма част от фестивалната публика оприличи филма „Плячката на третия райх“ (Австрия, Сърбия и Черна гора) на Здравко Шотра. А журито, съставено от млади хора със сериозен професионален опит, му присъди главната награда. Става дума за двама ловки мошеници – касоразбивачи, които талантливо и артистично оцеляват в невъзможни условия и посмъртно не се отказват от „призванието“ си. Чудесни актьори, симпатична ретро атмосфера, ведър хумор – с това може да се похвали този филм, нищо повече, но

и то не е малко. В същия забавен тон върви и „Време за чувства“ (Турция, България) на Али Юзгентюрк. Пак ретро история, този път от 50-те, малко любов, малко крими, малко носталгия, като цяло приятно за очите на тези, които предпочитат този вид забавление.

Освен от Коста Гаврас, тежката режисьорска артилерия на конкурса бе представена и от украинката Кира Муратова с „Акордьорът“ (Русия, Украйна). Историята доста напомня на „Село Степанчиково и неговите обитатели“ от Достоевски. Достоевска дама, умна, начетена и артистична, но безутешно наивна, попада в плен на чара на млад мошеник (иначе студент в консерваторията). А неговата цел е ни повече, ни по-малко да я ограби. Следват перипетии, комични ситуации, абсурдни взаимоотношения, измами до печално-смешния финал. Отдавна не бяхме се радвали на грандиозния актьорски талант на Ала Демидова. Партнират й други две прекрасни актриси – Нина Русланова, която сме гледали във филми на Алексей Герман, и Рената Литвинова. Последната освен като актриса се изявява и в режисурата. Филмът „Акордьорът“ е направен с финес, изящество и аристократизъм, но... за жалост е прекалено дълъг. Впрочем, и това е особеност на киното на Кира Муратова от последните години.

Фестивалът на европейските копродукции може да бъде оценен и като моментна снимка на европейското кино въобще. Доколко е значимо, доколко е комуникативно, доколко улавя „във въздуха“ темите на деня, настроенията, нагласите на хората, както беше казал някога полският кинокритик Болеслав Михалеk. Според мен, то все още кръжи около периферията на сериозната проблематика, някак не успява да уцели десетката. Но може и да греша. Всъщност всеки, който се опитва да го следи по-отблизо, има право на своя версия за неговото състояние. ..

УКРАИНСКО КИНО „НА ФОКУС“

Съвсем доскоро всички говореха за Украйна. За Юлия Тимошенко, революцията и „оранжевите“; за Руслана, Евровизията и „дивите танци“; за Буш, американските интереси и...ръчните гранати. Съвсем доскоро Украйна бе във фокуса на вниманието и на българските киномани – десетият юбилеен Фестивал на европейските копродукции „Евро Филм Фест“ представи специална програма „Фокус Украйна“, включваща 3 полнометражни игрални филми, 3 документални и 1 анимация.

Трябва да призная, че аз започнах почти от нулата. Отдавна се каня да прочета т.нар. „степна трилогия“ на Л. Н. Гумилев, за да почувствам духа на Евразия, но това все още си остава едно добро намерение. Засега знам само, че над 200 000 жители на Украйна се определят като българи (на тях бе посветен и документалния филм „Седмото коляно“, реж. Андрей Колев) и че украинската и българската култури са тясно свързани – акад. Д. С. Лихачов подробно пише в трудо-

вете си за влиянието на средновековната българска литература върху тази на Киевската Рус.

Така че се оказа, че Украйна е колкото близка, толкова и непозната. Украинското кино в своята самобитност – също.

За мен до този момент украинско кино – това бе киното на арменец Сергей Параджанов, известен с необикновенния си интерес към средновековния украински епос (освен „Сенките на забравените прадеди“, Параджанов е искал да снима филм по „Слово за похода на Игор“, но вече е бил тежко болен и така и не е реализирал този проект). Асоциацията, която правех, бе механична: украинско кино – поетично кино – Параджанов.

Струва ми се, че това, което видяхме във „Фокус Украйна“, едновременно потвърди и развенча тази асоциация, а лично за мен я изпълни със съдържание. **„Молитва за хетман Мазепа“** (2002) на Юрий Илиенко е доказателство, че поетичното кино е живо, макар че най-точно ще бъде да се каже саможиво.

Докато гледах филма, си мислех, че той си живее свой живот – самотен, изолиран, но все пак интензивен и че каквото и да говорим за упадък на арткиното, то винаги ще има своя територия и свои почитатели. Романтичният интерес към различното, некомерсиалното, авторското кино винаги ще съпътства като сянка победоносното шествие на масовите холивудски блокбастъри.

Филмът е посветен на Иван Мазепа, хетман на Украйна, борец за независимостта ѝ, съюзник на Карл XII в Руско-Шведската война от началото на 18-ти век и върл противник на Петър Първи. На пресконференцията си Илиенко сподели, че творбата му представлява постмодерна гледна точка към този „прометеевски герой – крайъглен камък в историята на Украйна“. Освен режисьор, Илиенко е и сценарист, и оператор, и монтажист на филма, а каза, че дори сам е подбирал декора. Той определи своя метод на работа като „метарежисура“.

Типично за несюжетното кино, „Молитва за хетман Мазепа“ не е

„Молитва за хетман Мазепа“, режисьор Юрий Илиенко



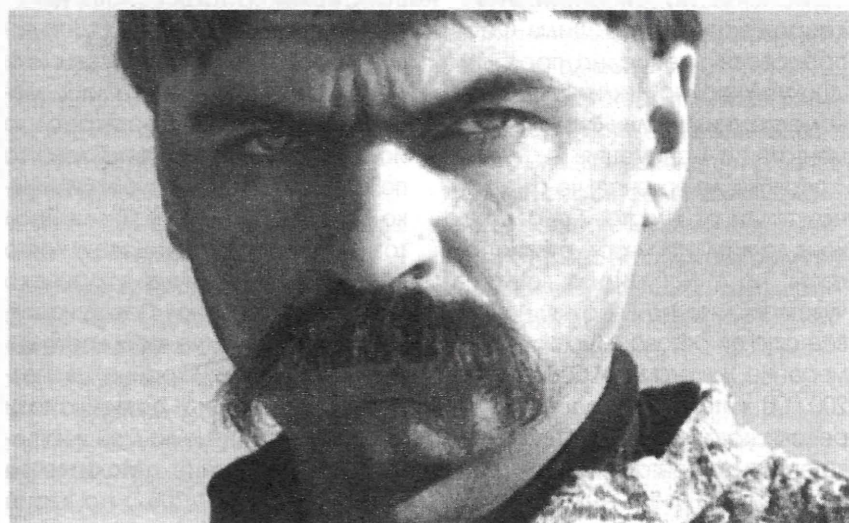


подчинен на каквато и да било хронология. Той прилича на сън, бълнуване или халюцинация, където образи на съзнанието и несъзнаваното непрекъснато се борят за надмощие – едните изплуват на повърхността, другите потъват, и отново, и отново...Реално случили се събития и исторически личности се смесват с митологични сюжети, символи и образи. Трудно е да се каже, че всички те образуват едно органично цяло, напротив. Втрешният свят на произведението често се разпада, но това е едно типично бароково разпадане, разлагане и може дори да се приеме за стилос ход.

Ако се доверим на думите на автора, целта му не е била зрителят да се приближи до Мазепа или да го опознае, а напротив – Мазепа е трябвало да остане (или дори да стане) непознат, забулен от мъглите на легендите, които се носят за него, да се издигне на пиедестала на митичен герой. Публиката трябва да бъде обърквана – това също е характерна черта на бароковото произведение (ако се съгласим с Вьолфлин и неговите 5 признака за „бароковост“, единият от които е тъкмо „неясност“). Действително в края на филма Мазепа е обгърнат от призрачност, личността му е тотално скрита. С филма си Илиенко не строи монументален паметник на Мазепа, а го превръща във вечно скитащ из историята неспокоен дух, незнаен, почти приказан герой с незнаен гроб. И дори ако решиш, че си научил нещо за славния украински хетман от филма, в последните минути и това се оказва самозаблуда, защото става ясно, че всичко, което си гледал до момента, е само още един филм. Този проверен ход – „филм във филма“ – окончателно „откъсва“ историческата личност от зрителя и я отправя назад в мъглите, където живеят безсмъртните богове и герои. Всичко, което смяташ, че знаеш, не е факт, а просто едно сламено чучело – сякашказва авторът. (Съвсем без връзка с темата си мисля, че може би подобен ключ трябва да използваме и ние, за да се роди



„Чеховски мотиви“,
режисьор Кира Муратова



„Мамай“,
режисьор Олес Санин

ИСТИНСКИЯТ филм за Васил Левски – нашият „незнаен герой с незнаен гроб“.)

И така, Юрий Илиенко продължава да прави арт кино. Изглежда ми точно да перифразирам един от филмите му – „Да живееш на инат“, като възможно мотото на творчеството му – „Да правиш филми на инат“. „Молитва за Хетман Мазепа“ без съмнение няма да се превърне за украинците в онова, в което се превърнаха „Пан Тадеуш“ или „С огън и меч“ за поляците. Именно поради своята анти-монументалност. Това не може да е „филмовият химн“ на Украйна както поради изложените по-горе особености, така и заради жанровата си хетерогенност, но преди всичко тъкмо заради особеността „инат“, с който е направен, затвореността, непрекъснато залаганите капани, издиганите препятствия (Илиенко използва разнообразни филтри и оптики – като в експериментален филм). Нещо непрекъсна-

то ти пречи да гледаш този филм, непрекъснато дразни любопитството ти и в крайна сметка не го задоволява. Нещо непрекъснато те отблъсква и в крайна сметка – успява. Той е като успешно бягство от затвора на всякакви канони, наложени от законите на търсенето-предлагането. В крайна сметка филмът остава свободен и някак груб, неприспособим, нито филм, нито театър, а в същото време – и двете заедно. Представете си Полтавската битка върху театрална сцена – колко е абсурдно, колко е невярно, невъзможно и все пак смело! Малко хора изобщо ще се опитат да се докоснат до този филм. Малко хора ще успеят да го хванат за ръкава и той задължително ще им се изплъзне. „Молитва за Хетман Мазепа“ е най-скъпият украински филм за последните години и това ми се струват пари, хвърлени по водата. Може и да се върнат някога...

Украинците имат размах и опре-

делено не се страхуват да правят своето си кино – показаха го всички филми, дошли на фестивала. Наистина само филмът на Илиенко ми се строи „опасно свободен“ (по аналогия със заглавието на документалния филм за Параджанов, който също бе част от програмата „Фокус Украйна“). Украинското предложение за „Оскар“ 2003 – „Мамай“ (2003, реж. Олес Санин) – е по-ординерен като сюжет и значително по-компромисен като форма. Той прилича на автентична фолклорна приказка или легенда, разказана сякаш от анонимен разказвач. Почти лишен от диалог, с плавен ритъм, кадрите се „лелят“ един след друг с епическа ритуална стъпка. Филмът гали очите и слуха, без обаче да провокира или изненадва.

И ако горните два филма можем да определим като „поетично кино“, то „Чеховски мотиви“ (2002, реж. Кира Муратова) ни „сваля на земята“ с прозаичността си. Черно-бял, този филм много напомня „Вуйчо Ваньо“ на Андрей Кончаловски – екранизация, която Мая Туровская нарече „суров Чехов със стиснати устни“. И тук действието е вкарано „в тесни, ниски интериори и нито веднъж не е пуснато на свобода“. Туровская определя Кончаловския

„Вуйчо Ваньо“ като „обезкървен прочит на Чехов“ и до голяма степен можем да отнесем определението й и към филма на Муратова. А можем да прибавим и истеричен, и досаден прочит. Действието започва с това как младият Пьотр мечтае да замине да учи (преди всичко желанието му е да се махне от ужасната атмосфера в дома си), но за целта трябва да поиска пари от баща си. Атмосферата се нагнетява от малкото пространство и многото хора, от монотонните диалози, в които изведнъж някой започва да повтаря една и съща реплика безброй пъти – като в кукувиче гнездо. И макар да ти става ясно защо Пьотр иска да се махне, не ти става ясно защо Муратова иска ти да се махнеш. Така или иначе това е сцена, в която се гради подтискащо вътрешно напрежение и зрителият очаква нейното продължение. Само че получава съвсем нова история – Пьотр избягва от къщи и попада на една сватба. Сцената с тази сватба продължава почти до самия край на филма, което е в груб разрез с всякакво чувство за ритъм. Църковният сватбен ритуал е показан в реално време, с цялата скука, умора и досада, които човек може да изпита по време на подоб-

на церемония. И накрая, съвсем изненадващо, в последните си 5 минути, когато Пьотр се връща у дома, ужасен от влудяващото „брачно тайнство“, филмът става интересен – преди всичко с вкарването на „не-чеховския“ мотив за това как битовизмът все пак не е унищожил съвсем баща му и за това колко е трудно да поемеш по своя собствен път в живота, да напуснеш дома си, да станеш самостоятелен. И за това как въпреки всичко, каквото си казал или направил, родителите винаги те обичат. Доколко филмът е „чеховски“ е голяма тема и лично аз разпознах само едни очила, няколко дамски шапки и едно задрямващо на масата бебе (пропуск на скриптъра – когато не го даваха в близък план, бебето не задрямваше).

На пресконференцията, на която се представи програмата „Фокус Украйна“, един от украинските гости каза, че проблемите на българското и украинското кино са сходни – липса на пари, липса на закони, 95 процента американски филми в киносалоните. Всичко това сме го чували. Но онова, което ми се струва, че украинците имат, а ние – не, е характер и самочувствие да градят (или да съживяват) и да отстояват уникалното лице на националното си кино. Може би заради това днес всички говорят за Украйна.

УКРАИНСКОТО КИНО Е ЖИВО

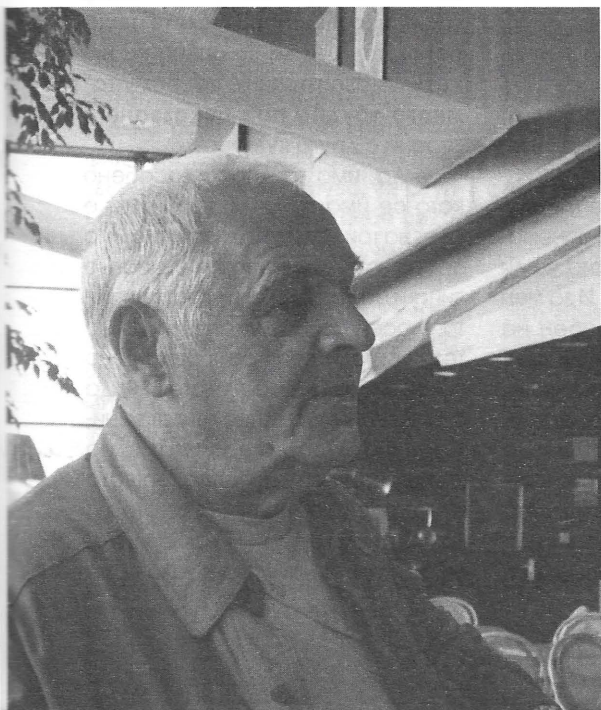
*С украинския режисьор
Юрий Илиенко
разговаря Галина Николаева*

*„Ние обичаме „Хамлет“, но не и Хамлет.
А какво е това Хамлет?“*

Самуел Батлър

„...хетман Датски“

*от филма „Молитва за хетман Мазепа“
Ю.Илиенко*





– След последните политически събития, ходите ли сега в Москва?

– Даже не можете да си представите как всичко се разпадна. Традицията, която съществуваше, напълно се разруши. Всички информационни връзки са прекъснати. Върви само поток на дезинформация, по друг начин това не може да бъде наречено. Затова даже когато разговарям с приятели, с колеги, с които дълго време сме били в киното, въпросите, които си задаваме, биха изглеждали на нормалния човек учудващо нелепи и наивни. Защо? Правилно е, че се разделихме, но оформянето на по-нататъшните отношения беше съвсем неправилно. Както се казва, „с водата изхвърлихме и бебето“.

– Какво става днес в украинското кино?

– Без да подозираме, влятахме от една система на производство – социалистическата – направо на пазара, който тепърва трябваше да се създава... него и досега го няма. Никой не беше готов за това. Отношенията бяха безхаберно-социалистически – никой не се интересуваха възвръщат ли се пари от киното или не. Ако филмът ми събереше много зрители – това беше нещо като награда. Създавах си име.

И така, пазарът: още в самото начало ни отнеха кината, кинематографията – те станаха нерентабилни. Скъса се връзката „производство – възвръщане на парите“, така да се каже, прекрати се „реанимацията на тялото“ на кинематографията. Държавата се оказа в идиотско положение: уж би трябвало да дава пари, а как да дава, като те просто изчезват някъде, няма разпространение, филмите никой не ги гледа – някаква лудост... А кинематографистите по инерция искат държавно финансиране – давай пари!

– Вие разсъждавате като държавен деец или като продуцент. А от гледна точка на твореца е хубаво, че се дават пари, или както по този повод казва Кира Муратова: „значи моето кино е нужно на някого“. Може би все пак това е приносът на държавата за разви-

тието на културата?

– Да, ако тези филми някой ги гледаше... Но те не се гледат! Ето още един наш парадокс – на последния конгрес на кинематографистите публикуваха списък от 400 филма, различни жанрове, произведени за 13 години. При това сред тях има хубави филми, достатъчни за една нормална кинематография – имаме такива имена като Кира Муратова... За нормалното хубаво европейско кино това е украшение! Постоянно на разни фестивали по света събираме доста награди: само през тази година вече имаме Гран при в Клермон Феран, Франция, Гран при в Лос Анжелис, сега в Кан са представени два студентски късометражни филма (филмът на Стрембицки получи награда – Г.Н.). Като потенциал, като таланти, като ниво на майсторство ние продължаваме да сме практически на световно ниво, щом получаваме тези награди.

– Значи слуховете за смъртта на украинското кино са силно преувеличени?

– Не, проблемите си остават, защото практически в Украйна няма разпространение на украински филми. По-рано пазарът беше общ за Съюза, плюс този в социалистическите страни. Това беше единен пазар и всеки филм си възвръщаше разходите много лесно.

– Може ли да се каже, че към „Молитва за хетман Мазепа“ Вие сте вървели през целия си творчески път?

– В някаква степен да, във всеки случай първият вариант на сценария беше написан още през 1974 година... В момента, когато филмът бе пуснат в производство, в цяла Украйна съществуваше увереността, че украинското кино е мъртво. Всички: държавата, самите кинематографисти, зрителите – като че ли се бяха примирили с това. И за мен казваха, че не съм способен на нищо ново. Затова имах специфичната задача да организирам някакво гръмогласно шоу, скандален филм, блокбастър. Трябваше да срина тази глуха „берлинска стена“ на лъжата! Това беше и моето мнение, и на киноръководството, и по – горе... Задачата е изпълнена,

но вече три години различен вид скандали съпровождат филма... Пред мен стоеше и друга, чисто естетическа задача. Едно от обвиненията към украинското кино беше, че то е остаряло, естетически непълноценно, че то е пълно сборище на импотенти. Затова филмът трябваше да бъде направен на cutting edge, на върха на наистина съвременната естетическа мисъл в киното. Ако излезеш на най-предни позиции, това вече е новаторство. Но зрителят ни е в много специално положение – той не просто е неподготвен, него практически го няма. Обидно или не, но цяло поколение вече израсна с холивудската продукция, а вие знаете какви филми са те...

– Аз ги наричам филми на „соц-реализма по американски“, въпреки че в Америка се снимат и други прекрасни филми...

– Да, колкото и парадоксално да звучи, това именно е американски соцреализъм, направен по същите рецепти, с флагове и т.н. Възхищавайки се на техния патриотизъм, ние не забелязваме, че оскверняваме нашия патриотизъм.

– Разбирам Вашите опасения по повод на зрителския интерес, но Вашата дълга и многофигурна историческа „менипея“ с такава плътна образна постмодернистична структура вероятно и не разчита на масовия зрител. Не Ви ли се струва, че този кинотекст, при това необикновено усложнен от новата трактовка на историческите перипетии, т.е. без да се опира на някакъв първоизточник, се „разчита“ много трудно при показване в страни с друга култура?

– Да, има трудности, особено като се има предвид, че филмът е снет на три езика. Но в Украйна има доста зрители, които потенциално винаги са поддържали новаторството, търсенето. За съжаление, точно тези зрители сега са в бедствено положение и не са в състояние да си купят билет. Те днес отиват в книжарницата, за да прочетат една книга направо от рафта, защото нямат пари да я купят. А когато ми казаха, че в Германия, на Берлинале, зрителите напускали залата, аз

ФЕСТИВАЛ НА ЕВРОПЕЙСКИТЕ КОПРОДУКЦИИ

отговорих „Сам ги изгоних“. Впрочем, в каталога на фестивала на европейските копродукции неправилно е написано, че украинското кино е „поетическо“ кино. Такова кино никога въобще не е имало. Това е специално измислен термин, за да се изхвърлят от потока на киното нестандартните филми, за да се предотврати разколничеството, да се спре всичко онова, което излиза от рамките на соцреализма. Един от директорите направо заяви в „тронната“ си реч: „аз дойдох в студията, за да сложа край на така нареченото „поетическо“ кино“. Сержожа лежи в затвора (Параджанов – Г.Н.), аз съм в залата и той е дошъл да свърши с мен! Така че аз никога не съм бил в рамките на поетическото кино, просто на манталитета на украинците, започвайки от Довженко, е присъщ този тип кино.

– Преди повече от четвърт век (тогава работех като асистент режисьор по актьорите в първия си филм), доведох именно Богдан Ступка от Киев в „Молдова филм“. Това беше първият му филм извън Украйна. А партньори му бяха известни звезди от Москва. А сега Ступка е известен в цяла Европа с великолепните си мъжки роли в редица руски и европейски филми (френския филм „Изток-Запад“ на Режис Варние, в който участват и български актьори). Никак не е учудващо, че този актьор с мощен потенциал също играе при Вас главна роля. Но защо Вие в този филм снимате само украински актьори, не Ви ли се струва, че Ступка „тегли чергата“ към себе си?

– Е, всички се примирихме с факта, че само в Москва има добри актьори. Ако снимаме нещо, трябва да каним оттам. А аз пък взех нашите актьори: освен Ступка и Людмила Ефименко (съпруга на режисьора – Г. Н.), имаме и други известни. Ступка наистина е много рекламиран. Никой у нас не се интересува от „системата на звездите“, подобна на холивудската. Журналистите ни, пишещи за кино, ап-

риори считат нашите актьори за маргинали. А това не е истина. Аз създадох цяла плеяда актьори, които според мен работят в такъв сложен артистичен „режим“, че не съм уверен дали той би бил по силите на холивудските „звезди“. Повтарям, не съм уверен. Хората, които нищо не разбират от това, са склонни да смятат, че това е ниско актьорско равнище, а в същност това е „висш пилотаж“.

– Изследователят на украинската литература Ю. Барабаш твърди, че „в повестта на Гогол „Страшно отмъщение“ много виждат произведение „на историческа тема“, при това често без усилия може да се открие определена идеологическа предпоставка, която се отличава от предишната само по „цвета на соса“ или, ако искате, с конюктурна словесна опаковка в духа на променилото се време....“ Не се ли крие същата причина в появата на цяла вълна в световното кино от блокбастери – екранизации на историческа тема?

– Не знам какво имате предвид... „Сибирският бръснар“ на Михалков – това ли е исторически филм?

– Струва ми се, че този филм, при всичките си качества по-скоро е фантазия в условно наклонение, касаещо Историята или бъдещето. С други думи, „какво би станало, ако“, което, ако съдим строго, в историята не се случва. Аз имах предвид преди всичко такива филми като „С огън и меч“, „Пан Тадеуш“, т.е. близките до региона на Украйна-Полша-Русия и други.

– Формирали са се традиционни трактовки на образа на Мазепа: най-знаменитата е наложена от Петър I, която после ярко проилюстрира Пушкин – анатема, в основата на която лежи тезата, че той е предател, изменник. И други варианти няма.

– Според мен, при Пушкин тази тема звучи трагедийно. Известно е, че той е писал за Малорусия, смятал е да напише историята й...

– Да, наистина, особено в последните записки на Пушкин коментарите по темата за Петър I са други, в тях се усеща трагичност. Но в поемата няма такова нещо. А Пушкин е законодател, той е осветил с авторитета си тази гледна точка и да се бориш с нея е изключително сложно. Другата трактовка – европейската, за нас неизвестна – е коренно противоположна. Тя идва от Волтер, след това от Байрон и Юго – всички те са определяли абсолютно точно Мазепа като борец за независимостта на страната. Създадените от тях поеми са имали в Европа огромна популярност. Защото Байрон е отгатнал духа на времето и сам е повторил идеала на своя герой – отишъл е в Гърция да се бори за свободата на тази страна. А след това съществува цял поток от потресаващи произведения и в живописа – Жерико, Делакроа, а в музиката – Лист, Чайковски.

– Това е версията на мита за Прометей, който „предава“ боговете, открадва от Олимп огъня (свободата) и го подарява на хората. Един от вечните митове, постоянно запълван с нова национално-органична и естетическа енергия.

– Съществува и трета – по-вътрешна трактовка, която се е развивала основно извън границите на Украйна, в емиграция, в диаспората, там е имало много сериозни изследвания, полемики, разноплюсни мнения. Изграждала се е парадигмата на безгрешната икона. А всъщност това е личност, неразбрана и отхвърлена от народа си. Това е огромна трагедия. Ако Богдан Хмельницки по военен път е изградил държавата, създал е дипломатията, църквата, но така и не е посмял да преодолее своята робска психология и по инерция е търсел към кого да се присъедини в триъгълника Полша-Турция-Москва, за да удържи на ударите, то Мазепа, ставайки хетман, извършва постъпка, която не е могъл да извърши никой нито преди, нито след него. Той нищо не е искал от никого, той просто всички поставя пред факта – аз обявявам неутралитет. За пръв път, макар и за кратко време, той предлага парадигмата на не-



зависимостта. Ако Полтавската битка бе спечелил Крал XII, Мазепа щеше да бъде равен на Уошингтън. Той щеше да бъде абсолютно глобална историческа фигура.

– Във филма Ви, понякога фрипиращо свободно, използвате прийома на откровен бароков театър – вертеп, еротика, християнски символи, био – арт, маски, мумии и др. за създаване на огромен палипсест, където стари текстове като че ли проблясват под нови наслагвания. Коя беше за Вас основната задача?

– Точно така, това е палипсест, хубава дума. Затова Мазепа го играят трима актьори, като че ли той постоянно се променя и върху себе си пише нещо ново. В някои мизансцени участват и тримата актьори. Но щом се приближа до определена версия, аз правя „тройно салто“ и уж забравяйки направеното, започвам от чистия лист. Идеята е проста. В същност това е, което е написал украинския философ Г. Сковорода на надгробния си паметник: „светът все ме ловеше, но не ме хвана“. Това е постоянно бягство, „ескейп“ от еднозначността, от определеността. Това е фантастично направена роля, спореща с всички канони. Целият филм е верига от снети на лента пърформанси. В определеното за възприемане време вие не сте способни да погълнете цялата информация, която давам, затова разчитам да въздействам на подсъзнанието, за да „изкристализира“ смисъл, индивидуален за всеки... Не съм автор на мизансцени, наратив, монтаж. Автор съм на работата със зрителя, моята режисура е режисура на зрителския процес, аз я наричам метарежисура.

– Струва ми се, днес основната беда е в това, че катастрофически липсват грамотни зрители, можещи да разберат режисьорския замисъл и знаещи поне кой е принц Датски... Основно залите се пълнят от тези, чието единствено достоинство е простодушието. Въздейства ли им „метарежисурата“ Ви – ето къде е въпросът...

СЦЕНАРИЯТ - ПО ПЪТЯ ПРЕЗ ГРАНИЦИТЕ

Правда Кирова

Стана традиция в рамките на Международния фестивал на европейските копродукции ЕВРО ФИЛМ ФЕСТ да се провежда семинар по горещи проблеми на филмопроизводството. И ако досега дискутирахме външните причини за нашата капсулираност – пазарни и финансови ограничения, то темата на тазгодишното издание (8-9 май 2005) улучи проблема право в сърцето: „Сценарият – по пътя през границите“.

И досега си знаехме, че киноматургията е основният „виновник“ за състоянието на българското кино, но откакто се отворихме към света, стана очевидно, че българският сценарий не може да намери общ език с чуждестранната аудитория (не може да премине Драгоман, както метафорично се изразявахме навремето в Киноцентъра или казано по новому – не е конвертируем на европейския филмов пазар).

Откакто наблюдавам процесите в българското кино, между колегите цари консенсус само по този въпрос: основният проблем на нашето кино е драматургията. Дали наистина това е така, или киноматурзите имат професионална деформация да поемат драматическата (и даже трагическа) вина за неуспехите, не зная, но с новите възможности за копродукции вината им се увеличи – оказа се, че нашият сценарий все не може да прескочи границите.

Ту се рови в прекалено специфични нашенски проблеми, които не интересуват западноевропейеца, ту е безлично интернационален, робуващ на клишета, изгубил всякаква национална идентичност.

Как да се научим да пишем сценарии, които са постигнали чудодейния баланс? Това ще бъде наша задача в близките години, защото без копродукция на представители на няколко национални кинематографии вече изглежда невъзможно да се създават филми.

Гергана Даковска, представител на организаторите – ИА „Национален филмов център“ и Гилдията на кинод-

раматурзите, със заслужена гордост представи лекторите – международни експерти, сценарни консултанти на множество копродукции, преподаватели в най-добрите филмови училища и професионални програми за обучение:

Юрген Зайдлер (Германия) – редактор, сценарист и продуцент; член на Европейската филмова академия и координатор за Германия на Паневропейската продуцентска мрежа ЕМРА; основател и изпълнителен директор на агенцията Script House; **Гарет Джоунс** (Великобритания) – сценарист, редактор и продуцент в собствената си американско-европейска компания Silver Wheel Films; **Фиона Хоу** (Великобритания) – редактор и сценарист в BBC и телевизия Гранада, копродуцент в Script House и **Изабел Бланшар** (Франция) – сценарен консултант и тв продуцент.

Модераторът на семинара проф. **Владимир Игнатовски** въведе участниците – продуценти, сценаристи, режисьори и студенти – в сложността на балансирането между национално-специфичното и интернационално-валидното и довери случай от собствената си практика – режисьор, с когото работил, имал страхотна идея за сценарий и всички били толкова въодушевени от нея, че той искал да я патентова от страх да не му я откраднат. Какво става накрая? – Никой в чужбина не се интересувал от сценария му. Познато. Българският сценарий не успява да отговори на очакванията на чуждите продуценти и разпространители. А трябва да търси пътищата.

Как да прекрочи границите една малка кинематография?

Гарет Джоунс (Великобритания) се опита да ни отговори в лекциите си на тема „В търсене на комуникативен език. Четивност на филмовия разказ. Какво прави филма „продаваем“? Как да преминем отвъд националните граници?“ и „Функциите на жанра. Филмовият автор в търсене на публика“.

Като драматургичен консултант,

който работи през последните години с победителите в Панбалканския конкурс в Сараево, той има представа накъде върви сценаристиката в този регион и вижда няколко деструктивни опасности, които се крият тук:

Опасност от превръщането ни във „film – service“ култура

„Преди 20 години сте снимали по 20 филма, разказващи български истории. Сега тук се снимат дори повече филми, но не български.

Този проблем съществува навсякъде. И във Великобритания филмовата индустрия е предимно „film – service“ за американската индустрия.

В съпротивата си срещу американската хегемония е необходимо да направим поне две неща: да изградим многостранна европейска филмова индустрия и да си припомним, че киното е родено в Европа и всички филмови жанрове, освен уестърна, са създадени в Европа.“

Тревожно доминиране на английския език във филмите, които са копродукции.

„Налагането му по финансови причини е опасна грешка. Можем да видим неговия нетворчески, непродуктивен ефект, като гледаме употребата му в европейското кино. Да вземем за пример хубавия исландски филм „Студена светлина“, който видяхме тук на фестивала. Направо е болезнено да гледаш и слушаш как героите общуват на нероден език – филмът губи автентичността си.

Изходът е да съхраним мултилингвистичността на Европа с помощта на непрекъснато усъвършенстваните нови средства за субтитриране – само така киното може да се развива.“

Опасност от тирания на чуждестранните очаквания, която води до самоцензуриране и самоповторения.

„Западната публика очаква някакви свои си балкански филми и има опасност балканската идея да експортира себе си в „ready made“ филми, филми-конфекция. Получава се така, че балканските творци засилват нашите собствени стереотипи и клишета, за да отговорят на очакванията на нашия пазар. Това влияние най-добре може да бъде

обобщено чрез думата „етно“ – етното е шик, етното е модерно, но може да води до самоцензуриране и самоповторение и до засилване на самопародията, за да предразположите чуждестранната аудитория, към която се стремите, поднасяйки й продукти според очакванията и вкусовете ѝ.“

Да се освободим от авторския егоизъм и да се обърнем към аудиторията. Да гледаме на нея като на участник в творческия процес.

За да намерим общ език с аудиторията, трябва да помним няколко известни още от времето на Аристотел изисквания.

Драмата е динамична. Филмът е разклонение на драматическото изкуство, той разказва истории в драматическа форма, развивайки се динамично във времето и пространството.

Какво е онова, което грабва аудиторията в една история, защо имаме нужда да разказваме истории? Още Аристотел е анализирал аудиторията, омагьосана от разиграваната история и е открил, че драмата се корени в опита ни да бъдем някой друг. Защо имаме нужда да го правим? Можем да кажем, че това е аберация, почти перверзия. В отговора на този въпрос ще се приближим до произхода на идентификацията, който е в корените на раждането на драмата. Аудиторията гледа представянето на измислената история, за да се идентифицира с това, което става. В това е сърцето, смисъла на цялото преживяване. То е неделима част от драмата. С идентификацията идва съспенса и катарзиса – накрая винаги разбираме нещо друго, различно, което не сме знаели в началото.

Причинно-следствената връзка трябва да бъде добре изградена – в драмата животът е верига от желание – причина – действие – последиствия.

В драмата нищо не може да бъде случайно, произволно. Чувството за съдба, за съдбовност на ставащото, е основно чувство при драмата и героят се бори срещу съдбата, срещу злата воля на боговете. Не случайно Холивуд винаги търси в историите си митовите – аудиторията веднага

реагира на митовите, на страховитите, големите истории. С митове и елементи на митичното работи дори и „Догма 95“.

Как да конструираме историята?

Добрата история е като триъгълник, в който трите върха са: Тема – Характер – Сюжет.

Темата разкрива защо авторът е избрал конкретната история – темата свързва характера със сюжета.

Характерът трябва да бъде динамичен, а не статичен. Аудиторията очаква промяната – накрая нещата не бива да са същите като в началото. Монолитният характер блокира историята. В началото на филма героят е никой и отива наникъде, но му се случва нещо и това променя всичко... Така че, за да знаете как да започнете, трябва да знаете как ще завършите. Второстепенните герои не бива да изземат енергията на главния герой. Във филма няма място за демокрация, авторът трябва да е автократ. Разказвайте за този, за когото е историята!

Сюжетът не е хронология, сюжетът е конструиран чрез невидима верига от очаквания, предчувствия, случвания, неочакван отказ да се случат нещата, смяна на посоката. Сюжетът се случва, когато в началото е създадено някакво очакване. Митовите винаги започват със създаването на очакване и в борбата срещу това очакване се изгражда сюжетът. Без очакване у аудиторията не може да се създаде усещане, че ставащото е важно.

Жанрът е много важен за отношенията с аудиторията – той е ключът към комуникацията.

Съществуват митове, отдавна установени в Европа, че жанровият филм е клише, а авторският е оригинален. Това е дълбоко погрешно. Много често авторският филм е клише, а жанровият е истински оригинален. Митът за единствеността, създаден, за да оправдае творческата суета на много филмови автори, които си въобразяват, че са единствени и уникални, не работи за създаване на аудитория, не води извън стените на авторското гето, в което ние просто се окопаваме и не успяваме да разговаряме със своята аудитория.

Митът за артиста е пуснал дълбо-



ки корени в Европа и приема много различни форми – романтична, академична и т.н. А е известно, че киното е индустрия, в която автентичността на крайния продукт е много по-важна от автентичността на всеки отделен индивид, допринасящ за него. И концептът за жанра е някакъв вид мярка и ориентир за участниците в екипа – да знаят към какво се стремят, за какво работят. В края на краищата е важно не какво мисли един или друг от нас, а да има завършен продукт, който е хомогенен, автентичен, реален и въздействащ на аудиторията.

И си мисля, че обръщайки се към въпроса как да преоткриете и възродите прекрасната традиция на българското кино, което в последните години загуби от липсата на сценаристи и редактори, вие трябва да заложите на ваши собствени истории, които да се идентифицират от голяма международна аудитория чрез концепта за жанра. Така че зрителите да могат да си кажат: това е българска *love story*, това е български психологически трилър. Но етикетът е задължителен, неотменим, жизнено необходим.

Вътре в рамките на жанра вие можете да си бъдете колкото си искате български, но жанрът е абсолютно съдобносен, решаващ – като релси, които ви водят към главното течение на европейското и световно филмопроизводство.

Вътре в установените традиции на жанра вие можете да си позволите сатирични и пародийни коментари върху него, но не можете да направите това, няма да знаете как да започнете, ако не сте наясно с филмовата традиция – с другите филми, които са направени в същия жанр. Илюзията за уникалност сериозно се наказва в киното – трябва да познавате жанра, в който работите.

Трябва да се освободим от страха си от жанра и да започнем да го използваме. „Жанр“ е термин, използван в киното предимно от дистрибуторите, но също така и от академичните среди за означаване на филми, базирани на добре установен и обичан от аудиторията модел. „Жанров филм“ често се използва дискриминиращо, като синоним за филм от „В“ категория и антитеза на

„блокбастър“ (филми от рода на „Джурасик парк“ и „Хари Потър“), но ако се вгледате внимателно, ще видите, че всички „блокбастъри“ попадат в някаква жанрова дефиниция, обикновено „приключенски екшън“. Функцията на жанра като драматургичен принцип засяга всички филми, включително арт-филмите, авангарда, авторските филми, често мислени като опозиция на жанровия филм, защото именно жанрът помага да се намери пространството, където се случва комуникацията между създателя и аудиторията. Съотнасянето с жанра помага да разпознаем сатиричния коментар на автора или пародирането на модела.

Жанрът предполага познаване и респект към аудиторията чрез споделената традиция, обща за автора и зрителите му.

Някои автори използват „отказ от жанра“, други „жанровата пародия“, но това не означава отсъствие на жанр или невежество за жанра. Тези автори знаят много точно какво правят, къде се намират и как се пласират вътре в рамките на филмовата традиция и очакванията на аудиторията. И именно манипулацията с жанра, с идеята за жанра в техните филми е онова, което им доставя аудитория, с която те могат да общуват и да се разбират.

Жанрът и жанровите кръстоски са обновили европейската култура и защо България да не намери своята кръстоска?

Къде новият български филм може да намери своя жанр?

Семейната мелодрама може да бъде изградена на базата на трагична конфронтация, а българското общество има достатъчно ярък живот. Вие имате много цветно политическо минало и политическата сатира би могла да бъде жанрът за преросмислянето му. Младежкият екшън е жанр, който много лесно пътува през границите, а така също любовната история във всичките ѝ нюанси, детективската мелодрама, социалният трилър.

Юрген Зайдлер (Германия) говори за критериите на европейския филмов пазар при оценяване на сценариите и сподели конкретен опит от работата на редакторите в неговата агенция Script House. На всеки постъпил сценарий те буквално сла-

гат оценки от „отличен“ до „слаб“ по следните пунктове:

Критерии за оценяване:

- тема
- оригиналност
- пазарност
- структура
- характер
- диалог
- визуалност

1) Темата:

Филмът (сценарият) се свързва с аудиторията чрез темата.

Темата е изразена чрез сюжета и чрез характера. Затова проектът трябва да е придружен от „logline“ и „outline“. Logline наричаме темата, изразена главно чрез характера. Outline – темата, изразена главно чрез сюжета.

(Например, темата на „Извънземното“ в logline звучи така: „Той е уплашен, той е сам. Той се намира на 3000 мили от дома си“, докато в outline става: „Група деца помагат на едно извънземно да си отиде у дома“)

Темата е връзката с аудиторията чрез характера и сюжета. Това е като математическа формула.

Понякога помага, ако темата може да се изрази чрез опозиции:

Алтруизъм – егоизъм

Любов – омраза

Движещата сила на филма винаги се движи между двете категории.

Темата се разкрива чрез:

- историята
- характерите
- диалога
- задкадровият глас
- визията (визуалните метафори)
- отношението (на автора и продуцента)

Съществуват филми, които са изградени не от линеен сюжет, а от отделни епизоди, но темата „излиза“ във всеки епизод.

2) Творческа оригиналност:

Тук решаващият сте вие, вашата националност и лична биография. Вие сте специалният.

Какво е различното, което прави вашия сценарий различен?

Дали това е модна история, която вече знаем от Холивуд, или свежа, неразказвана, неправена история, нова и специална, с неповторим локален вкус и оригиналност, с нов аспект от българската история, съдържаща нещо ново за родната и чуждестранна аудитория.

3) Пазар:

Проектът трябва да се свърже с пазара, с хората с парите.

Съществуват пазари на таланти – актьори, режисьори, и т.н. Добре е да намерите някой вече известен талант, който иска да работи за вашата специална история.

Съществуват филмови и телевизионни пазари – с фестивали и канали. Добре е да определите дали това е сценарий за арт-къща, за тв аудитория или за DVD разпространение.

4) Драматичното повествование

– активен герой – протагонист, борещ се да постигне своята цел, преодоляващ препятствия:

- по драматичен начин
- обикновено хронологично

Разбира се, има истории, които – имат повече от един герой – имат герои, които нямат цел – сменят героите си в средата на историята

– повествованието е изградено не по драматичен, а по епичен или епизодичен начин

– не използват линейна хронология.

Всяка история си има своята прищя, органична, подходяща за нея форма и скрипт-докторите (скрипт-консултантите) и редакторите оценяват какво от тези изисквания е сполучено и доколко.

Най-честите причини, поради които сценариите са отхвърляни:

- твърде дълга, затегната завръзка;
- бавно второ действие;
- внезапен, немотивиран край, (който не разрешава проблемите);
- позната история, следваща модата или клишетата;
- казано ни е повече, отколкото искаме да знаем;
- твърде много ретроспекции и коментари;
- авторът иска да угоди на всички;
- не е достатъчно визуален, с много диалог като в радиопиеса.

А ето и девиза на редакторите от агенцията, който може би ще ви ориентира естетически:

„Пийте локално, мислете глобално!“

Фиона Хоу (Великобритания) разказа за механизма на обсъждане на сценария в стадий на развитие с други европейски продуценти, автори и режисьори и за връзката сценарист-режисьор, която понякога трябва да понесе 15 пренаписвания на сценария.

Изабел Бланшар (Франция) разкри с какво се занимава скрипт-докторът (консултантът) и сподели някои общи проблеми при работата по сценария, както и опита си с български сценарии.

Къде сме ние?

Семинарът ни показва няколко неща:

Такива срещи са много полезни както за нас, така, надявам се и за гостите. Те дават възможност за диалог, за дискусия, за обмяна на опит и впечатления.

В разговорите установяваме къде има непознаване, липса на информация, разминаване в терминологията, подвеждане под общ знаменател.

В диалога с българските участници например се изясни, че не всичко в нашето кино е като в албанското и че „в дългите години на българското кино образите не са били само предатели, герои и злодеи“ по думите на проф. Владимир Игнатовски. **Марин Дамянов** намери неточност в термина „герой без цел“, а **Александър Донев** припомни добрия опит с този тип драматургия, който имаме през 80-те във филмите на Людмил Тодоров, Иван Черкелов и Петър Попзлатев.

Много практически полезна информация имаше в лекцията на **Изабел Бланшар** за новата професия script doctor. Мнозина се питат що е то и има ли почва у нас? При нейния опит с млади български режисьори единствено девойка, учила в САЩ, била чувала за сценарни консултанти и считала, че има нужда от подобен вид експертно мнение.

Сценарният доктор никога не пише варианти на сценария. Това би нарушило неговата неутралност. Той прави експертен анализ на проблемите и предлага начини за решаването им. Трудът му е много високо

платен, тъй като той дава идеи на авторско ниво, без да получава авторски права. Съществува разбира се вариант да получи процент от авторските права, ако нямаме възможност да му се плати висок хонорар.

Гарет Джоунс уточни, че модният термин script doctor идва от Америка, но във Великобритания не се задържал дълго, защото съдържал под-разбиране, че пациентът е болен. Затова там са се върнали към термините сценарен консултант и сценарен редактор. Тук вече **Невелина Попова** не издържа и се намеси поривисто. Тя помена добрата система от редактори, които „отглеждаха“ сценария – система, която имаме, но сами унищожихме; и за която младите не са чували и не знаят; за да се чудим сега как да преведем толкова модния термин development – развитие на сценария.

Много богат беше спектърът от реакции на участниците – предимно колеги от нашето „изгубено“ поколение, но и много студенти. Имаше ентусиасти, които искаха лекциите да бъдат напечатани, размножени на ксерокс и раздадени на присъстващите; имаше разочаровани и дори обидени, че отново някой, който почти нищо не знае за нас, не ни познава като нация и култура, ни поучава с общоизвестни истини, смятайки, че ни казва нещо ново... Във всички случаи срещата беше провокативна и много полезна с възможността да сверим часовника си, да разберем, че поддържаме добро професионално ниво и няма от какво да се срамуваме и да се чувстваме „периферия“. Може би е необходимо да се разтревожим защо, след като повдигнатите на семинара теоретични въпроси се преподават в нашите филмови училища, студентите се държат така, сякаш ги чуват за първи път – дали само от дипломатичност? Каква е причината за тяхната неувереност?

Дали в еуфоричните мечти за европейски пазар не попадаме отново в поредната илюзия и както преди очаквахме да дойде комунизъм, сега очакваме Европейския съюз... Вместо да копаем своята градина... Защо тогава имаме много да „копаем“ и няма кой да свърши собствената ни работа вместо нас...



СВЕТОВЕН ЕКРАН

ВИСБАДЕН 2005 – ПЪРВИ „МАЛЪК ЮБИЛЕЙ“ *Божидар Манов*

Фестивалът goEast никак неусетно навъртя вече пет издания и отбеляза своя първи „малък юбилей“. През пролетта на 2005 (6–12 април) столицата на немската провинция Хесен отново посрещна киното на Централна и Източна Европа, за да демонстрира постоянния

си интерес към новите демокрации и процесите в тях по пътя към обединена Европа. Когато преди пет години този нов фестивал тръгна към първото си издание, колебанията за неговото бъдеще бяха повече от увереността за успешно развитие, а съмненията за реалната му необ-

ходимост се пораждаха от неизбежното съпоставяне с вече съществуващия и още тогава утвърден международен кинофестивал в Котбус, на територията на бившата ГДР, съвсем близо до границата с Полша. Защото безспорно Котбус бе изпреварил в осъществяването на разумната идея да се обособи специализиран кинофорум, който се интересува специално от киното на изток след падането на Стената. И поради това закъснялата с осем години инициатива на Немския филмов институт във Франкфурт също да организира представителна проява с фокус върху киното на бившия социалистически блок изглеждаше малко нещо постфактум и събуждаше неувереност в успешното ѝ развитие през годините. Ала изключителната активност на организаторите плюс безспорната решаваща подкрепа на провинция Хесен и редица други спонсори (автомобилостроителния концерн „Шкода“, Гьоте институт, много медийни партньори) не само преодоляха първоначалния скептицизъм, ами успяха да наложат goEast в професионалните среди както в Германия, така и в новите източни демокрации. „Женският тим“ от Франкфурт (директорката на института Клаудия Дилман, фестивалната директорка Кристине Копф, артистичната директорка Светлана Сикора) с упорита целогодишна работа гарантираха всяко следващо издание и неговото популяризиране както в провинция Хесен, така и на редица други европейски кинофоруми. И година след година, пролет след пролет фестивалът ут-



„Акоргорбът“, режисьор Кира Муратова



„Хубава Диана“, режисьор Борис Митич

върждаваше формулата си на потребно културно събитие, успяваше да привлича нови участници, заинтересовани симпатизанти, предани приятели. Но би било погрешно да се смята, че причината за този успех е само упоритостта и вложените финасови средства. Истинското разковниче за благополучното развитие на фестивала е неговата собствена събитийна енергия, която се съдържа в селектираните конкурсни програми от игрални и документални филми, в редовно провежданите под ръководството на д-р Ханс-Йоахим Шлегел симпозиуми върху актуални теми, в изключително полезната секция студентски филми, както и в общата професионална и празнична атмосфера, която обхваща целия фестивал през дните на неговото провеждане.

Форматът на конкурсните програми предвижда строга селекция на 12 нови игрални филма с подчертано авторски характер, без компромиси с комерсиален привкус и с определено предпочитание към младите режисьори. Но домакините са склонни да „нарушат“ последното изискване, особено когато става дума за автор с безспорно име в източноевропейското кино. Така руско-украинската легенда Кира Муратова е редовен участник във goEast, а невероятната ѝ активност и производителност е благоприятна предпоставка тя да успява на всяко фестивално издание да предложи свой нов филм. А сега през 2005 дори два – пълнометражния „Акордьорът“ (известен добре и у нас от програмата на 10-ия европейски копродукционен фестивал) и късометражната игрална новела „Справка“. В добавка зрителите можеха да видят и 48-минутния документален филм за нея „Кира“ на реж. Владимир Непевний. Мура-

това (родена впрочем през 1934 в Молдова) с невероятна енергия създава своите авторски филми почти на ръба на художествения риск, като при някои остава далече от пълноценна комуникация със зрителите (напр. „Второстепенни хора“, 2000), при други уцелва мярката и със специфичен авторски почерк предлага интересни идеи. Така с „Акордьорът“ успяда спечели журито с председател полския режисьор Робърт Глински („Здравей, Терезка“) и взе голямата награда „Златна лилия“ плюс чек от 10 хил. евро, осигурени от главния спонсор „Шкода“. Обективно погледнато, за това е помогнал огромният ѝ авторитет, защото наградата можеше да отиде и при казахския филм „Възроденият остров“ на младия дебютант Рустам Абдрашов. Той получи отличието на ФИПРЕССИ, но и главната награда би прилягала на неговия деликатен поетично-носталгичен филм със спомени от детството в разцвета на средноазиатския социализъм през 60-те години на миналия век. Така и наградата за режисура на Малгожата Шумовска за полско-немската психологическа драма „То“ също можеше да отиде на друг адрес – напр. за руско-арменската дебютантка Ана Меликян и нестандартният филм „Марс“. Но всички фестивални награди винаги са оцветени от вкусовете и предпочитанията на журито, затова по-важен е духът и идейната насоченост на цялостната селекция. Във Висбаден определено се откроява неконвенционалното кино и стремейт да се утвърждава необичайния поглед към социалните процеси на страните от Изтока, видени през новата им кинопродукция.

Тази тенденция е особено подчертана в документалната програ-

ма. Тя не цели голямо количествено представяне, но затова пък търси любопитните и зрели филми, които могат да доближат интереса на хората от запад към реалната ситуация в нова Европа. Затова филми като „Семейство“ (Естония, реж. Сулев Кеедус), „Лечение“ (Полша, реж. Мачей Куске) и особено „Обратно броене“ (Литва, реж. Аудриус Стонис), които навлизат дълбоко в индивидуалните рефлексии на обикновения човек в променената политическа и социално-икономическа ситуация, успяват да заинтригуват западните зрители с достоверността на екранните послания. В тази посока най-ярко се открии обаче сръбският филм „Хубавата Диана“ на реж. Борис Митич, който чрез своите документални персонажи – белградски цигани, събирачи на старо желязо, постига не само удивително точен разрез на постюгославските реалии, но и одушевява екрана с ярка жизнена атмосфера и свежо чувство за хумор. Така наградата му за най-добър документален филм се оказа безспорна. Впрочем, тъкмо това отличие във Висбаден наричат неофициално „българската награда“, защото в две последователни години тя се печелеше от Стефан Командарев с филмите му „Хляб над оградата“ (2003) и „Азбука на надеждата“ (2004). Редно би било да поддържахме репутацията си и дано в някои от следващите фестивални издания отново заслужим това високо признание. Защото през 2005 присъствието ни се ограничи само до новелата „Ритуалът“ на реж. Надежда Косева от източноевропейския филм – омнибус „Поколение: изгубени и намерени“. А това е малко за представителен форум като Висбаден, който фокусира специално върху киното на нова присъединяваща се Европа.



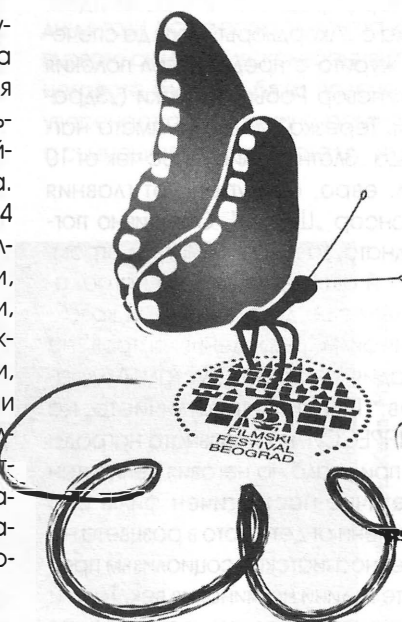
СВЕТОВЕН ЕКРАН

МАЩАБЪТ НА КРАТКАТА ФОРМА

52- ри Белградски фестивал на документалното и късометражното кино

Олга Маркова

И животът е кратка форма – духовито ни посрещна девизът на 52-то издание на Белградския фестивал на документалното и късометражното кино – един от най-старите подобни форуми в Европа. В продължение на пет дни (20–24 април т.г.) бяха показани 133 филма: документални, анимационни, експериментални и кратки игрални, в твърде прецизно подбрани селекции. Неслучайно 5-членното жури, което оценяваше и двете основни състезателни програми – национална и международна, дос-та се затрудни както от преливането на границите между различните кинематографични видове, така и от висо-



кото ниво на значителен брой творби, съревноваващи се за награди. Това сподели при официалното връчване на призовете председателят на журито, известният експерт по източноевропейско кино и автор на 6 книги Роналд Холоуей, който от 30 години работи в Берлин за „Variety“, „Hollywood Reporter“ и „Moving Pictures International“.

В центъра на внимание на тази продукция бе абсурдността на света, в който живеем. Свят на крушение на моралните стойности на ръба на екологична катастрофа. Свят на велики думи, обезмислени от сам съдържание: свобода, мир, демокрация, човешки права; на



„Буболечки“, Македония

СВЕТОВЕН ЕКРАН



„Пилешки избори“, Сърбия

нестихващ тероризъм и медийна битка за обсебване на човешките мозъци. Свят на глобални комуникации, в който се къса контактът между най-близките хора; изтървава се младото поколение, което често е равнодушно към всичко негативно, случващо се край него.

На тези и още много други жизненоважни въпроси се опитаха да ни дадат художествен отговор авторите на филмите, предлагайки свои позиции и гледни точки. Творчеството им респектира с искрена тревога и загриженост за съдбата на съвременния човек, живеещ в непрестанен стрес и дисхармония със самия себе си и с обкръжаващото го общество.

Сред най-доброто бе продукцията „Европейски визии“, показана на официалното откриване на фестивала в Младежкия дом на Белград. Съставена от кратки (до 5 мин.) форми, осъществени с еднакъв бюджет от значими режисьори в страни - членки на ЕС, тя разкри 25 естетически позиции и стилове върху обща тематична територия: живота в техните държави днес и в близкото утре. В нея се открии запазената марка на унгареца Бела Тар с образцовата му драматична миниатюра „Пролог“; на англичанина Питър Грийнауей с „оптимистичния“ „Европейски душ“; на

естонца Арво Ихо със ситуационната комедия, граничеща с абсурда „Еврофлот“; на финландеца Аки Каурисмаки с импресията „Бико“; на французина Тони Гатлиф с „Париж през нощта“; на германеца от турски произход Фатих Акин с оригиналното екранно-сценично есе „Злокобни стари песни“; на наскоро починалия холандец Тео ван Гог с „Eurokviz“. С философско естетическите си внушения, с остро критичните си концептуални визии, очертаващи Европейската общност, тези лаконични творби ще останат в съкровищницата на световното кино като етюди за виртуозност.

Естествено, във фокуса на фестивала бяха състезателните програми: националната с 33 филма, от които 16 документални, 12 експериментални и 5 анимационни; и международната с 30 творби - сред тях 18 заслужаващи сериозно внимание. Най-общо наградите бяха справедливи. Известни резерви у мен остави „Гран При“, присъдена на „Дом, сладък дом“ на изявилата се напоследък по фестивалите млада режисьорка от Южна Корея Хедзонг Ум, чието послание остана загадка въпреки оригиналния експресивен подход към темата и интересните образи, които в предишните ѝ творби извеждаха ясна авто-

рова концепция.

Единодушно признание получи органичният комедийен 50-минутен документален филм „Пилешки избори“ на Горан Радованович, удостоен със Златната plaketa на Белград, който бе безспорен връх в националната програма. С ярка, остроумна образност и съпоставка на автентични кадри от някогашна и днешна Сърбия той очертава релефно и категорично моралните и социални недъзи на нейното общество, изгубването на старите ценности и неизграждането на нови, отправяйки апел за връщане към корените. Уникалното излъчване на двамата главни герои: майка и син - полицай, упоритите опити на сина да модернизира майка си, както и нейното престараване в това отношение, предизвикваха в залата взрив от смях. Едва ли би могло да се направи по-нелепа и по-парадоксална реклама на мобилните телефони и ... на вечно предстоящите президентски избори!

Новата творба „Съзидание“ на Владимир Перович, носител на 30 национални и международни награди, е реплика към предишния му едноименен филм. Животът е изкуство, изкуството е живот - внушава тя с умело пресъздадения екранен свят на многолюдното семейство Кнежевич, в чийто дом кипи творчество и обич. Тяхната обич очарова залата и при вида на това семейство на премиерата на филма и особено на бащата - художник, държащ през цялото време 2-годишния син в скута си, който не пророни звук, сякаш бе привикнал да гледа кино.

Известният с гражданската си чувствителност и кинематографично майсторство сарсеец Драган Елчич (с над 200 документални и късометражни игрални филма) и в новото си произведение „Светлина“ („Дрита“) следва художествените принципи, с които завоюва редица



награди за „Кръст“ , „Балканският синдром“ , „Кръг“ , „Паницата“ . Той деликатно прониква в душевността на главната героиня Дрита - от албански произход, чието име означава светлина.

Тази година Златния медал на Белград за най-добър документален филм в националното състезание получи „Земята на Вая“ . С автентичната съзидателна атмосфера, в която живее съпругеската двойка Хорват и Рожица - последните и най-възрастни селяни в изоставени ферми, младият режисьор Петар Йованович завладя зрителя. Неговият художествен поглед не е етнографски, той е насочен органично към патриархалния начин на живот, който сме загърбили, към онова спокойствие и свобода, които сме изгубили... към идиличния свят, който бихме могли само да сънуваме.

С жив интерес от страна на критиката и публиката бе посрещнат необичайният в сюжетно отношение сръбски филм „Хартиеният принц“ , отличен със Златен медал за най-добър кратък игрален филм на домакините. Младият режисьор Марко Костич ни въвежда в магическия свят на 7-годишната Джулия, превръщайки монотонното всекидневие в крилата игра на въображе-

ние.

В националния конкурс за анимация се открии 8-минутният филм „Огледало“ на Йелена Бешир (Златен медал за най-добра творба в този вид кино) . С поетична фантазия той ни въвлеча в една любовна история, в която метафорично се състезават съновидение и реалност. Две почетни дипломи от АСИФА - Сърбия бяха дадени на анимационните дебюти „Летящи риби“ – духовито хрумване в свръхреална ситуация на сръбската сценографка Снежана Спасойевич и „Sub Rosa“ – екранно есе по музикална творба от известната хърватска композиторка Дора Пячевич, на Катя и Никола Шимунич от Загребската школа.

Уникално естетическо преживяване бе артистичният анимационен фаворит на много фестивали „Райън“ на канадеца Крис Ландрет, удостоен и с американския, и с канадския „Оскар“ . Изграден със смесена техника: кукли, чертежи, колаж, той едновременно е и своеобразна документална биография на световноизвестния канадски аниматор Райън Ларкин, и рядко по рода си преклонение на талант пред талант. А тук режисьорът получи Златна плакета в международната програма.

Още редица произведения заслужават внимание – на първо

място документалният 17-минутен филм „Погледът на Микеланджело“ на знаменития Антониони по негов сценарий, отразяващ десетилетния размисъл на режисьора в черквата „Сан Пиетро“ пред шедьовъра „Мойсей“ (скулптурата бе наскоро обновена). Този кратък екранен опус, отличен тук със Специалната награда, е символичен кръстосване на погледите на двама велики артисти, взиращи се във Вечността. Оживени разговори предизвика участващият в документалната програма „Свободен път“, който жури-то пренасочи в експерименталната и му отреди Златния медал на Белград за най-добра експериментална творба в националната конкуренция. Младият режисьор Владимир Дукелич проследява по твърде необичаен начин драматичните моменти в живота на главния герой Никола (скочил от самолет) , който в разстоянието между небето и земята разсъждава дали да отвори парашута или не. И накрая: Златен медал за недокументален филм в международната програма получи 15-минутната игрална новела „Буболечки“ на начеващия македонски режисьор и сценарист Игор Иванов, чиято деликатна и проникновена история за момче, изолирано в собствения си свят, извън грубостта на обкръжаващото го общество, очарова всички.

**СТАНЕТЕ ЧАСТ ОТ
ИНФОРМАЦИОННАТА СИСТЕМА
НА БЪЛГАРИЯ!**

софсправка®
национална информационна система

980 22 22	987 44 22
987 44 11	987 44 33

АБОНИРАЙТЕ СЕ! www.softspravka.com

ИНТЕРАКТИВНАТА ТЕЛЕВИЗИЯ

проф. София Шишманова, НБУ
Анета Риналди, НБУ

Технология на интерактивната телевизия

Техническите предимства на цифровата телевизия позволяват революционно нови интерактивни обслужвания, които значително изменят методите, по които телевизионните програми се правят, излъчват и гледат.

Интерактивната телевизия (iTV) – терминът, описващ тези нови обслужвания, стана един от най-използваните, макар и най-неразбираемия в пазарното пространство. Той се идентифицира с широк обхват от термини, отнасящи се до подобни телевизии като: ТВ с увеличени възможности, Web TV, Internet TV, персонална телевизия и др., много от които изпълняват същите или подобни функции. Фактически iTV е вид обединяваща телевизия, с приложение на интерактивна технология, която дава възможност на зрителите да гледат телевизионните програми по нов начин.

В най-общи линии интерактивната телевизия технически се реализира по следния начин. Дигитализираните ТВ сигнали се излъчват по кабел, сателит или наземен предавател до къщите, където собствен декодиращ приемник – STB (stand-alone set top box) ги декодира. Интерактивната телевизия предполага втори канал, по който зрителят може да установи двустранна връзка с ТВ център, като за целта използва стандартна телефонна или кабелна линия. Тази връзка позволява и различни допълнителни възможности, като достъп до съдържание, създадено специално за предаването; повече информация за рекламирани-

те продукти и услуги; пазаруване; игри или платена телевизия, както и обичайното уеб сърфиране и e-mail функциониране.

По света засега се прилагат различни технологии на интерактивна телевизия, но с еднаква тенденция за в бъдеще.

В Европа интерактивната телевизия се възприема като феномен с двойна функция: да промени технологията на съществуващата телевизионна технология – такава е BBC CEEFAX. В настоящия момент 40 процента от телевизионните зрители в UK вече приемат дигитална телевизия, много от които с интерактивно обслужване; да се използва за Интернет обслужване – според едно проучване на Forester Research към 2005 г. повечето европейци ще влизат в Интернет посредством своите телевизионни приемници, вместо с персоналните си компютри. [1].

В САЩ възприемат PC гледната точка, адаптирайки Интернет технологията, за да превърнат телевизията в един PC с разширени възможности. Със създаването обаче на специални iTV програми в последните години това започна да се изменя.

Общо взето, с iTV зрители получават повече контрол върху начина, по който гледат телевизия, който се изразява в широк обхват от приложения, като най-важните от тях са например:

– *Телевизия с разширени възможности*

Телевизията с разширени възможности допълва съществуващите програми с даване на различни видове информация за артистите и предаването; гласуване по

време на предаването; играене в паралелно излъчвани игри.

– *Електронен програмен гид (EPG)*

Най-разпространената технология на iTV днес е електронният програмен гид. EPG съпътства всички дигитални ТВ платформи. Аналогичен на iTV гид, EPG дава възможност на зрителя да избира желаната програма.

– *Платена телевизия (PPV) и Т-търговия*

Платената телевизия осигурява на зрителите достъп до предварително запаметено програмиране, а Т-търговията се отнася до сервизно обслужване и възможност да се закупуват най-различни стоки чрез телевизията. За тази опция на iTV може да се каже, че платената телевизия се усъвършенства непрекъснато, а ТВ компании започват да предлагат все по-широк обхват от търговски услуги.

– *Директен маркетинг / реклама:*

Като че ли това е едно от най-значимите приложения на интерактивната телевизия – да се дава информация, в която може да се сърфира, като се осъществява в същото време и диалог между продавача (рекламирация) и потребителя. На тази база може да се развие и целева, насочена към даден вид потребители, реклама.

Освен това чрез рекламните кампании, използващи iTV, рекламопроизводителите могат да представят на потенциалните потребители повече опции, като по-разширено и задълбочено запознаване с интересувашите ги продукти, закупуване на продукт, т.и.



– Персонален видео запис

Персонални видео магнетофони (personal video recorder – PVR) записват телевизионни програми на хард диск, намиращ се в STB, в продължение на 20 до 60 часа. Зрителят може да мине в режим „пауза“ за текущата програма и да гледа записаната програма в режим „playback“; да се върне към текущата програма, да мине бързо напред и отново да се включи към нея; както и да избира по заглавие, актьор или жанр записваната ежедневно програма.

– Програма по желание

Истинска програма по желание, изразяваща се в контрол върху подреждането и съдържанието на ТВ програми, стана най-после технологично и комерсиално възможна. Основният проблем беше, че висококачественото дигитално изображение изисква широка честотна лента и голям обем памет, които в последните години достигнаха необходимите високи показатели.

Реализация на интерактивна телевизия

Един пример за интерактивна телевизия е предаването на BBC ONE и BBC TWO от стадиона Wimbeldon. Зрителят влиза с натискането на бутон в „мулти-екран“, предлагащ изображение и звук от пет различни площадки на предаваното спортно събитие (едната предавана по а другите четири – по допълнителни канали).

Практически предаването се реализира по следния начин. Петте изображения се интегрират графично в едно пространствено изображение. Последното съдържа автоматична система, създадена специално за многоканално възпроизвеждане от един оператор и създаваща пет изходящи изображения – мозайка от видео потоци, вписани в една графика.

Едно приспособление прибавя текст и навигационен курсор към графиката.

Тази интерактивна телевизия се излъчва за 170 страни в целия свят, като в първия ден на шампионата тя е гледана от повече от 1 милион зрители.

Друго предложение за интерактивна телевизия е проект, разработен от Heinrich-Hertz Institut (HHI) в Германия, наименуван IVVV – Interactive Virtual View Video, представен на Техническата конференция IBC 2001.

Идеята е следната. Изображенията, заснемани от различни гледни точки с отделни камери, се анализират и данните се използват за изграждане на компактна 3D презентация на сцената. В приемната страна зрителят има възможността да управлява „виртуалната камера“, създавайки виртуални изображения, интерполирани от реалните изображения от камерите.

Възможността такава сложна концепция да се реализира се базира на обстоятелството, че всяко изображение може да се разглежда състоящо се от две отделни съставки. Едната е статичното изображение, представляващо фона – като например спортният стадион или театралната (кино, телевизионна) сцена, и другата – динамичното изображение, представляващо движещите се обекти в предната сцена – като например играчите на терена или актьорите в театъра (киното, телевизията). Статичните изображения могат да се анализират по време на „offline phase“ – извън времето за предаване. Динамичните изображения се анализират в реално време.

3D презентацията на динамичните обекти се смесва с данните от offline фазата, предварително запазени в локалния диск. Двете изображения се излъчват едновременно, след което се рендва (обработва) желаната от зри-

теля гледна точка (перспектива) на предаваната сцена.

Начини за предаване на iTV сигнал

– Сателитна

С огромния сикапацитет сателитът представлява отлично средство за iTV обслужване. Допълнителни канали лесно се поставят на „интерактивно ниво“ на програмата. Сателитните връзки днес са много популярни в Европа, като около половината от 15-те милиона ТВ приемници могат да приемат някакъв вид интерактивно обслужване.

– Кабелна връзка

На теория цифровият кабел представлява даже по-надеждна платформа за интерактивна връзка, дължащо се на факта, че може да осигури изключително стабилен обратен канал за подаване на данни от зрителя обратно към ТВ предавател. На практика обаче кабелната индустрия е далече по-мудна от сателитната, за да въведе нови технологии. Една от причините САЩ да изостават спрямо Европа в смисъл на широк достъп до интерактивна и с по-високи технологични приложения телевизия е доминирането на кабелния пазар, който държи 80 процента от пазара на платената ТВ в САЩ.

– Наземна телевизия

Наземните ТВ предаватели представляват най-мощната и разпространена (76 милиона ТВ приемници) интерактивна и дигитална ТВ. Във Великобритания iTV започва съществуването си с наземно ТВ предаване. Великобритания е пионер, следвана от Швеция и Испания. В САЩ дигиталното ТВ излъчване е доста след Европа, ограничавайки прилагането на интерактивно обслужване.

Проблеми при iTV предаване

Съществуват сериозни опасения за затруднения при използването на различните видове техни-

чески средства за излъчване на iTV програми. За да бъде ефективна, iTV програмата трябва да се приема без каквито и да било структурни различия във вида на сигнала, независимо от начина на излъчване – по кабел, сателит или надземен предавател. В настоящия момент такава съвместимост не съществува, което налага програмите на iTV да се създават за всяко едно от тези технически съоръжения за връзка.

Друг проблем е сложността на реализация на iTV. Колкото по-комплексна е една технология, толкова по-широка честотна лента е необходима. В резултат повечето от затрудненията, свързани с интерактивната телевизия, са въпрос на политика и икономика, отколкото на технология. Когато UK изключи аналоговия сигнал (някъде към 2010 г.), ще са налице повече широко честотни канали, които могат да се използват за интерактивни програми.

По същия начин собствениците на дигитални кабели могат да информират кога и как ще използват наличните широко честотни канали за интерактивно обслужване. Това естествено зависи от интересите на потребителите към iTV.

Въпреки че iTV най-накрая става на реалност, традиционната телевизия и интерактивната телевизия ще съществуват съвместно още десетки години.

Прототипи на комуникационния дизайн на интерактивната телевизия

Всяка нова медия изисква анализирането на нейната актуална роля и особености, въз основа на които се изграждат начините за визуалната ѝ комуникация – формати, графични езици, синтаксис, графичен дизайн на интерфейса и идентичността.

За да се проектира и предложи прототип на комуникационния дизайн на интерактивната телевизия е полезно да се разгледат начините на търсене, четене / предаване на информацията и комуникационния дизайн на двете медии, заложили в основата ѝ – интернет и телевизионното общуване.

Информацията

В интернет информацията се чете посредством символи и икони, ключови думи и сърфиране.

Особеност на телевизията пък е получаването на информацията като непрекъснат поток от видео изображение и звук.

Графичният интерфейс

В двата случая – интернет и телевизионно предаване, графичните системи изпълняват различни роли.

В интернет за търсене и достъп до информацията от ниво на влизане в системата до страницата, съдържаща необходимия текст, се използват графичните езици и графичният интерфейс.

В телевизионния модел графичните символи служат за познаваемост и институционално идентифициране на канала, като в същото време настройките на определени програми разделят / съединяват информационните потоци.

Тези две характеристики – интернет комуникация и телевизионното предаване на информация, залягат в основата на комуникационния дизайн на интерактивната телевизия. В същото време, обединяваща двете медии, но и твърде различна по своя характер, интерактивната телевизия изисква и съвършено нова система на графична семантика и синтаксис.

В началните етапи на развитие на интерактивната телевизия обаче се забелязва неефективно използване на големите възможности, предоставяни от компютър-

ните технологии. Прилагат се формални решения или по-точно непосредствено пренасяне на интернет графичните формати, езици и интерфейси в интерактивната телевизия.

Правилният подход би бил търсенето на иновации, на различни решения по пътя на творческо – изследователска дейност. Създаването на прототипи, които променят и усъвършенстват съществуващите стандарти и стереотипи като отчитат особеностите на интерактивната телевизия, би било от особена полза за дефинирането на една бъдеща система на комуникационния дизайн на интерактивната телевизия.

И така за изграждането на такъв прототип е необходимо преди всичко да се очертаят особеностите на комуникационния дизайн на интерактивната телевизия, а именно – графичният интерфейс, знака за идентичност, сайта и т.н.

Графичният интерфейс в интерактивната телевизия се явява една мултимедийна страница, предназначена да интерпретира многобройните нови комуникационни функции: избор на програма, инструмент на интерактивност, навигация, сервизно обслужване, т.н. Конфигурацията, макар и толкова сложна, изисква решения, които осигуряват простота, сигурност и ефективност.

На експериментално ниво може да се вземе предвид една от особеностите на интерактивната телевизия и да се разшири до хипотетичен формат. [2]. На тази база са разработени системите телевизия „Communvision“, „IperTV“, „Invyte“, като накрая се предлага и още една хипотетична възможност.

„Общуване“ – типично за системата Интернет, може да бъде основната особеност на интерактивната телевизия, трансформирана в съответствие с форма-



та на новата медия. В този случай достъпът до съдържанието и сервизното обслужване се извършва посредством сърфиране. Но парадигмата на интерактивната телевизия е възможността потребителите да споделят и изменят съдържанието. И така, създадената система използва характеристиките на интернет, но в нов контекст: виртуални общности обменят материали и споделят собствеността и интересите си на уеб база и свързаните с нея форми. В същия дух е създадената схема на интерактивната телевизия „Com-munivision“, проектирана в Политехника в Милано в кръга Master en e-Design – MeD). При нея се използват типични за интернет технологии на интерактивност, в съответствие на което са проектирани и формата, и графичният интерфейс. Застъпена е идеята за тематични канали: пътешествия / туризъм; обмен на известни видеоматериали и т.н. Усъвършенствана е интерактивността в смисъл на предлагани разширени менюта, базирани на интернет интерактивност и идентичност. По този начин например се увеличава достъпът до редакторския текст и/или с хипертекст се навлиза по-навътре в отделните рубрики на всяка желана програма и т.н.

Друг проект е „IperTV“, разработена от същия кръг MeD в милан-

ската политехника. В проекта е заложена идеята за персонални палмисести, експлоатиращи съдържанието посредством разширяваща се мрежа, със система за търсене „cross-media“.

Възможно е да се предложат екстремни проекти за интерактивна телевизия, като се прилагат принципите на интерактивност и колективно творчество. В този случай се създават така наречените „стаи“ за участие на зрителите в събитията. За пример се посочва една виртуална общност от зрители-участници в спортна изява: общността коментира и реагира в реално време в различните фази на излъчването посредством интерфейс на съвместното участие. Интерфейсът става структуриращ изображенията, в които са интегрирани „съдържанието“ с „коментарите“.

В прототипа „Invyte“ интерактивна телевизия се поставя в ръцете на нови „Spet-attori“ (зрители – актьори), които се включват в „играта“, като взимат пряко участие в създаването на предаването. Зрителите правят коментари, избират гледната точка на предаването изображение, разположението на осветлението, възможността за „replay“ (повторно предаване) на събитието.

В случая на предаванията на интерактивната телевизия BBC ONE и BBC TWO от стадиона Wimbledon се касае до графичен

формат – изображенията от петте спортни площадки се интегрират графично в едно пространствено изображение. Графичният интерфейс осигурява с едно натискане на бутон да се влезе в мултиекрана и по желание да се избере следеното на играта на една от петте площадки. При това естествено е възможна смяна на площадката по желание във всеки момент от време, също така осигурявана от графичния интерфейс.

Във всички случаи идентифицирането на новите формати позволява търсенето на нови форми на комуникация и методи на използването им. Нова интерфейсна графика интерпретира новите комуникационни функции. Значението на артефакти на комуникационни прототипи представлява принос към еволюцията и усъвършенстването на комуникационните системи, съобразявайки се с предлаганите нови технологични възможности.

Библиография:

1. Langsdale, Philip. Bringing Interactive TV into Focus. „Broadcast Engineering“. February, 2002.
2. Baule, Giovanni. Interactive TV Prototypes. LineaGrafica. International review of graphic design and visual communication. Периодично списание. „Azzurra Editrice“, Via Moscova 49 20/21 Milano.



КИНОТО НА ХАЙЛАЙФА

кино „Роял“ в Бургас

Йорданка Ингилизова

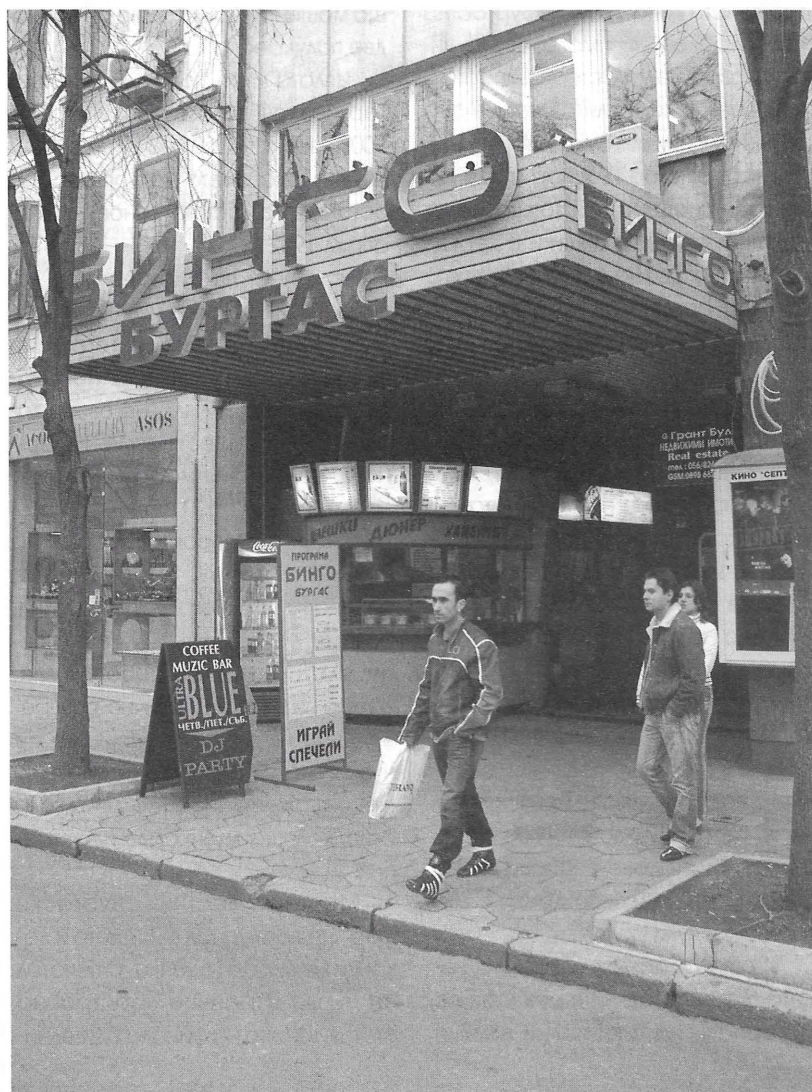
***Заради целувките
във филма „Знахар“
три ученички едва
не изхвърчали
от школото***

През 1941 г. три ученички от бургаската прогимназия „Св.Св.Кирил и Методий“ отишли на вечерна прожекция на филма „Знахар“ в кино „Роял“ и това едва не им струвало школските книжки. В ония години забраните били строги – никакви късни филми, още повече пък ако в тях има целувки! За беда, на балкона до момичетата седнал учи-

тел, който на другия ден не пропуснал да натрупа дивиденди, като ги предложил за изключване. Спасил ги фактът, че били отличнички и че майката на едното девойче била учителка в същото школо. „Такива бяха тогава правилата и трябваше да се спазват“, разказа ми преди време бургазлията Коста Терзиев, чийто баща – Кирил П. Терзиев, закупил сградата в далечната 1925 г., а през 1927 г. открили там кино.

Кирил Терзиев е роден в село Дъмбени, Костурско и като го питали какъв е по народност, винаги отговорял – българин от Македония! Бил 17-годишен, когато отишъл да напечели пари в Америка и изкарал там 14 години. Работил по жп линията Нью Йорк – Сиатъл, живял 7 години във фургони, после отишъл в заводите на Форд в Детройт, върнал се отново в Македония, а към 1923–1924 г. се заселил в Бургас. Имал своя ясна представа за възхода на Америка – усъвършенстване на комуникациите, изразено в удвояване на жп линиите, свързващи изток и запад, строежът на аутобани и телефонизацията.

„Баща ми не се месеше в работата на кино „Роял“, имаше пълно доверие на директора Котляр“, казваше 73-годишният му тогава син. Самотен и едва кретащ, в паметта му все още имаше живи спомени за онова време, когато като ученик влизал в киното и вършел скромна, но много полезна работа. Практика било в антракта между два филма публиката да излиза в двора, засенчен с буйна лозница и осеян с цветя, където бил бюфетът на бай Хачик и хората си купували





от неговите лимонади, бонбони, страгали. Тогава бил моментът да се следи най-стриктно за гратисчии и други хитреци на дребно. А влезе ли се в салона – никакви семки, никакви бонбони!

„Директорът беше човек на реда, хората бяха свикнали с него и видеха ли го да минава между редовете, замръзваха по местата си. Закъснелите не се допускаха в салона, по изключение можеше с фенерче някой да бъде придружен до стола“, възхищаваше се Коста Терзиев. Котляр вдъхвал респект и загадъчност вероятно и поради факта, че бил белогвардеец, бивш учител от Русия, а красивата му жена Люба добавъчно засилвала енигмите с разкази за сестра си, която била балерина в Париж. Живеели на етаж над киното, нямали деца и след национализацията през 1947 г. почти никой не знаел съдбата им, докато един ден чули за тяхната смърт.

Макар и болнав, Коста Терзиев имаше ищах за дълга приказка, даже изненадващо започваше да цитира заглавията на любими филми. Най-много харесвал немския „Шилер“, гледал го седем пъти. Няма много време да види целия репертоар, защото като се поотракал, дали му да отговаря за рекламата. На обикновено стъкло парче, старателно почистено, пишел с красивия си почерк най-различни рекламни изречения за предстоящи филми. После операторът монтирал плаката на прозорчето на прожекторната машина и зрителите вече знаели кое ще е следващото заглавие. Можем да се досетим, че операцията е своеобразен първообраз на днешното пъстро компютърно съвършенство на клиповете. Въпреки че нямал специално образование и се занимавал с търговия на дърва и въглища, Кирил Терзиев

имал планове как да преустрои стария „Роял“. От дългия си престой в Америка, където натрупал не само капитали, но и опит, видял и много кина, той донесъл идеи. Даже успял да подмени дървения под в чакалната, но само толкова. Национализацията стопирала всичките му намерения. За него останало само малко магазинче до киното, което стигало за семейството колкото да не умре от глад.

От онова време синът пазеше оригинала на договор за покупко-продажба на инвентарни предмети и инсталация, сключен на 9 май 1941 г. между софийския театър „Роял“ и Кирил Панайотов Терзиев, живеещ в Бургас на ул. „Рилска“ 50. От четирите изписани страници става ясно, че в зрителния салон на тогавашното кино „Роял“ в Бургас на ул. „Тутракан“ 4 имало: „един високоговорител „Вестерн Електрик“, поставен в хераклитов кафез със специална фуния, сухо възбуждане, трансформатор Ѓьорлер и две линии; една сцена, състояща се от дървени скелета, обшити с хераклит, платно 5.20 на 4.50 м и завеса с движущ механизъм за затваряне, сатен за тапициране на стени; три кутии „Изход“; една печка чугунена „Перник“ за горно палене с бурии и параван, 72 големи букови столове с подвижни седалища, вързани по 8 и поставени на дебели талпи, 196 букови столове по-лек тип, заковани за пода по 8 на редица, 16 борови столове, вързани по 8 на редица; един вентилатор „Юнкерс“.

На балкона очевидно сядали тугарите, защото там имало „90 букови тежки столове с подвижни седалища, поставени на талпи, закрепени за бетона; 7 дъсчени ложи с 26 единични столове виенски тип; 6 дървени закачалки за дрехи с металически куки“...

И още столове в чакалната, където били поставяни и рекламните материали на специални големи

дъсчени табели или витрини. В кабината пък оборудването било с прожекторен апарат „Ерко“ диалукс с вграден „Цайс“ адаптер, чугунена стойка „Вулкан“, моторче „Цайс“ и фенер „Ерко“; прожекторен апарат „Ертонор“; усилвател „Роял“; гонг „Уфа“; електрически грамофон „Гравор“ с дървена кутия и маса, токоизправители, акумулатори, навивачка, компресори др. Касата разполагала с „чугунена печка горно палене с бурии, 1 часовников будилник, писалищно бюро с рафт и дървена каса за пари, мастилница, преспапие, металическа линейка, звънец, трансформатор за електрически звънец, закачалка за дрехи, портрет на Н.В.Царя, кошница за книги, пишуща машина „Аршо“ в дървен калф, две полукресла“...

Цялата тази „покъщнина“ Кирил Терзиев трябвало да заплати за 240 000 лева, като 150 000 от тях внесъл при подписването на договора, а останалата част на 9 вноски до 15 април 1942 г.

Всъщност, предложената ми документация от сина на Кирил Терзиев обогати събираните от мен факти около историята на бургаското кино „Роял“, неговото зараждане и съществуване. Известно е, че екранът на това магично място светнал на 21 септември 1927 г. в бившия ресторант „България“ на Велико Бобчев. Промоцията, бляскава и с неизбежна суетня, означавал филмът „Златната перерада“. В изискана обстановка, добра видимост и отлично разпределение на местата публиката се чувствала уютно като на празник, чиято тържественост се допълвала с подходяща музикална илюстрация.

Местният вестник „Бургаски фар“ не пропуснал събитието и давайки му висока оценка, отпечатал на първа страница пространна статия, в която на финала бдителни-

ят журналист заключава със смайващо-детайлна препоръка: „Ще си позволим една забележка към управата на киното. Желателно е червените абажури на електрическите лампи, които изморяват окото, да бъдат сменени с други, например зелени, които както е известно, действат успокоително на нервите“... Няма данни дали управниците спазили препоръката, важно и любопитно за днешния човек е как реагираща публиката тогава – че иска да гледа кино не къде да е, а в комфортна и здравословна обстановка. На следващата година още в началото на летния сезон инсталирали вентилатор и повдигнали столовете на балкона, за да се вижда по-добре екранът.

Първият директор на „Роял“ бил някой си Шуц, чието име се споменава в печата с благодарности по повод на това, че често отпуснал салона безплатно на професионални музиканти, които давали концерти в неделните сутрини.

Известно е, че първите собственици на киното – Георги Митков и Тома Георгиев, отначало осигурявали филмите от софийския „Модерен театър“. Освен с информация за предстоящите премиери те неочаквановлезли във вестниците и със скандал за контрабанда на ток. В края на ноември 1928 г. управниците уволнили оператора Йохан, който, за да си отмъсти, съобщил в кооперация „Светлина“, че в киното поголовно се краде еленергия. „Инж. Долапчиев и комисия установили, че тръбата на главния кабел, който минава през хизбата на театъра, е прорязана и през отвора са прикачени за главния кабел две черни жици, които изведени през пода и зад екрана са свързани с външната инсталация, като са давали осветление на около 30 лампи“, пише „Бургаски фар“ на 22 ноември

1928 г.

Обяснението от киното било кратко и ясно – нищо не знаели, защото закупили „Роял“ през май предната година и новите собственици не били чували дори за контрабандата... От кооперация „Светлина“ смятали да заведат дело за месечно ощетяване в размер на 3500-4000 лева, но според проучване на „Бургаски фар“ отмъщението дошло под друга форма – когато в „Роял“ започнали да добиват ток от собствен мотор, кооперацията прекъснала захранването...

През 30-те години, когато бургаският кинематограф бележи буен разцвет с откриването на още 3 кина в града, в „Роял“ доста често избухвали скандали. Един от тях се разгорял по повод критичната статия във вестник „Морска зоря“ „Киноразвратът в Бургас“, в която обвиняват „Роял“, че разпространява порнографски филми. „12-те разбойници“, „Отровни ласки“ и др. могат да тровят душите не само на децата, но и на възрастните“, долавяме и днес гнева на анонимния автор. Очевидно директорът Котляр бил човек на честта и дълга, щом след като не се съгласил с нападите, дал под съд редакцията за клевета, предоставяйки писма от цензурната комисия, с които тя одобрявала филмите.

Любопитно е, че редакцията не потънала в мълчание, а отговорила с пространна статия „За театър „Роял“ и порнографските филми“: „Цензурата може да е дала 3 разрешения на „Роял“, но щом той представя филми с голи жени, съблазнителни сцени и ред още порнографически картини, никой не може да ни отнеме правото да порицаем и тая цензурна комисия и да апелираме към гражданството“.

Този скандал изпреварил с няколко месеца Закона за кинематог-

рафите, влязъл в сила на 29 април 1930 г. Според него деца под 18 г. нямали право да посещават забранени филми, а съдържателите се задължавали да упражняват строг контрол и да не допускат ученици в киносалоните. Въпреки това обаче бдителността им не винаги успявала да изпревари ученическата находчивост и изобретателност...

Всъщност „Роял“ съвсем не било киното нито на разврата, нито единствено на злощастните инциденти. Хора, живели в онова време, са ми разказвали преди години за паметни срещи и чудни емоции. Гина Николова, дъщеря на тогавашния областен лекар д-р Недев, която скоро ще навърши 90 г., с нескрита носталгия си спомня как в празничен ден отивало там цялото им семейство. Изискани, стегнати, с европейско поведение и обноски, хората се събирали не просто да видят филма, но и да огледат себе си в една друга среда.

Киното на хайлайфа, така го наричали.

С аромат от ония години стига до нас информацията, публикувана в „Бургаски фар“ на 17 март 1934 г.: „В театър „Роял“ миналата вечер и снощи на дамите бе раздавано по пакетче пудра „Идеал“, производство на Акционерно дружество за химически произведения, фабрика гара Костинброд“...

Макар и създадено по-късно, при това в пригодена сграда на бившия ресторант „България“, кино „Роял“ много скоро се превръща в опасен конкурент на фаворита „Модерен театър“. И има защо. Дирекцията осигурявала едни от най-хубавите и търсени филми, но считала за свой дълг да работи не за пари, а в услуга на клиента. Ежегодните ремонти и подмяна на техниката били част от рутинните мерки в подкрепа на девиза: „Киното е за публиката, а не публиката за киното“. Съществуват факти, доказващи, че дирекцията реагираща адекват-



но на зрителския интерес, като влагала усърдие в детайлите. Нерядко съумявала да задържи даден филм за още един ден, понякога – за седмица. Друг път уреждала гастролни елитни балерини, които танцували „подгряващо“ преди прожекцията и в антрактите. Пак в името на негово величество Зрителя след инсталиране на „говорящите“ машини облепили салона със специални тапети за по-съвършено приемане на звука от апарата.

Някъде по това време дошъл в Бургас бъдещата кинолегенда Варткес Хъбеян. Той е роден през 1912 г. и откакто свързал живота си с киното през 1926 г., почти нямал ден извън него. Минал през школите на

софийските кинотеатри „Скобелев“ и „Пачев“, бил наемател на „Модерен театър“ в Поморие. В Бургас за кратко работил в „Хемус“ и „Модерен театър“, а после се установил трайно в „Роял“ като кинотехник. Варткес нямал специално образование, но целият му живот е ярка демонстрация на труд, опит, професионализъм. За неговата отговорност, стриктност и педагогическа дарба се носят легенди и до днес. Веселяк, с ненадминато чувство за хумор, естет, арменецът умее да привлича хората около себе си и хванел ли се да учи някога на занаят, мира не му давал, докато не види, че машината е в добри ръце.

За него дълго и забавно ми разказваше дъщеря му Силва, която беше наследила бащината професия и беше останала в киното до

пенсионирането си. „Баща ми обичаше работата си, имаше чувство за историчност и си записваше в тефтерче разни важни дати. Нито за миг не съм се замисляла какво ще правя в живота – че нали съм родена в киното!“ – с присъщата си виталност и заразяваща усмивка ми доверяваше Силва. За жалост, отдавна и тя си отиде от този свят. Тихо и безславно, както повечето трудолюбиви и стойностни хора днес.

В кино „Септември“, наследникът на „Роял“ през социализма, дълги години се влизаше откъм „Александровска“. След приватизацията салоните намаляха, входът бе преместен встрани, а отпред гледката с надпис „Бинго“ вече май никого не изненадва...

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 Найденова, проф. Венец Димитров, проф. Владислав Икономов, доц. Калинка Стойновска, Людмила Дякова (главен редактор), доц. Станислав Семерджиев

Дизайн Кремена Филчева **Печат** Частна печатница „Болид“

Адрес на редакцията:

София 1504, бул. „Дондуков“ 67, тел. 946-10-66 За реклами: **946-10-66** E-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com
СБФД интернет сайт: <http://www.film-makersbg.org/index.html>

Препечатването е допустимо само с разрешение на редакцията и автора.

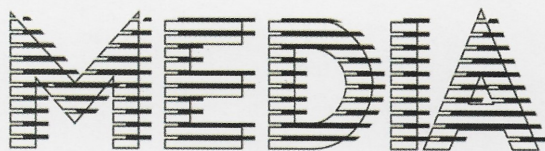
Подписаните материали не съпадат винаги с мнението на редакцията.

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 1504, бул. „Дондуков“ 67, за главния редактор – Людмила Дякова
ISSN – 0861 – 4393



Education and culture



A programme of the EU

БЮРО МЕДИА – БЪЛГАРИЯ



Програма на Европейския съюз



Предстоящи конкурси по програма МЕДИА

Конкурс (87/04) е обявен по модул “Телевизия” на направление “Разпространение”

Краен срок за кандидатстване: 9 септември 2005 година

За повече информация:

<http://mediadesk.bg/distribution/television/>

Конкурс (01/05) е обявен по модул “Селективна подкрепа” на направление “Разпространение”

Крайни срокове за кандидатстване: 8 юли и 1 декември 2005 година

За повече информация:

<http://mediadesk.bg/distribution/selective/>

Конкурс (03/05) е обявен по направление “Развитие и аудиовизия: i2i Audiovisual”

Крайни срокове за кандидатстване:

- **15 юли 2005 година** (за проекти, договорите за които са подписани между 1 януари и 31 юни 2005 година)
- **16 януари 2006 година** (за проекти, договорите за които са подписани между 1 юли и 31 декември 2005 година)

За повече информация:

<http://mediadesk.bg/i2i/audiovisual/>

Това издание е изготвено с финансовата помощ на Европейската комисия. Изложените в него възгледи са на Съюза на българските филмови дейци и по никакъв начин не отразяват официалната позиция на Европейската комисия.



СПИСАНИЕТО, С КОЕТО ФИЛМОВИЯТ СВЯТ ИДВА ПРИ ВАС

АБОНАМЕНТ 2005

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 1111, бул. „Шипченски проход“ № 27 бл. 240

тел./факс: 73 61 73; 73 42 58

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

6 книжки – 20 лева

3 книжки – 10 лева