

В ТОЗИ БРОЙ

Разговор с млади съвет-
ски кинематографисти

Тодор Динов

Рецензия за филма „Ве-
чен календар“

Имат думата операторите

Норман Мак Ларен

Панорама на мексикан-
ското кино

Сценарий от Рангел Въл-
чанов

БРОЙ 5, МАЙ



киноизкуство



бр. 5, май 1966 г.

орган на комитета по културата и
изкуството, на съюза на кинодейци-
те и съюза на българските писатели

Съдържание

ТВОРЧЕСКИ РАЗГОВОР ЗА НОВИТЕ
СЪВЕТСКИ И БЪЛГАРСКИ ФИЛМИ

ИНТЕРВЮ С МЛАДИ СЪВЕТСКИ КИНОРЕЖИ-
СЬОРИ: ВИТАУТАС ЖАЛАКЯВИЧЮС, В. ШУК-
ШИН, М. БОГИН, А. МИХАЛКОВ-КОНЧАЛОВ-
СКИ, М. КОБАХИДЗЕ, В. ЛИСАКОВИЧ, А.
МУРАТОВ.

ТОДОР ДИНОВ (ОПИТ ЗА ХАРАКТЕРИСТИКА) —
БИСТРА ДОНЕВА

АТАНАС СВИЛЕНОВ — „ВЕЧЕН КАЛЕНДАР“
ИМАТ ДУМАТА ОПЕРАТОРИТЕ ОТ ИГРАЛНИЯ
ФИЛМ

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ, МАРИЯ РАЧЕВА — ПО
НАШИТЕ ЕКРАНИ

МЛАДЕН НЕСТОРОВ — XIII ФЕСТИВАЛ В БЕЛ-
ГРАД

ХРИСТО БЕРБЕРОВ — НОРМАН МАК ЛАРЕН

МАНУЕЛ МИЧЕЛ — ПАНОРАМА НА МЕКСИКАН-
СКОТО КИНО

МИНО АРДЖЕНТИЕРИ — КИНО И НАСИЛИЕ

КАРЛО ДИ СТЕФАНО — НОВАТА СМЯНА РЕ-
ЖИСЬОРИ В ИТАЛИАНСКАТА КИНЕМАТО-
ГРАФИЯ

ХРОНИКА

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ — ЛАЧЕНИТЕ ОБУВКИ НА
НЕЗНАЙНИЯ ВОЙН (СЦЕНАРИЙ)

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

ХРИСТО БЕРБЕРОВ
ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ
БУРЯН ЕНЧЕВ
ХРИСТО КИРКОВ
ДУЧО МУНДРОВ
БОГОМИЛ НОНЕВ
ВАЛЕРИ ПЕТРОВ
БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ
Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ
РАШО ШОСЕЛОВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)
ДИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията
София, пл. Славеиков 11, III етаж
тел. 7-91-11, втр. 60; след 14 ч. 8-37-97
каса — 7-64-01
Издателство „Български писател“
ул. „6-ти септември“ 35
Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.
Тираж 7 500
Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната.

На първа страница на корицата сцена от новия
български художествен филм „Между двамата“.
На втора страница на корицата съветската актри-
са Виктория Фьодорова.

ТВОРЧЕСКИ РАЗГОВОР ЗА НОВИТЕ СЪВЕТСКИ И БЪЛГАРСКИ ФИЛМИ

В чест на XXIII конгрес на КПСС у нас бе организиран фестивал на младите съветски кинорежисьори. Наши гости бяха режисьорите В. Жалаквичюс и Х. Габай, актьорът Вл. Рецетер и Ю. Ходжаев, завеждащ международните връзки на Съюза на кинематографистите на СССР. Тук предаваме в съкратен вид разговора, който се състоя между съветската делегация и наши кинематографисти в Съюза на кинодейците в България.

ЕМИЛ ПЕТРОВ: За филмите, които гледахме, може да се гозори или много, или малко. Сега очевидно имаме възможност да говорим малко и аз се страхувам, че нещата ще се сплескат. Трябва да говорим за не малкото филми, които видяхме. От друга страна, и нашите гости ще споделят своите впечатления от българските филми. Очевидно задачата е доста непосилна. Но все пак могат да се набележат редица опорни пунктове, които да бъдат начало за по-нататъшно продължаване на този разговор.

Един от нашите оратори през седмицата на младите съветски кинорежисьори завърши своето изказване с една колкото „крилата“, толкова и невярна мисъл. Той каза нещо подобно — навярно шаржирам, но по смисъл е така: че съветското кино винаги е било първо, то не е загубвало и няма да загуби своето първенство.

Такава праволинейна привързаност е по-уместна при запалянковците във футбола, отколкото при разговори за една толкова сложна област, каквато е киноизкуството. Реалната сила и реалното величие на съветското киноизкуство не се състоят в това, че то не познава трудни моменти в своето развитие. Ние например много добре си спомняме, че съветското киноизкуство трябваше да бъде представено на един от последните московски кинофестивали с филм като „Балуев“.

Реалната сила и реалното величие на съветското киноизкуство се състоят в това, че то е в състояние да намира в себе си сили да преодолява трудните моменти и да върви напред, да обогатява общата съкровищница на социалистическото киноизкуство.

Ние например сме дълбоко убедени, че в най-съкровената същност на социалистическия строй стои младостта, стои неговият революционно-новаторски характер. И затова нашето общество по начало е общество, което притежава най-много шансове за приливи на млади творчески сили в отделните сектори на изкуството.

Но също така знаем, че в реалната лаборатория на живота процесите не протичат праволинейно, без примеси, без отклонения и наносни явления; че там закономерностите си пробиват път през сложно прсплитане на обстоятелства, които понякога пречат за развитието на положителните процеси. И ние много добре си спомняме, че приливът на млади творчески сили в съветското киноиз-



Владимир Рецетер, Хенрих Габай и Юри Ходжаев — по време на срещата с българските кинематографи

куство беше твърде нищожен в редица години и че редица години всъщност не можеше да се говори за такова явление — млади творчески сили в съветското киноизкуство.

И ако сега, през последните години наблюдаваме подчертано интензивно навлизане на млади творчески сили в недрата на съветското киноизкуство, това говори, че както в съветското общество, така и в съветското изкуство изобщо са се умножили ония фактори, които помагат за разгъването на положителните процеси както в обществото, така и в киноизкуството.

Бих желал да подчертая обстоятелството, че в случая се касае не за някакво оживление по повърхността на нещата, а за фундаментално явление, което е многопосочно и което не се изразява само с прилива на млади творчески сили в съветското киноизкуство.

Имах възможност на конгреса на съветските кинодейци да видя цяла редица от филми, създадени както от млади автори, така и от изпитани опитни майстори на съветското киноизкуство. И трябва да ви кажа, че ние — членовете на нашата делегация — се отказахме от едно пътуване до Тбилиси (а вие знаете какво означава да се откажеш от едно пътуване до Тбилиси!) и заседнахме в зрителната зала на Съюза на съветските кинодейци. В продължение на седмица непрекъснато гледахме новите съветски филми.

В тях съветски филми видяхме големи постижения както на младите автори, така и на опитните съветски майстори. У нас вече бе прожектиран филмът на Михаил Ром „Обикновеният фашизъм“. Според мен образът на публицистичния герой в този филм е едно от най-големите завоевания на съветското киноизкуство. Това е героят на миропониманието, на светоразбирането, това е именно героят на нашето време, който е изобразен със средствата на документалистиката, но който от това обстоятелство не става по-малък и немащабен.

Ние видяхме филма „Ленин в Полша“ на Юткевич и Габрилович. В него е възкресена чрез една човешка съдба цяла историческа епоха — филма „Пред съда на историята“ на известния майстор на съветското киноизкуство Ермлер.

Ние видяхме филма „Ленин в Полша“ на Юткевич и Габрилович. В него за съжаление има изпадане в плен на високо квалифицираната илюстративност. Но извънредно трудните и новаторски задачи, които си е поставил този филм, търсенията, които пулсират в него, дори и с допуснатите слабости говорят за творческата младост на неговите автори.

Разбира се, видяхме и други филми — дело на млади автори. Много от тях филми са вече представени у нас и вие ги познавате. Освен тях можяхме да видим „Първият учител“ на Кончаловски — един сурово реалистичен и възмущаващ филм. Видяхме извънредно своеобразния, талантлив и много интересен като материал за разговор филм „Сенките на забравените прадеди“ на Параджанов. Може само да се съжалева, че той не влиза в изпратената ни подборка.

Всички тези филми са дело — това обстоятелство вече подчертано беше изтъкнато в почти всички материали, появили се в нашата преса — на отделни национални кинематографии на Съветския съюз. И по тази посока, както виждате, има достатъчно материал, който красноречиво говори, че става дума не за някакво епизодично оживление, а именно за дълбоко освежаване, обогатяване и обновяване на съветското киноизкуство.

Тая многопосочност на явлениято, за което говорим, се проявява, разбира се, и в стилистиката, и в жанровото богатство, и в цялата галерия от очертани творчески индивидуалности, които участвуват в създаването на днешния съветски филм.

В основата на този подем бихме могли да открием повишения такт за действителността на съветското киноизкуство. До неотдавна в редица филми, както се казва в теорията, заради „идеалното“ се жертвуваше „реалното“. Разбира се, социалистическото изкуство отразява живота не за да се загуби в плетеницата на фактите и явленията. То отразява този живот в светлината на нашия комунистически идеал. Без това няма да имаме социалистическо киноизкуство. Но и комунистическият идеал на нашето изкуство е пълноценен и е истински идеал тогава, когато е съчетан с най-дълбоко уважение към реалната действителност, към реалната картина на живота.

В новите съветски филми, имам предвид не само работите на младите, а и на по-опитните майстори, се забелязва отново появилото се и укрепващо умение да се открива живата диалектика на идеала и действителността.

В това отношение съветското киноизкуство и специално работите на младите кинорежисьори са подчертано полемически заострени срещу ония филми, които откъсваха идеала от реалната картина на живота и в които имаше много бутафория, много картонаж, много нереални герои с нереални преживявания и нереални конфликти и взаимоотношения.

Такива филми, като „Аз съм на 20 години“, „Лебедев против Лебедев“, „Никой не искаше да умира“, „Първият учител“ и др., за които вече говорих, са именно дълбоко показателни в това отношение. Разбира се, всеки филм запазва своето своеобразие, но вътре в тях намира именно тая основна творческа амбиция — да се приближи филмът до живота и да се открие идеалът в самия живот.

Тук обаче нещата според мен не са отишли винаги до своя естествен и пълноценен край. В някои филми се забелязват определени пукнатини, определени шевове между стремежа да се приближим до живота и да го видим в неговото неподправено реално течение и от друга страна, стремежа да се съгъсят някои моменти, да се потърси поезията в прозата и да се поднесе тя в съответния съгъстен и ако щете, стилизиран вид.

Естествено се намира паралел между някои от филмите, които гледахме, и някои



Владимир Рецептер и Наталия Зорина във филма „Лебедев против Лебедев“

някакво афронтиране, за някакъв лагер, които са един срещу друг. Става дума за преобладаващи предпочитания и особености, които отличават дадени филми от други филми.

В редица чехословашки филми, като филмите на Форман „Черен Петър“ и „Любовта на блондинката“, като филмите на Хитилова и Иреш, е постигната, бих казал, безпримесна чистота и натуралност в отразяване на реалното течение на живота, като търсенето на поезията е оставено от авторите да се извърши от зрителите в арената на тяхното съзнание. В редица съветски филми, специално във филмите на младите кинорежисьори, и това е естествено за едно киноизкуство, което има подчертан и доста категоричен естетически идеал, поезията е открита в самото течение на живота, в прозата на живота, в тия филми тя е предметно изявена, има свое образно битие.

Но тук, както казах, се забелязват известни шевове; в известна степен недостатъчно намерен плътен и органически синтез между едната и другата плоскост, между натуралността и поетическата съгъстеност и условност.

Например във филма „Лебедсв против Лебедев“ ни прави впечатление тъкмо това съжителство на две художествени стихии.

Ако вземем разговорите, които стават в института между научните сътрудници, ще видим, че в тия разговори не е достатъчно преодоляна известна инерция от миналото и недостатъчно е постигната стихията на натуралното улавяне на живота. Докато, да кажем, в другите части на филма — случаите в метрото, случаите по улицата — вече е в действие една по-друга драматургическа, изобразителна, режисьорска и ако щете, актьорска стихия.

Подобно нещо според мен се забелязва и във филма „Звънят, отворете!“.

Не случайно в този филм е избран да играе главната мъжка роля такъв артист като Ролан Биков. Той носи много от обаянието на естествеността. Но в известни моменти от неговата игра, а това е резултат и от режисьорската концепция, се получава прекалено педалирана естественост — игра на естественост, която довежда пак до известна стилизация, особено към финала на филма.

Говоря, разбира се, за произведения, които като цяло са ярки и силни произведения.

Искам „брутално“ да завърша, като пожелаая на съветското игрално кино да създаде игралния еквивалент на този публицистически герой, който Михаил Ром успя да въплоти в документалния си филм „Обикновеният фашизъм“. Героят, застанал на гребена на комунистическото мислене, на комунистическата етика, на комунистическата човечност и мъдрост в отношението към историята и към най-дребните факти на живота.

Разбира се, това не може да бъде единствената линия и единственият път, но това е оная висока гледна точка, която ще позволи още по-добре и по-резултатно да се разрешат задачите и по останалите линии, и по останалите възможни пътища на съветското киноизкуство.

В. ЯНЧЕВ: Аз си спомням времето, когато се стараехме теоретически да защитим принципите на социалистическия реализъм. Тогава няхмахме достатъчно художествени факти в смисъл на нови кинопроизведения, на които бихме могли да се опираме. И тогава ни дойдоха на помощ такива филми като „Летят жерави“ на Калатозов, като „Балада за войника“ на Чухрай.

Тия филми изведнъж поставиха на мястото им маса спорове. И може да се каже, че тогава за потвърждение на нашите теоретически позиции беше достатъчно просто да покажем някоя от тези филми и значително да облекчим нашата задача.

След тези филми се появиха и редица други нови много интересни филми и както виждаме, този процес продължава с все по-голяма сила, за което говори фестивалът на филмите на младите режисьори. Названието „млади режисьори“ е доста условно, защото това е онази възраст, която не може да се нарича млада. Тук понятието „млади“ е, така да се каже, символично, то не се отнася до възрастта. Младите режисьори, които имаме предвид, са във възраст, в която хората се отличават с дръзновение, амбициозност и активност. Това е зряла възраст за режисурата, а не млада възраст. Това показват и филмите, които можахме да видим.

Впечатленията, които имам от гледаните филми, са твърде радостни. Нашият, така да се каже, дружески бумеранг, който хвърляхме в защита на съветското кино, вече започва да се връща срещу нас, без да намира обект за защита. В какъв смисъл? В смисъл, че съветските филми — става дума за добрите есте-

ствено — сами отлично се защищават. И ние вече започваме все повече да мислим за онова, което сами правим.

Според мен нашата среща със съветските другари и с техните филми е, така да се изразя, личен катарзис. Това е така и за мен, и за много мои колеги: ние започваме все повече да се замисляме и да виждаме, че изоставяме. Ние сме длъжни да отидем по-напред по отношение на близостта до живота, по отношение на проблемността, с оглед да догоним не само нашите врагове и противници, както мислехме порано, но да догоним и своите приятели. А това последното е твърде трудно. Защото когато спориш с един противник и противопоставяш на него своите художествени проблеми и своята идейност, това е едно нещо; но когато вече започват да те изпреварват твоите приятели, с много от които си се учил заедно, това е вече съвсем друго и в много отношения по-трудно.

Познавам съветския живот, живял съм в Съветския съюз и трябва да кажа, че напоследък започвам

да виждам в съветските филми именно реални съветски хора — в техните облекла, така да се каже, представени с техния маниер на живот и мислене. Това са абсолютно реални съветски хора. И силата на тях хора не е в количеството пари, които те заработват, не е в големите стаи или в блестящите декорации, в които те живеят. Оказва се, че тяхната сила е в самочувствието им, в отношението им към живота, в борбата им за изграждане на своята родина. И това е, както виждаме, най-голямата сила и най-силният магнит за всички зрители.

Филмите на младите съветски режисьори ме накараха да изпитвам двойко чувство — чувство на радост за техния успех и същевременно чувство на незадоволеност от себе си, от нас. Но това е една добра тъга, която, надявам се, ще доведе до успех в нашата работа.

Х. ГАБАЙ: Мисля, че постепенно ще успеем да навлезем в тона на една обикновена професионална беседа, която за нас е от голямо значение. Именно за една такава беседа собствено и дойдохме тук, между нашите колеги и нашите приятели.



Горе — сцена от филма „Аз съм на двадесет години“,
долу — из филма „Здравей, това съм аз“

ли. Една беседа, характерна за представителите на две приятелски страни, една беседа между съученици по институт. Ние дойдохме тук с чувството, че ще попаднем в средата на свои другари, другари по начин на мислене, по идейни позиции.

Трябва да ви кажа откровенно, че за нас е трудно да се изказваме тук в качеството на някаква пълноправна делегация на съветската кинематография, защото ние сме представители на младото киноизкуство (с известна уговорка за възрастта!) и същевременно сме твърде малък брой представители на това киноизкуство. И този неголям брой от филми, който бе показан по вашите екрани, не представлява най-интересните работи. Това не са фестивални филми. Това са просто филми измежду ония, които понастоящем се създават в Съветския съюз. Те в известна степен, разбира се, са знаменателни.

Ние сами разбираме, че те отразяват известни явления в нашето киноизкуство. И затова ми се иска да водим разговора за тях неща като за неща обикновени, които представляват нормата за нас днес.

Много се радваме на високата оценка, която давате на нашите филми. Това е оценка не само на тия филми, но и общо на цялото съветско киноизкуство. Доста трудно ми е да говоря за нашите филми. Те според мен не са лоши, но по тях е необходимо да се мисли и по-нататък, необходимо е да открием грешките си в тях и на основата на тия грешки да извлечем необходимата поука за бъдещата ни работа.

Що се отнася до общото във филмите, които имахте възможност да видите, както и в някои други филми, които не бяха представени тук, трябва да кажа, че се стремяхме в тях да се приближим максимално до живота. Стремяхме се в тия филми, както много правилно бе отбелязано тук, да доближим идеалното до фактурата на естествения живот, който наблюдаваме. Защото считаме, че е изключително важно да черпим мислите и идеите от реалния живот, а не от една в известна степен идеализирана действителност. Това е общ стремеж понастоящем на съветското киноизкуство, на театралното ни изкуство. Този стремеж е във връзка с дълбоките демократически промени, които се извършват в нашето общество. Разбира се, този стремеж може да отразява тия промени не съвсем пълно, понякога може да изостава, а друг път да изпреварва тия промени. Това е нещо естествено.

Ние самите сме редови членове, така да се каже, на това движение. Понякога съдействуваме за засилването на движението, а друг път изоставаме от него. Но то ни възпитаваше и върху духовния фундамент на това движение се родиха и филмите, които гледахте, макар че в тях има и доста недостатъци.

За нас е трудно да съдим за филмите на нашите приятели, които видяхме тук, защото поради малобройността на нашата група можахме да видим сравнително малък брой ваши произведения. Но трябва да отбележим, че видяхме у вас един кинематограф, който според мен заслужава уважение въпреки някои недостатъци, които има.

Това е кинематограф на мислещи, зрели хора, на хора с наша, социалистическа платформа, които също така страстно отстояват новото в живота. Вие също така се стараете да отразите вярно живота, да го разберете, да намерите в него именно идеалите на днешния и утрешния ден.

От името на всички ни бих могъл да кажа — това ние споделихме помежду си, — че общо взето, вашите филми много ни харесаха. Разбира се, едни от филмите ни харесаха повече, а други — по-малко. В тях видяхме и някои професионални слабости, по-слаби мисли и изобщо видяхме неща, които са много присъщи и на нас, защото и ние страдаме от същите недостатъци и болести на растежа. В едни филми тези недостатъци личеха явно и веднага, а в други предизвиквах известни различия в нашето тълкуване.

Имаме чувството, че процесите, които се извършват в момента в българското кино, са свойствени и за нас. И по отношение на стремежа за приближаване към живота, и по отношение на обичуването със зрителя, на позоваването на социалния и естетическия жизнен опит на зрителя... И поради това тук намираме с вас общ език. Затова срещи от тоя род са много полезни и ни дават възможност да си помагаме взаимно.



Евгени Лебедев във филма „Последният месец на есента“

Но според мен досегашният начин на проникване на български филми на съветски екран и на съветски филми по българските екрани в известна степен затруднява общуването, за което говоря. Има някакви дефекти в организацията на тази работа. Трябва да се посъветваме със съответните органи и да внесем някои корекции, защото досегашният начин на филмообмен не винаги помага на доброто общуване и доброто запознаване с нашите кинематографии.

ДОНЧО ХИТРОВ: Откровено казано, в последно време показвахме доста обикновени съветски филми на нашия зрител. И в нашата страна се чувствуваше отлив на зрителите от съветските филми.

Нашият зрител очакваше, и то с основание, хубави съветски филми, защото той винаги се е учил от съветските филми. И филмите, които бяха показани през седмицата, така да се каже, издигнаха престижа на съветското кино.

Организаторите на тоя фестивал трябва да обсъдят как най-добре да ги прожектират по-нататък — не само в София, а и по цялата страна. Ние желаем този фестивал да продължи и из страната като един перманентен фестивал на младите съветски кинотворци.

Бих искал да се спра само на един филм, който ми направи огромно впечатление. Това е филмът „Жени“.

Тоя филм за мен е символ на съвременната съветска кинематография.

Режисьорът Любимов много добре е замислил половината на филма. Той ни показва като че ли картини от филмите от 50-те години — с ония танцови площадки, с духови оркестри, виждаме да се сливат цивилни с униформени и т. н. Изобщо тук наблюдаваме оня следвоенен живот и характерните тогава страдания на жените.

Първата част от филма представлява като че ли кадри, взети от минали съветски филми. Пред нашите очи след това се изменя показваната действителност, съветските хора започват да живеят вече по друг начин, променя се не само техният бит, но и психиката им.

Филмът „Жени“ за мен е еталон за ония промени, които стават в съветския живот и в съветското кино.

ИВАН СТЕФАНОВ: Известно е, че днес в световен мащаб се забелязва процес на актуализиране на филмовото изкуство в смисъл, че се навлиза по-дълбоко в психологията, в проблемите, в епохата. И се поставят ония кардинални проблеми

на нашето време, който за съжаление бяха поставени пред нас от такива изкуства като литературата, живописата и т. н.

Естествено към този процес не може да остане неутрално и социалистическото киноизкуство, тъй като то в най-голяма степен е заинтересувано от максималната проницателност в живота и в психологията на съвременния човек, от максималното изследване на човека, на неговите взаимоотношения с историята, на неговото място в историята, на зависимостта на историята от човека и т. н., и т. н.

За щастие този процес в съветското кино започна с филми, които направиха великолепно впечатление — преди всичко с мащабите на художественото обобщение. Имам пред вид произведенията на Чухрай, на Калатозов и още редица творби, които се появиха изведнъж като взрив.

Когато говоря за тези произведения, винаги трябва да си даваме сметка, че те бяха израз на дълго носени творчески замисли и творческа енергия. И те се отнасяха главно към един вече преминал период.

Естествено е, че когато истините за този период бяха вече казани, трябваше да настъпи нов период на по-конкретно навлизане в проблемите. И естествено беше необходим процес на натрупване на художествени истини, докато се стигне до по-значителни художествени обобщения.

И тук вече е мястото на тези произведения, които ни бяха показани на фестивала на младите съветски кинорежисьори. Разбира се, не на всички. Именно на тях от тях, които действително представляват положително явление за практиката на съветското киноизкуство и изобщо на социалистическото киноизкуство. На първо място бих поставил филма на Марлен Хуциев „Аз съм на 20 години“, филма на Габай „Лебедев против Лебедев“, както и късометражния филм на Богин „Двамата“.

Тези творби могат да се отнесат към произведенията, които актуализират понастоящем съветското кино, които го правят близко не само до съвременния съветски човек, но и до съвременния социалистически човек, както и изобщо до съвременния човек.

Прочетох в пресата едно изказване на режисьора на филма „Лебедев против Лебедев“ Габай. Той открива в самия себе си редица черти от характера на Лебедев, които естествено мрази. Това е констатация, която би могла да се направи и по отношение на мнозина от нас.

Проблемът за чистотата на съвестта и за постоянната необходимост наше поведение да бъде на достойна гражданска висота, е един от ония нравствено-психологически проблеми, които заемат основните места в живота на нашите поколения и в изграждането ни като социалистически хора.

Тук Емил Петров говори, че съветското кино като че ли изостава от натуралното проникване в живота, както той се изрази. Бих казал, че това е въпрос за творчески метод, за нюанси, въпрос за собствени понятия за спецификата на филмовото изкуство и т. н., и т. н.

Онова обаче, което е генерално изискване към филмовото изкуство, е изискването то да бъде максимално съвременно изкуство. Направлението, което е трасирано от филми като „Аз съм на 20 години“, „Лебедев против Лебедев“, „Двамата“, е едно направление, което действително може да донесе в бъдеще големите постижения, големите произведения на съветското киноизкуство.

Що се отнася до най-значителните произведения, мисля, че тях трябва да ги очакваме в бъдеще, ако не само младите, а и старите съветски режисьори продължат процеса на актуализиране на съветското кино.

По повод фестивала на младите съветски кинорежисьори трябва да помислим за актуализиране на собственото ни филмово изкуство, за по-широко разтваряне вратите за съвременната тема, за гражданското поставяне на проблемите, които са проблеми на нашето ежедневие.



Хенрих Габай, Витаутас Жалакявичюс, Юри Ходжаев,



Част от българските кинорежисьори по време на срещата

АТАНАС СВИЛЕНОВ: Напоследък има тенденция, когато се говори за кинематографиите на отделни страни, винаги да се търсят общите направления, които дават облика на едно поколение, на една генерация. Това е правилно и съвсем естествено, да кажем, за явления като „новата вълна“ във Франция, съвременното чехословашко „чудо“, оня нов процес на естетически дирения, който характеризира майстори като Фелини, Антониони, Пазолини, Роси...

Но много пъти в подобни разговори се изпуска друго обстоятелство — в диренето на общото, на онова, което е сходно, онова, което обличава отделните творци, недостатъчно внимание обръщаме на факта, че кинопроизведението е рождба на един човек, на един творец със своя неповторима човешка и гражданска индивидуалност, с черти, които са характерни само за него, с проблеми, които той пречупва с цялата им значимост през своя собствена гледна точка.

Когато сега говорим за съвременното светско кино и за младото светско кино, при диренето на всички общи закономерности, които са характерни за естетическите и гражданските позиции на тях творци, забелязваме все по-яркото извяване на собствените творчески физиономии на отделните създатели на киното.

Съвсем ясно е, че творци като Хуциев и Жалакявичюс са толкова различни един от друг. Докато във филма на Калик можем да намерим мисловност, така характерна може би за белетристичното проникване в проблематиката, многопластов разрез на душевността на героите, във филма на Жалакявичюс ще усетим лъх на оная типична северна баладиност, на оная жестокост и суровост на краските, която ще ни отпрати може би към известно родство с художник като Бергман; ще забележим суровост и ъгловатост в проследяването на човешките постъпки, отсъствие на внимание към тънките и деликатни човешки преживявания, което е характерно за Хуциев.

Емил Петров: Но Жалакявичюс е автор и на такъв филм като „Хроника на един ден“.

Атанас Свиленов: Ако направим пък паралел между „Хроника на един ден“ и „Никой не искаше да умира“, ще забележим колко всъщност художник като Жалакявичюс е различен и в собственото си творчество. Макар и да остава верен на едно общо светоусещане, той дири различни средства за изява.

От друга страна, виждаме колко различен по светоусещане и по изказ е художник като Вадим Дербеньов в „Последният месец на есента“ — нещо класическо, благородно и дълбоко хуманно има в тоя филм.

Искам да отбележа хубавия тон, въведен в нашите изказвания, отсъствието на апологетично превъзпяване, което много пъти е съпътствувало за жалост нашата оценка за съветски филми, и много пъти у нас е давана висока оценка на филми, посредствени по своите качества. А светското изкуство не се нуждае от подобно снизхождение.

Видяхме на тоя фестивал някои филми с действително големи достойнства. Като че ли и аз съм склонен да поставя на първо място филма на Хуциев, който поставя началото на нещо ново като стилистика, като търсене и като проблематика в светското кино.

Филмът „Вярност“ на Тодоровски беше показан на нашите екрани успоредно с програмата и искам също да отбележа неговите големи достойнства. Известно ни е, че Тодоровски беше един от най-изявените оператори на съветското кино, както и Деребеньов беше един от майсторите на камерата, преди да пристъпят към първия си режисьорски опит.

Искам да отбележа филма на Тодоровски като нов нюанс в разработването на толкова широко експлоатираната в съветското кино военна тема. Той е намерил особено ягъл на отношение към своите герои, който му дава възможност да съобщи много истини за времето на Отечествената война и особено за онова поколение, което встъпи в тая война със стремежа да живее, да обича, да почувствува живота в цялата му пълнота. И колко от най-хубавите представители на това поколение загинаха в тая жестока битка! Този филм е силен с протеста си срещу войната, с новото отношение към събитията.

Много ми е близък по проблематика и филмът „Лебедев против Лебедев“. Всички ни докосна много живо неговият публицистичен патос, неговият стремеж за премахване на мижитурщината в нашия живот, за отстраняване на отстъплението пред бюрократията и трудностите, пред препятствията.

Но според мен филмът „Лебедев против Лебедев“ в своята режисьорска интерпретация като че ли е под равнището на драматургичния материал. Отдавам всичко дължимо на таланта на Габай по отношение на това майсторско смесение на илюзорно и действително, на тая сериозност на проблематиката и тая комичност в противопоставянето на реалното и илюзорното; отдавам всичко дължимо на майсторското разкриване на психологията на еснафа, на оная изключително тънка и убедителна интерпретация на актьора Слабиняк, който играе ролята на хазяина.

Но все пак мисля, че там, където филмът отива в същност към най-сериозните акценти, към поставянето на сериозните граждански проблеми, там, където той трябва да бъде богат със своя подтекст и със своите асоциации, с това, което трябва да застави зрителя да мисли, там на филма нещо не му достига.

Интересно е, че залата най-равнодушно приема точно тия монолози, точно тия диалози, в които се поставят най-важните проблеми на филма. Тук има нещо разсъдъчно, сковано. И в интериорните снимки има известна скованост.

Финалът на филма не ми харесва с това изведнъж оптимистично извеждане на проблемите. Щеше да ми бъде много по-симпатичен финал, в който героят на филма Лебедев при проявяване на смелостта си е буквално натупан. Но той ще получи морално удовлетворение от това, че излиза от своето мижитурско съществуване, че се проявява като човек.

А сега във филма всичко става много лесно — тези хулигани, или както искате ги наречете, бързо отстъпват; Москва се разкрива в приятни светли тонове; той крачи уверено, всичко пред него вече като че ли е лесно за разрешение; всичко като че ли е само в него, от него зависи и той няма вече да се сблъсква с трудностите, които са пред него.

Бих останал много доволен, ако проблемът беше поставен с цялата му острота, с цялата му сериозност, без да се достига до това, малко или много, тезисно оптимистично разрешение във финала, което някак си много бързо извежда проблематиката на филма до крайно решение. А в живота нещата никога не стоят така леко.

Тук присъствува др. Рецептър. Разбира се, смешно е тепърва да даваме оценка на неговите качества на актьор с умение да прониква в интелектуалните богатства на образа, актьор, много интересен и привлекателен; именно с това интересен, че умее да прониква до подтекстовите възможности, заложиени в ролята. И все пак Рецептър, който прави много във филма, е малко монотонен и еднообразен, и то именно в ония места, където и филмът е равен в поднасянето на най-сериозните проблеми на гражданската позиция на създателите му.

За мен филмът на Любимов „Жени“ е, както се казва, рядовой филм. Това е филм, в който има псевдоестественост. Режисьорът е много интересен, с много усет за истината, но въпреки това не е успял да се пребори със сценария, който очевидно е с много скромни качества.

Тук може би се налагат преди всичко актьорите и изключително даровитата актриса Ина Макарова.

Емил Петров: Но тя измества филма към себе си... Основните залежи са извън нея. Тъкмо когато става интересен, филмът бърза да свърши.

Атанас Свиленов: Всички много високо оценихме филми като „Сватба“, особено филма на Богин „Двамата“, направен изключително свежо, с майсторско вла-

деене на снимането в интеръора и вън на улицата. И тая непосредственост на младите! Един режисьор, който много обещава, още с дебюта си.

„Сватба“ и „Миха“ също носят полъха на нещо много характерно за Грузия, за нейния фолклор, за нейните самотитни нрави. Докато филмът „Аз виждам слънцето“ е направо слаба работа. Това е филм, който показва по-скоро негативната страна на търсенията на съветските млади режисьори. Тук има зле разбран театрален романтизъм.

Филмът „Здравей, това съм аз“ е повече силен в поставянето на проблеми от съвременното съветско общество.

Но заедно с това първата част на филма — военното време — е пълна с много неща, вече познати и от предишни съветски филми.

Според мен и филмът „Звънят, отворете вратата“ е по-малко сполучлив, отколкото „Здравей, приятелю Колка!“, макар че този филм е много симпатичен с вярното показване на психологията на юношата, на тая млада възраст, на цялата тая хаотичност, интуитивност и неопределеност. Чудесен е и изборът на младата актриса — 12-годишното момиче.

При всички достойнства, които вече изброих, филмът „Никой не искаше да умира“ все пак ме остави и малко хладен. Цялата тая жестокост на нравите, това страшно съблскване на хора с различни възгледи, на хора, които мислят различно за съдбата на своята родина, в последна сметка ми се струваше много жестоко.

Не почувствувах в последна сметка оная хуманност в позицията на автора, която да носи историческото оправдание за всички тези жестокости, на които е подложен един изтерзан народ. А и филмът е някак разрешен по естетиката на вестерна, ако мога така да се изразя — по разгръщането на събитията без достатъчно вникване дълбоко в психологията на героите. Човек би искал да опознае по-отвътре тия герои, да разбере невидимите пружини, които не се изчерпват само с отмъщението и с фанатичната привързаност към една идея.

Емил Петров: Но това е тъкмо приключенски филм. При това хубав приключенски филм. Къде остана изискването да се съобразяваме с индивидуалния творчески замисъл и облик на произведенията и на техните автори?

Атанас Свиленов: Това у мен лично остава като резерва към тоя филм при всичките ми admirationи към високите му професионални достойнства, към майсторското разгръщане на събитията, към толкова ефектната и същевременно ненапращива камера, към това ново извяване на Жалакявичюс в една много по-различна област на естетически дирения.

Нарочно си поставих за цел да бъда много конкретен и много искрен. Разбира се, когато човек е искрен, винаги се излага на опасността да предизвика други схващания, защото, малко или много, той е субективен в преценките си. **ВЪЛО РАДЕВ:** Искам да кажа само няколко думи във връзка с последната част от изказването на др. Свиленов, понеже моето мнение за филма „Никой не искаше да умира“ се различава коренно от това, което той казва.

От всички филми, които бяха показани тук, и от филмите, които успяхме да видим в Москва, тоя филм ми направи най-силно впечатление. Вероятно тук имат голям дял творческата нагласа, вкусът, предпочитанията.

Но все пак ми се струва, че моето отношение към тоя филм се базира и на нещо дълбоко и интересно, косто лежи в същността на самия филм.

Много ме интересуваше проблема — доколко отделните национални кинематографии създават произведения, различаващи се едно от друго.

Трябва да кажа, че някои произведения на грузинските кинематографисти, филма на Параджанов, филма на Девлотиан, филмите на Тодоровски и Дербенюв, филма на Габай и филма на Жалакявичюс говорят, че в своите търсения отделни режисьори и представители на отделните кинематографии създават филми, които внасят национални елементи в съветското изкуство.

И ако филмът на Жалакявичюс ме развълнува и трогна твърде много, причината е, че националните елементи в този филм, търсенията на националното са дълбоки и не вървят по линията на онова, което сме срещали досега, по линията на етнографията и т. н.

Когато гледах тоя филм, се питах откъде идва това неповторимо обаяние? Защо този филм не мога да го събера с нито един филм от ония, които гледах. И разбирам, че тук има нещо, което лежи дълбоко в улавянето на тоя откъс от живота на народа, в същността на характерите, в същността на тях-



Кадр от новелата „Двамата“

ното поведение, в същността на пластическото решаване на целия филм, в същността на режисьорската сила, с която се разказва.

За мене този филм, оставайки съветски, оставайки произведение на социалистическото киноизкуство, е в същото време дълбоко своеобразен и национален.

Привлича в този филм това, че авторът се опитва успешно върху основата на един такъв много ярък и много конфликтен материал да погледне в историята и в съдбата на своя народ по-мъдро, по-

дълбоко и от по-съвременни позиции, отколкото това е ставало.

Макар че в основата на конфликтите между семейството на Локисите и на техните другари, от една страна, и на националистите, от друга страна, лежат дълбоки класови, политически, социални и всякакви други прогиворечия, в същото време авторът разголвайки душевността и позициите и на едните, и на другите, остава на национални, народни позиции. Един непредубеден зрител не може да не усети болка, че умираха и едните, и другите.

Заглавието на филма „Никой не искаше да умира“ най-ярко говори за тия търсения.

Смелостта и мъдростта на автора, който по този начин е повдигнал тия проблеми, заслужава нашите адмирации.

Говорейки тия неща за филма на Жалакявичюс „Никой не искаше да умира“, в никакъв случай не искам да отрека хубавото, което има в останалите филми.

За мен лично тая среща с по-младото поколение съветски режисьори — включвам тук и Тодоровски, и Дербеньов, и всички останали, които не бяха представени със свои филми — беше много интересна и полезна. В тези тенденции, които някои другари тук набелязаха, проличават усилията за по-бързо и по-ярко развитие на съветското кино, на което, убеден съм, че ще се радват не само съветските, а и българските кинодейци.

В. ЖАЛАКЯВИЧЮС: Ние сме тук в доста неловко положение, понеже, както вие сами виждате, с изключение на В. Янчев и Вълко Радев общо взето тук говориха критици и теоретици, а за съжаление в нашата делегация такива няма. Аз не бих искал да теоретизирам, да говоря за неща, от които би могло да се правят някакви теоретични изводи, например за състоянието на съветското или на българското кино, защото противоположно на критиците, ние през цялото си работно време правим филми. И противоположно на критиците, които през цялото си работно време гледат филми, ние ги правим, а филми гледаме само през свободното си време.

И все пак позволете ми да кажа две общи думи, преди да започна да говоря за конкретните филми, които видяхте вие и които видяхме ние.

Мисля, че като изхождам от онова, което зная, струва ми се, че „чудо“ в областта на киното в Съветския съюз би могло да се направи твърде бързо, по всяка вероятност за това съществуват достатъчно много хора, ако отхвърлим от сметката едно понятие, което се нарича отговорността на съветския кинематограф за идеите и идеалите, на стража на които той стои. По същия начин по всяка вероятност може да се създаде и съветско икономическо „чудо“, ако ние

си отърсим раменете от всякаква отговорност пред въпросите на войната и мира изобщо върху планетата.

Филмът „Балуев“ никога не е изразявал същността на съветското кино. Той би могъл да бъде нещо като карикатура на съветския кинематограф, както и филмът „Жени“ не изразява онова, което сега става в съветското кино. Няма съмнение, че карикатурните черти, които се наблюдават във филма „Балуев“, погледнати от критичен ъгъл, могат да се разглеждат като нещо, което съществуваше като тенденция.

Когато говорихме — аз имам предвид думите на нашите съветски другари в началото на нашата седмица, — че демонстрирането на тази програма от наши филми изразява тенденции на съветското кино, няхаме предвид нито естетическия, нито програмно-тематичния подбор на филмите. Това е съвсем малка част, един резен от хляба, който изразява състоянието на нашето кино през последните години и дори, бих казал, месеци.

Най-интересната и най-главната, бих казал, тенденция в нашето изкуство и в нашето кино в условията на новия климат, който съществува в нашия културен живот, е, че филмите ни се правят така, че те изразяват не една или друга тенденция, която се налага от една или друга група хора, в това число и критици. Мисля, че у някои критици често пъти се явяват твърде странни изисквания. Като говорят, че ние по времето на култа се занимавахме с тези и тези теми, те искат сега всички останали художници да се заемат с контратемите на тия теми, които те смятат за единствено приемливи. Струва ми се, че това е смяна на един култ с друг култ. Тук вече се подчерта и това много ми хареса, че само появата на индивидуален художник, само създаването на кино от творчески индивидуалности може да представлява естетическа платформа за реално отразяване на живота.

Ние видяхме тук седем филма освен филмите, които познаваме от по-рано — дело на българската кинематография. Не съм сигурен, че филмите, които видяхме у вас, са най-добрите, защото не познавам стопроцентово вашите филми.

Лично мога да кажа, че видях съвсем нов за мен кинематограф, макар че преди бях виждал няколко отделни други български филми.

Само след прегледа на тези филми аз можах да си създам представа за известни общи контури — няма да кажа тенденции, защото не съм имал възможност да видя онези тенденции, които се намират в корена на нещата и защото тук виждам само онези тенденции, които се намират отгоре.

Още в първия филм — „Мъже“ — видях режисьор, който съвременен мисли и който съвременен твори. Този израз сега наистина често пъти обичаме да повтаряме, обаче така или иначе това са не просто думи за разговор, а една категория, която обективно съществува в нашия живот. Всъщност вече ни омръзна да виждаме съвременен приказващи режисьори, които за съжаление правят старомодни филми.

За съжаление според мен във филма „Мъже“ съществува конфликт между литературното начало, между хубавото литературно начало, но все пак литературно начало и режисьора.

Докато режисьорът беше още свободен и навлизаше в повествованието и



Из новелата „Сватба“

докато той беше отговорен само пред себе си, тази част ми се видя не само твърде интересна, но и твърде солидно изразена, като ми носеше твърде голям поток от мисли, защото върху цялата рамка, която ми даваше режисьорът, аз имах възможност да наслагвам своите представи и асоциации. И по всяка вероятност именно по това време се извършва общуването между автора от екрана и хората, които се намират в залата. Обаче някъде по средата на повествованието, когато всичко това се разрасна с помощта на литературните перипетии и от първоначалните тенденции на режисьора останаха вече предимно някакви елементи на занаят, в смисъл на изкуството на режисурата, вече бях принуден да следя за хода на мисленето, изразено от литературата. И затова ми се струва, че цялата тази литература попречи на режисьора да продължава решението на филма така, както беше започнат отначало.

Ако литературата бе малко по-прозрачна, ние по всяка вероятност бихме се срещнали с едно твърде любопитно произведение. Сега режисьорът за съжаление е бил заместен от автора на литературните текстове.

Във втория филм — „Неспокоен дом“ — обърнах внимание върху „стафидите в кифлата“, защото тук има цяла поредица от обертони, които силно ме развълнуваха и ми харесаха, обаче общо взето този филм ми направи по-малко впечатление.

През следващия ден видяхме филма „Вула“ на Корабов и филма „Горещо пладне“ на Хеския.

Мисля, че тук ще трябва силите поне на няколко критици, за да можем да разгледаме правилно тези филми. Не искам подробно да говоря за тях, защото вероятно това са филми, които би трябвало да се гледат поне осем и половина пъти.

„Вула“ е твърде съвременен филм по мислене, а не само по форма — аз не отделям тези неща едно от друго. Трудно ми е да анализирам този филм, защото освен че го видях само веднъж, просто не познавам друг никакъв модел на такова кино. Дори критиците, които обикновено са твърде тактични, и те винаги търсят сравнение с този или онзи режисьор. Това е свойствено, характерно за човека, защото обикновено, като анализиращ, търсиш аналогия и после с помощта на тази аналогия, с помощта на паралела търсиш някакви хубави или лоши страни, успехи или грешки и т. н. Така винаги става и по този начин ние дори сравняваме несравними неща.

Филмът „Вула“ за мен се оказва безмоделно произведение, той предизвиква у мен голямо вънление. Тъй като, изглежда, нямах възможност да схвана текста интонационно, дори трябва да добавя и в диалектния му смисъл (особено що се отнася до първата част на филма), цялото това пируване, целият този сватбен хаос имаше само една плоскост — аз го виждах само чрез фотографията и без истинския жив звук, който съществуваше там. И поради това беше ми твърде трудно да свържа тези две части, които за мен за съжаление останаха самостоятелни части, макар че напълно разбирам целия хуманистически и граждански смисъл на изразяването на днешния ден в контрапункт със сватбите от миналото.

Когато гледах филма „Горещо пладне“, с мен се извърши някакъв твърде странен процес, защото, изглежда, разбрах филма не от онази страна, от която трябва да се разбере, т. е. дори в смисъл на емоционалност.

Първите три четвърти от филма имат поразяваща сила, която нараства с огромно рондо и с повтаряне на едни и същи емоции, които обаче при всяко повторение те обхващат все повече и повече и с все по-голяма сила. Почувствувах толкова силен и голям поток от човешки мисли — като голяма река, която е много по-широка, отколкото онази река, която тече под моста. И след това точното съставяне на тезисите и разрешаването на тези тезиси и подсилването им с публицистика! Доколкото разбрах от превода, тя е прекрасна със своята лирика и все пак си остава ненужна публицистика, която е по-тясна от това, което е разкрито и показано във филма. Темата на генерала съществува от самия момент на онзи хеликоптер, който лети над моста и от който се възприемат всички тези събития, този тезис всъщност вече съществува. А освен този тезис във филма има много повече разкрити неща. И свеждането им в края към някакви уговорки, т. е. момчета от целия свят, обединявайте се, защото всичко това може да бъде спряно, простото повтаряне на известни неща наред с творческите открития — поне така е за мен — в известна степен намалява силата на този филм.

И най-после последният филм, който видяхме, е филмът „Цар и генерал“.

Не зная как трябва да гледа, да разбира този филм един българин, не зная как ще го гледа един американец или един австралиец, обаче за мен филмът съдържа извънредно много любопитни, нови драматургични форми, посредством които по съвсем нов начин са разкрити националните пътища, националната драма, националната диалектика, националният конфликт — не зная коя от тези думи в случая е най-подходяща, може би просто цялата сума от тези думи.

Ние говорихме вече с наши български приятели по този повод, с наши колеги и аз чух някои неща, които споделям — това, че не се е получил конфликтът между генерала и царя и т. н.

Генералът заема от драматургична гледна точка една от главните позиции във филма — и в това трябваше да се заключава известна драматичност. Втората половина на драмата е направена дълбоко, съвсем по нов начин.

Това ми стига както за емоцията, така и за информацията, и за разбирането на народните пътища и изобщо на всичко онова, което можеше да бъде и което в действителност е дадено на екрана.

Онова, което видях от българското киноизкуство, ми говори съвсем ясно не само за плодовете, но и за всичко онова, което става под земята, т. е. в корените на българското дърво. Гражданските позиции, т. е. позициите, изхождащи от нашите комунистически идеали, са налице във всичките филми, поне в онези филми, които аз видях. Тези позиции са способни да гарантират разцвета на българското кино, защото те са основани върху някакви едри, големи, граждански, човешки неща и в това отношение всеки един филм предизвиква размисъл за българския народ.

ИВ. ЗНЕПОЛСКИ: Тук беше прието да се говори в началото за филми, които най-много харесват на изказалите се, а аз искам да започна от филмите, които най-малко ми харесаха.

Един такъв филм като „Жени“ например за мен е стар, не само по начина, по който е направен. Той може да измами със своята откровеност и чистота, може да въведе в заблуждение. Ще поясня в какъв смисъл. Мисля, че тук са съвместени и съжителствуват старите схеми, в които поставяме героите, образите, конфликтите, и някои интересни жизнени наблюдения. И само защото са намерени някакви детайли, някакви късчета живот, само затова тези схеми на подход към материала могат да заживеят един мним живот.

Тук можем да видим старите краски на черно и бяло, на абсолютно прав, абсолютно неправ, на абсолютна доброта и на несправедливост и, разбира се, накрая — до неминуемото възтържествуване на доброто. Ако се предполага някакво зло или неправда, тя е само в рамките на изключението, което ще бъде осъзнато.

Филмът наистина свърши точно там, където започна един истински проблем. Защото все пак е лесно на майката на героинята от филма да бъде добра и разбираща, да бъде истински човек, когато всичко това става в сферата на общите приказки и отношения. И тук идва вече голямото изпитание към героите, когато тежестта на всички тези принципи, които нашата революция е изстрадала, те трябва да приложат към себе си, да ги изнесат на собствените си плещи често в свой ущърб.

Авторите са обърнали гръб на този конфликт, не са искали да погледнат задълбочено в него. Образът, създаден от Ина Макарова, макар че актрисата е много добра, също не е нов, не звучи съвременно.

Има доста голяма разлика в мисленето между този филм и филмите „Аз съм на 20 години“ или „Лебедев против Лебедев“. Някъде между тях бих поставил филма „Здравей, това съм аз!“.

В „Аз съм на 20 години“, а отчасти и в „Лебедев против Лебедев“ ме респектира преди всичко големият размисъл за съвременния живот, опитът да се покаже мисловната одисея на съвременния човек. С тези си качества Марлен Хуциев се нарежда в редиците на най-авангардните съвременни творци в киното и, разбира се, не само заради изразните средства, които използва, а главно заради мащабите на мисленето.

Това са преди всичко проблемите за търсенето на истината в живота, това е сложният проблем за приемствеността на идеите, въпросите за смисъла на съществуването...

Изкуството може да поставя проблемите, да ги поставя с цялата им тежест и неотложност, без да им дава окончателен отговор. По простата причина, че по някой път още самият живот не е дал този отговор. Младите съветски режисьори, чинто филми гледахме, искат да поставят въпроси независимо

от това, че не знаят точния им отговор, независимо от риска, че могат да сбъркат не само при отговора, но дори и при постановката на тези въпроси.

Именно в това е и тяхната слабост, и тяхната сила. Разбира се, заради слабостта, която проявяват — и това им прави чест, — те не се отказват от силата, която им носи тази позиция.

Какво предлагат Хуциев и Габай на своите герои, когато ги поставят лице срещу лице със сложните проблеми на действителността? В края на доста богатата одисея на своите трима герои Марлен Хуциев все пак в тая сложна плетеница на размисли и на обърканост на героите им предлага обща максима. Това е максимата за духа, за приемствеността на поколенията, разбира се, изтъквани по новому, без да се дават все пак точните координати на това ново разглеждане: второ, другарството, това чувство за сигурност, когато до теб има скъпи и близки хора; и накрая необходимостта да бъдеш честен и да постъпваш винаги така, че никога да нямаш угризения на съвестта.

Това са, струва ми се, твърде общи постановки, просто едни може би необходими граници, в които трябва да се търсят точните отговори. Героите не са лишени от необходимостта да продължават своите търсения, да продължават да си удрят главата в проблемите, които им поставя животът. Именно в това виждам съвременността на образите и на мисленето на режисьора.

Героят на Габай твърде много прилича на събирателен образ на момчетата на Хуциев. Мисловно, пък и със своята съдба той повтаря много от техните лутания и техните съмнения. Съществената разлика по моему идва в момента, когато трябва да се предложи на героите конкретна позиция за поведение в живота.

В края на своя филм Габай е пренесъл проблемите от мащабите, от границите на обществото на границите на отделния индивид. Докато Марлен Хуциев е с ясното съзнание, че неуспехите и трудностите на неговите герои имат в основата си реални явления в обществения живот, че това са трудности не само на неговите герои, но и на цялото общество, в „Лебедев против Лебедев“ има до известна степен оневиняване на средата, която поражда тези явления, на по-големите причини, които се намират в тази среда, а във филма се прехвърлят на гръба на отделния индивид.

Гръб, който е далече по-слаб. По този начин можем да се освободим от необходимостта да даваме отговор на редица интересни въпроси.

Това идва с края на филма. А през цялото време живата тъкан на филма ме е карала да очаквам по-значителни обобщения и изводи. И главно това е така по линията на Валя, който със своето поведение, различно от поведението на Лебедев, ни показва, че всичките тези доносчици, всичките тези карьеристи, всичките тези хора, които отравят живота на добрите граждани, ще получат своето, стига да знаем как да се отнасяме с тях.

Въпреки различieto на филмите, въпреки слабостите, за които всички говорим, младото съветско кино ни казва свои думи, които ни вълнуват и които са ни скъпи на всички. Скъпи, защото търсят проблемите на истинския живот, без да губят перспективата на общата идейна постановка, която по един превъз-



Сцена от филма „Жени“

ходен начин ни дадоха предишните две поколения на светските кинематографисти.

Тук става дума за завоевания, които взаимно се допълват. Мисля, че завоеванията на сегашния етап на младото светско кино биха били невъзможни без завоеванията на първия етап, когато се решиха генералните въпроси за общото светоусещане на новия човек, големите проблеми за човека и мястото му в епохата, въпросите за съткновенията на идеи и за изхода от голямата историческа битка, които се решиха с филмите за революцията и за събитията след революцията и за Втората световна война.

Преди да завърша, искам да кажа две думи за филма на Жалакявичюс „Никой не искаше да умира“. Независимо от това, че той не е на съвременна тема, търсенията и успехите на режисьора се свързват много добре с общата атмосфера на младото светско кино, с общия начин на едно мислене, което ни ражда.

Този филм е нова дума в разглеждането на събитията след войната и самата война. На тази тема аз съм гледал само един филм, който ми е направил така приятно впечатление, това е филмът „Жестокост“ на Скуйбин.

Оставяйки твърде национален, филмът на Жалакявичюс по своята тематика прилича на полските филми от серията „Полякът и войната“. Това е преди всичко, защото режисьорът не изпуска от погледа си сложното понятие нация, важността на понятието нация, без да изключва класовостта.

Това е филм за трагедията на литовеца след войната.

При показване трагедията на поляка поляците поставиха в центъра на вниманието си — както е в „Пепел и диамант“ — индивида, който се намира от другата страна, който също се е борил против немците, но който застава на националистически позиции, или пък индивида, който седи извън двете течения и просто страда от войната.

Жалакявичюс е направил свои главни герои именно съзнателните борци-комунисти, четиримата братя. Това усложнява нещата, изисква друг мащаб и по-голяма тънкость, слага редица уловки по пътя на работата. С всичко това режисьорът се е справил с чест.

За мен лично само към финала има спадане на силата на филма, и го става в такава мяра, в каквато мяра режисьорът премества своето внимание от всеобщата трагедия върху скръбта на едната част от конфликуващите страни, заслужаваща внимание, по-искрената, по-голямата и по-заслужилата скръбта, но все пак една част от сложните взаимоотношения във филма.

Ю. ХОДЖАЕВ: Аз ще последвам примера на предишния оратор и ще започна от филмите, които не ми харесаха. Преди всичко това е „Неспokoен дом“.

Струва ми се, че в този филм всичките герои са програмирани предварително, поставени са в някаква електронно-изчислителна машина, която дава готови решения по отношение на целия останал ход на филма. Това е майката-мъченица, която непрекъснато виждаме с престилка и в кухнята, с винаги загрижено лице; бащата, общо взето също така не нов образ в литературата и в киното, който не разбира младото поколение отначало, но после ще го разбере — в това сме сигурни и в действителност точно така и става. Освен това имаме представители на младото поколение в различните му аспекти, всеки със своите неголеми отклонения, които режисьорът и авторът свеждат в края на краищата до едно хармонично цяло.

Приблизително същото бих казал и за филма „Мъже“. Там също имаме схематично развитие на набелязаните характери. В това отношение не съм съгласен с Жалакявичюс. Героите на филма не живеят на екрана, те просто изпълняват някаква функция.

Няма да открия Америка, ако кажа, че слабостта на тия филми се състои в това, че у тях литературата преобладава над киното, докато всичките успехи на останалите филми, които имаме възможност да видим, са свързани именно с онези елементи, които наричаме кино, в добрия смисъл на тази дума, т. е. в преодоляването на литературата.

Преди всичко бих искал да изтъкна тук филма „Горещо пладне“. Филмът учудващо напомня нашите най-добри филми от миналите години и филмите на неореалистите от епохата на разцъфтяването. В него виждаш голям замах, голяма мощ, особено в началото. И тук имаме благородната идея, че народът идва на помощ на това малко момче; с други думи казано, човешката личност — а това момче също е една личност — е много по-важно нещо за нашето общество, отколкото всичко друго.

Жалкото е обаче, че някъде по средата на филма режисьорът се е уплашил, че не всичко вложено от него ще бъде добре разбрано, и е въвел това външно построяване на сюжета, за което говори Жалакявичюс, въвел е съвсем ненужния според мен дикторски текст, който в края на краищата нищо не дава, някак-ви илюстративни кадри на маневри. Обаче общо взето този филм за мен е най-силният.

Според мен „Рицар без броня“ е великолепен филм. Филмът също наистина решава стар проблем, който е известен от други филми, обаче го решава по своему, със съвсем неподражаем главен герой. От срещата ни с този филм у нас се пораждаат много мисли, дори започваш да мислиш за себе си като баща.

За филма „Цар и генерал“ ни е доста трудно да говорим, защото наистина не познаваме специфичните исторически условия, но според мен неговата сила е в това, че той извънредно точно преди всичко възпроизвежда атмосферата на онези години, както и на целия този епизод. Силата му е също така и в дълбокото проникване в психологията на царя, който е показан тук не като цар, а като човек. Човек, който се решава на морален компромис и търпи поражение, макар че фабулно той побеждава.

Видяхме също великолепната мултипликация на Тодор Динов „Маргаритка“. Що се отнася до общите изводи, които могат да се направят във връзка с показаните филми, бих искал да изтъкна, че имате група от високо надарени режисьори, всеки със своя индивидуалност, които не могат да бъдат подстригвани с един гребен, както това се прави от очилатия бюрократ.

Сега бих искал да кажа две думи съвсем по друг повод. Много е приятно, че критиците, които чухме тук, приказват откровено. Понякога ти се иска да спориш малко с тях. Обаче работата не се състои в това. Аз искам да говоря по принцип. По-нататък обаче, когато тези критици (аз имам предвид и нашите критици, защото това явление е едно и също и у вас, и у нас) започват да пишат във вестниците, излиза нещо съвсем друго. Тук нямам предвид специализираните киносписания, както например вашето списание „Киноизкуство“ и нашето списание „Искусство кино“, където се правят сериозни критични прегледи. Имам предвид пресата, която широко се чете от зрителите и която оказва най-голямо влияние върху тяхното възпитание. Мисля, че както у вас, така и у нас засега между нас стои някаква „фигура на замълчаването“, защото някак си е неудобно да ругаеш филмите на своите приятели, особено когато такива статии се появяват във връзка с някакви културни седмици или фестивали, а те обикновено именно тогава се появяват най-много, към различни тържествени дати например Девети септември или Седми ноември.

Това явление оказва извънредно отрицателно влияние върху зрителите. Когато в българската преса общо взето се изтъква високото равнище на съветското кино, т. е. че съветският кинематограф според пресата е много добър, а след това зрителят идва в кинозалата и вижда някакъв слаб филм, който дори в Москва не виждаме — това явление поражда недоверие както към съветските филми, така и към самата преса.

При такъв подход, когато всичките филми са добри, напълно се изключва дори възможността...

Х. Габай: ...че всъщност поне един от тях е наистина добър!

Ю. Ходжаев: Да, именно така! Нужен е квалифициран разбор на действително хубавите филми и възпитание на зрителя с помощта на хубавите филми, които засега потъват сред маса лоши филми.

Бих искал да завърша с един анекдот: двама австралийци се срещат. Единият е окъсан, одраскан. Другият го пита: „Какво се случи с тебе?“ „Аз — отговаря първият — си купих нов бумеранг, а от стария не мога да се отърва.“

Трябва да се отървем от такъв подход към нашите филми, защото в края на краищата той удря като бумеранг.

ВЛАДИМИР РЕЦЕПТЕР: Тъй като тук в единствено число аз представлявам актьорите, ще кажа няколко думи за актьорите, които видях във филмите, мислите, които възникнаха у мен във връзка с това.

Грешен съм, рискувам да бъда старомоден, обаче имам чувството, че всички разговори за ултра-съвременните неща, за така наречените нови вълни — всички тези разговори се развиват в излишно повишен тон. Защото вълната има свойството да идва и да свършва, да минава, да се излее на брега, а онази

постоянна величина, която се намира в един дълбок водоем, си остава винаги постоянна величина.

Постоянна величина за мен винаги си е оставала личността, човекът, който се намира в центъра на художествената творба и представлява логически завършек, логически връх като естествен край на всяко художествено произведение. При това не просто човек, а дълбока и интересна творческа личност.

Ние видяхме няколко ваши филми и у мен се създаде може би малко субективно, но твърде странно чувство, че непрофесионалните артисти в българския кинематограф по-добре се представят от професионалните. Имам предвид преди всичко артиста, който ми направи извънредно сериозно впечатление — Олег Ковачев във филма „Рицар без броня“. Това е човек, който си има свой свят, в името на който той се бори и който отстоява с всички средства. Това е човек, чиито прояви, проявите на неговата творческа личност, дълбоко ме интересуват.

Най-малко ми хареса във филма първият епизод, свързан с пътуването в кола. След този епизод филмът ме обхвана изцяло, грабна ме артистът Олег Ковачев и ме накара да го обикна за дълго време. Може би в моето изказване се чувства сега гласът на бащата, обаче у мен възникваха твърде лични, частни съображения по повод на Олег Ковачев и аз изпитах дълбоко съжаление, когато научих, че той ще се снима пак.

Мисля, че би било много по-добре да не го закачаме сега и да му дадем възможност спокойно да израсне и тогава, може би към 18—20 години, бихме имали твърде интересен актьор. Ако сега стане звезда, това е твърде опасно за едно дете на неговата възраст.

Много ми хареса също така актрисата Надежда Ранджева, която играе във „Вула“. Към тези актьорски победи мога да добавя и работата на Наум Шопов във филма „Цар и генерал“. Това е работа на майстор. Може би тук се изразява моята симпатия към колегата по Хамлет.

Струва ми се, че младите критици имат своя болест. Първите симптоми на тази болест се състоят в това, че те, като говорят, изтъкват повече онова, което им се иска да видят във филма, отколкото онова, което действително се съдържа в него.

Ако говорим за „Лебедев против Лебедев“, главната задача на авторите на филма по-скоро се състоеше в постановката на проблема, а не в отговора, който ни се искаше да чуем. Така или иначе, ние сме много доволни, че нашият страхлив и тих Лебедев даде възможност на млади боеви критици да проявят своята активна гражданска позиция.

Аз съм много доволен от срещата си с България и с българската кинематография. Тя ми достави много интересни и вълнуващи минути. Спомените за това пътуване ще останат задълго. Поднасям своята благодарност за вниманието не само към моите думи, но и към нашето пребиваване тук.

Х. ГАБАЙ: Наистина голямо щастие е, че художниците сега започнаха твърде индивидуално да се проявяват. Природата на изкуството е двойствена. Тя е както индивидуална, така и социална, обективна. Най-пълно индивидуалността може да се изрази в атмосферата на доверие, в атмосферата на отстранените догматични „табу-та“, в атмосферата на внимателно отношение към живота и на желанието да се разбере процесите, които стават в него.

Наред с това изпитвам твърде голяма отговорност, че моето лично щастие на художник, който винаги е доволен да се изяви, се намира в зависимост от това, как ще изияв не само себе си, а чрез себе си ще изияв онова, което разбират хората. Без възможността да изияв нещо, което е понятно за хората, не мога да бъда щастлив.

Аз ходя из кината и гледам дали това, което казвам, ще бъде разбрано от хората, или няма да бъде разбрано, не са ли мислите, които изиявам на екрана, техни мисли. И когато виждам, че в известна степен изиявам онова, което те мислят, намирам своето щастие.

По този начин се връщаме пак към наистина стари, но здрави нравствени идеали — да се чувствуваш единомишленик на хората и в известна степен да бъдеш изразител на техните мисли.

Защо казвам „в известна степен“? Защото аз например нямам смелостта да кажа, че със своето изкуство уча хората. Стремя се да изиявам техните мисли, стремя се да поставя пред тях някакви въпроси и ако успявам, това вече е много нещо и затова не мога да кажа, че ги уча и според мен нямам правото

да се чувствам учител на хората, защото съм такъв човек, каквито са всички останали. Може би съм просто малко по-силно реагиращ барометър и притежавам собствена фантазия.

Мисля, че човекът малко прилича на планьор, който лети върху въздушна струя. Когато той чувства топла възходяща струя, отива нагоре, а когато почувства студена струя, слиза надолу. Такова явление винаги става в обществото и дори в нашето щастливо социалистическо общество има и ще има такива струи. Ще има и топли, които те движат нагоре, и студени, които те карат да слизаш надолу.

От човека твърде зависи как ще постъпи. Неговите постъпки до голяма степен зависят от неговото възпитание, от това, към какво се ориентира той в живота.

Приблизително такъв комплекс от мисли ни ръководеше, когато работихме над филма „Лебедев против Лебедев“ и специално над ролята на Рецептер. „Система на възможностите“ и „система на спирачките“ винаги ще имаме. И в този смисъл, при такива обстоятелства твърде много зависи и от самия човек, от неговите позиции, от това, какви струи той абсорбира, има ли достатъчно сили и желание да не се поддава на лошото влияние на студените струи.

Комплексът от всички тия въпроси дълбоко ме интересува и аз с удоволствие гледах как във филмите на моите български приятели също в известна интерпретация звучеше тази тема. Тя звучеше по различен начин. Да кажем, целият филм „Мъже“ беше построен също приблизително със съпоставки на три различни съдби, на трима различни младежи, които напускат армията.

За мое лично огорчение тези три съдби не бяха изживени. Това не беше история на три различни характера. Това беше история на три възможни пътища, които са обозначени твърде правилно, отбелязани като с пунктир в края на книгата, където се пише съдържанието и се дават страниците, обаче те не бяха изживени от авторите.

И затова възприех този филм в известна степен като филм риторически. Разбирам хубавата нравствена позиция на режисьора. Обаче той малко ми каза, защото той се намираше в сферата на риториката.

За съжаление и другият филм, който също изцяло е насочен към нравствените въпроси, филмът „Неспокоен дом“, също частично е засегнат от риторизъм. Там има някакво предварително задание, някакво предопределение и човек предчувства към какво ще ни доведе филмът.

Известна едностранчивост от подобен характер има и във филма „Лебедев против Лебедев“. Обаче у нас това беше свойство на жанра, защото по форма до известна степен това беше филм-шега. Шегата винаги може да бъде малко заострена. Там, където не виждам жанровото изостряне, аз съм принуден да се отнасям по-твърдо.

Много хубаво е, че съвременното младо поколение на българските кинематографисти живо се интересува от нравствените въпроси. Според мен това всъщност е главният предмет на нашето изкуство.

В този смисъл ще си замина твърде радостен, че се срещнах с единомишленици. Едни от тях могат да работят малко по-добре, други — малко по-лошо. Всъщност аз също не зная как работя и винаги се уча от близките си. Заминавам твърде доволен от тази среща.

РАШО ШОСЕЛОВ: Ние се събрахме не за да стигнем в нашите разговори до някакви абсолютни истини, а просто, за да разговаряме, за да разменим мнения.

От името на българските кинематографисти и от името на стотиците хиляди зрители, които се запознаха с произведенията на редица млади съветски кинорежисьори, благодаря от сърце на нашите скъпи гости и ги моля да предадат топлите ни чувства на всички свои колеги, чиито филми видяхме и с които лично не успяхме да се срещнем.

ВИТАУТАС ЖАЛАКЯВИЧЮС

»всяко действие е мисъл,
всяка мисъл — действие«



През последните години се наблюдава голямо творческо оживление в националните студии на Съветския съюз. Какви са според Вас причините за това явление?

Струва ми се, че основната причина е преодоляването на прекомерната централизация в нашето филмово производство. През годините, които условно наричаме „период на малко филми“, Мосфилм концентрираше около себе си най-добрите творци на съветското кино. Това се отнася не само за творците от по-старото поколение като Довженко, Калатозов или Савченко, но и за режисьорите от средното поколение. Хенрих Габай и Марлен Хуциев започнаха режисьорската си кариера в Одеската киностудия, Алов и Наумов — в Киев. Филмите бяха много малко на брой и се произвеждаха почти изключително в „центъра“, където производствените възможности бяха най-големи. А производственият монопол водеше със себе си и творческия.

Едно изключение в това отношение представляваше киностудията в Тбилиси, която имаше изградени свои национални традиции още от периода на нямото кино. Въпреки че тякои от най-добрите грузински режисьори като Калатозов и Чиаурели бяха привлечени в Москва, Тбилиската студия все пак разполагаше със значителен щат от способни филмови творци. Такива бяха например Абуладзе и Чхеидзе — създателите на филма „Лурджо на Магдана“. Но останалите национални студии бяха систематически лишавани от най-добрите си кадри и правеха посредствени, сиви филми.

Преломът настъпи след втората половина на 50-те години, когато броят на произвежданите филми рязко се увеличи. От 120-те филма, които се създават годишно в нашата страна, сега само 35 са произведени в Мосфилм. Студията „Горки“ в Москва и Ленфилм правят по 10—12 филма годишно. Останалите 60 филма се произвеждат в други студии. За да се осигури това производство, техническото обзавеждане на националните студии през последните години рязко се подобри. Талантливите режисьори нямаша специален интерес да работят в Москва. Качеството обаче се повиши забележимо едва десетина години по-късно — през последно време. Моето впечатление е, че най-интересните филми на националните студии в момента са дело на режисьори, които снимат своя трети, четвърти или пети филм. Успешните дебюти като „Двамата“ на Богин или „Първият учител“ на Кончаловски са рядкост. В повечето случаи дебютантите работят с по-слаби сценарии.

Забелязва ли се в най-добрите филми на националните студии през последно време особено внимание към националните проблеми на съответния народ? Какви са причините за това?

— Причините са както творческите стремежи на авторите, така и предпочитанията на ръководствата на националните студии. Това, разбира се, не значи, че в националните студии могат да се произвеждат само такива филми. Моят първи филм „Хроника на един ден“ разглежда проблеми, значими не само за

Литва, но и за цялото съветско общество.

Изобщо, както вече казах, съставът на творците в съветското кино винаги е бил многонационален и е третирали най-различни проблеми. С укрепването на националните студии тази черта на съветското кино не се появи за пръв път. а само се изяви по-ярко.

Вие сте написали сам сценариите и на двата си филма. Смятате ли, че това, което сте създали, е авторско кино? Как стои пред Вас проблемът за авторското кино?

— Авторското кино за мен не е никаква модна приумица. Въобще не съществува изкуство, което да не е авторско. Въпросът е кой е авторът на един или друг филм?

Във филмите „Неизпратеното писмо“ и „Аз съм Куба!“, създадени съвместно от Калатозов и Урусевски, истинският автор е фактически операторът. Творбите на Вадим Дербенев „Пътешествие през април“ и „Последният месец на есента“ са също операторски-авторски филми. Дербенев изнася фотографията начало във филма, функциите на актьорите и режисурата са второстепенни.

Съществува и авторско-писателско кино. Такова, струва ми се, е изкуството на Стенли Крамер (с изключение на филма „На брега“) Крамер е първостепенна фигура в съвременното американско кино. И въпреки това, ако някой ме помоли да назова неколцина най-големи режисьори на съвременното кино, едва ли ще си спомня за него. Но ако ме попитат за 10-те най-добри филма през последните години, в моя „списък“ обезателно ще фигурира някоя от неговите творби.

Съветският филм „Бащата на войника“ е ярък (и не единствен!) пример за актьорско авторско кино. Функциите на режисьора и оператора в този филм са второстепенни. Авторски филм на актьора Н. Черкасов е „Депутатът от Балтика“.

Най-разпространеното авторско кино е режисьорското. Но не всеки филм, заснет от режисьора по собствен сценарий, е авторски. Анджей Вайда е бил само два пъти съавтор в свои филми. А неговите девет творби са безспорно авторски. Изобщо Вайда е една от най-ярките авторски фигури в съвременното социалистическо кино.

Струва ми се, че режисьорът, който пише сам сценария на своя филм, се поставя в неизгодно положение. Той влага всичките си сили в написването на сценария и работи много по-бледо в периода на заснемането и монтажа. Чуждият сценарий за режисьора е трамплин, собственият — догма. Това безспорно спъва творческата инициатива на режисьора.

Но има автори-режисьори като Федерико Фелини, които използват писателското умение на своите сътрудници за написването на сценария. Какво мислите за техния опит?

Моето мнение е, че зад името на Федерико Фелини винаги стоят голям брой други талантиливи хора, които са се приспособили към неговата индивидуалност. Това е „свезвездие“, без което Фелини не би могъл да блести така ослепително ярко. Струва ми се, че Фелини цял живот снима непрекъснато един и същи филм. „Осем и половина“ например е една, ако може така да се каже, чисто мъжка драма — драма на интелекта. „Джулиета и духовете“, напротив, е драма на чувството, в известен смисъл женска драма. Но и двата филма съставят драмата на една и съща личност в различните ѝ характеристики. Това е личността на самия Фелини.

Лично за себе си мога да кажа, че аз започнах да пиша още преди да стана режисьор. В института искаха да ме прехвърлят в сценарния факултет. Това не се случи, но оттук можете да разберете защо съм автор на сценариите и на двата си филма.

Вашият първи филм „Хроника на един ден“ беше доста сложен по сюжетното си и монтажно изграждане, докато „Никой не искаше да умира“ се базира на една твърде проста и логична фабула. Това въпрос за развитие ли е, или пък е просто подход към две различни задачи?

— Във втория си филм „Никой не искаше да умира“ съм се стремил съзнателно към противоположните решения в сравнение с „Хроника на един ден“. Герои, композиция, монтаж — всичко това рязко се отличава. Героят на първия ми филм беше колеблив и многословен, героят на втория — действителен и лаконичен. Венцкус беше интелектуален тип, склонен към отвлечени разсъждения и компромиси, а Бронюс — монолитен и земен характер. Някъде много отдавна беше казано, че всяка мисъл е действие и всяко действие — мисъл. В първия ми филм действието е производно от мисълта, във втория — мисълта е производна от дей-

ствието. Това можете да наблюдавате дори в поведението на героите: Венцкус, героят на първия ми филм, почти през цялото време седи, движението при него е рядкост. Бруно Оя, който изпълнява ролята на Бронюс във втория ми филм, въобще не може да седи — той е ранен в гръбнака. Единственото място, където го виждаме седнал, е чак на финала.

Лично за мен линията на Венцкус със съмненията и конформизма му не можеше повече да се продължава. Аз трябваше да потърся нещо качествено различно. И го намерих в опростената фабула на „Никой не искаше да умира“.

Струва ми се, че сложната асоциативна композиция е по начало присъща на моя натюрел. Но тук не става дума за формата — за монтажа. Една сложна асоциативна композиция може да бъде осъществена и в най-банална фабула, както това е постигнал Годар в своя филм „Малкият воиник“.

Как стои пред Вас въпросът за взаимоотношенията между зрителя и автора в съвременното кино?

— Аз не разбирам тия взаимоотношения в днешния им вид. Струва ми се, че те са съвсем извънтворчески, чисто търговски. Но това е странна търговия: все едно в универмага да ви предлагат нещо, увито в черна хартия, без вие да знаете дали това са дамски ръкавици или мъжки чорапи.

Читателят обикновено има възможност да се запознае с книгата, преди да я купи. Той е предварително осведомен дали това е проза, поезия или някакви мемоари. Когато купува грамофонна плоча, нейният слушател има възможност да я чуе поне отчасти предварително.

В киното не е така. И това е голяма пречка както за авторите, така и за зрителите.

Филмовият автор има правото да подбира, както музикантът или литераторът своя публика — по национален, възрастов, интелектуален или някакъв друг признак. В момента той няма възможност да упражнява тия свои права. Зрителят също има право на предпочитания, но като правило е принуден да купи билет, без да знае какво точно ще гледа. По тоя начин се е стигнало до едно положение, когато зрителят се принуждава да гледа **всичко**, а авторът — да работи за **всякакъв** зрител. Струва ми се, че това положение е ненормално и трябва да бъде преодоляно.

Разговорът е воден от Христо Берберов

ЖИВОТ И ТВОРЧЕСТВО

Отговори на млади съветски кинорежисьори на въпроси, зададени от директора на Българската национална филмотека Г. Стоянов—Бигор

1. Разкажете нещо за себе си, за живота си, преди да дебутирате в киното.
2. Защо избрахте тази професия?
3. С какво дебутирахте? Какви задачи си поставихте в първия си филм?
4. Над какво работите в момента?
5. Какви са бъдещите Ви планове?
6. Каква е най-голямата Ви мечта в живота?
7. Имате ли любим класически филм?
8. Кой от режисьорите Ви е оказал най-силно влияние?
9. Посочете поета, белетриста, художника и кинокритика, които обичате.
10. Бихте ли формулирали основните тенденции в творческите дирения на съвременните съветски кинематографисти?

11. Намирате ли в областта на стилистиката и изразните средства общи закономерности в развитието на западното и социалистическото кино?

12. Западните критици често употребяват термините „антисюжет“, „антигерой“, „антифилм“ и пр. Смятате ли, че в тия възгледи има интересни отправни точки за обновяването и приближаването на филмовото изкуство към действителността.

13. Явяват ли се според Вас авторските филми по-висок етап от развитието на киното като изкуство?

14. Какво не достига на социалистическия филм, за да разшири естетическото си влияние в още по-широки слоеве на публиката?

15. Ще изтласка ли телевизията на втор план интереса към киното или последното ще се преустройва, за да задържи позициите си пред бързо развиващия се съперник?

16. Гледали ли сте български филми и какво Ви е мнението за тях?

В. ШУКШИН

1. Роден съм през 1929 г. на село, в Сибир. Родителите ми са селяни. Завърших прогимназия и започнах да работя. След това напуснах село и до повикването ми в армията работех в Калуга, Владимир, Мичуринск, в Подмосковието. Бях шлосер. След службата се завърнах в родното си село. Завърших задочно средно училище и станах учител, а после — и директор на вечерна прогимназия.

През 1954 г. постъпих във ВГИК, в режисьорския факултет, в класа на Михаил Илич Ром. От 4-и курс започнах да се снимам. Снимали са ме и след завършването на ВГИК. Работил съм с режисьорите: М. Хуциев, И. Гурин, Ю. Егоров, Л. Кулиджанов, Б. Барнет, Ю. Лисенко, Е. Бочаров. Занимавам се с писане. Мои работи са печатани в сп. „Октомври“; „Москва“, „Млада гвардия“, „Нов свят“, в ежедневниците. Досега имам два сценария, сборник разкази „Селски жители“ (издателство „Млада гвардия“), „Възлюбени“ (сп. Сибирски светлини“ и издателство „Съветски писател“).

Първата ми режисьорска работа е „Живее такъв момък“ (студия „Горки“).

2. Кой знае защо помислих си, че като филмов режисьор ще мога да разкажа на хората всичко хубаво и лошо, което съм видял. Ако бях започнал да пиша по-рано, може би щях само да пиша, но вече е късно: от киното човек трудно може да се откачи.

3. „Живее такъв момък“. Щеше ми се да покажа, доколко може да бъде прекрасна човешката доброта. Не съм доволен от резултата. Не кокетничая. Допунах маса наивности. Камерата е скована. Основната идея е разкрита някак си праволинейно, елементарно.

4. Сега „Братя“ (условно).

5. „Степан Разин“. Това при положение, че излезе нещо от сегашния филм. Иначе не ми стига смелост. Тогава, каквото и да е, нещо по-леко.

6. Образът на Степан Разин. Аз съм на 36 години, време ми е.

7. Всички филми на Чаплин.

8. Чаплин.

9. Толстой, Есенин. Суриков. Не знам още кои.

10. Най-старото творческо дирене — правдата.

11. Не съвсем. Най-близко за нас е преди всичко реалистично-образното мислене.



12. Трябва да се търси. Зрителят се изморява от еднообразието в нашето кино. Винаги трябва да бъдем интересни. Ако се появи някакъв неочакван реалистичен маниер, от какво би трябвало да се плашим? Важното е да не се подражава. Обидно е, когато подражаваме.

13. Авторският филм несъмнено е по-висок етап в развитието на киното. Според мен натам върви днешният филм. Дай боже да намалеят шарлатаните, спекулантите, безсъвестните „художници“ в това благородно изкуство, защото авторският филм предполага мисъл, честност, желание да се помогне на хората, а не желание да се направи още един... например деветдесет и осмият филм.

14. Интересността.

15. Не вярвам, че телевизията ще отнеме хляба на киното. А младежта какво ще прави вечер в къщи? Раздута опасност. На телевизията тепърва предстои да се издигне до равнището на киното. Понеже у нас не рядко е скучно, младежта изпитва желание да иде вечер някъде. А ние, кинаджии, нямаме право да закриваме лицето си пред тия потребности.

М. БОГИН :

1. Роден съм през 1936 г. в Харков. Родителите ми са инженери. Аз също се канех да стан инженер, даже след завършването на гимназията постъпих в Ленинградския политехнически институт в Хидротехническият факултет. Но страстта към киното се разгаряше все повече и през 1956 г. заряхах Политехническият институт, държах приемен изпит във Висшия държавен институт за кино и бях приет в режисьорския клас. Миналата година защитих диплом с краткометражния филм „Двамата“ и бях назначен в Централната киностудия за детско-юношески филми „М. Горки“.

2. Избрах режисьорската професия затова, че тя е най-увлекателната професия, която не предполага предел на познанието и умението, която те задължава винаги да си в центъра на всички събития, да осмисляш живота и да споделяш с многобройната аудитория представи си за света.

3. Моят дебют бе краткометражният филм „Двамата“. Това трябваше да бъде филм за духовната общност на нашата младеж и за обществото, което помага на хората да се възродят нравствено, за тържеството на духа над тялото, за мъжеството и благородството и за красотата на човешките отношения.

Аз съм почти доволен от осъществяването на замисъла си.

4. Още не съм се уточнил.

5. В най-близко време започвам снимки по разказа на Владимир Богомолов „Зоя“. Това ще бъде филм с участието на съветски и полски актьори.

6. Най-голямата ми мечта е да снимам филми, които еднакво биха се харесали и на мен, и на зрителите.

7. Любимият ми филм е „Иван Грозни“.

8. Най-силно влияние върху мен е оказал Айзенщайн.

9. Любимите ми писатели са Чехов и Бунин; любимите поети — Пушкин и Пастернак; любимите художници — Ботичели, Ван Гог, Врубел; кинокритиците обичам еднакво.

10. Основната тенденция в творческите дирения на съветското кино според мен е оглъбеното внимание към формирането на човека на новата прогресивна формация.

11. Струва ми се, че стилистиката и изразните средства са неща интернационални, те могат да имат общи закономерности в киното. Това още не е ме-



год на подход към действителността. Главното е в избора, в отношението към жизнените явления.

12. Всяка реакция против остарелите форми в изкуството е прогресивна. Що се отнася до термините „антисюжет“, „антигерой“, „антитрадиционализъм“ и т. н., бих искал да си послужа с един ярък пример. През 1940 г. в статията си „Още веднъж за постройката на вещите“ Айзенщайн писа за стиловите особености на „Броненосецът Потемкин“: „Как да се застави нашето младо кино да прозвучи със собствен глас през хаотичния грохот на американско-европейската продукция, владееща всички тънкости на занаята и производството? Къде да се намерят фабули, които по острота да превъзхождат американските сюжети?“

Къде да се намерят отечествени „звезди“, способни с играта си да затъмнят „съзвездията“ на американските и европейските светили на киното? Къде да се намери такъв герой, който с индивидуалността си веднага би могъл да сложи в „джоба си“ корифеите на буржоазното кино?

Стоеше задачата не просто да се направи хубав филм. Стоеше задачата и на този участък — на участъка на културата — да се нанесе на буржоазията удар, да ѝ се противопостави нова култура и ново изкуство, да се застави да слуша и уважава това, което идва от младата съветска страна, загадъчна и непозната за Европа и Америка през тия години...

А решението се налагаше и възникваше почти „математически“.

Фабула — по-остра, отколкото американската.

А какво ако се откажем въобще от фабулата? („антифабула“—М. Б.).

„Звезди“, превъзхождащи американско-европейските.

А какво, ако се направи нещо нечувано — филм без „звезди“.

Индивидуалност по-значима, отколкото индивидуалността на приетите киногерои („антигерои“—М.Б.).

...Какво, ако се направи „всичко“ наопъки, да се премахне фабулата („антифабула“ — М. Б.), да се изхвърлят „звездите“ („антигерой“ — М. Б.), а в центъра на драмата да започне да се движи масата, като основна „драматическа“ персона, същата маса, на фона на която е било прието да се играе с актьорски единици“.

Ето революционния отговор на тази тема. Може и „антисюжет“, и „антифабула“, и „антигерой“ и т. н., ако това се налага от висша необходимост.

13. Режисьори много, а автори на филмите с присъщите им стилови особености и кръг от теми се броят на пръсти. В интервю пред сп. „Синемонд“ (№ 615, август 1965 г.) Рене Клер каза: „Дайте ми достатъчно време и пари и от хиляда срещнати от мен на улицата, аз съм готов да избира десетки, които ще направя режисьори, но нито един автор.“

14. Не се осмелявам да разсъждавам за социалистическия филм цялостно. Но струва ми се, че на съветския филм не всякога достига художественост, за да изрази една или друга идея. По такъв начин понякога става дискредитиране на идеите, разголване на идеите, а това е гибелно за филма, във всеки случай това не среща одобрение в масовата аудитория и не помага на нашия филм да се утвърждава в световен мащаб.

15. Смятам, че истинското преживяване на филма става в кинозалона, а не в къщи, но за да се дигнат зрителите от къщи в киното, необходими са истински филми. Посредственият филм може да се види и по телевизията, а ако е голям процентът на художествените филми, телевизията винаги ще бъде на втори план.

16. Видял съм няколко български филма. Имам впечатление, че българското кино дири собствен глас.

А. МИХАЛКОВ-КОНЧАЛОВСКИ

1. Роден съм през 1937 г. в семейството на поет. Детските си години прекарах при дядо — художника Кончаловски. Учил съм музика в продължение на 15 години. Всички в къщи копнееха да имат в семейството си музикант. Това обаче не стана — от втория курс на Консерваторията постъпих във ВГИК. Записах се в класа на М. И. Ром. Още като студент от първи курс започнах да работя сценарии с Тарковски, през това време абсолвент. Първият сценарий сту-

дията не прие, одобри втория. В Института учех кинорежисура, а вечер в къщи работех с Тарковски.

Последният сценарий „Андрей Рубльов“ е написан за Тарковски.

2. Струваше ми се, че ще ми бъде лесно.

3. Моят дебют е „Първият учител“, екранизация по повестта на лауреата на Ленинска премия Чингис Айтматов. Година и половина снимах този филм в Киргизия.

Исках да проанализирам проблемите на революцията, проблема на взаимодействието на човека и идеята, която той носи.

Замисълът според мен е въплътен четиридесет процента, а на това, както ни учеше Михаил Ром, вече трябва да се редваме.

4. Работя като сценарист с Тарковски в снимането на „Рубльов“. Започвам да работя над постановката на филм за селските труженици, за хората, които сеят, отглеждат и жънат хляба, който ядем.

5. Планове, твърде много, но все се променят.

6. Да се науча да определям реалната значимост и ценност на всяка минута, в която съществувам сега.

7. „Път“ на Федерико Фелини.

8. Довженко и Бунюел.

9. Любимият ми писател е Толстой.

Любимият поет — Пушкин. Любимият художник — Ван Гог.

Любим критик — още нямам.

10. Главната и най-важна тенденция в творческото дирене на съветското кино е максимално да се приближи до живота, до реалността, да изрази значителните проблеми, които ни възбудят.

11. Развитието на кинематографичния език е свеговен процес, както и развитието на науката, техниката и обществената мисъл. Вредно и безсмислено е да раздробяваме и да се опитваме да спрем диалектичното мислене на художественото съзнание.

12. Новото название още не е нов възглед.

„Антигероят“ не предполага нови принципи на характеристика на персонажа. Скритата камера все още не е пределът за приближаването на киното до действителността.

Аз съм за конкретния образ, предизвикващ в процеса на сетивното възприятие сериозна и дълбока мисъл. Дори ако това е традиционна форма.

13. Безусловно. Сценарият на съвременния филм трябва да бъде просторен за авторска импровизация и това в известна степен прави филма по-авторски, отколкото филма от преди 20 години.

И разбира се, твърде трудно е да се удържиш от съблазнителната мисъл да изразиш непосредствено собствени чувства и лични преживявания в кинематографична форма, а не да го засипваме с лавина от лозунги и да го убеждаваме, че и поучително.

14. Пред нас стои задача от огромна важност — да се поставят пред народа конкретни цели, към които той би искал и би могъл да се стреми, да се дадат на зрителя конкретни и убедителни идеали, на които той би искал да подражава, а не да го засипваме с лавина от лозунги и да го убеждаваме, че вече е щастлив.



Ако решим тази задача, зрителите ще тичат в киното не само за развлечение, но по новому ще оценят огромната роля, която може и трябва да изиграе изкуството в бъдеще.

15. Мисля, че киното и телевизията в недалечно бъдеще ще могат мирно и даже плодотворно да съжителствуват съвместно, тъй като всяко едно от тия могъщи средства за пропаганда в процеса на развитието си ще тръгне по свой път.

16. Аз съм видял немалко български филми и мнението ми за тях е приблизително същото, както и за повечето наши филми. Те още са несвършени от професионално гледище, далече са от съвременността и в редки случаи засягат проблемите, които биха вълнували всички ни.

М. КОБАХИДЗЕ:

1. Роден съм в 1939 г.

През 1957 г. завърших средно училище, кандидатствувах, но не успях да постъпя в актьорския факултет в Тбилиския театрален институт. Причината — професионално непригоден.

През 1958 г. постъпих в киноведческия факултет на ВГИК, но...

Още на следващата година се прехвърлих в актьорския факултет в класа на С. А. Герасимов. Но още на втората година С. Герасимов ми предложи да премина в режисьорския курс и аз бях принуден да се съглася. Нали тъкмо към това се стремях... Във втори курс снех първия си учебен филм „Млада любов“, а в трети курс — „Въртележка“.

„Сватба“ е моята дипломна работа.

2. По молба на родителите си. А може би и по вътрешно призвание.

3. Краткометражният филм „Сватба“.

Харесва ли ми филмът? Харесва ми със своята ясна идея, простота, ритъм.

4. Над краткометражния филм „Дъжд“.

5. Да сме живи и здрави — ще видим.

6. Мечтая за много неща. В това число да видя и България.

7. „Аталанта“, „Под покривите на Париж“.

8. Рене Клер, Жан Виго.

9. Моят любим писател — Достоевски, поет — Галактион Табидзе, художник — Пироманишвили, а любим кинокритик — още нямам.

10. Търсене на героичното в човека.

11. Да.

12. Няма антисюжет, а има нова форма на сюжета. Някои западни критици все по-често употребяват новите термини и от това всички се объркват. Но нас няма да забъркат!

13. Авторският филм не е ново явление, ранните филми на Айзенщайн, Довженко, Чаплин и Рене Клер са били авторски.

14. Социалистическият филм има редица достойнства, за да предизвиква любовта и симпатите на масовата аудитория и за да стане конкурентноспособен в световен мащаб.

15. За това още не мисля. Имам си много други грижи.

16. Запомнил съм „Звезди“, „А бяхме млади“, „Пленено ято“ и няколко прелестни документални и мултипликационни краткометражки, наименованията на които не помня вече.



Сега съм на двадесет и девет години. Роден и отраснал съм в Латвия. Баща ми е киномеханик. Възможно е професията му да е изиграла определена роля в живота ми. От дете знам много филми наизуст. Напълно бях увлечен по киното.

На два пъти безрезултатно кандидатствувах във ВГИК. Накрая, при третия опит през 1959 г. станах студент по документално кино.

2. Станах режисьор понеже най-много обичам тази професия (и именно професията на документалиста). При киножурналистиката наистина са неизчерпаеми възможностите да се разказва за това, как живеят хората. Постоянните срещи с различни хора доставят огромно удовлетворение.

3 Първият ми филм е „Февруари. Саяни“, сниман през учебните години.

За свой дебют считам филмът „Катюша“, на който на фестивала в Лайпциг през 1964 г. заедно с българския филм „Васката“ бе присъдена наградата „Златният гълъб“.

Какви задачи съм си поставил в този филм?

Със средствата на документалното кино да проникна във вътрешния свят на героинята си, да създам прост, убедителен разказ, без да прибегвам до инсценировки. И още една задача — щеше ми се да създам образ, който да бъде заобичан от милиони зрители.

Да се каже, че съм доволен от направеното, е трудно, може би невъзможно. Но нещичко ми се удаде и това дава известно удовлетворение.

4. Сега работя над документална киноповест, посветена на хората, обработващи пустинния полуостров Мангишлак на Каспийско море. Задачата, с която се нагърбих, е сложна за мен и да се говори за някакви резултати е все още рано.

5. Първо, да завърша филма за хората от Мангишлак. Това ще ми отнеме още доста време.

Второ, да направя филм за младите физици от Обединения институт за ядрени изследвания. Това ще ми отнеме не по-малко от година. А що се касае до останалите ми намерения — те са по-далечни.

6. Най-голямата мечта на всекиго според мен е свързана с работата, на която се е посветил. За мен това е да направя филм, който да вълнува.

За документалното кино, в което работя, това има особено значение. Това се удава твърде трудно и за това действително може да се мечтае.

7. На този въпрос (както и на въпрос №9) съм затруднен да отговоря. Никога не се придържам към категоричните съждения. Мисля, че е несправедливо да се назове един филм, един поет, един композитор.

Любимите филми, любимите художници са много и да ги разграничавам един от друг е нещо твърде сложно, пък и едва ли е необходимо.

8. Виторио де Сика и неговият „Крадци на велосипеди“.

10.Основната тенденция според мен е да се приближи камерата към действителността. На това не може да не се радваме, тъй като това приближаване би могло да направи киното приятел и съветник на народа, да му разкаже за главното, да го поведе след себе си.

11. Въпросът явно изисква специално проучване на редица произведения. И как да кажа — не е лесно да се отговори. Мисля, че общи закономерности безусловно съществуват, и то много повече, отколкото например в литературата.

12. Безусловно.



Би могъл да се отнесе човек по разному към тези понятия, но да ги забиколи, без да проникне в същността им, не бива. Да се проникне обаче в смисъла им: сигурно ще открием разумни неща.

13. Струва ми се, че на различните термини обръщаме често прекалено внимание и те незаслужено предизвикват дискусии. Ако трябва да сме точни, авторски филми е имало и в миналото, и навярно и напред ще има филми, които никак не ще наречеш авторски.

Според мен всяко талантливо произведение е авторско, тъй като в него винаги се чувства личността на художника.

Ако подходим от тази гледна точка, така нареченият авторски филм е безусловно по-висок етап в сравнение с безличните произведения. Това наистина трябва да има своето място и в документалното кино, което често досажда със своята обезличеност.

14. Мисля, че въпросът не е поставен съвсем правилно. Социалистическият филм неведнъж е печелил симпатии и признателност в цял свят.

За конкурентността също може да се спори.

Но въпросът не е за отминаване, далеч не всичко е благополучно. Какъв трябва да бъде филмът? Мисля, че той трябва колкото се може по-близо, по-внимателно да се вгледа в действителността, да бъде, ако щете, и по-искрен.

15. Наблюденията ми дават основание да мисля, че с развитието на телевизията до известна степен се изменят позициите на киното. Но за никакъв „втор план“ не може да става сериозен разговор.

Да бъдем обаче толкова самоуверени по този въпрос би било лекомислено.

А. МУРАТОВ:



Роден съм през 1935 г. в Харков — Украйна. Детството и юношеството прекарах в Харков и село Лещиновка, Полтавска област. Мойт майчин език е украинският. През 1953 г. постъпих във ВГИК, където учих до 1959 г. в класа на С. А. Герасимов.

2. Професията кинорежисьор избрах случайно. До института пишех стихове и играех в самодейни групи. Освен това възмущавах ме редица филми, които ми се случваше да гледам. Струваше ми се, че бих могъл да ги направя по-добри.

Професионалният ми дебют е краткометражният филм „На стръмния бряг“. Сценарият написахме и поставихме съвместно с Киро Муратов в киностудията „Максим Горки“. Поставихме си няколко задачи. Искахме да проверим на практика някои теоретични предложения по повод законите на съвременния филм:

а) Да бъдем пределно достоверни и подробни във всеки епизод, който да бъде къс от живота. Това, разбира се, е идеал, но не значи, че не трябва да се стремим към него. Дадена сцена живее не по закона „така иска авторът“, а по законите на живота, действителността.

б) Трябва да се свърши с филмовата „достоверност“ в актьорската игра. Невероятно ни се втръсна приетието в киното „добър тон“, тихият говор почти без интонация, скъперническите жестове, многозначителният подтекст.

Животът е много по-ярък и в същото време много по-праволинеен. В живота често викаме и размахваме с ръце (понякога и напразно) и много рядко се доизясняваме докрай един друг с помощта на многозначителни недомлъвки. Искаше ми се да разкрепостя актьора, да му се даде възможност да бъде индивидуален и странен. Тази странност ние се стараехме да търсим

не по умозрителен път, а по пътя на индивидуалните открития и рационалните черти в психологията на един или друг герой.

в) Необходимо е да се намери такова изобразително решение, та камерата, операторът и режисьорът свършено да не се чувствуват във филма и в същото време да не го търкулнеш към неинтересното, скучно, сиво регистриране. Това е твърде сложен проблем, който специално в цитирания по-горе филм не ни се удаде да разрешим. Ако незабележителността на камерата горе-долу постигнахме, за съжаление оставаме много далеч от яркостта на решението. В този аспект особено сложен стои работата със символичните детайли. Трудно е да се снима така, та едновременно смисълът на детайлите да се доведе до зрителя и в същото време да не са забелязва показващият пръст на режисьора.

По-успешен в това отношение бе следващият ми филм — „Нашият честен хляб“. Това е пълнометражен филм, производство на одеската киностудия.

4. Сега работя над филма „Като птицата Феникс“ („Авдотя Павловна“). Сценарият написах с баща ми — украинския писател Игор Муратов. Това е филм за съветски генетици и многострадалната им съдба. Главната мисъл — принципиалност и честност преди всичко! В трудните минути въпросите на принципиалността стоят значително по-високо в йерархията на човешките достойнства, отколкото талантът, образността, остроумието и т. н.

5. Отговаряйки на петия въпрос от анкетата, едновременно отговарям и на шестия. Най-голямата ми мечта е да поставя сценария си „Полет“. Той още не е дописан. Но отсега се боя, че поради неумението на някои от хората в сценарните комисии трезво и диалектически да мислят, ще бъде трудно да осъществя мечтата си.

7. Не знам кой филм считате за класически. По-правилно не разбирам значението, което отдавате на този термин. Ако говорите за филми с по-стара дата, предпочитам: „Земя“ на Довженко, „Страстите на Жана д'Арк“ на Драйер, „Покрайнина“ на Барнет, „Треска за злато“ и „Светлините на града“ на Чаплин, „Доносчикът“ на Форд, „Гражданинът Кейн“ на Орсон Уелс, „Иван Грозни“ на С. Айзенщайн, „Мечта“ на М. И. Ром и др. Като кинозрител аз съм необикновено алчен.

8. Трудно е да спомена един режисьор, който да ми е оказал най-дълбоко влияние. Безспорно силно влияние ми оказа и като режисьор, и като педагог Сергей Аполинарович Герасимов. В известна степен следвам и традициите на Александър Довженко, при когото съм работил като асистент и когото много обичах. Всъщност цялото украинско кино изпитва влиянието на Довженко. В това не виждам нищо нередно. Той пръв твърде точно долови особеностите на украинския национален киноезик. Аз съм твърде далеч от романтичната символика и дидактизма на правоверните му ученици, но това никак не значи, че не съм любител и поклонник на таланта му. Голямо влияние са ми оказали още филмите на Фелини, Бунюел и Бергман.

9. Любимите ми прозаисти са: Русо, Анатол Франс, Марк Твен, Кафка, Достоевски, Лев Толстой, Хамсун, Зошченко, Йонеско, Коцюбински. Любими поети: Пушкин, Хайне, Шевченко, Блок, Лорка, Пастернак, Лувговски.

Любими художници: Ботичели, Ел Греко, Рубльов, Тулуз-Лотрек, Модigliani, Гоген, Ванг Гог, Пикасо, Шагал.

10. Основните тенденции в съветското кино според мен, са:

а) търсене на нравствен идеал, търсене на еталон, търсене на герои на нашето време;

б) търсене „лицето на времето“, желание да се създаде портрет на днешния ден;

По първата тенденция. За съжаление като че ли твърде често се стремим да предписваме рецепти: ето вижте колко е хубав нашият герой, поучете се от него и вие също ще бъдете добри. Но първо, рисковано е всякога да се взима пример от такъв герой, авторите могат и да се заблуждават и второ, според мен не бива да се въздейства на зрителя с филма като с реклама: „Купувайте нашите тиранти, те са най-хубавите в света!“ Най-добре е да го заставим да преживее с героя трудности и разочарования и по древно-гръцкия метод да го причистим със страдания. Аз не бих искал да изброявам филми от това направление, тъй като може да не се окажа напълно обективен, но що се касае до режисьори от второто поколение, веднага бих споменал Хуциев, Абуладзе, Калик.

Себе си също отнасям към това направление, макар в моите филми винаги да има централен положителен герой, чиято психология изследвам.

11. Смятам, че в областта на стилистиката и изразните средства има сходни тенденции в развитието на западното и социалистическото кино. Но в много отношения има и различия. Нали съдържанието определя формата, а това съдържание в западното и социалистическото кино е принципно различно. Съвсем не искам да кажа, че в капиталистическия живот всичко е лошо, а в социалистическия — всичко розово. У нас има още много лоши неща, много трудности, но нашите трудности и техните често имат твърде малко общо между себе си. Разбира се, любовта и там, и тук във физиологическо отношение е напълно еднаква, но причините, които пречат на влюбените, са различни. Та самата дума „пречат“ подсказва вече конфликт. По начало след „дългото постене“ от сталинското време всички се нахвърлиха на „общочовешки проблеми“, но скоро се убедили, че не този е пътът към лаврите, че не е този начинът за спечелване съревнованието със западните колеги. Някоя и друга международни премии за нашите „общочовешки“ филми бяха, както ми се струва, акт по-скоро политически, отколкото художествен.

Тук бих искал да отговоря на 14-и въпрос, тъй като той е тясно свързан с 11. На социалистическия филм, за да спечели любовта на милионите зрители, недостига не „общочовечност“, а честност в решението на проблемите. Често ни се иска да премълчим неща, за които да се мълчи просто не е твърде прилично. Това се отнася и до покази на някои явления от личния, от интимния живот на нашия съвременник. Получава се понякога така, че всички знаят за недостатъците на този или онзи. Знае, както се казва, цялата страна. А във филма да се каже за това, кой знае защо, се смята за неудобно. Прескача се или се заобикаля. Предпочита се недомлъвката. А такава отминаване, такава недомлъвка предизвикват у зрителя недоверие към нас като художници. Задачата на филма в края на краищата е да разкрие явленията на живота, а се получава обратното — зрителят би могъл да поразкаже много повече на кинорежисьорите. Аз съм дълбоко убеден, че социалистическото изкуство може да говори за всичко без изключение. Но да говори, разкривайки диалектическите тенденции на общественото явление, изследвайки причините му. Нашето главно оръжие е правдата, колкото и горчива да е тя на даден етап. Защо трябва да се боим, щом историческият прогрес работи за нас?

12. Съвсем не разбирам какво би се променило, ако към думата прибавим частичката „анти“. Силният сюжет по времето на звуковото кино характеризираше в повечето случаи само филмите от втори-трети разряд. Световната литература общо се отнасяше почти ругателски към добричкия сюжет. От друга страна, всеки (аз не говоря за абсурдните крайности) антифилм може при желание да се преразкаже с няколко думи. Реакцията против остарелите форми е съществувала във всички времена, тъй както винаги в определен момент всяко новаторство рано или късно е остарявало и се е превръщало в традиционализъм. Това е вечен процес и процес естествен. Не си струва според мен да се вдига толкова шум, както от сторонниците на антифилма, така и от противниците му. В този шум има нещо твърде детско. Иначе обаче стои въпросът за антигероя. Това е вече ария от съвсем друга опера. Този въпрос трябва да се разисква. Ако в редица американски филми героят е изобразен като смел морски пехотинец в Корея или Южен Виетнам, предпочитам бездейния антигерой, тъй като да се очаква, че в холивудския филм изведнъж ще стане главен герой негър комунист, меко казано, е наивно. Що се отнася до социалистическите филми, у нас често се бъркат такива понятия като дегеронизацията. У нас критиците в стремежа си да видят „идеален герой“ започнаха да го противопоставят на друг термин — „живия човек“. Аз не знам защо добрият човек непременно трябва да бъде мъртъв или в известна степен „не жив“. Ако наречем антигерой добрия съветски човек, на който е свойствено, както на всички хора, да греши и даже да бъде неприятен за някои от окръжаващите го хора — аз съм за такъв антигерой в нашето изкуство.

13. Така наречените авторски филми съществуват отдавна. Смятам, че сами по себе си те не са никакъв етап, всичко зависи от това, кой е авторът на тези филми.

15. По телевизията гледам само футболните мачове. Следователно никакво мнение у мен не съществува по този въпрос.

ТОДОР ДИНОВ

юпит за характеристика

Рисуваните филми на Тодор Динов не могат да се разкажат. Това са проблеми. Това е и най-краткият път към многообразието, понеже е открита силата, която извлича обобщенията и перспективата направо от динамичната връзка на противоположностите. Творецът избира конфликти от най-чист вид, защото съпротивителното действие на явленията и характеристиките така е по-значително, по-сложно. Трябва да се дълбае жестоко в жилавостта на техните истини, да се отгадае и отмери упоритостта им. Живеният материал диктува своята кратка логика. Подробностите се пропускат поради пасивността си, остават най-жизнени и воюват същностите, техните тайни.

Динов извлича темите си от фолклора и от острите конфликти на съвременността. Затова и неговите мисли познават твърде много превъплощения, философско-поетични, пародия, сатира, импресия. Неговото режисьорско перо не създава двойници. Има творци, чиято мярка е типична. Динов още няма такава мярка. И с това е интересен, с това е ценен.

Сатирата е най-активният жанр за него, жанр с най-голяма практическа осмисленост. Затова и откритията на режисьора тук са най-много. Отпада пасивността на натуралното изображение от първите филми, търси се активността на детайла, на жеста. Извлича се максималното действие от всяка линия, осмисля се намекът, метафората, налага се динамиката на асоциациите. Условната форма става средство за максимално обобщение, импровизация, за жизненост. Тази богата изобразителност изисква точно решение, лаконичност и простота. Ритъмът става процес, измерение на вътрешната динамика.

Търсенията на режисьора обаче започват от сценария — още там е намерена действително сатирична ситуация, с остра вътрешна конфликтност и динамични възможности. Най-добрите сценарии за тоя жанр са кратките, както най-съвършеният може да се разкаже в едно изречение: „Гръмоотвод, който се бои от мълния“ на В. Петров. В тези филми ситуацията е всичко — тя е израз на идеята и е самото действие. В тая външно съгъстена форма е нужно да се чувства вътрешната рисунка на образа и едновременно да произлиза отношението към него.





„Ревност“

Тези две начала, уравновесени в един процес, спасяват режисурата от плакатна сатиричност, от готовите схеми (много често Динов сам пише сценариите си или е съавтор).

За да тълкува, творецът трябва да е проникнал дълбоко във факта. Но за да стане мисълта действие, е нужен специален подбор, нужна е интуицията на художника. Метафорите в „Прометей“ (Прометей сваля слънцето, а Зевс влачи метлата и др.) имат повече самостоятелно действие, едно изказване на отношение. Тук все още Т. Динов търси и открива изобразителни средства, улавя ритъма на условната форма, но още не се домогва до силата на интелектуалното внушение.

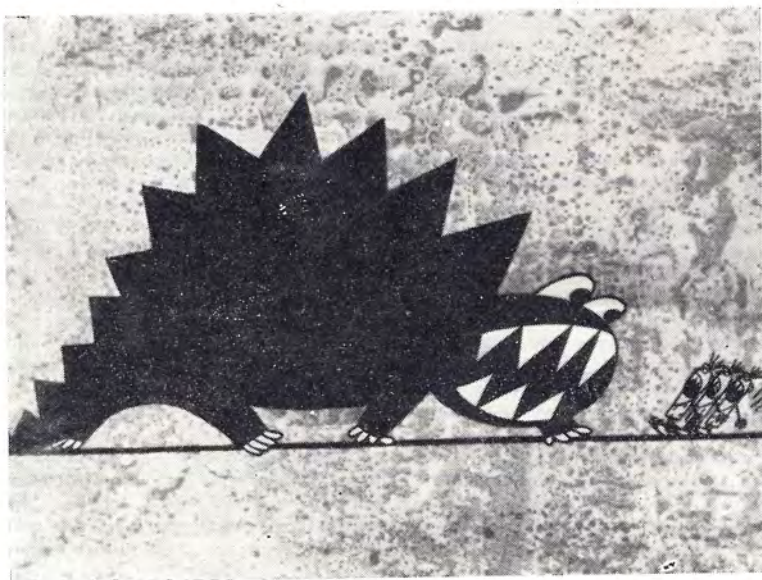
Най-добрите сценарии — „Гръмоотвод“ на Валери Петров, „Ябълката“ на Т. Динов и Ст. Дуков и „Маргаритка“ му предложиха действителен детайл, задълбочено интелектуално осмисляне и много активен втори план. На режисьора предстоеше да даде на проблемите нова художествена осмисленост. И това той постигна в най-голяма степен, като ги осмисли като конкретно-историческа събитийност. Това придаде сигурност на четката му, по-голяма целност и гъвкавост на изразните средства. В последните си филми и особено в „Маргаритка“ режисьорът достигна най-големите си завоевания, намери свой нов ракурс на повествование. И показва как без патос се изразява сила. И още нещо — проникване в съвременното чувстване, което стана по-скрито, по-сдържано, повече вътрешно активно.

Възможностите за синтез във филмите на Т. Динов не идват от действителната сила на словото и преживяванията. Тук условността типизира реалното слово и чувство, най-сгъстените изрази средства създават обобщението. Чрез карикатурата, хиперболата, стилизацията и алегорията режисьорът разкрива по-богато съдържанието на първоначалната мисъл, посредством метаморфозата и деформацията оформя и обогатява замисъла си. Навсякъде тук условността е открита, изострена, подчертана и винаги породена от дълбоки мисли. При синтеза тя запазва тази многоплановост, а с това е осигурено активното съучастие на зрителя. Не е достатъчно само да усвоим филмите на Тодор Динов, по-важно е да се раздвижиш в тях, да продължиш. Подтекстът не избликва изведнъж, той е в дълбочина, набъбнал и пулсиращ и се оформя постепенно от нашата задълбочена, напрегната мисъл.

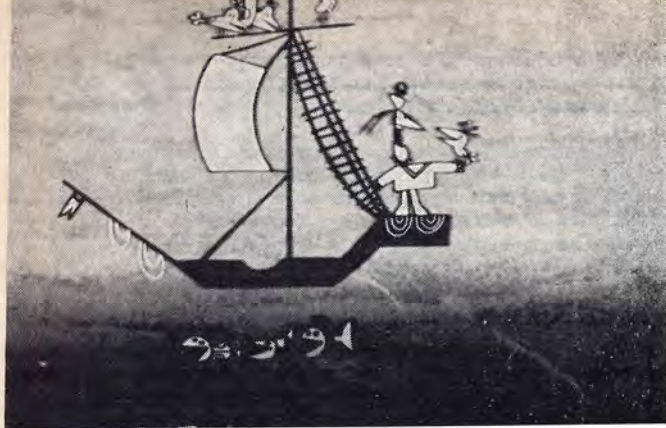
Асоциацията е основа на неговата образност. Затова така далеч може да стига със символите — понякога непредвидено далеч. Това дава право на Динов да се шегува... но всъщност да казва: „Колкото по-условен ставам, толкова повече ме разбират“.

На пръв поглед Динов осмисля нравственото в неговия открит и пряк вид, но всъщност асоциациите са по-богати. Малкият Митко от „Страната на човекоядците“, разпъван от усилията на майка си да го направи гений, е и едно друго подсещане: не може да се живее, работи и мисли, когато има ограничения, поучения, дневен режим. В живота трябва да се вършат прости и ясни неща — свободно. И тези подхвърлени само мисли стават зърно на възприятието. Това е естествено. Те са повече обществено значими, възбуждат по-енергично обществената осъдителност. И затова са по-лесно забележими. Нашата представа за конфликтите в „Маргаритка“ не се ограничава само с категориите за „грозно“ и „красиво“. Във всички случаи търсим проблемите да са жизнен факт, с конкретна идейност. И Динов е работил по-упорито в подтекста. Най-страшното съвременно зло е еснафът със самочувствие на интелгент. В „Маргаритка“ той не се спира пред нищо, за да обработи света с дългите ножици по свой вкус и подобие. Погледът му не трябва да се дразни от нищо по-високо, подрязани безкрили мисли са пистата на неговия ум. Валякът дисциплинира общата опасност от разнообразие. Но изравняването е било винаги непосилен процес и никога не е бил довършван. Жизнените резерви на всяка младост в най-внушителния момент ще разкъртят елементарното усещане за правоъгълници, за безтемие, нещо ще просветли хоризонта. Това е едно от най-поетичните му произведения.

Иронията е рядка способност, защото не се изчерпва само с поучения, немислима е без страст. Това е едно конфликтно действие, точно измерена нравствена височина. В „Гръмоотвод“ това е самочувствие, съществуващо като самоцел, неутрална позиция, похабени мисли. Това е вътрешно безсилие пред всяка съпротива, защото е само физическо самочувствие. Такива винаги започват искрено и завършват подло, защото са откъснати от здравата човешка връзка. При високото напрежение забравят своята отговорност, гласуваното доверие. Малодушieto, егоизмът, еснафството от начало са само тон, скоро стават тема. Ние сме до най-близките причини на общественото нещастие. И показвайки характера от към смешната му страна, Динов едновременно разкрива със сатирична тиг



„Ябълката“



„Приключение“

трагичната същност на събитието. Тук сатирата не е само прием, а активно художествено отношение, художествено обобщение. Режисьорът обича каламбури, анекдотичния похват и често с тях се намесва в сложния безпорядък на живота; те откриват и по-релефно моралната справедливост на всяко действие. („Ябълката“, „В страната на паметниците“.) С пародийната острота на ситуацията се усилва и скритият драматизъм на явленията. Тук сатиричният патос подготвя решението с поразителна художествена яркост и убедителност, а чрез протеската е постигната логиката на закономерните неочакваности. Това разнообразие от изразни средства дава одухотвореността. То е подсказано от вътрешното виждане и заедно с това е свързано с действителната оценка на фактите.

Условната форма е общо художествено единство и на пародията „Ревност“. Авторът и тук доказва, че маските на неговите герои са различни, но общото е обществената личност. И каква по-обществена тема от темата за изкуството. Тази най-блестяща миниатюра провокира лошия вкус, бедните схематични мисли, творческата безпомощност. И скрито, страстно защитава изкуството в неговата най-богата сложност — като сфера на силните обобщения, на яркото мислене, на острото въображение, на дълбоко проникване и разкриване на героите в многоплановото им движение.

За Т. Динов никога нямаш чувството, че премисля филмите си кадър по кадър. Той умее до съвършенство да лови рисунката в движение. А движението превръща в думи, образи и идея и оставя оная свобода, с която да дълбаем в най-верния им смисъл. Именно поради това тежестта се премества от изобразителната сила към идейно-асоциативното внушение. Мултипликационният образ се разкрива единствено в композицията, действието — в процеса на цялото. Законите тук са човешкото поведение, но рисунката е обобщена до типаж на човека, т. е. неговите главни, определящи черти. Като поведение характерът е вече готов. А това е необходимата мярка, поводът за действие, голямата сценична задача. Още тук блести идеята на автора, тук блести и изящният му стил.

Анимирани филми на Динов притежават рядко качество: сценичността. Тя може да се разглежда като ритъм, като форма, като движение, породено от други движения. Но обърнете внимание на „Приказка за боровото клонче“ (сц. В. Петров). Това филмче е също много сценично, макар действието да е ограничено в пространството. Неговата сценичност е с по-други качества, с по-друга пластичност, с по-други средства. Тук също има ритъм, но това е ритъмът на вътрешното действие. И движението е много по-сложно осмислено, защото само един шрих трябва да загатва за мъдростта на възрастна и едновременно за обединяващото начало на човешкия род. Дори формата тук е процес — вековечното обновление на природата.

Тодор Динов се отказва да бъде забавен разказвач на приказки, да пали искрите на непосредственото въображение, да извлича от живота чистата поетична струя. Той даде друго качество на своите миниатюри и в тях ние признахме един нов художник, един нов философ. Той е по-строго интелектуален, по-изрегат, по-обществен. Това е може би по-чистият тон за нашето време.

Бистра Донева

АТАНАС СВИЛЕНОВ

«ВЕЧЕН КАЛЕНДАР»

Сигурен съм, че в нито една рецензия за филма „Вечен календар“ не ще бъде отмината съпоставката между това най-ново произведение на нашата кинематография и по-ранните творби на покойния Дако Даковски.

Аз също ще започна с тази съпоставка. Защото в скромната традиция на нашата кинематография все пак има нещо направено, което може да бъде разглеждано като основа, като начална, отпавна точка.

Филмите на Дако Даковски („Неспокоен път“, „Тайната вечеря на седмаците“, „Стубленските липи“) при целия им художествен наивитет и непослователност имат това голямо достойнство, че се обърнаха към сложния, противоречив, кипящ от проблеми живот на обновяващото се българско село и го показаха без замазване на трудностите и болките, без идеализация и захаросана романтика. На екрана оживяха образите на хора с убедителен вътрешен живот, техните вълнения и тревоги отразяваха най-болните, най-актуалните проблеми на историческия момент.

Години наред тая вярна линия на реалистично изображение остана без последователи. Филми като „Конникът“ само потвърдиха остроото усещане за празнина.

И ето най-сетне: „Вечен календар“.

За него наистина може да се каже, че продължава подхваната от филмите на Даковски линия. Преди всичко се налага дълбоко познаване на бита, но не в смисъл на фолклорни особености, а именно като нещо бързо променящо се, непрекъснато влияещо се от техническия напредък, от опита на града. Селската действителност е разкрита без наивно народофилско опоеизизиране, но също тъй и без преднамерено огрубяване, без сгъстяване на суровите тонове.

И заедно с това колко различно е вече българското село във „Вечен календар“ в сравнение с филмите на Д. Даковски. Недомъкът, лишенията, примитивната техника при обработването на земята, бедните или недостроени кооперативни сгради — всичко това е отишло вече в историята. Вместо кривите плетища от вършини, през които надничат по месечина влюбените, сега се е опнала широка, ярко осветена улица, по която се разхождат младите, звучи смях от отворените врати на сладкарницата, от киното долита мелодия от известен филм.

Но колко скромна би била заслугата на „Вечен календар“, ако в него би имало само тази достоверност.

Филмът ни изправя преди всичко пред хора с променена душевност. За мен не е случайно, че и тук, както в „Неспокоен път“ и „Тайната вечеря на седмаците“, главната роля е поверена на актьора Иван Братанов. Неговото присъствие някак спонтанно налага нуждата от сравнение между това, което бяха неговите герои Мито и Крумчо в предишните произведения, и това, което е сега бай Йордан. Основен стимул в поведението на образите от филмите на Даковски беше стремежът към материалното. Собствеността, практическата изгода, сметката — ето какво движеше постъпките на Мито и Крумчо, определяше същността на мисленето им. Но сега при бай Йордан не е вече така. Проблемите на материалното в голяма или по-малка степен вече са разрешени от живота. Съзнанието на селянина не е вече насочено предимно нататък. Драмата на бай Йордан е в друга плоскост: той страда от липсата на доверие, в центъра на мисленето му, са нравствено-етичните взаимоотношения. Същото, макар и не така остро подчертано, се отнася и за другите герои на произведението.

Но заедно със задоволството ни от вярно намерения, исторически оправдан и обясним проблем за същността на отношенията между хората, за доверието и грижата към човека, за истинска хуманност, за комунистическа етичност ние сме смутени от неравностойността при показването на двете страни на съществуващия конфликт. Докато бай Йордан е разкрит с цялата сложност на един жив характер, партийният секретар Дочкин не е нищо повече от груб тезис на това, „как не бива да се отнасяме с хората“. Някак много лесен е неговият случай: той направо е един остатък от вчера, възплъщава всички черти на порочното дерибейство и губернаторщина. Той ненавижда хората не защото има основание за това, а защото по принцип така схваща изискванията за бдителност и класова неприимчивост. Достатъчно е бай Йордан да откъсне диния от кооперативния бостан, за да се превърне във враг на властта за цели петилетки напред...

Аз не мисля, че хора от типа на Дочкин съществуват в живота в този си чист тезисен екстрат. Ако беше тъй — колко лесно щеше да бъде да се справим с тях. Пък и те не биха просъществували до днес с тая си душевна голота, особено като се има предвид обществената атмосфера през последните години. Ако днес бай Йордан действително има насреща си противник или по-точно антипод в така поставения конфликт, той би бил много по-перфиден, би се подсигурил с десетки жестове на грижи и внимание към човека, би направил десетки финтове на галантност в своята иначе твърдо следвана линия на бруталност.

Голо възплъщение на авторовата теза е за мен и образът на партийния функционер Вачков. За това особено допринася и съпоставката му с Дочкин, който направо е обратната страна на медала. Не отричам наличието на подобни хора, но натрапчивия паралел по време на събранието между мекотата на Вачков, между внимателното вглеждане в очите на хората, настойчивото вслушване в раз-



Маргарита Пехливанова, Иван Братанов и Джоко Росич
в сцена от филма „Вечен календар“

казите им и студената напереност на Дочкин, отсъстващият му надменен поглед, грубите нотки в гласа и категоричните жестове — всичко това ме настройва резервирано, прекалено много ми изглежда нагласено, толкова тезисно-ясно в поуката си, че не мога да го приема за действително.

Пред подобно раздвоение на чувствата и неудовлетвореност в последна сметка ни изправя и другият основен конфликт във филма: взаимоотношенията между бай Йордан и дъщеря му Димка. Впрочем думата „конфликт“ като че ли не е особено уместна за случая. По-точно се касае за недоразумения, които се разсейват и всичко се изглажда.

Тук ние можем да открием отглас от така широко разработваният в последно време в киното въпрос за взаимоотношенията между поколенията, за различията между тях и за това, което ги сближава. Очевидно е, че Петър Донев в своя филм цели да ни поднесе позитивно разрешение на проблема, да ни посочи ония „вечни истини“ (оттам и заглавието на филма), които винаги побеждават и карат бащи и деца да крачат рамо до рамо, да си подават ръце, да си помагат взаимно.

„Вечен календар“ не е началото на търсения в подобна насока, макар че този проблем е много по-слабо застъпен в нашето кино в сравнение с чехословашкото или съветското например. Вече бяхме свидетели как в „Неспокоен дом“ различия по принцип твърде сериозни между бащи и деца бяха изместени от „деликатната“ граж-

данско-обществена област към по-„удобната“ зона на тясно педагогическите отношения, към проблемите за „жената, бита и семейството“...

Нещо подобно е станало и във „Вечен календар“. Сам по себе си драматургичният материал е давал възможност за такова тълкуване, в което на преден план да бъдат изведени въпросите за гражданската позиция, за обществената съвест, за служенето на истината. Но сега всичко е изместено по посока на едно ограничено звучене, в което надделяват сантименталните мотиви. Димка енергично се заема да помага на баща си, търси подкрепата на честни другари, сама се явява пред импровизирания съд не защото е убедена в невинността на бай Йордан, не защото е сигурна, че с нея е истината, а защото при надвисналата беда я обхващат спомени от детството, тя си припомня трогателната загриженост и обич, с които някога я е обкръжавал татко ѝ. Истината изплува и пред другите, и пред самата нея едва пред масата с обвинителите. Но тя вече отдавна е решила твърдо да защитава баща си.

И затова целият филм е построен върху умилително-сантименталната основа на спомените, на носталгичните ретроспекции, в които тя си припомня как ѝ е купено велосипедче, как е носена на гръб... т. е. тя си спомня това, което навярно всяко дете, разбира се, в малко по-друг вариант може да извади от паметта си за своя баща независимо от това, дали той е честен или не. Във филма на Петър Донев наистина тези кадри от детството са наситени с много поезия, с много чувство, обвити са в особена сладостна мекота и нежна тъга. Те трогват, но заедно с това ни принуждават да протестираме против поднасянето им като единствени вечни истини, които сближават поколенията, заставят ги да си подадат ръка, да крачат заедно напред. Няма я онази уникалност на историческия момент, няма я неповторимата революционна наелектризираност, която дава атмосферата на времето. Всичко е останало в сферите на общосреданото и конвенционалното и точно заради това е неудовлетвореността ни...

Според мен „вечните истини“ са точно в това, което е пренебрегнато във филма: различните генерации, „бащите“ и „децата“ се сближават помежду си преди всичко на основата на честното човешко поведение. Сближава ги служенето на истината, нейната защита, борбата за тържеството на нейните принципи.

Сега тълкуването не излиза въвн от рамките на изискванията за синовен дълг, за признателност. Но колко пъти животът застава да бъдат пренебрегнати тези изисквания в името на истината, в името на големите обществени идеали.

Ако филмът беше дело на различен сценарист и на различен режисьор, сигурно бих отправил упрек към постановчика, че не е открил в сценария неговите истински достойнства, не е прочел проникновено неща, които могат да получат много по-широко звучене, да добият обобщителна сила. Но сега... Филмът е дело на една творческа личност и единият не може да бъде оправдан с другия.

Също тъй не може да бъде диференцирана оценката и когато трябва да се спрем на изявата на Петър Донев като режисьор. Може

би е нужно да се направи уговорка, че всъщност той ни застави да съзрем качествата му още миналата година с постановката на късометражния филм „Есен“, в който се изяви с тънката си поетична чувствителност, с усета си за типично български национален колорит (с известни уклони към екзотика), с уменията да създава атмосфера.

Според мен във „Вечен календар“ събудените надежди не са опровергани. Демонстрираните по-рано качества са проявени и тук, като при това са избягнати увлеченията по външноколоритното. Личи по-високо професионално самочувствие. Радва и установеното съмишленичество с камерата на Б. Янакиев, който е заснел филма в графично опростена гама, без обаче да му отнеме онова поетично очарование, което трябва да присъствува особено в ретроспекциите от детството.

Тук за пръв път Петър Донев работи с актьори. Изборът на Иван Братанов за централната роля е правилен както заради доказаните качества на този толкова непосредствен, толкова органичен и толкова типично български актьор, така също и заради обяснимите асоциации, които неговото присъствие събужда по повод на една по-ранна действителност и едни по-ранни филми. Иван Братанов особено акцентира жаждата на своя герой за истинско човешко доверие, за сърдечна добра дума, за дълбоко уважение.

Стефан Добрев, зарадвал ни с естествеността си в телевизионната новела на Валери Петров и Б. Шаралиев „Васката“, тук не е в състояние да се пребори с твърде мътния по драматургия образ на Пантелей. Той ни става антипатичен (а също тъй и на Димка), защото за разлика от другите герои не се впуска да действа, ръководен единствено от чувствата си, а има някакви съображения, които го задържат. Може би не е убеден в правотата на бай Йордан? Впрочем това не интересува създателя на филма и той не ни въвежда в мислите на героя си по този въпрос. Може би Пантелей просто е егоист? Има нещичко подхвърлено в тази насока, но и то в последна сметка си остава неясно.

И отново антипод. Срещу Пантелей е Йошката. Както срещу Дочкин е Вачков. Пантелей е примерен, работлив. Йошката е селски развейпрах, веселяк, бохем. Но докато Пантелей мисли сковано, Йошката обхваща нещата в широта. Впрочем и това може само да се предполага. По-важно е, че когато Димка го повиква за помощ, той за разлика от Пантелей тръгва веднага. Кой знае дали вярва на бай Йордан? Тоя въпрос въобще не се поставя. Важното е, че щом в името на любовта е готов на всичко, значи е добър. И ние го обикваме, както и Димка, която в края на филма отива при него...

Така всичко във филма се свежда до чувствата. Личните симпатии — ето какво обединява старите и младите, ето кое сдружава Димка и Йошката. А истината, нейната защита — всичко това е някъде на втори план, назад. Не бихме се обявили против, ако пак стихията на емоционалното, необузданността на чувствата, движеха постъпките на героите, но ако тия чувства бяха от голям мащаб, от необикновено измерение. Сега обаче границите на обикновеното, на делничното не са прекрачени...

В образа на Йошката виждаме иначе един твърде интересен млад актьор (Стефан Маврудиев). Подвижен, с наклонности към естрадното начало, с една гротескна заостреност, той ни припомня младия Калоянчев, с когото приликата очевидно не е само във физическите особености. Остава само и на него да му пожелаем такова бъдеще!

Интересно присъствие на екрана има и Драгомир Манев в образа на Немия. Нито една реплика, но самото лице говори за някаква мъка, за остро съпреживяване на нещата около него, за оценка. След Сашо в „Мъже“ тук младият актьор отново ни убеждава, че екранът може да разчита на него.

Маргарита Пехливанова (Димка) е точна в своите реакции, но особено остро в нейното поведение се чувства това, което е главен недостатък и на сценария: всичките ѝ постъпки, всичките ѝ мисли не се отделят от личната заинтересованост, не се издигат над нея, не пораждаат по-богат подтекст, не ни настройват за по-широк размисъл.

Е, след всички тези бележки нужни ли са изводи? Трябва ли да слагам на двете блюда на везните хубавите и лошите качества, за да се види кое ще се наклони повече?

Не обичам изводите, нямам нужното самочувствие за тях. Сигурен съм в едно: филмът ще се гледа с интерес от публиката, тя ще се възмущава от неговите проблеми. Но си мисля и нещо друго: с какво ще я обогати той? Ще ѝ каже ли нещо повече от това, което всеки знае от детските си години: че трябва да почита и обича родителите си. Това сме го прочели и в читанките.

Но животът е много по-сложен и много по-богат на поуки. И ако върви напред, това между другото е и заради туй, че не се ограничава само с „вечните истини“ от читанката...

ИМАТ ДУМАТА ОПЕРАТОРИТЕ ОТ ИГРАЛНИЯ ФИЛМ*

В. ХОЛИОЛЧЕВ. Повече от необходим бе организираният „разговор по проблемите на операторската работа в нашия игрален филм“ Годици наред в нашата преса, в обсъжданията и рецензиите или нищо не се говори, или операторската работа се отбелязва с няколко стереотипни фрази: „Сполучлива операторска работа“, „подвижна камера“ и пр. Получава се впечатление, че съзнателно се мълчи по тези въпроси или още по-лошо, че не се разбират добре и затова се избягва да се разисква по тях.

Нашият игрален филм постигна успехи, получи златни медали, лауреатства, но за работата на оператора не се каза ни една дума. Пак игралните филми бяха критикувани за основни слабости в драматургията, за незадоволителна работа на режисьора и актьорите, но за операторската работа и тук нито дума. Тя остава като че ли незабелязана. Защо? Непознаване на тия проблеми, нежелание или какво?!

Вярно е, ако се анализира по-широко операторската работа, фактът е такъв — нито един филм в света не е пропаднал поради лоша работа на оператора. Но такова обяснение достатъчно ли е за мълчанието и отминаването на операторските проблеми у нас? Оценките, положителни или отрицателни, задълбоченият анализ на постижения и неуспехи биха ползували всеки оператор и режисьор.

По същество как стои този въпрос? Развива ли се операторското майсторство, напредва ли, или е в застой? Показват ли нашите игрални филми повишено равнище и бележат ли някакви нови насоки и тенденции в операторското изкуство?

Майсторството в нашите филми и на режисьора, и на оператора се повишава непрекъснато. Далече остана миналото, когато просто натискахме копчето, без да мислим за майсторство или да вземаме под внимание най-елементарни неща от изкуството. И се радвахме, когато все пак „нещо“ се получи. Малко по-късно овладяхме правилната и точна експозиция и отидохме „доста напред“. Не беше вече проблем да снимаме „дневни“, „здрачни“ и „нощни“ епизоди. Но бяхме далеч още от овладяването на целия операторски арсенал и сложната професия на оператора. Пред нас се изправяха обаче все по-осъзнато задачите и се осъществяваха все по-зрели решения. Това ставаше почти във всеки нов



* Продължение от бр. 4-ти.

филм. Появи се и нова необходимост — съвместната работа с режисьора. Теорията на администрацията и на някои от режисьорите, че един добър оператор може и трябва да може да работи с всеки режисьор, се оказа несъстоятелна. Един и същи оператор, снимал с различни режисьори, получаваше и различни постижения. Режисьор, работил с различни оператори, също не можеше да се похвали с еднакви успехи. Или практиката показва, че не е без значение съвместното сътрудничество между оператори и режисьори. Но не сътрудничество каквото и да е и с когото и да е.

Ето някои от видовете сътрудничество.

Снимахме под абсолютното и единствено ръководство на режисьора. Той ръководеше не само пряката своя работа, но се бъркаше в осветлението, в движението на камерата, сам снимаше понякога. Режисьорът практически превръща оператора в обикновен изпълнител, а не в сътрудник. Всичко вървеше добре, ако снимките бяха хубави, но при неуспех всичко се прехвърляше като вина на оператора. Такова „сътрудничество“, разбира се, не можеше да доведе до добри художествени резултати.

Вторият вид съвместна работа протичаше в още по-лоша форма. Всеки от „доброволно“ събралите се творчески работници — работеше сам за себе си. Режисьорът се интересуваше изключително за своето творчество, без да иска да знае какво мисли и какво прави операторът. Операторът снимаше така, както намереше за добре. Разбира се, че такава „съвместна“ работа не водеше също до бляскави резултати.

В киното повече, отколкото във всяко друго изкуство, е нужна съгласуваност, целенасоченост. Разбира се, най-правилният метод на съвместна работа е, когато режисьорът и операторът се търсят, когато си вярват един друг, когато всеки е убеден в творческите качества на другия и вярва в тях. И самолюбието трябва да отстъпи място на здравия разум в интерес на общата работа. Разбира се, че и тук ръководната роля и „последната дума“ е на режисьора, на сътрудниците: оператор, художник и архитект не са превърнати в работи. Това ни най-малко не уронва престижа на постановчика, не намалява неговата роля и отговорност, а го издига в очите на всички, като добър организатор на творческите усилия на всички свои сътрудници по посока на единствената цел — реализирането на възложения филм. Само така може да се обхване вярно и задълбочено предстоящата работа. Така ще се уточнят вижданията и мненията и на сътрудниците, и на режисьора. Ще се стигне неизбежно до обща концепция за бъдещия филм, след което всеки в своята област ще покаже майсторството си в осъществяването.

Основната задача на оператора е да осъществи на практика чрез своето майсторство и изкуство изобразителното решение на филма. Да създаде на екрана средата и атмосферата, в която ще протече целият филм. Това е отговорната и главна задача на оператора, от която произтичат още много други: определяне на характера и силата на осветлението; намиране точния интервал на яркостите за целия филм; определяне портретната характеристика на героите и баланс на тяхното взаимодействие; композиционното решаване на всеки отделен кадър; определяне движението на камерата и нейния точен ритъм, произтичащ направо от драматургията на самия филм. Съгласувано с постановчика операторът създава на практика всички композиционни и светлинни акценти във филма. Определя опорните точки на цялата филмова композиция и с това създава стила на операторската работа в бъдещия филм. Използуването на снимачната техника, оптика и пр. също се съгласуват с постановчика. Използуването на оптиката, целия набор от обективи, произтича от изобразителното решение на бъдещия филм. Така например планове на масови и батални сцени, разположени в многоплановост, не бива според мен да бъдат снимани с дългофокусна оптика и с едно по-енергично движение на камерата. Губи се перспективата и се размазва вторият план. Но един психо-психологически филм позволява използването на дългофокусна оптика, допуска размазването на втория план около актьора, защото в случая не показваме никакво взаимодействие между многото планове, а само едно състояние на вътрешния свят на героя, неговото осамотяване в екрана в случая ще бъде само от полза. Този маниер на работа в момента е използван предимно в чужбина, но той е възможен и у нас, ако сниманият филм позволява това.

Трябва да кажа веднага, че в арсенала на оператора няма кой знае какви новости. Съществуването на широкогълна и дългофокусна оптика датира още от 1908 г. Вярно е, че тяхното качество постоянно се подобрява, но това не изменя начина на тяхното ползване. Новост в нашата техника е вариообективът, но той има и много недостатъци. Вариото улеснява снимането със скрита камера, макар че тя в игралния филм във всички случаи е условна. Въпреки това нашият игрален филм не може да се оплаче от неизползването на тези новости. И ако проследим развитието на българския игрален филм, ще се убедим, че с всеки нов филм вървим напред. Това потвърждават филмите: „Малкият остров“, „Слънцето и сянката“, „Инспекторът и нощта“, „А бяхме млади“, „Крадецът на праскови“, „Веригата“, „Неспокоен дом“, „Смърт няма“, „Късче небе за трима“, „Цар и генерал“, „Рицар без броня“ и пр., и пр.

Убеден съм, че развитие има, и то в много правилна и реалистична насока. Равнището на операторската работа се е повишило и тя показва добри тенденции на развитие. Нашият игрален филм не отстъпва по нищо на съвременния филм въобще. И операторската работа е на съвременен равнище.

Ние мечтаем за още новости в техниката на оператора. Не е възможно във века на електрониката и космонавтиката все още да сме ограничени от негативни материали. Пречка е също, че материалът все още лабораторно се обработва. Оптиката също със своята слаба светлосила е пречка за нашето по-нататъшно развитие. Снимачната техника е тежка, мъчноподвижна, многошумна...

Нека се надяваме, че ще се преодолеят и тези пречки, за да отиде нашето киноизкуство още по-напред.

ДИМО КОЛАРОВ: През последните години в световното кино настъпиха съществени изменения. Доколкото съм следил световното производство, главно в Италия и Франция се появиха произведения, които решително се отказаха от стария начин на разказване.

Филми като „До последен дъх“, „Адресът неизвестен“, „По дължината на тротоара“, „400-те удара“, както и много италиански филми доказаха, че авторите и специално операторите им са големи майстори, и то преди всичко защото останаха истински скромно и умело скрити зад камерата.

Когато гледах тези филми, бях уверен, че авторите им не са ползували ония похвати, които правят игралния филм именно „игрален“. Те не слагат камерата си върху „големия екран“, обграден от двете страни с тежки дъгови прожектори, режисьорът не е стоял на стол, на който пише „режисьор“. Не е било спирано движението на улицата и голямата масовка не е била ръководена с мегафона. Влиянието на тези филмови произведения според мен е голямо; то постепенно се разпространи и появи почти навсякъде.

Разбира се, не във всички филми може да се прилага този начин на работа, но никъде не трябва да се прескалява с употребата на късофокусна и дългофокусна оптика, с неоправдана употреба на крана, с излишни движения на камерата (особено в широкоекранния филм), с неоправдани ракурси, ефектно осветление, контражури и т. н.

С такъв начин на работа операторът, пък и режисьорът, като че ли искат да кажат: „Вижте ни колко много можем“, а не виждат, че са забравили най-важното — да бъдат най-добре разбрани от зрителя.

С по две думи искам да изразя отношението си и по някои други въпроси на операторското участие във филма.

Съвсем сигурен съм, че операторът и режисьорът трябва да се уважават, да си вярват и ако щете, да се обичат, за да може да се разчита на добри резултати.

Мисля, че за стил може да говори оня оператор, който всеки свой филм



снима дотолкова различно, доколкото при гледането на филма забравя за неговото съществуване.

По въпроса за цветния филм. С много малки изключения и досега не съм гледал цветен филм, без да забележа, че филмът е „цветен“. Може би не съм гледал хубави цветни филми и затова не ги обичам.

Смятам, че широкият екран съвсем сериозно конкурира нормалния. Аз лично предпочитам широкия екран, макар и само затова, че когато снимам актьорите на близки планове, околната среда продължава да присъствува, без да се изолира, както при нормалния формат. Това според мен е голямо преимущество.

Главният технически проблем при снимането на съвременни игрални филми у нас е високо чувствителна лента. Такава лента, на която може да се снима при нощни условия по улиците, ресторантите и т. н., почти без допълнително осветление.

ЕМИЛ ВАГЕНЩАЙН: Бих искал да кажа нещо по-общо по въпросите на операторската работа в нашия игрален филм.

Преди всичко трябва да видим къде е мястото на оператора при изработването на един филм. Това е човекът, който дава кинематографска плът на мислите и съображенията на сценариста, режисьора, актьора, чрез дадените му технически съоръжения и в рамките на техните възможности.

Оттук идват понякога и недоразуменията между режисьор и оператор. Операторът не преценява точно творческо-техническите си възможности и приема или предлага нереализуеми неща; режисьорът е некомпетентен по възможностите на операторската техника и иска на всяка цена кадърът да се реализира като еди кой си кадър например от филма „Бен Хур“. Това, разбира се, съвсем не се касае за всички случаи на отношенията между режисьор и оператор. Но се среща.

Много често режисьорът и операторът се мъчат да балансират драматургически слабости с изобразителни находки. Драматургическите провадания обаче във всички случаи си остават, па макар и покрити с възможно най-хубави снимки.

Зрителят ходи на кино не за да гледа снимки или да слуша изряден диалог, а за да види някаква (в повечето случаи забавна) история. В киното според мене трябва да се търси преди всичко зрелищност още в литературния сценарий. А ние обикновено тръгваме по обратния път. Казваме, каквото има да кажем, и чак след това търсим някаква мнима зрелищност — обикновено чрез по-особено движение на камерата.

В света съществуват няколко течения в операторската работа. С по-раздвижена камера, без да се обръща особено внимание на фотографските и композиционните качества на кадъра. С по-статична камера, като се набляга преди всичко на фотографските и композиционните качества, без да се отдава особено значение на актьорската изява, и т. н. Аз лично съм за една кръвно свързана с драматургията материал на филма камера. Камера, която се движи и снима в пълна хармония със сценарния материал и режисьорския замисъл. Камера, която дори би направила компромиси за своя сметка, стига това да допринесе за общото възприятие на филма. Предпочитам едно добро и вярно уловено актьорско състояние, отколкото изряден операторски, но вече мъртъв портрет. Разбира се, това в никакъв случай не бива да бъде схващано като търсене на параван за оператора, търсещ по-лекия, занаятчийския начин на работа.

В последно време нашият филм съвсем сериозно се обръна към съвременната тема. Това е правилна насока. Вярно е, че рискът е много по-голям, но затова успехът е по-сладък и гражданското чувство — по-удовлетворено.



Операторите в игралния филм достойно се справят с тази задача. При съвременната тема има естествен стремеж към съвременна камера. При достоверна игра има достоверна камера. За цялостното настроение в един филм немалък дял има и нашата камера. Напоследък има плахи, неперспективни постижения драматично-поетичната камера, ако мога да се изразя така. Опитваме се вече да снимаме и по-нежно.

Ако се увеличават по-качествата на „нашата“ камера, то е защото почти в нито една статия или рецензия не я споменават за добро или за зло.

КОНСТАНТИН ДЖИДРОВ: Искам да се спра преди всичко на въпроса за работата на режисьора с оператора. Всъщност последните успехи на нашето кино се дължат на намирането на общ език между режисьорите и операторите по проблемите на съвременното кино. Не маловажен за тях успехи е и нарасналият общ критерий, стремежът за извеждане на българското кино на световно професионално равнище. Тук операторската работа бележи успех, и то по-голям в сравнение с режисурата. Това не е дело само на оператора. Изискванията на самите режисьори наложиха на операторите да се освободят от известни схеми. Навлизането на нови оператори в професията помогна също за тази крачка: творческата конкуренция накара много хора да се замислят.



Разбира се, техническите проблеми на европейското кино по-бързо се консумираха от режисьорите и операторите. Това също даде своето отражение.

Но ако се вгледаме по-добре в работата на световното кино, ще забележим същия стремеж, както в изобразителното изкуство — връщане назад към пещерните рисунки и първобитното изкуство. Така че далновидността на режисьорите и операторите може бързо да се включат към съвременния естетически вкус и мода. И все пак еталоните на голямото кино не винаги са еталоните на модата.

До преди три-четири години нашето кино и по-специално операторската работа стоеше на много ниско ниво. Проблемите на киното тогава бяха как да се разкадрова, как да се осъществят монтажните връзки, как да се използват максимално всички технически прийоми на киното за доказателство, че се владее занаятът. Самоцелните и ефектни снимки, които идваха като допълнително месо към тялото на филма, създаваха главоболие на самия режисьор, който не можеше лесно да се откаже от тях. Всичко това плюс лошо скалъпената драматургия, която за час и половина се опитваше да разреши всички проблеми — занаятчийски и драматургически, — държеше нивото на нашия филм твърде далече от европейския стандарт. Може би практиката на творчески колективи рязко разграничи хората от студията според естетическия им вкус. Разбира се, това не беше доведено докрай. Но то беше начало за конкурентно творческо мислене. Тук в колективите се създадоха по-категорични връзки между оператор и режисьор. Ето как започна предвиждането напред. Жалко, че всичко беше така малко.

Въпросът за индивидуалната изява винаги е бил повод за разногласия между режисьори и оператори. И ето тук пак застава мисълта за намирането на език. Разбира се, такъв общ език не може да се постигне в някаква среща, която трае един час, и не може да се реши в един филм като че ли с магическа пръчка. Все още разликата в нивото на естетическото мислене е като кардиограма на връщане човешкия живот. Това са резки скокове, които не могат да се уеднаквят и синхронизират във филмовото произведение.

Слабост на операторската работа е, че търсенето на собствен почерк води до самоцелни търсения в тонално-композиционната страна на филма. С такива търсения операторът поставя произведението пред задънена улица. Все пак най-добрият стил за един оператор е правилното разчитане на драматургията, намирането във всеки конкретен случай на точната атмосфера, рисунък, ритъм и т. н. Можем ли да се съгласим със стила на Борис Ангелушев, който третира „Септемврийското въстание“, „Принцът и просият“, Андерсеновите приказки и кари-

катурите по един и същ начин? Поставете картините без текста и отговорете на този въпрос.

Някой път механичното прикрепяне на видени филмови ефекти и детайли към произведението само подчертава неговите слаби страни. Монолитността на филмовото произведение — ето това за мене е операторският стил. Операторите на големите режисьори обикновено са също големи творчески личности, но те се стремят да не изтъкват себе си във филмовото произведение, а колкото може по-проникновено и по-точно да разкрият същността му, духа му. Така разбирам операторския стил.

Механичните влияния от големите майстори, бавното преодоляване на собствения вкус, снобското ни отношение към „модерното“ кино, малките възможности за повече практика, всичко това са неща, които все още задържат нивото на професионалното кино у нас.

Тук искам да задам един производствен въпрос: Не смятате ли, че в периода на работата върху последния вариант на литературната основа операторът може да търси характера на изображението в бъдещия филм? По този въпрос у нас твърде трудно се говори, тъй като той е свързан с лента и с проявяването на тая лента в лабораторията. Но правилното му решение ще спести някои спорове около актьорите и общото композиционно решение на филма.

Всъщност за мене при сегашната организация на филмовото производство у нас голяма роля, а в повечето случаи и в решаваща роля за качеството на постановките играе подготовителният период. Ето къде най-добре биха могли да се решават евентуалните естетически спорове между оператор и режисьор. Ето къде трябва да се уточнят и решат всички технически прийоми.

Имаше едно време един художник, който рисуаше платно 5:2 м с точно определяне на всички детайли в обстановката. После сядаше в ателието и нарязваше картината на детайли в различни формати, поставяше им рамки, а след това заглавия.

Киното все още, за да докаже, че се развива, търси по технически път да отговори на въпроса за формата.

Разбира се, то все още не може да бъде както художникът, който търси формата според композицията. Не съм нито пуритан, нито консерватор и винаги ще търся ползата от новото спрямо нещата, които правя. Оттук и отношението ми към форматната рамка на филма. Бих желал да има и пълен квадрат, но засега съм в съгласие най-много с каширания екран.

Разбира се, не само екранният формат дава усещане за композиционния формат на филма. Тук поставям въпроса за изработването на цял филм с помощта на един обектив. Рисуначните възможности плюс ъгълът за композиране, резкостта на образите — това би създавало по-цялостно усещане за кинопроизведението. Разбира се, то е и по-трудно, защото в една рамка да правиш много картини е трудно. Бих искал да кажа обаче, че едно такова решение би довело до по-сOLIDНИ резултати и в цветното кино. Спомнете си „Щастието“ на Анес Варда — три-четири кадъра, снети с дългофокусна оптика, отскочиха от цялото тонално решение. Всъщност те бяха и най-верните в цветово отношение кадри. Този проблем все още не е решен от светозното кино. Не всички трикове на черно-бялото кино се правят в цветния филм. Може би лабораториите правят опити, но това, което съм видял до днес, не ме удовлетворява като киноживопис. Даже и Антониони, който прави опит за постигане на състояние в цвета („Червената пустиня“), все още смесва реалното със състоянието. Вярвам, че и той не смята филма си за цялостно решен като усещане за цветна драматургия.

По този въпрос искам да се изкаже много по-нашироко — за мен той е принципен. Но не преди да направя опит. Сега все още мразя цветното кино... От безсилие.

Проблемата за документализма в игралното кино не е нов. Естествено съвременната кинодраматургия или по-точно течението синема-верите изисква по-бързо ориентиране в процеса на снимането. Излязоха на мода обективи, които преди се употребяваха твърде малко. Това доведе до друг рисуначен характер на филмите, разнообрази палитрата и на оператора.

Разбира се, не трябва да забравяме равнището на нашата снимачна и звукозаписна техника. То все още е такова, че не може да развърже ръцете на операторите и режисьорите. Но кое е чуждо и неубедително в този начин на снимане? Кое все още пречи на непосредствеността? Дали това е само техниката

или поставянето на актьорите в документална среда? Или стремежът винаги да се държи кадърът в центъра на действието? Да разгледаме този въпрос. Представите си изключително висока техника. На актьорите се дават драматургически задачи и те са включени към реалната масовка. Обаче самата реална масовка не е получила драматургически задачи. Камерата следи само актьорите, а случайните минувачи от време на време само кашират. Изчерпва ли се с това документалното снимане в игралния филм. Мисля, че не! Защо? Защото актьорът и камерата имат задачи, поставени от драматургията, а масовката — не.

Много въпроси буди документалното снимане и много от тях не са разрешени именно драматургически.

В заключение бих казал, че всички въпроси лежат под един похлупак. Драматургия, разчетена добре от режисьор и оператор. После лаборатория, която работи не само стандартно, а гъвкаво се приспособява към операторските проби. Художествена комисия, която творчески разглежда операторската работа, а не такава, която стяга с технически нормативи творческите търсения, защото не винаги художествеността на филма може да се вмъкне в рамките на предварително изработените контролни технически норми. Тия норми по особен начин възпрепятствуват по-широкия размах в творчеството на операторите. Серioзен въпрос е отглеждането на кадрите. Не винаги трябва да се бърза с възлагането на филми на млади оператори. Мисля, че новелите трябва да се използват масово като начин за навлизане на младите кадри в игралното кино. И не по принципа „една новела на начинаещ оператор“, а може би по няколко новели. По този начин може внимателно да се следи творческият път на младите, а и в новелата могат да се правят повече експерименти — технически, драматургически и кадрови. Разбира се, и по-голямото производство на филми също ще подпомогне за развитието на българското кино и на операторското майсторство.

И в заключение новото кино се решава с нови кадри. Трябва да се мисли!

НА И Д Е Н П Е Т К О В: Провеждането на разговори върху някои проблеми на съвременната операторска работа по инициатива на редакцията на списание „Киноизкуство“ е не само навременно, но и крайно наложително. За разглеждането на тези сложни, интересни и важни въпроси, свързани с творческото дело на нашите оператори, се отделя сравнително много малко внимание. Операторското изкуство — този образен език на киното — трябва непрекъснато да се обогатява и усъвършенствува.

Не съм специалист и нямам претенции за широко професионално познаване на специфичната сложност на работата с камерата, но имам представа колко богати и разностранни са проблемите за движението на точката на зрение, за композицията на осветлението, за широкоекранното изображение, за колоритните или черно-белите решения, за изграждането на всеки кадър поотделно, за триково-техническите начини и похвати и др., и др. Зная колко съществена и важна е творческата концепция на оператора и значението на неговото майсторство и индивидуален подход.

От повдигнатите в разговора въпроси за влиянието на чуждите търсения в съвременното кино у нас, за индивидуалността в операторската работа, за цветния филм и широкия екран, за документализма в нашите филми, за редица технически и технологически задачи на операторското майсторство, за съвременната работа на оператора с режисьора, бих искал да се спра главно на последния въпрос.

Творческото съжителство между режисьор и оператор при осъществяването на едно художествено филмово произведение, е абсолютно необходимо. Липсата на такова довежда неизбежно до дисонанс в реализацията на кинотворбата, колкото и добра да е сценарната основа. Такива примери не липсват и в нашата филмова художествена практика. От друга страна, съвместната работа на оператора и художника е също така важна и изисква известна близост в тяхното



виждане и отношение. Не бива да се пренебрегва и необходимостта от подобно вътрешно сходство на концепциите при разработването и на другите компоненти, като монтажа, музиката и тон-записа. Разбира се, обединяваща роля на тези колективни усилия се пада на режисьора, който е главната творческа личност при филмовото изкуство. Идеални са случаите, когато режисьорът е и добър оператор, и добър художник, и добър музикант, разбира се, не в тясно професионалния смисъл на думата (например Чаплин, Айзенщайн и др.).

Но нека се спрем върху въпроса за творческата зависимост на оператора при съвместната му работа с режисьора. Веднага трябва да подчертаем: необходимо е цялостно насочване на операторското изкуство към реализиране на режисьорската мисъл, осъществяваща драматургическата линия на киноразказа. Без такова насочване и осмисляне на филмовото изображение операторската работа, колкото и добра да е сама по себе си, ще остане непълноценна. Имаме случаи, когато налице е уж много добра операторска работа — едва ли не безупречна в техническо отношение, с умело и подробно разработена светлосянка, с добре усвоени движения и швенкове, а липсва силното въздействие върху зрителя. Това се дължи именно на изпущане драматургическата логика в изображението, на известна самоцелност на снимането. И обратно: една снимачна работа, направена без голяма прецизност и техническо съвършенство, може да бъде експресивна и възбуждаща, ако носи и скрепява солиден идеен и емоционален заряд. Тази релативност в степента на силата на едно изображение не означава, разбира се, допускането на компромиси и небрежност в операторската снимачна работа, а идва само да подчертае колко са важни целенасочеността и вниманието на операторското око и мисъл в следенето, търсенето и осъществяването на драматургическата канва. Всеки отделен кадър, всеки епизод трябва да се заема и осмисля в тясна връзка с идейния и драматургическия подтекст на филмовото действие.

От казаното дотук не излиза ли, че операторското изкуство е само функция на режисьорската концепция, не елиминираме ли в този ред на мисли творческата роля на оператора? Категорично не. Би било погрешно да се прави такъв извод. Дейността на оператора не се състои в механичното скрепяване на режисьорската мисъл и идея. Механично е омото на камерата, обрънато безучастно към света, а омото на оператора е, което възприема видимата действителност, а неговият интелект и чувство са, които сформират визуалния свят в образи и естетически категории. Добрият оператор е творческа личност със своя индивидуалност, стил и концепция. Той осъществява еквивалентното покритие на идея и изображение. Без омото и майсторството на оператора създаването на голямо филмово произведение е немислимо.

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ: Режисьор и оператор — две важни единици в производствения ансамбъл, от чиято хармонична нагласа зависи до голяма степен добрият резултат. Точната механика на това сътрудничество обаче има много страни, като повечето от тях не се оприличават между двамата. Разглеждането им като отделна единица е насилие над природата на филма. Когато говорим за тях, в нашето зрение трябва да присъствуват всички останали сътрудници.

Някои груби, видими страни от процеса на снимането ни откриват само външни любопитни моменти, моменти, които ни заблуждават в някакво „мнимо“, обособено режисьоро-операторско сътрудничество. Това са външни особености на процеса, за които нямат заслуга (а също и вина) двамата „господари“ на терена и поради това напразно им придаваме основни значения.

В този смисъл, като изключим необходимостта операторът и режисьорът да познават занаята, да имат вкус, талант, информация, артистичност, аз искам да обърна внимание на една може би не грубо професионална страна, задължителна и за съжаление пренебрегвана.

Става дума за простите етични, човешки страни — приятелство, сърдечна дисциплина, липса на важност, уважение. Тези страни не присъстват в нито една технологическа записка, но според мен играят основна роля. Тяхното присъствие дава полет, прави радостта да съпътствува и най-трудните минути в работата на снимачния колектив. Тия отношения спестяват на работниците в киното много нерви и дават възбуждение по-леко да се борят с производствената машина. Още веднъж повтарям известната истина, че киното е колективно изкуство и изисква колективни усилия и добродетели. Това е известно, но често се забравя. Обикновено то се разбира от крайния резултат, защото изгонената любов с нищо не

можеш да замениш. Студеният филм, претенциозността, липсата на открития са останали някъде по пътя, където някой е забравил простите истини и всички са замъгчили този пропуск. Трябва да се напомни, че всички членове на колектива са ограничени в своята жанрова, тематична и киносценична способност. Във всеки момент един знае повече от другия. Това трябва да достави радост от таланта на колегата му, а не завист. В общата работа при един конкретен филм ние винаги имаме борба на тези ограничени способности. Въпросът е професионализъмът и етиката да осигурят пълен коефициент на полезно действие! Силите и способностите на отделните хора са като пулсиращи вълни, които се сменят по най-неочаквани закони. От славолубива гледна точка проявите на отделните хора стават следствие на колективните недостатъци на всички останали. Но това е благородството на „играта в киното“ — всеки става солист и хористите не трябва да се обиждат.

Един конкретен пример, за да изясня мисълта си. Предстои да се заснеме финалът на един филм. Общо се знае, че този финал трябва да бъде вълнуващ, да бъде снет прецизно и, разбира се, с необходимото вдъхновение. В предварителния анализ се установява, че макар и точно заснет, безразличният материал не може да бъде спасяван с помощта на монтажа и музиката. Значи, основното трябва да бъде свършено днес. Какво щастие, от сутринта вали сняг, така необходим за предстоящия епизод! И ако това щастие продължи поне два дни, всички изгледы за успешен завършек са налице. Непрестанният сняг и вятър трябва да бъдат приети като приятели, макар че по-късно няма да влизат в съображенията на топлата стая и безкрайното време на критика. Трябва да ги приемем като бедствие и да вършим своите спасителни работи на високо професионално равнище.

Освен професионализма, който, както казахме, е задължителен, сега са необходими всички качества, които не влизат в технологическата записка — висок дух, съзнание, другарство и т. н. Никакво режисьорско майсторство не може да се прояви, ако останат замръзнали способностите на всички членове на снимачния колектив. Водачеството се сменя като шафетно бягане и в различни моменти различни хора са герои.

Някъде към обед режисьорът, уморен, търси помощ, търси да му каже някой, че е невъзможно да продължат снимките. Той чака този момент и паднал духом, с благодарност би седнал до печката на топъл чай. Но операторът или асистентът, или гардеробиерът със своята акуратност и висок дух в такива моменти поемат водачеството. И така, като баскетболен отбор, снимачната група построява неповторими комбинации. И ето че и последният кадър е заснет. Снегът спира и всички щастливи в такива случаи казват: „Ама как ни върви, а!“

Може би този процес да няма връзка с художествения резултат, но той има връзка с уникалността на заснетия епизод, защото до края на сезона няма да прехвъркне нито една снежинка. Особеният характер на този ден при налице на талант винаги ни дава една атмосфера, недоказуема и трудно постижима.

В най-различни степени те, капризите на случая, присъствуват всеки ден и ни изненадват със своята новост. Били те капризи актьорски, технически или не знам още какви.

Когато гледат монтирания материал, зрителят и критикът трудно могат да определят съставните сили и способности, определили дадения резултат. Всеки, който е изстрадал този епизод, знае отлично своята сила и слабост в отделните детайли от снимката и понеже това е толкова интимно чувство, никой не проявява нескромност, за да доказва своите заслуги.

Аз трябваше да говоря за операторът и режисьорът, но така и не успях, защото в моето съзнание те са неотделима част от съзнанието и майсторството на всички сътрудници.

„ДВАДЕСЕТ ЧАСА“

Сценарий — Миклош Кьольо (по романа на Ференц Шанта), постановка — Золтан Фабри, в гл. роли — Антал Пагер, Янош Гьорбе, Емил Кереш и др. Производство — I будапещенска студия

Филмът разказва историята на четирима комунисти, бивши ратаи. В техните съдби и отношения виждаме всичко, което последните двадасет години носят в себе си. Опиянението от победата след войната, трепетите, свързани с получаването на земя, тревогите и огорченията от годините на култа, драматичните събития през 56 г., възстановяването на демократичните принцип на живот, успехите в строителството...

Но въпреки характера на материала „Двадасет часа“ не е просто историческа хроника. Действието не върви по хронологията на събитията. Филмът е драматичен, а не фактологичен документ на епохата. Авторите са избрали един силен и пълен с напрежение момент и през него са пречупили всичко останало — и минало, и бъдеще.

Погрешно някои рецензенти смятат, че това е филм, занимаващ се преди всичко с трагичните събития от есента на 56 г. За създателите на филма причините и последиците са по-важни от самото събитие. Филмът е направен не за да повтаря или ревизира вече установения коментар на случилото се, а да постави въпроси, които съпътствуват настоящето на хората. Погледът на авторите е обърнат към днешния ден и към бъдещето. От тая позиция те изследват и миналото.

Героите на Золтан Фабри бавно изгряват върху невидимия пламък на паметта. Миналото живее в тях, седи като преглътната обida или като зле зараснала рана. Не им дава покой. Издига между тях стените на недоверието и ом-

разата. Кое е по-добре — да помним или да забравяме? — се питат героите на филма. И за тях отговорът на този въпрос е пряко свързан с отговора на въпроса как да се живее.

„Миналото, миналото! Не заслужава да се мисли за него... За бедняка е нужно да забравя колкото се може по-бързо лошото. Защото ако пазеше спомена за всичко лошо, без време щеше да рухне на земята. Затова е по-добре да се забравя. Все едно, че не е било. Само който си желае злото постъпва другояче“ — монотонно нарежда потъналата в черно, дребна и съсухрена старика Кочаш. За нея забравянето е начин за справяне с живота. Тя се отказва от мислите, които са непосилно бреме за крехките ѝ плещи.

Но могат ли да мислят така и останалите — председателят Йошка, в когото стреля най-близкият му приятел, близките на убития Кочаш, Анти Балог, разочаровал се от тези, които обича, току-що излезналият от затвора Кишковац... Всички те не могат да забравят, нещо повече — не искат да забравят. Вдовицата Кочаш ще остави в отново изградената си къща старата врата, продупчена от куршумите, покосили мъжа ѝ... В този отказ да забрави е нейното отношение, нейната оценка на миналото. В нея живее дух на непримиримост, дух на нетърпимост към всичко това, чиято последица е нейната печална самота. И в това има гаранция за бъдещето. Хората като нея не биха позволили да дойдат отново дните на техните спомени.

Тези спомени получават общо звучене в анкетата, която провежда младият журналист. Той се среща с хората от селото, говори, разпитва, съпоставя, разсъждава, реконструира отминали събития. Всеки един от героите има най-малко по един монолог, за да излее болката си, за да разкрие патоса на живота си. Тези монолози, тези моменти на не-



подправена истина, са основният градивен материал на филма. През цялото време журналистът се стреми да бъде безпристрастен, обективен, да остане невидима spojка в сложната мозайка от мнения.

Пред нас е историята в движение. История, изживяна от конкретни хора и поради това — убедителна и ангажираща зрителя. Авторите не спекулират с общи формулировки, не вкарват съдбите на героите в предварително приготвени схеми. Разказват за събития чрез съдбите на отделни герои. Не търсят общи причини, а вината на всеки герой поотделно. Само така те могат да отговорят на тревожните въпроси на Анти Балог, отправени към журналиста: „Що за свят е това? Вие разбирате ли го? Какъв свят е, кажете?“.

Да, наистина какъв е този свят, който разделя бившите приятели и прави от тях врагове? Как да се живее? Какво поведение трябва да има човек? На тези въпроси тримата бивши приятели Шандор Варга, Анти Балог и Йошката отговарят различно. Общият произход, общото минало на ратаи, общите убеждения се оказват недостатъчни, за да продължат заедно. Животът е поставил пред тях нови изпитания.

Линията на отношенията между Шандор Варга и Йошката набелязва основния конфликт на филма. Дватама заемат два срещуположни полюса. Анти Балог е някъде встрани...

Дори и по външност Варга покрива много от нашите представи за догматика-култовец. Неговата чисто психологическа характеристика на човек — груб, нечувствителен, посредствен, мнителен — отговаря на общественото му поведение. Той бързо се отчуждава от хората, служи си с насилие и демагогски използва авторитета на партията и пролетарската власт. Той се превръща във властник. За него властта е насилие и Варга търси обекти за проявяване на нейните функции.

Йошка запазва връзката си със земята, на която се е родил. Неговата суровост е пълна с нежност, задъханата му деловитост издава загриженост. Чужд на официалностите, той си остава човек на работата. При убийството на Кочиш Йошка единствен застава срещу шмайзера на разбеснелия се Варга. Не приказва много, не насъсква другите, не води със себе си милиционер, а сам, с двете си ръце пребива убиенца. Дори в това се проявява близостта му до земята, верността му към природата и средата, в която живее. Преимуществовата

на властта не го блязват. Той не изправя пред съда Анти, не му отмъщава. Побоят, който му нанася, е израз на огромната болка, която го залива, и от която трябва да се освободи, израз на разочарованието от приятеля, урок... Той умее да обича и прощава. Пак той е готов с плановете за обезводняване и на блатистата земя да опълчи цялото село срещу себе си. Действеният хуманизъм на Йошката противостои на престъпленията на Варга, противостои на тъгата и отчаянието, на неверието на пострадалите. Без да е сладниково оптимистичен той носи големите измерения на нашите идеи и затова въпреки многото страдание филмът не подтиска.

Може би ако имаше повече хора като Йошката, много от това, което е било, нямаше да бъде. Какво прави през това време Анти, уважаваният и обичаният Анти Балог, който раздаваше земята заедно с Йошка? Разочарован от властта, с която злоупотребяват хора като Варга, той връща партийния си билет. Със сприхавостта си и болезнената си честност на човек, който не може да премълчи неправдата, той се затваря мълчаливо в огорченията и разочарованието си. Объркан, той вдига ръце; страда, но остава настрана; не е съгласен, но не вижда път. Само затова Кишковац може да спекулира със справедливия му гняв и да го накара да стреля срещу приятеля си. Две чувства ни водят към този образ — симпатията и укорът. Анти ни е симпатичен със свободолубието си, със смелостта си да постъпва съобразно себе си, с осъзнатата си гордост на човек на труда. И в същото време колко прав е Йошка, когато го обвинява. Хора като Варга можеха да извършат своето, защото мнозина като Анти Балог им помогнаха със своята пасивност. Дезинтересирани от обществения живот, те „предадоха своята революция на други, на хора които не я чувстват така присърце“.

С този образ авторите поставят въпроса за личната вина и личната отговорност на всеки един.

По-трудно за тях е, когато трябва да направят по-големи обобщения. Когато трябва да говорят за причини, надхвърлящи позициите на отделни индивиди. Тук те не бързат. Не приемат оценки и изводите, които леко им се предлагат. Искат преди всичко да покажат сложната и противоречива картина на живота, да направят една сурова и честна равностетка — без задръжки, без двусмислени намеци, без реверанси и извинителни усмивки. Искат да начер-

таят топографската карта на плюсовете и минусите в този живот, да върнат богатството и нюансите му — едно абсолютно необходимо условие за правилната му оценка. Спират да разполагат на фигурите. Въпросът „защо“ остава отворен!

„Този репортаж не може да се напише. Абсурдно е! — мисли журналистът, след като изслушва всичките. Кой може да подреди и обясни толкова болка и мъка? Толкова обич и усилия? Всичко е сложно и объркано като разпилените от вятъра листа на неговия бележник... Не може да се напише, защото трябва да се обобщава, трябва да се режат живи хора, трябва да се пренебрегва човешка мъка... Журналистът не може да направи това — не защото е вълн от играта, а защото в един момент е почувствувал своята причастност към историята, защото драмата на неговия народ е и негова собствена драма.

След първото гледане на филма не можах да осмисля, нещо много важно, решаващо в него. След второто гледане вече не можеше да има съмнение. Това, което респектирало, беше подхода на Золтан Фабри към събитията и хората. Преди всичко към хората! За него човекът по принцип е нещо достойно за внимание. При приближаването си до него той се освобождава от готовите оценки на предварително скълпените категории. Той не си служи с бели и черни цветове дори и там, където лесно би могъл да ги оправдае. Пристъпва с чисти ръце — без всякакви пристрастия и предубеждения, с изключение може би само на едно — на големия си хуманизъм.

Погледнете лицата на неговите герои! Нито едно не прилича на другото. Всеки е тип, различен от другите, още по външност. За неговите герои е в сила старата мъдрост — душата на човек е изписана на лицето му. Колкото по-напред отива действието, толкова различията се задълбочават — различия по темперамент, характер, по социално и обществено поведение, по съдба... В това богатство от индивидуалности авторите са заложили една от своите позитивни платформи. В него те виждат гаранция за бъдещето. И затова така последователно го отстояват.

Золтан Фабри се прекланя пред героите си, пред тяхната скръбна житейска мъдрост, пред странностите им, пред схващанията им за живота, дори и тогава, когато са неверни и „вредни“, както би казал Варга.

Да вземем старата Кочаш: „Човек

върви. Така е устроен животът. Така е било и така ще бъде, докато свят светува.“ Тя има право на тези тъжни и страшни думи. Защото към безкрайните години несрета на ратайкинята, нашето време е прибавило мъката по несправедливо и нелепо загубения син, нейната опора в живота. Тази несправедливост задълбочава типичното за народа фаталистично схващане за света, наследено от времето на графовете.

Мате, Докторчето, нощният пазач, магазинерът Гече, пострадалият заради баща си Кишковац, малодушният Венцел, Андраш Чуха, окаян бедняк, на когото новата власт даде земя, и който, цял живот мечтал за нея, отказва да се включи в кооператива... Хора... хора... хора... Всеки носи своя проблем. Авторите ги изслушват, мъчат се да ги разберат. През цялото време доказват — няма истина, различна от истината на хората.

Филмът е изпълнен с внимание към тези хора, с благодарност, че съществуват и че са различни... В него има някаква ритуалност при представянето на героите. Те са показани не в действие, а в моменти на висша откровеност, когато се обръщат с лице към нас и говорят. Като хор от древногръцка трагедия те поднасят своята изповед, разказват за своите съдби и за това, което остава скрито от тях... Дори и когато са притиснати от живота, те излъчват една гордост от това, че съществуват, че се борят, че чувствуват и мислят, че грешат...

Във финала на филма ни докосва нещо от нежната признателност, с която Егзюпери гледа на хората. Камерата, с погледа на неговите летци, се издига и постепенно обхваща селото. Покриви, покриви, покриви... И под всеки покрив една цяла вселена живот! Там долу туптят живи сърца и техният пулс дава смисъл на всичко останало, което запълва живота.

Ще победят ли миналото тези хора? Ще се научат ли да живеят щастливо?

„ПРИКЛЮЧЕНИЯТА НА ВЕРНЕР ХОЛТ“

Сценарий Йоахим Кунерт и Клаус Ку-хенмайстер по едноименния роман на Дитер Нол. Режисьор Йоахим Кунерт. Оператор В. Розе. Музика Г. Волгемут.

В ролите: Клаус-Петер Тиле, Манфред Карге, Г. Вишневски. В. Кайзер, Е. Пеликовски, А. Домрьозе, В. Лангхоф, К. Хадимова. Производство ДЕФА 1965 г.

Този филм на Германската демократична република получи награда на IV московски фестивал през 1965 г. В него се разглежда психологията на фашизма. Имам чувството, че само предишното кратко изречение е достатъчно, за да дезинтересира мнозина зрители. Защото тази тема в киноизкуството ни се струва вече изследвана, преизследвана, видяна от всичките ѝ страни.

Но ето че преди около една година Михаил Ром със своя „Обикновен фашизъм“ опроверга подобни схващания.

Известният писател Дитер Нол и творците на филма са се опитали да разберат и опишат трагедията на едно поколение немска младеж, поставяйки своята камера не в позицията на жертвите на фашизма, а сред самите германци.

Вернер Холт и неговите връстници отиват на фронта направо от ученическата скамейка, опиянени от взаимните клетви за вечна дружба, от патриотичните химни за славата на отечеството и красотата на своята младост. Тази цъфтяща младост тръгва да воюва с радостни сълзи, шампанско и песни, защото е казано, че това е за славата на отечеството. А на осемнадесет години човек не се съмнява.

Този филм не представлява принципално откритие. Базиран върху солидния реализъм на литературния първоизточник, той третира един съвсем не нов проблем: дългия и мъчителен процес, изживян от хора като Вернер Холт — пътя на обезверяването, осъзнаването и намирането на някакъв изход. Вниманието на авторите обаче не се изчерпва просто и единствено от образа на Вернер Холт. Наравно с него те отделят внимание и на другите двама герои — Волцов и Сеп. Не случайно всеки от тях произлиза от различна социална среда и е носител на различна психика.

Волцов е средният германец, предан до смърт на една идея, възпитан в семейство на военни в шовинистичен дух. Затова Волцов неминуемо загива с крушението на идеята, която сляпо поддържа.

Сеп е аристократ, който презира нацистките плебей и безмислието на войната. Човек, който обстойно обмисля всяка своя стъпка, дебне удобния момент, за да се отърве от тази касапница.

Холт е интелектуалецът, който дълго и



сложно изживява намирането на истината. Този процес е съпроводен с разочарование и отричане от много принципи, които са изглеждали свети и непоколебими. За един сравнително неголям период от време пред него се разкрива свят, в който аксиоматичните истини се оказват проблематични, простите факти имат своя биография, а зад близкия план на добре познати хора се откриват и много други.

Във филма обаче не се търси степенята на лична отговорност на всеки от тях, търси се механизъмът на техните взаимоотношения в съпоставка с гигантската машина на войната.

Въздействието и успехът на филма се дължат главно на отказа на авторите да насилват фактите в една или друга насока, в стремежа им да подскажат, а не да наложат на зрителя смисъла на тази или онази сцена. В желанието си да разгърнат широко и детайлирано повествование, авторите допускат и епизоди, които усложняват, но не обогатяват сюжета (например появяването на майката на Волцов или краткия флирт на Вернер с г-ца Бармин). Но това едва ли е толкова важно в сравнение с общия успех, постигнат в разрешаването на една твърде респектираща задача — почти пръв опит на кинематографисти от ДЕФА да изследват обективно мястото на германската младеж в машината на хитлеризма и да поднесат на зрителя изводите си деликатно, но категорично.

„ВИЕЛИЦА“

Сценарий и постановка Владимир Басов.
Оператор Сергей Вронски. В главните роли: Валентина Титова, Георги Мартинюк, Олег Видов, Мария Пастухова.
Производство — „Мосфилм“, 1964 г.

Интересът ни към класиката е променлив. В едно време той е насочен



към едни произведения, в друго — към други. Миналият опит е реплика в днешните неразрешени съмнения и ние охотно го използваме. Този критерий за оценка не подхожда обаче за приближаване към филма „Виелица“. Защо тогава авторите са се обърнали към това произведение? Какво ги е привлякло в тази съвсем обикновена, дори банална история? Привлякла ги е личността на Пушкин. Великият поет притежава вълшебната способност да „позлатява“ със своя лиризм всичко, до което се докосне.

И така личността на Пушкин е тази, която би трябвало да придаде стойност на разказаната история. За съжаление желанието на авторите да останат верни на Пушкин ги е сковало. От страх да не се отклонят, те са пълзели буквално по неговия текст. Пълзят, вместо истински, по Пушкиновски да потънат в съдбите и страстите на героите, пълзят, вместо да забравят границите, поставени от литературния материал, да останат насаме с живота и да творят, както би творил Пушкин.

Вместо кипящия живот, който е наблюдавал Пушкин, те ни поднасят скучно и сухо действие, което илюстрира гласа на поета, звучащ през цялото време зад кадъра. Актьорите не живеят, те само присъствуват, образуват едно или друго състояние, чието осмисляне зависи изцяло от коментирацията глас зад кадъра. Без този глас ние мъчно бихме могли да разберем какво става на екрана.

Историята, разказана от Пушкин, е тук, а личността на великия поет я няма. Няма я в същата степен, в която героите са пред нас, а сърцата им липсват. Дори и превъзходно сметите кадри от руската степ не прозвучават достатъчно поетично, носят нещо от хладността на фотографията. И това е така, защото с психологическото обезкървяване на героите е нарушена оби-

чаната от Пушкин хармония между стихията на човешките страсти и чувства и стихията на природата. Единство, което авторите не са могли да постигнат дори и в най-драматичната сцена, когато влюбеният прапорщик се бори отчаяно с виелицата...

Не, това не е Пушкин! Една истинска среща с него не би ни оставила тъй равнодушни...

„ВЯРНОСТ“

Сценарий Булат Окуджава и Пьотр Тодоровски. Постановка Пьотр Тодоровски. Оператор В. Костренко, Л. Бурлака, В. Авлошенко, В главните роли: Галина Полских, Витали Четвериков, Александър Потапов, Евгений Евстигнеев и др. Производство — Одеска филмова студия, 1965 г.

Отдавна познавам и обичам песните на Булат Окуджава. Те ме привличат със своята простота, с неподправения си лиризм, с леката си тъга и усмивката, която я смекчава. Привличат ме с интимността си, бързо приобщаваща към съкровения мир на хората, за които ни разказват.

И може би намирането на всичките тези неща прехвърля любовта ми към тях и върху филма „Вярност“.

Пред нас е една песен, материализирана в зрими образи песен. Казвам това не с чувството на търсещия ефектно сравнение. Старото монтажено кино претендираше да е зрима музика на основата на формалното сходство между музикалната ритмичност и ритмичността, която бързо сменящите се изображения създаваха. Музикалността на „Вярност“ е от друго естество. Тя идва по линията на съдържанието, проявява се в похода към жизнените факти. Песента на Булат Окуджава не се стреми да открие и докаже нови истини за света и хората. Тя говори за познати неща и с познат глас. Залага не на конфликта, а на контраста на настроенията, на съжителството на противоречиви възможности, заложили в човешката съдба... Тя докосва драматизма, без да го прави свой предмет, закръгля ъглите, героите й са малко или много положителни, чувствата са обогарени от духа на елегичността. Твърде много в нея е атмосферата, създадена от дребни характерни детайли, които в обичайния делничен поглед към света ни убягват; дребни, но криещи в себе си



очарованието на неочаквано разкрилата се същност, дребни, но притежаващи асоциативната сила, която обикновено крият в себе си възловите моменти от човешката съдба.

Със субективността, присъща на една песен, Булат Окуджава прави отбор на събитията. Така от курсантския живот, изпълнен с тежести и лишения, непосилни за юноши на 17 г., са останали едва ли не само топленето на премръзналите крака и смешното маршируване в ескорт на „кralица“ Зоя (Гая Полских както винаги играе превъзходно). Външно погледнато, животът е обеднен. Но „песента“ си има своя логика и скоро атмосферата на първата любов, богатството на чувствата и преживяванията, светлината, която облива отвътре героите, ни заливат и спечелват, убеждават... Авторите са пренебрегнали малката истина на факта, за да постигнат голямата истина за своите герои.

Режисьорът П. Тодоровски, който е взел участие в написването на сценария, е почувствувал атмосферата, носена от героите на Булат Окуджава, и е останал верен на нея. Още от първите кадри той съумява да улови потока на лиризма и поезията и да подчини всичко на него. Действието, което представлява оформянето и сменянето на чувствата и настроенията у героите, се лее в музикален строй и ритъм и до толкова става същност на филма, че

понякога, когато говорът не съвпада с емоционалния ритъм на преживяването, режисьорът се е решил на неговото отстраняване (да си спомним сцените със самохвалството на ранения фронтовак).

Пред нас е краткотрайната и несложна история на Зоя и Юра, неуспели да пораснат напълно, но и неможещи да бъдат вече деца. Една история, която въпреки войната спазва всичките тънкости на ритуала, установен при подобни случаи: мнимото равнодушие, тревожното очакване, внезапно появилата се ревност, смущението, закъснялото обяснение... Неща, от които младежите се страхуват и които крият, срамувайки се от щастието и радостта, редом с голямата мъка на техните родители. (Бащата на Юра е убит, от бащата на Зоя отдавна няма писмо, а цялото семейство на добрия капитан Терентиев е загинало при бомбардировка...)

Авторите са направили предмет на своето изследване не голямата скръб, а това, което става до нея, и на пръв поглед като че независимо от нея. Те се интересуват от дребните белези на неочаквано появилата се радост от живота и намират неподозирани стойности в старите смешни обувки на Зоя, в претенциозната румба, в двете спящи лица, изпълнени с щастие, копнеж и предчувствие... във всичко това, което не е самият живот, но издава живот. Тън-

ко намерените-детайли, съчетани с умението да се подчертае тяхната стойност, издават любовта и вниманието на авторите към хората. Редом с това те издават законите на живота, продължаващи да действуват под грубия пласт жестокост, с който времето ги е покрило.

Големият свят се е отдръпнал назад като морето при отлив и авторите са разгледали облите светкащи камъчета, останали на брега до следващото идване на голямата вода. Морето го няма, но неговото присъствие се чувства. Напомнянията за него са тези драматични акценти, които наричат и осмислят непрекъснатия поток на лиризма. Неусетно отделните, разпръснати като че безразборно атоми на човешко поведение се оказват подредени и очертават телата на отделните характери. Появяват се първите въпроси...

Има ли право на съществуване тяхната любов? Има ли място за нея в голямата трагедия на войната?

Преди всичко да стане толкова сериозно, че да изисква по необходимост отговор, „идилията“ свършва. В нощта след първата среща, в която те си обещаваат да се виждат „всяка неделя и всяка следваща неделя“, курсантите са вдигнати по тревога и заминават за фронта. Двата не могат дори да се простят. И въпреки това пред нас е не един филм за несъстоятелна любов, за любовта, убита от войната. Авторите не са искали да експлоатират лесно постиганите при подобни случаи съчувствия и сантименталност. Във „Вярност“ любовта е противопоставена на войната и в друг аспект — не само емоционално, а като активно противодействаща сила. Отговорът на въпроса, който те сами не можаха да дадат, е даден от живота: да, тяхната любов има право да съществува редом с мъките на войната, но едновременно с това епохата, в която се е родила, не ѝ оставя място. Трябва да се воюва за тази любов — само така тя получава място и смисъл.

Любовта осмисля борбата на Юра на фронта, придава ѝ измерението на бъдещето. Той не иска да мисли за смъртта. Въпросът, който го вълнува в навечерието на първия му бой, е: „Интересно как ще се живее у нас след войната?“ Погледите са към бъдещето. И ние лесно можем да си представим тези герои от фронта утре в сложния и труден следвоенен живот.

Качествата, проявени в тази любов, са добра гаранция за това тяхно бъдещо поведение.

Разбира се, не винаги всичко във филма е на една и съща висота. До такава превъзходно решени сцени като изпращането на курсантите на фронта и опита на Зоя да види Юра, поразяващи със своята лаконичност и сила, може да срещнем драматургическите празнини на клетвата и пътуването към фронта, което не носи драматизма на прехода и е платило дан на самолюбуването на камерата. Казвам тези неща, без да искам да остане акцентът на тях. Пред нас е един дебют, който обещава раждането на самобитен и оригинален творец в кинематографията.

„ИНСПЕКТОРЪТ“

Сценарий Вл. Радованович. Режисьор М. Джуканович. Оператор Ал. Секулович. Музика Д. Радич. В главните роли: Сл. Перович, Сн. Никшич, Павле Вуйсич. Производство — „Авала-филм“ 1965 г.

Югославската комедия „Инспекторът“ още с въстъпителните си кадри увеличава вниманието на зрителя във водовъртежа на една динамична фабула, според която симпатичният главен герой, удивително наподобяващ Алберто Сорди (включително и шапката му), попада в редица неочаквани приключения заради брат си — комарджия, който пък от своя страна сполучливо използва познатата гримаса на Марчело Матроияни от „Развод по италиански“.

Непрекъснато сменящите се ситуационни „гег“-ове не дават възможност на зрителя да осмисли действието, а ако това стане — той изведнъж се стъписва: откъде тази неподозирана двойственост в едно ежедневие, на пръв поглед толкова близко до нашето...

Този филм дава основание за размисъл над един такъв факт като диаметрално противоположното отношение на специалисти и зрители към повечето продукции на югославските студии, особено към комедиите. Въпреки похвалната цел на авторите да осмеят някои обществени недостатъци, показваното в тези филми, типичен пример за които е „Инспекторът“, остава в сферата на конкретния случай, на дадения герой. Хумористичният диалог не излиза от рамките на фабулния анекдот, бил той даже и умишлено парадоксален. Реализмът, преминаващ в натурализъм и примитивизъм, е реализъм на фактите, на отделните случки, на живо обрисувания герой. Хуморът е често дразнещо или



недразнещо заимствуван и негласната уговорка на авторите със зрителите: „Това ние с вас си знаем откъде сме го взели“, не може да бъде универсално оправдание.

Общо взето симпатия към филма поражда лъхащата от него непретенциозност и майсторството на актьорите, чие то естествено и убедително присъствие във филма е и най-доброто му качество.

„СПАЛЕН ВАГОН ПАРИЖ—МЮНХЕН“

Сценарий Г. Троман и Л. Полер. Режисьор Ханс-Иоахим Хилденбранд. Оператор Х. Шробел. В главните роли: Х. Хасе, Катя Парила, Е. Хачен и др. Производство на телевизията — ГДР

Това е един филм от плодовитата серия филми, пуснати от телевизията на ГДР, които черпят материал из западногерманската действителност. Още поточно — из живота на едрите индустриални и банкерски кръгове. Формата на разказа е криминалната интрига. Но тя не е цел, а средство... Криминалното престъпление отвежда към социални и политически обвинения. То има своите основания в духа на жестокост и антихуманизъм, във вкуса към наси-

лито, който е останал като духовно наследство от нацизма и чието име днес е реваншизъм. Този дух на реваншизъм (комплексите за превъзходство и за владеене днес се отреагирват в стремеж към икономическа мощ и желание за икономическа интеграция) съставлява духовния климат на престъплението, за което ни разказва филмът. Този дух, а не конкретния случай интересуват авторите. Затова те оставят престъплението ненаказано. Затова между жертвите попада изпълненият с обаяние и могъщество образ на детектива от миналото. Справедливостта, на която той служи, е изчезнала, тя не е същата вечна категория, пред чието име се отваряха всички врати... Сега тя става функция на силата и се обръща против своя стар служител. Печал и принудително примирение вместо лаврите на славата — ето какво му носи решението на криминалната загадка.

За съжаление успешно намереният „ход“ не е защитен на равнище. Професионално добре изпипаната криминална интрига, на места съдържаща истинско напрежение, не е свързана органично с гражданския патос, който се извежда от случката. Общественият смисъл прозвучава като прикачени лозунги. Това е така, защото образите на героите от „другия лагер“ са опростени и сведени до преднамерени тези. Доста плитък е и образът на детектива. Докато самият замисъл на ав-



торите ги е задължавал да влязат по-дълбоко в драмата на героите, да изградят истински характери и отношения...

В резултат: увлечени от стихията на криминалната интрига, авторите подчиняват действието на изскванията на „лекия“ жанр — нещо, което принизява политическия ефект; от друга страна, грубо поднесената политическа истина и мястото, което ѝ се отделя като осмисляща съдържанието на филма, парализират пълнокръвното осъществяване и развитие на криминалната интрига.

„ЗЛАТНАТА БОГИНЯ ОТ РИО БЕНИ“

Сценарий и режисура Ойген Мартин.
Оператор П. Линяк. Музика Ф. Гарваренц. В ролите: Пиер Брис, Рене Делген, Харалд Юнке, Ханс фон Борсоди и др.

Рекламните снимки на този филм показваха една русокоса Лорелай, обкръжена от разноцветно боядисани индианци. Оказва се обаче, че това не е златната богиня от заглавието, това е дъщерята на главатаря на едно племе, която неизменната експедиция от подобен род филми ще срещне в джунглите и в която главният герой (в случая американския летец Джим) неизменно ще се влюби...

И въпреки че филмът изобилствува с пистолети, ръкопашни и скокови чуде-

са авторите са се засрамили да предложат на зрителите такова чудо на природата — обяснението е, момичето е изоставено дете на някакви бели, отдавна минали оттука...

Една порядъчна схема за развлекателен филм в джунглите предполага някаква мотивировка за експедицията. В този филм тя е извънредно благородна — търсене на изчезнал приятел. А присъединилите се злодеи естествено търсят злато и диаманти и загиват поради алчността си. Експедицията е снабдена и с един стар индианофил, който загива при опит да премахне взрив, предназначен за местните жители. И те оценяват жертвата му и разбират приятелските намерения на белите (които попътно са избили петдесетина души от племето така, измежду другото).

Най-големият разкош на филма обаче е богатият и разнообразен животински свят, представен в него — на първо място влечугите. Наравно с главните герои бих поставила и няколко великолепно по размер и окраска змии и крокодили, на които фабулата сериозно разчита и които възбуждат повече емоции у зрителите, отколкото хората.

Изобщо съществуващата схема за такъв род филми с всичките ѝ варианти е нещо твърдо, проверено и успешно прилагано от опитни хора като Ойген Мартин. Да направиш такъв филм е много по-лесно, отколкото да отучиш зрителите да го превъзнесат.

Материалите от рубриката „По нашите екрани“ написаха: **Ивайло Знеполски** — „Двадесет часа“, „Виелица“, „Вярност“, „Спален вагон Париж—Мюнхен“ и **Мария Рачева** — „Приключенията на Вернер Холт“, „Инспекторът“, „Златната богиня от Рио Бени“.

XIII ФЕСТИВАЛ В БЕЛГРАД

Всяка година с настъпване на пролетта там, където буйните води на Сава се вливат в тихия бял Дунав, в столицата на Югославия става едно голямо и важно по значение културно събитие.

Тази година това събитие започна от 18 и завърши на 24 март. В течение на седем дни, от сутрин до късна вечер, в един от най-големите и модерни салони в Дома на синдикатите бяха прожектирани повече от 100 документални, научно-популярни и мултипликационни филми, представени от около 12 киностудии на югославските републики. На фестивала присъствуваха известни кинокритици, журналисти, филмови дейци, делегати от много страни. През паузите във фоаетата се водеха оживени разговори, споделяха се впечатления от творческите успехи и слабости на югославския късометражен филм.

Ежегодният фестивал на югославския късометражен филм е вече с богата традиция. Всяка година тук се прави анализ и се отчита пътят, изминат през едногодишния период. Това прекрасно мероприятие играе решаваща роля в развитието на югославския късометражен филм. За съжаление у нас все още остават без резултат предложенията да се провежда и в България редовен национален фестивал на късометражния български филм. Трудно е да се даде точна предварителна оценка каква ще бъде ползата от един такъв фестивал, но който е имал щастието да бъде делегат на фестивала в Белград, е почувствувал със сърцето си, че тя би могла да бъде наистина голяма и да помогне на нашите творчески работници да създадат още по-хубави филми.

Тази година показаните български филми пред югославски и чуждестранни делегати на фестивала се посрещнаха ласкаво. Обаче ако ги сравним с най-хубавите югославски филми, трябва да признаем, че югославските творци са ни изпреварили със своето високо творческо майсторство, със смелите си модерни изразни средства, с операторската работа, която е на голямо техническо ниво. Югославските другари са излезли от утъпкания път на професионализма и са тръгнали по нови пътища. Новото е в ясната авторова концепция и в голямата творческа свобода. Режисьорът смело налага своето виждане, без да се влияе от тезисни постановки, дава простор на своя граждански и критически патос.

В киносатирата „Печат“ например режисьорът Бранко Челович ловко и остроумно, с оригинални творчески решения разкрива ролята на канцеларския печат в живота, в администрацията, в производството — човек като че ли от рождение не може без печат, като че ли печатът е най-важен и неизбежен спътник в живота и непобедимо оръжие в ръцете на бюрократа.

Филмът „Излишен човек“ на режисьора Бранко Маер е също киносатира за хипертрофирането на бюрокрацията. Един работник произвежда на допотопна преса чаши и на една стара ученическа табла отбелязва с калемни чертички колко чаши е произвел. Но се появява чиновник и той започва да нанася чертичките. Чиновниците постепенно се увеличават — появяват се началници, директори, секретари, докато техните столове избутват работника от кадъра заедно с машината.

Филмът „Проект“ по сценария на режисьора Славко Голдшайн, усмива онези, които със своите бездарни съвети по разни съвещания и комисии са в състояние да осъдят един великолепен проект за построяване на курортен комплекс край морето. За да угоди на разните съвети, авторът изхвърля една по една всичките сгради на проекта и вместо домове за отдых на лазурния бряг остава да стърчи паметник...

„И все пак е един град“ на режисьора Жика Ристич е киносатира за двата града Словенски и Босански брод, които се намират на двата брега на река Сава, свързани с моста „Братство и единство“. Документално, повече със скрита камера се разкриват положителните прояви в културния и стопанския живот на единия град и отрицателните на другия. Получава се аномалия, като че ли хората не живеят в една и съща федерация.

Навсякъде, почти във всички епизоди на гореизброените филми проличава тънкият усет на оператора и режисьора да хващат със скритата камера интересни случки и факти, които майсторски и художествено се нанизват на сюжетната линия. Така човек добива впечатление за истиност на събитията, обхванати във филмите.

Филмите „Конници“, „Мач“, „Зелените маси“ са хроникално-документални филми, но с помощта на скритата камера и уменията на авторите да подбират и хващат най-подходящи моменти от състезанията, от реагирането на хората и тук имаме пълноценни филми, които вълнуват и се налагат със своите творчески постижения. И в трите филма на спортна тематика се чувства висока класа на операторите-документалисти с индивидуален творчески почерк.

Първа награда — по 250,000 динара — получиха четири филма:

„Чувате ли ме“ — Загребфилм, на режисьора Бабай Анти е научно-популярен филм за онези деца и възрастни, които се раждат глухоними и благодарение на съвременната техника и педагогика получават онова, което е най-скъпо и най-важно в живота на човека — говора.

„В страни от времето“ — Сутеска филм-Сараево на режисьора Влатко Филиновић е вълнуваща документална киноповест за едно планинско селце, в което жителите за няколко месеца през зимния сезон са откъснати от света. Те се борят със стихията за изхранване на добитъка, живеят и се веселят.

„Дванадесет от Папрадник“ — Вардар филм-Скопие на режисьора Димитър Османли — разказва за благородната и патриотична постъпка на 12 девойки, които решават да отидат учителки в едно забутано далече в планината село, където освен пощаджията и прислужника няма други служители.

„Отричам се от света“ — Дунав филм — Белград, на режисьора Крсто Шканати е филм за млада девойка, която решава да постъпи в манастир. През нейните очи на калугерка авторът показва колко е жалко да се откаже човек от свободата, от обществото, да се затвори в килията и да се подложи на безконечни молитви на робски труд, от който печелят игуменките и поповете от църковната иерархия. Не са редки случаите, когато калугерите в този адски живот поднасят в жертва всичко скъпо — младостта, дори и живота си в угода на техния ненаситен всевишен. На зрителя става жалко, че все още се намират заблудени хора, които явяват и стават жертва на религиозна заблуда.

От другите наградени филми заслужават висока оценка филмите „Майка, син, внук и внучка“, „Кесонци“, мултипликационните филми „Зид“ и „Модата през вековете“.

Ще се спра с няколко думи на един от най-интересните филми — „Майка, син, внук и внучка“. През цялото време една престара майка с набръчкано лице говори и едър план на екрана. От време на време се показват някои фотографии и документи, за да онагледят разказа ѝ за нейния загинал геройски любим син. Внуците, останали живи след жестоката война, живеят свободни и весели. Бабата остава последните сълзи от пресъхналите си очи да се търкулнат по миловидното и полусмехливото лице, което на рирпроекция отдалеч наблюдава как внуците танцуват с щастливи лица. Този филм развълнува всички и макар че не получи награда на журито, а само диплом, бе награден от няколко отделни института и обществени организации.

Характерно за югославския фестивал впрочем е това, че освен официалните парични и други награди, присъждани от журито, се раздават и много парични награди от различни предприятия и организации. Това е сериозно допълнително насърчение на творческия стремеж за създаване на хубави филми.

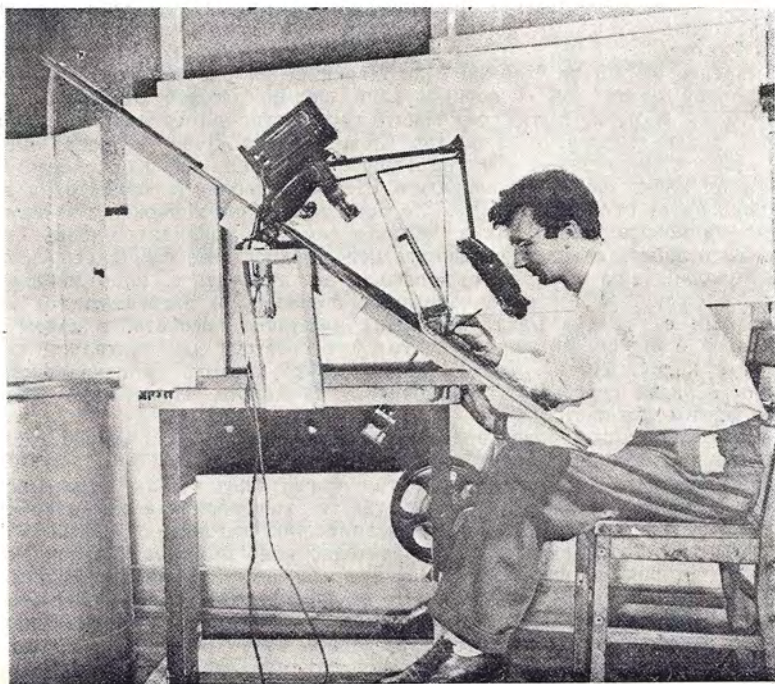
Мл. Несторов

ХРИСТО БЕРБЕРОВ

НОРМАН МАК ЛАРЕН

„Движение, ала не движение, съсредоточено върху една история, но може би върху едно усещане, а това не е едно и също.“

Жермен Дюлак



Един младолик мъж с фигура на момче, с уморен поглед на живите, тъмни очи, с много простота и човешко обаяние на маниерите. Той обича повече да слуша, отколкото да говори. И слуша внимателно. Той винаги е готов да похвали творбите на своите колеги. И се отнася едва ли не пренебрежително към своите собствени.

Такъв е останал в паметта ми Норман Мак Ларен от срещата ни преди пет години.

Считан от мнозина специалисти за един от феномените на съвременното кино, увенчан с няколко „Оскара“, заслужил десетки първостепенни награди на международните фестивали във Франция, Италия, САЩ, Канада, Испания, Ирландия, Шотландия, Белгия, Англия, Германия, Швейцария и къде ли още не — Норман Мак Ларен си остава в известен смисъл неразгадан.

Самоуверено и неумно би било от моя страна да се надявам, че ще го разгада на тия страници.

Най-типичните негови творби са многозначни. Те оставят на зрителя твърде много простор за домисляне, асоцииране, фантазиране... Всеки би могъл да каже защо му харесват или не му харесват филмите на Норман Мак Ларен. Но почти невъзможно е да се определи по един безспорен начин в какво е тяхната ценност и къде са техните недостатъци.

Разбира се, това не ни освобождава от задължението да определим отношението си към това значително и сложно явление в изкуството, което се нарича Норман Мак Ларен. Но при всички случаи това, което ще споделя по-долу, си остава само едно мнение.

По стъпките на авангарда

Канадците се гордеят със своя Мак Ларен така, както ние с Боянската църква или с Тракийската гробница край Казанлък. И това е може би съвсем естествено за една страна, която няма свои традиции в изкуството.

Всъщност обаче тяхната „национална гордост“ Мак Ларен е шотландец. Той е роден през 1914 година в Стирлинг и е завършил Художественото училище в Глазгоу. Пак там е започнал да рисува филми и през 1936 година е спечелил първата си награда с филма „Цветен коктейл“ на Третия любителски филмов фестивал в Глазгоу.

Но първите филми на Норман Мак Ларен не са рисувани. „От 7 до 5“ и „Камерата прави опити“ са експериментални филми, заснети от натура с помощта на 16 мм камера. В тях без много труд могат да се открият следи от най-различни влияния: френски авангард (Рене Клер, Луис Бунюел, Фернан Леже); немски експресионизъм (Валтер Рутман); съветски авангард, чисто влияние е може би най-силно и най-очевидно. Ще си позволя да приведа за доказателство един цитат от Дзига Вертов: „Аз съм механично кинооко. Аз съм машина, която ви показва света такъв, какъвто само аз мога да го видя. Отсега нататък аз се освобождавам от човешката неподвижност. Аз съм в непрекъснато движение. Приближавам се и се отдалечавам от предметите, пропълзявам под тях, влизам в тях... падам и се издигам с падащите и издигащите се тела.“

Струва ми се, че той цитат набелязва най-точно посоката, в която Норман Мак Ларен е вървял по дирите на големия съветски документалист, автора на „Човекът с кинокамерата“. Това е преди всичко хазартът в откриването на специфичните изразни средства и възможности на киното. И оттам — абсолютизиране на тия възможности.

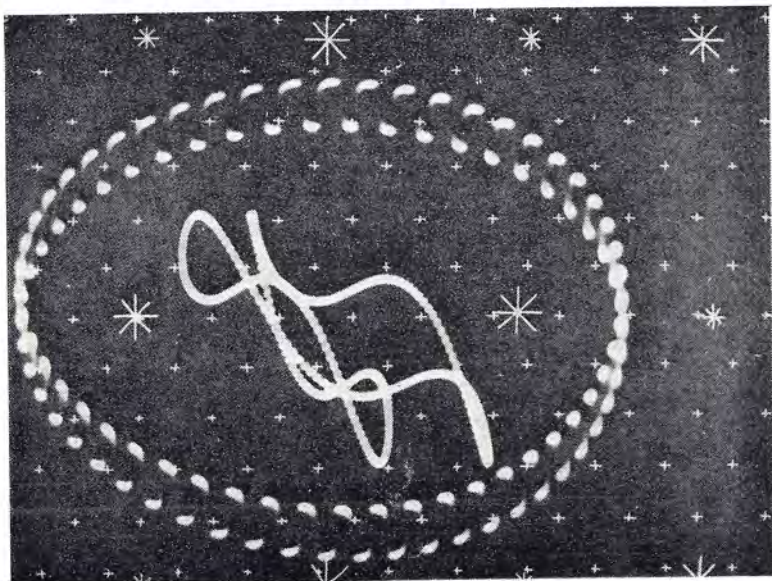
От тая гледна точка „авангардисткият“ произход на Мак Ларен е много съществена черта от неговата характеристика.

И още две важни особености на тия първи опити: Мак Ларен повече подсказва, отколкото показва действието, той проявява по-малко интерес към живия човек, отколкото към стилизацията на неговите действия.

Може би това го е ориентирало сравнително рано към мултипликационното кино. Още във втория си филм Мак Ларен прави опити с анимация на предмети и рисунки по системата, прилагана от американците и от големия френски кинематографист Емил Кол. Но неговият втори — и много по-пряк учител е Лен Ли, един англичанин, роден в Нова Зеландия, който през втората половина на тридесетте години направи за пръв път опит за мултипликация чрез директно рисуване върху кинолентата. Самият Норман Мак Ларен започва да усъвършенствува тая техника едва след като се среща през 1940 г. в Ню Йорк с тогавашния директор на Канадския национален филмов институт Джон Грирсън и приема предложението му да работи в Канада.

Лабораторията на Мак Ларен

Същността на тая техника е рисуването на филма квадратче по квадратче върху 35 мм прозрачна кинолента, която след това се изпраща в лабора-



торията като негатив. Във филмите на Мак Ларен обикновено тия рисунки са съчетани с цветен фон — подвижен или статичен, който понякога има известна дълбочина. (Например във филма „5 за 4“).

При други случаи Мак Ларен не прави рисунката си с перо или четка върху лентата, а я надрасква с острие върху емулсията. Един път издраскана, след това тя може да бъде и леко оцветена. Тая техника Мак Ларен е приложил още преди войната във филма като „Любов на крило“. Но може би най-често употребяваната му техника се свежда до съчетаването на тия начини. Всеки път, когато създаде в „лабораторията“ си някакво ново изразно средство, Мак Ларен веднага го експериментира и усъвършенствува, като го съчетава с прилаганите вече средства.

Употребих по-горе думата „лаборатория“ съвсем умишлено, защото Мак Ларен е наистина един художник — експериментатор, изгарящ от страстта да изобретява все нови и нови технически средства. Тъй като в повечето му филми музиката играе ролята на основно организиращо средство, той стига постепенно дотам, че започва при рисуването на филма квадратче по квадратче да рисува с четка и туш оптичската „звукова писта“ на своите творби. Според собственото признание на художника тия „синтетичен“ или „рисуван“ звук е несравнено по-примитивен от натуралния. Сферата на приложението му дори в творчеството на Мак Ларен е твърде ограничена и той нерядко е съчетан с обикновена музика или шумови ефекти. Наред с филмите „Точки“ и „Примки“ особено получливо е приложението на „синтетичния звук“ във филма „Ритметик“, където придвижването на цифри по екрана е съпроводено с изумително синхронизирани, макар и грубовати звукови ефекти. Вън от тия постижения наблюденията на Мак Ларен над „оптичката звукова писта“ допринасят за особено прецизност в изпълнението на малките музикални филмчета, в които се съчетава възприемането на мелодия и ритъм с непредметно цветно изображение. По време на работата над тия музикални миниатюри Мак Ларен стига и до идеята да рисува на лента, която не е разделена на отделни квадратчета. По-късно той съчетава кадрираната и некадрирана лента в рамките на едни и същи филми.

Една от особено интересните техники, разработени от Мак Ларен, е анимацията на рисунки с туш и пастел. В едни случаи тя се постига чрез непрекъснато преливане при заснемането на серии от пастелни рисунки, както е във филмите „Сивата кокошчица“ и „Фантазия върху живописата от 19 век“. В други случаи анимацията се постига чрез монтажното навързване на редица фартове в едно непрекъснато движение, както в рефрена на песента „Това е веселото“.

Немалко интересни резултати е постигнал художникът и в анимацията,

която се постига чрез раздвижването на изрезки от хартия. Мак Ларен е един от пионерите на това доста разпространен вече метод в мултипликацията. По-някога той го съчетава с рисуването върху лентата.

Постигнал вече много в областта на рисувания филм, Мак Ларен не изоставя и анимацията на предмети. През 1951 година той прави опит да раздвижи живи хора по метода на куклената мултипликация във филма „Две шеги“. От този експеримент, който постепенно се усложнява и усъвършенствува, се раждат по-късно филмите „Съседи“, „Приказка за стола“, „Приветствено слово“ и „Канон“.

Тия няколко основни техники в мултипликацията, разработени от Мак Ларен, не биха могли да служат за класификация на цялото му творчество. Една такава класификация по начало би била доста трудно и неблагодарно дело. Защото в цялото, доста обемисто вече творчество на Мак Ларен едва ли могат да се намерят и пет филма, реализирани в една и съща техника. Няколкото метода, с които той си служи, се съчетават непрекъснато във все нови и нови комбинации. Когато усъвършенствува окончателно едно изразно средство, Мак Ларен обикновено го изоставя, вместо именно тогава да започне да си служи нашироко с него. И това е една съществена черта от характеристиката на неговото лабораторно творчество.

Философия на движението

Спомням си, че преди пет години зададох на Норман Мак Ларен въпроса защо предпочита работата с кинолентата пред обикновената живопис или графика. Живописните качества на неговите пастелни рисунки, чистотата на рисунките му с перо върху лентата наистина показват, че той би могъл да бъде много интересен живописец или пък карикатурист от типа, да речем, на Щайнберг. Мак Ларен ми отговори, че малкият размер на кадъра не търпи натрупване на излишни подробности и прави рисунката по-стегната и по-обобщена. „Но главното — каза той — е, разбира се, движението. В киното има движение, което се разпределя между действащите лица и предмети и е особено средство за тяхното извявяване...“

Душан Вукотич привежда едно още по-определено изказване на Мак Ларен по този въпрос:

„Анимираният филм е не изкуството на рисунката, а изкуството на движението на рисунката, съществено е не какво се намира върху рисунката, а какво е създадено между свързаните в една серия рисунки.“

Това не са само думи.

Между класиците и значителните съвременни майстори на мултипликационното кино Норман Мак Ларен се откроява с изключителната си прецизност в анализа на движението. Всяка движеща се фигура или рисунка при него има точно определена характеристика: движението се заражда като резултат от нарушаването на балансираната композиция в рисунката и се развива като стремеж към постигане на едно ново равновесие; но новото равновесие също се нарушава веднага и всичко започва отначало. Например във филма „Вертикални линии“ (най-чистия, най-лабораторния пример) вибрацията на вертикалната линия води към разделянето ѝ на две; разделянето на една линия води след себе си разделянето и на останалите, за да се възстанови симетрията (т. е. да се постигне отново равновесие); но в новата си симетрична организация линиите продължават да вибрират и всичко започва пак отначало.

Още по-лесно е да се докаже тая констатация, ако се вземе за пример филмът „Ритметик“, където равновесието е обозначено с цифрови равенства и всяко негово нарушение може да се фиксира съвсем точно.

Такива примери (а в творчеството на Мак Ларен те са стотици) говорят за това, че художникът постига по един блестящ начин противоречивия, диалектически характер на движението.

Но не на всяко движение.

Ако не изнасилваме фигурите на Мак Ларен, за да ги превърнем в символи, а ги оставим да значат това, което те всъщност значат, ще видим, че тяхното движение е преди всичко механично. Но когато говорим за движение във философския смисъл на тая дума, ние разбираме не само преместването на тела в пространството. Движението като неотделимо свойство и постоянна форма на

съществуване на материята е преди всичко движение от по-нисшето към по-висшето. Движение-развитие.

Но тъкмо развитието като осмисляне на всяко движение е сравнително слабо застъпено в творбите на Мак Ларен. В зрелия период на творчеството си (от 1940 до 1960 година) той достига в анализа на движението до идеята за развитието. Това може да се забележи във филми като „Любов върху крило“ (1939), „Това е веслото“ (1945), „Сивата кокошчица“ (1947), „Фантазия“ (1948—1952), „Съседи“ (1952), „Приказка за стола“ (1957), „Ксът“ (1958) и някои други.

В по-голямата част от останалите филми се наблюдава едно измамно равновесие, симетрия, постигната чрез фиксиране на началото и края в точно определени стадии на едно истинско „перпетуум мобиле“. А не са редки и ония случаи, когато краят настъпва съвсем неочаквано. Защото движението не е изчерпало себе си и не може да се изчерпи, докато остава чисто механично. Ярък пример за това са филмите, създадени след 1960 година: „Вертикални линии“, „Хоризонтални линии“, „Канон“, „Мозайка“ и пр.

Изводът може да бъде само един: ограничен по начало в своята концепция за движението, Мак Ларен през последните години продължава да се самоограничава.

Защо?

Ще се опитам да отговоря на тоя въпрос в следващия пасаж.

В оковите на собствената естетика

„Когато рисувам филма, по-голямата част от анимацията не е предварително обмислена, а просто се развива всеки ден, следвайки точния момент, в който съм я рисувал. Конкретните и въображаеми атрибути произтичат от едно подсъзнателно движение, което избягвам да контролирам.“

В тия думи Мак Ларен декларира открито подсъзнателния характер на своето творчество. И с това разсейва редица наши недоумения във връзка с неговата философия на движението. Неговото движение е физическо и удоволствието, което получаваме от филмите му, е преди всичко сетивно.

Когато се спускаме със ски по някой стръмен склон в планината, ние изпитваме удоволствие от скоростта. Едно физическо, подсъзнателно удоволствие, което нараства пропорционално с увеличаването на скоростта. Подобно е удоволствието, което ни доставят филмите на Норман Мак Ларен.

В едно от писмата на Спиноза намираме такова мнение:

„... Красотата не е толкова качество на обекта, който се наблюдава, колкото е ефект в този, който го наблюдава.“

Сякаш творчеството на Норман Мак Ларен има за цел да следва стриктно тая концепция на философа. Неговата естетика е съзнателно насочена към пряко сетивно общуване със зрителя. Опосредстваното, интелектуалното общуване отсъства или остава на заден план. И художникът е овладял до съвършенство средствата за въздействие върху нашата сетивност.

Това хвърля светлина и върху неговите връзки с музиката.

Музиката е може би най-сетивното изкуство, което мобилизира чувствителността, а не логиката, гради своето въздействие върху „интелигентността на сърцето“ (по израза на френската режисьорка Анес Варда). И докато мелодията издига чувствителността най-близо до интелекта, ритъмът е най-близо до подсъзнанието и до непосредствената сетивност.

Норман Мак Ларен отдава предпочитание на ритъма, а не на мелодията. Може би затова той свободно прибегва в редица случаи до своя „синтетичен звук“, който може да създаде необикновено точен ритъм, а не се поддава на организиране в мелодия. Но дори в случаите, когато не прибегва към рисуван звук, той си служи с остроритмична музика. Най-разпространеният ритъм в неговите музикални филми е „буги-вуги“. „Буги-вуги“ по произход е негърска музика, некултивирана музика, чието въздействие се гради преди всичко върху ритъма. Затова не е чудно, че именно тая музика намира най-много допирни точки с естетиката на Норман Мак Ларен. Вземете дори фолклорната песен „Това е веслото“: песента е сама по себе си достатъчно ритмична; но художникът е подчертал още по-силно нейната ритмичност чрез издигането и спускането на носа на лодката в предния план на кадъра. Тия колебателни движения, измерени и напипани с необикновена точност, доставят на зрителя почти същото физическо удоволствие, каквото той може да



Норман Мак Ларен
работи над филма „Махни се, черна грижа!“

получи от разходката с ладия по тихите води на едно езеро. По принцип това сетивно удоволствие може да прерасне в духовно преживяване. Но през последните години Норман Мак Ларен все по-рядко се решава на такъв експеримент.

И в това отношение художникът прилича на оня приказан герой, който не може да се справи с духа, когото е освободил от бутилката. Неговата естетическа концепция се свежда само до подсъзнателната страна на изкуството — инстинкта за игра. В реалния живот неговите точки, петна, примки и извивки могат да бъдат видяни по драскулките, които човек прави по лист хартия в момент, когато мисълта му е заета с нещо съвсем друго. Но освен подсъзнателната изкуството има и много други страни, свързани с неговата обществена функция. Мак Ларен е овладял подсъзнателната страна на изкуството до виртуозност, която ни кара да очакваме същите блестящи резултати и в другите, обществените предназначения. А когато не намираме такива резултати във филмите, ние се залавяме да ги създадем вместо автора.

Именно това е последният въпрос, който бих искал да засегна.

Съавторството на зрителя

Случи ми се преди няколко години да чета за изобретението на съветски инженери, които бяха открили закономерни съответствия между тон и цвят и дори бяха създали устройство за слушане на музика с хроматична илюстрация.

Филмите на Норман Мак Ларен не приличат на такова устройство. Тук музиката, интерпретирана в цветове, следва индивидуалността на един голям художник. Цветовете не се сменят механично на екрана. Те вюват един с друг, съчетават се, смесват се, появяват се отново в първоначалната си чистота... Те сякаш живеят на екрана.

И ние, приучени от съвременното изкуство да мобилизираме в кинозалата не само сетивността, но и интелекта си, ние намираме в тях отражения от нашия живот.

Откриваме музиката на дъжда във филмчето „Точки“. Следим историята на една любов с всичките ѝ етапи във филмчето „Буги-дудл“. Припомняме си във филма „Ритметик“ веселото тракане на „сметалото“ — играчката от първите ни ученически години. Припомняме си видяното през микроскопа, докато гледаме филмчето „Примки“. Следим караниците и приключенията на трите разноцветни заврънкулки във филмчето „Хоп-троп“...

Подсъзнателното, сетивно възприемане на филмите ни тласка към съня, към халюцинацията, към общуването със самите нас. А ние преодоляваме тая сетивност. И неволно ставаме тълкуватели на сънищата на художника.

Ето ви още един пример: седемминутния филм „Фантазия“: ние следим приказната игра на форма и цветове по екрана и ни се струва, че малките цветни топчета напускат една планета и се преселват на друга, за да създадат нов живот.

Най-изкушените зрители ще отнесат съдържанието на малките филмчета към орнаментиката и калиграфията, към пренасянето на риторични фигури в изобразителното изкуство. Един пример за подобно тълкуване: когато виждаме в „Подскачащата ярка“ или „Фау за победата“ краката да олицетворяват сами фигурата на кокошка или човек, можем да сметнем, че това е пластичен вариант на един особен вид метонимия — синекдохата. Синекдохата е литературен троп, при който определена част олицетворява цялото. И тук можем да си спомним повестта „Нос“ на Гогол и приказките на Хофман, и още маса други неща... Но всичко това са субективни, спорни тълкувания.

Може би най-категоричен Мак Ларен е там, където заема кукленски пози, „анимира“ сам себе си, за да изследва морала на предметите в „Приказка за стола“ или „Приветствено слово“. Където иронизира над човешката алчност и показва до какви нещастия може да ни доведе собственическото хищничество (филма „Съсед“).

Ще изкажа може би само личните си пристрастия, като изразя възхищение от живописните илюстрации на френско-канадски народни песни. В „Сивата кокошчица“ Мак Ларен показва преди всичко модерно и динамично разбиране за композицията в живописа. Той отхвърля класическите догми на живописната композиция, които се свеждат до определени, строго уравновесени варианти в подреждането на предметите и фигурите. За него живописната композиция търси динамиката и равновесието си в съчетанието на цветовете, в конфигурацията и интензивността на багрените петна. И както Клод Моне, 60 години по-рано, създаде в един и същи контур на Руанската катедрала ред самостоятелни живописни композиции, така и Мак Ларен създава в един и същи контур различни живописни композиции, в различни багренни гами, използвайки принципа на вариациите в музиката.

„Косът“ е песен-игра. И това особено добре подхожда на натюрела на Мак Ларен. Той раздвижва своите късчета хартия по лентата в конфигурациите на индианските тотени, които могат да се видят в резервата Кокнауага. Така неочаквано у тоя шотландец възниква една съвсем канадска сплав от мотиви, която ни приближава до душевността на „пие ноар“ (черните крака) — така в Канада наричат потомците на смесени бракове между французи и индианци.

Изводи

Както и живописа, киното е преди всичко изобразително изкуство. И щом Мак Ларен в редица свои характерни творби бяга от предметното изображение, по съществуващата естетическа „номенклатура“ той трябва да бъде наречен абстракционист.

Това ще бъде само повторение на една грешка.

Абстракцията е интелектуален процес, който обобщава свойствата на отделния предмет, превръща го в условен знак, за да постигне неговата дълбока същност по логичен път. (Ярък пример за това е математиката). А непосредствено-сетивното изкуство не обобщава, а разлага нещата на първичните им свойства, за да усети предметната им фактура по сетивен път.

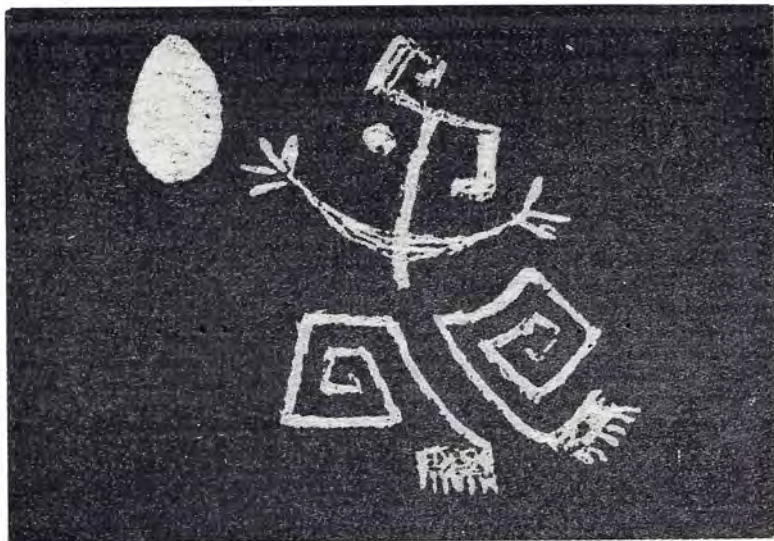
Такова изкуство няма нищо общо с абстракцията.

Затова не можем да не се съгласим със заключението, което Жорж Садул в своята кратка „История на киноизкуството“ дава върху творчеството на канадския художник:

„Няма нищо по-малко абстрактно въпреки техния „модернизъм“ от филмите на Норман Мак Ларен, които винаги са изпълнени с човечност и великодушие.“

Един от най-типичните филми на Мак Ларен се нарича „Махни се, черна грижа!“ Това стремително движение на цветовете, форми и живописни съчетания не може да ни даде точно предписание как да бъдем щастливи. И въпреки това ние присмаме това филмче, както симпатизираме на неговия автор.

Заради искрения му порив да премахне черната грижа от нашите сърца.



ПАНОРАМА НА МЕКСИКАНСКОТО КИНО

Когато говорим днес за мексиканското кино, необходимо е на първо място да споменем кризата, която то изживява от десетина години насам. Разбир асе, най-важна е естетическата криза, тъй като произведените в нашите студии филми се нареждат на най-ниското стъпало в художествено отношение. Ние не трябва обаче да губим предвид и икономическата страна на въпроса; в тази област се случват доста странни неща, най-забележителното от които е, че въпреки банкрута на индустрията, въпреки нестабилността на вътрешните и външните пазари, въпреки липсата на капиталовложения и трудностите по възстановяване на вложените в производството капитали, а също така въпреки постоянните оплаквания на продуцентите и техниците търговията с киното даде добри доходи. Не вярвам, че много делови хора остават твърдо и непоколебимо във филмовата индустрия само от чувство на пожертвувателност.

Може би най-добрата характеристика за нашето кино е старостта и застоялостта. От двадесет години насам не е извършено никакво подновяване на темите и на режисьорите. В него не се появили онези явления на подмладяване, каквито се забелязват в други кинематографии, като френската, полската, италианската и даже североамериканската. Не съществуват също така творци или независими предприятия, като тези, възникнали в САЩ извън Холивуд.

Както всичко старо, в нашето кино се е настанил един детински лекомислен дух, лишен при това от невинност. По време на своето съществуване то успя да създаде цяла галерия от общи герои, които не се превърнаха в образи, защото фактически са смешни, изопачени карикатури на действителността. Тези, които са творили досега мексиканското кино, са се опитали най-много да подражават на жанровете, измислени от американското или европейското кино. Така полицейските и ковбойските филми, музикалните комедии, дребнобуржоазната комедия, филмите с обществен анализ подсказваха аналогични теми на нашето кино; обаче минавайки през ситото на нашия език, на нашата идиосинкразия и през чисто грубия търговски поглед на продуцентите, те са загубили първоначалната си сила и са се превърнали в абсурдни и извратени картини на една действителност, чието богатство остана фактически неизползвано. Вдетенената старост, проявена във фолклорните, мелодраматичните и комичните теми, не е открила все още онази формула, способна да съживи темите и героите, които спят каталептически сън в очакване да се намери някой, който да ги събуди.

Екраните ни наводняват с култа към майката, възхвалята на махизма, повърхностна религиозност с голяма доза суевение и фанатизъм, с едно много често пораженско разглеждане на взаимните сексуални отношения, един срамен еротизъм, с погледи към епохата на порфиристката диктатура, която в ограничения и подражателен мозък на нашите продуценти се равнява на доброто време в нашата история; наводняват ни с тревожните проблеми на девствеността и на „незаконното“ и неочаквано майчинство, със защитата на домашното „огнище“, с експлоатацията на патриотичните чувства, с фолклорни прояви и накрая с всичко, което би могло да притъпи автентичните проблеми, способни да спомогнат за създаване на узряло кино. Това е култивирането на пълна нереалност.

Изоляцията на мексиканското кино по отношение на естетичните и културни течения в чуждестранните кинематографии и културата на нашата страна се приписва на голямата сложност на проблемите на икономическото недоразвитие, на борбата на една национална буржоазия, заинтересована от индустриализацията и дълбоко загрижена да прикрие културните проблеми. Оттук произлиза и цензурата, чиято роля е да пресече всякакъв опит за истинско творчество, оттук произлизат също така спънките и трудностите по пътя към формиране на една автентична кинематографична култура както всред публиката, така и всред онези, които биха могли евентуално да пристъпят към създаване на ново кино. Въпреки че разполагаме с индустриална база, с технически персонал и с лаборатории, способни да създадат едно достойно кино, въпреки наличността на съзнателни и добре подготвени писатели, способни да намерят нови кинематографични форми и теми, пречките по пътя на неговото развитие са такива, че в Мексико продължава да се твори все още най-старото кино в света.

Инженер Салвадор Тоскано, който пръв внесъл в Мексико прожекторните апарати на братята Люмиер, е инициаторът на мексиканското кино. След прожекторните апарати той закупил кинокамери, с които филмирал сцени от ежедневието или гражданско-патриотични тържества. През септември 1910 г. той снима тържествата във връзка със стотната годишнина от независимостта, организирани в памет на въоръженото движение, което ликвидирало нашия статут на испанска колония. На 20 ноември същата година Франсиско Мадеро се вдигнал на въоръжена борба срещу намиращата се на власт от 30 г. диктатура на Порфирио Диас. Инженер Тоскано запечатва с камерата си важни моменти от революционната борба и от дейността на нейните по-важни ръководители като Сапата, Вила, Каранса и Мадерос. Борбата за земя и свобода останала запечатана завинаги във филмите на Тоскано. Много години по-късно, през 1950 г., Кармен Тоскано де Морено, дъщеря на инженер Тоскано, съставя монтаж от този огромен материал под името „Мемоари на един мексиканец“.

Други имена на едни от първите кинодейци, чиито творби са изгубени, са тези на братята Алва („Детско състезание в Аламедо“, „Бикоборски празник“, „Един ден в Кжочимилко“, „Петък на мъките“); Фелипе де Хесус Арс („Викът от Долорес“). Както навсякъде в света, първите кинодейци се стремяха да снимат ежедневието или важни събития. Но филмът на Аро е вече историческо пресъздаване на призива към независимост, отправен от свещеника Идалго през 1810 г. в епархията си Долорес.

Енрике Росас създава през 1919 г. един от първите мексикански дългометражни филми „Бандата на синия автомобил“. Сюжетът се основава на злодеяния на шайка бандити, тероризирали град Мексико. Филмът е бил почти изцяло снет в местата, където са станали събитията, и може да се каже, че до известна степен е първият неореалистичен филм в историята. Това е зрелищна творба, разказана с рядко чувство за ритъм. Нейната стойност проличава от красноречивия факт, че с прожектират постоянно в малките градове на страната и във второстепенни кина.

В началото на двадесетте години започват дейността си двама кинодейци: Мигел Контерас Торес, който реализира един филм от десет части на селска тема, „Елкапорал“ (ефрейторът), една мелодрама „Тропически души“ и първият филм на бикоборска тема, сниман в Мексико, „Злато, кръв и слънце“. Най-хубавата си творба той осъществява 20 години по-късно, през 1943 г. Това е филм, създаден по мотиви на един мексикански роман на Хосе Рубен Ромеро „Пито Перес“. Другият дебютант, Карлос Стал, освен че полага началото на един без прецедент жанр (къси седмични филмови прегледи), създава и няколко дългометражни произведения, между които най-забележителните са „Проклети да са жените“ и „Дамата с камелиите“. Късите седмични филмови прегледи придобиват с годините широка известност, която продължава даже и в наши дни. Стал реализирал над 60 броя от своя преглед „Мексико“, смесица от документален филм със седмични новини.

Говоримото кино дава първата голяма възможност на филмовата индустрия от страните, говорещи на испански език. Въпреки че североамериканските монополи противопоставили всички възможни начини и средства — например снимането на различни версии от един и същ филм на няколко езика и участието в предназначенията за нашите страни филми на кинозвезди от латиноамерикански произход като Рамон Новаро, Долорес дел Риос, Лупита Товар, Лупо Велес и др., те не могли да избегнат създаването на филмова индустрия в Мексико, Аржентина и

Испания. Системата на надписване на филмите също така почти се провалила, тъй като в Латинска Америка неграмотността обхващала в много случаи 90% от населението. По-късно холивудските финансисти разрешили този въпрос: те влязели направо или посредством други лица значителни капитални в местните филмови индустрии.

Известните режисьори от тридесетте години са били много обещаващи, но в повечето случаи не са могли да узреят. Почти нито един мексикански кинорежисьор не е снимал повече от два или три филма от истинско значение или интерес. Хуан Бустильо Оро създава през 1934 г. „Двамата калугери“, крайно лична творба, в която се чувства кърсното влияние на експресионизма. Фернандо де Фуентес е най-силната личност през този период и едно от великите имена в историята на мексиканското кино. Неговите три големи филма са: „Затворник № 13“ „Приятелият Мендоса“, и двата реализирани през 1933 г., и „Да отидем с Панчо Билба“ — през 1935 г. От тях най-значим е „Приятелият Мендоса“. Това е историята на голямата дружба между един революционер идеалист и един земевладелец, който накрая предава приятеля си за благоприличие. Режиурата е сигурна, пълна с човечни отенъци, богати на психологични нюанси и лишена от всякакъв доктринерски манекизъм. В това отношение може да се твърди, че този филм представява сериозен опит за критика на пътищата, по които се е развивала революцията.

На Фернандо де Фуентес дължим също така един от филмите, които са отворили вратите на латиноамериканските пазари пред мексиканското кино: „Там, в Ранчо Гранде“ (1937 г.). Бидейки прототип на ранчовата комедия, този филм послужи като основен модел за по-голямата част от филмите, произведени в мексиканските киностудии оттогава насам: възпрепятствана любов, селяни и ранчерос (собственици на ранчос), песни, комични сцени и цялостна обстановка от мистифициран фолклор. Но злоупотребата на формулата, сервирана до повръщане в продължение на много години независимо от известни прибавки на махизъм, подкопа постепен. но естетичната структура на мексиканското кино.

Други забележителни филми от тази епоха са „Пристанищната жена“ от Аркади Бойтлер, режисьор от руски произход и с театрална подготовка; „Орел или слънце“ и „Такава е моята земя“ от същия режисьор. Те са ценни, защото дадоха широка известност на комика Кантинфлас, превърнал се с времето в истински мит, една от големите звезди на мексиканското кино. Създаденият от него тип на циничен народен герой, който говори малко несвързано, породил даже термина кантифилзъм за определяне безсмислените брътвежи.

Под повърхностното влияние на Аизенщайн, който посетил Мексико през 1932 г., за да снее филма „Да живее Мексико“, Синеман създава „Мрежи“ (1934 г.) съвместно с един от нашите бъдещи пионери на мелодрамата Емилио Гомес Муриел. „Мрежи“ бе опит за социално кино. Заедно с „Ханитцие“ на Карлос Наваро той представлява един формален опит в пластичността, монтажа и снимките. Тези два филма са естетическата основа на киното на Емилие Фернандес, по прозвище Индианеца, чиито най-добри творби са неговите филми из живота на индианците.

С идване на власт на правителството на генерал Карденас в средата на тридесетте години започва процес на национализация на културата. Оттогава почти до 1950 г. се стимулират националните ценности и дарования от всякакъв вид. В областта на живописата със стенописното движение на Ореско, Ривера и Сикейрос; в музиката с Ревуелтас и Карлос Чавес, последвани от Моноайо, Галиндо и Санди; в танца със създаване на Мексиканската академия по танци, за което допринесли испанските емигранти Хосе Бергамин и Родолфо Алфтер, както и американката Ана Соколова. Очудващо е, че в тази епоха на национализация на петрола (1938 г.), на екзалтиране на националните и туземните ценности и на стремежа да се асимилира донесеният от изгнаниците от испанската война европейски опит, киното не е било взето под внимание.

Необяснима е липсата на широк кръгзор от страна на управниците и на интелектуалците, които изпуснали възможността да поставят основите на национално киноизкуство. За тази историческа грешка са отговорни не само тези, които упражнявали политическата власт, но и хората от филмовата индустрия, продуцентите, писателите, режисьорите и техническият персонал. Бил пропуснат и удобният случай, макар тъжен и печален, но все пак удобен, във връзка с Втората световна война, по време на която североамериканските продуценти посветили цялата си енергия за създаване на „оптимистични“ и пропагандни филми. У нас кинотърговците използвали случая за произвеждане на филми с чисто търговски характер.

Мексиканският критик Емилио Гарсия Риера описва по следния начин този период: „Произвеждат се също така патриотично-биографични филми, невероятно су- хи... бързо се размножават носталгичните филми, идеализиращи епохата, когато средната класа можела да спи спокойно (диктатурата на Диас); испанският театър продължава да бъде образеца, по който се създават любезните комедии, също из живота на средната класа. Мексиканското кино придобива манталитета на един нов богаташ.“ Това значи, че нито проблемите, нито животът в страната са били изобразени правилно от киното на която и да било епоха. Фабрикантите на мексикански филми, на които не им достигало философия и естетика, изпуснали историческата възможност да достигнат едно по-високо равнище и да завоюват истинска независимост.

През периода 1938—1944 г., т. е. за срок от 6 години, в мексиканското кино дебютират 60 режисьори; през март 1945 г. се основава профсъюзът на работниците от кинематографията на Мексиканската република (ПРК) със съответните секции за техническия персонал, работниците, актьорите, сценаристите, режисьорите; а през периода 1945—1958 г., т. е. за срок от 14 години, се проявяват само 14 нови режисьори. Подтикнат от желанието да защити правата на работниците от кинематографията срещу злоупотребите на продуцентите, профсъюзът се превърнал в корпоративно дружество, което затворило вратите на новото.

Режисьорите от този период са само занаятчии, понякога сръчни, но неспособни да отразяват във филмите си един личен свят. **Киното на автора** не съществува практически в историята на мексиканското кино. Все пак през четиридесете години се появяват такива актьорски фигури като Мария Феликс, Хорхе Негрете и Артуро де Кордова и особено като Долорес дел Рио и Педро Армendarис. Това са основните **звезди** на националната филмова индустрия, способни да привлекат пари в касите на кината. „Изисканото“ кино е представено от такива филми като „Доня Барбара“ (на Фернандо де Фуентес, с участието на Мария Феликс), „Скалата на душите“ (също с Мария Феликс, създаден от Мигел Сакарниас) и от други творби като „Ясна зора“ и „Ах, какви времена, дон Симон“ на Хулио Брачо, една от многото неоправдали се надежди на нашето кино.

Творчеството на Емилио Фернандес, основател на това, което би могло да бъде **мексиканска школа**, доминира в цялото кино от четиридесетте години „Полско цвете“ и „Мария Канделария“ (1943) изковават стила на този, който стана най-известният наш режисьор. В началото той работи съвместно с оператора Габриел Фигероа и със звездите Долорес дел Рио и Педро Армendarис. Влиянието на Фигероа в периода, когато го считат за най-добър оператор в света, оказва голямо влияние върху творчеството на „Индианеца“ (Ел Индио). Във всичките му филми „Влюбената“, „Макловия“, „Пуеблерина“, „Салон Мексико“ и „Перлата“ (по сценарий на Стайнбек) се чувствава единство на стила, загриженост за справедливо отношение към индианските ценности, романтично виждане и много често поетична интуиция.

В условията на индустрия по холивудски образец, без материални предимства, където режисьорите са чисто и просто **чиновници** на продуцента, „индианецът“ Фернандес заложи целия си талант, за да се изрази като творец. За съжаление неговата последователност във **външния** стил го прикова към твърди схеми и не му позволи да еволюира **вътрешно**.

Аркади Бойтлер се оттегля през 1944 г., след като създава най-хубавия си филм „Забранена любов“ Чао Уруета снима две творби, които не издържат на времето: „Нощите на майте“ и „Гези отдолу“ по мотиви на един известен революционен роман на Мариан Асуела. Алехандро Галиндо разглежда проблемите на простолюдието в град Мексико и успява да създаде две забележителни творби: „Шампион без корона“ (1946 г.) и „Едно от многото семейства“. Колкото и чудно да изглежда, режисьорите са предпочитали винаги мистификацията на една непозната за тях атмосфера, каквато е тази на мексиканското село, и са забравяли града; единствените стъпки в тази област те са направили посредством „историческото пресъздаване“ на златната епоха на диктатурата на Диас и сантиментални лигави мелодрами за загубена девственост и изоставени от недостойни синове и съпрузи майки. Галиндо разглеждаше честно атмосферата в града и даже във филма си „Мокри гърбове“ разобличава някои социални проблеми в страната, предизвикали емиграцията на работна ръка в САЩ. Обаче неговата градска хроника не достига все пак до истинския тон на обществена полемика, а куца сериозно и в естетическо отношение. Това е наистина жалко, тъй като той би могъл да открие нови пътища в мексиканското кино. От творчеството на най-големия представител на

„изисканото кино“ Роберто Гавалдон може да се посочи неговият пръв филм по романа на Бласко Ибанес „Бараката“. След това той не е създал нищо друго по-смело и лично.

През 1938 г. в Мексико съществуваша 830 киносалона, посещавани от 66 милиона зрители годишно; двадесет години по-късно, през 1958 г., салоните нараснаха на 2465, а броят на зрителите — на 365 милиона. Това значи, че капацитетът на киносалоните е нараснал с 300%, а зрителите — с 500%, без да се има предвид публиката в Латинска Америка. При наличие на здрава икономика би било възможно да се реализират творби с голям замах, да се твори **друго кино** извън рамките на търговското кино, да се стимулира обновяването на техническия персонал, писателите и режисьорите. Ако е вярно, че стремежът за печалба на продуцентите е бил пречка за това обновяване, не е по-малко вярно, че творците — сценаристи и режисьори — никога не са се борили за правото на свободна изява и са предпочели да си останат **чиновници** на продуцента, а не да бъдат **творци**: те се съгласявали с това кротко и смирено.

Щастие е да може да се говори поне за един голям режисьор, който даде светлина и издигна престижа на нашето кино: става дума за Луис Бунюел, автора на „Едно андалузко куче“ и на „Златната възраст“. През 1946 г. той пристига в Мексико и след като снима две незначителни творби, създава „Забравените“ (1950), един от големите филми в историята на световното кино. В продължение на цялата му кариера гений на Бунюел сее някоя и друга знаменита за мексиканското кино творба: „Изказване към небето“ (1951 г.), „Опит за убийство“ (1953), „Насарин“ (1958 г.), „Ангелът изстребител“ (1962 г.), През 1960 г. той създава в Испания една от най-забележителните си творби — „Виридиана“. (Филмът е произведен от мексиканеца Густаво Алатристес). Бунюел ни предава своя човешки мироглед, бичува лицемерието, поставя под съмнение установените ценности и качества, предлага възвръщането към **лудата любов** на сюрреалистите. Неговият морал — както всички големи творци и Бунюел е моралист — се опитва да подкопае традиционния и съгласителски морал, бори се за свобода срещу духовното закрепостяване. Неговото кино не е лъскаво, полирано и „изискано“. Всяка негова творба е протест, разобличение, поставяне пред хората на даден проблем за човешкото поведение. Това ясно проличава в последния му филм „Симеон стълпник“, в който концентрира големите теми на аскетизма и отшелническия живот.

Практически в нашата страна не съществува независимо кино. Една група, въодушевена от Мануел Барбачано и Карлос Вело, създаде два филма. Първият, който приличаше на началото на едно възродително движение, се ръководеше от Бенито Аласраки — „Корени“. (1953 г.); вторият бе „Тогадор“, филм за живота на матадора Луис Прокуна, реализиран от Вело през 1956 г., един от най-добрите филми в областта на бикоборството. Джиовани Корпораал, холандец, живеещ в Мексико, снима през 1958 г. „Силната ръка“ — смела творба, разобличаваща проказата на политическата власт в нашата страна. По своята тема той е по-важен от „Корени“, но осъществяването му е неравномерно. През 1961 г. операторът Серхио Вехар започва дейността си като режисьор с филма „Волантин“ из живота на градското население. Въпреки слабостите си това е ценен опит да се скъса с вече непотребните схеми на индустриалното кино. Други млади творци са се опитвали с къси 16 мм филми да изменят отъпканите пътища на нашето кино. Но не съществува организирано и с ярка структура движение, което да даде възможност за промяна на положението. Това са по-малко или повече успешни опити, но те са изолирани и се загубват в сред ронливия пясък на търговското кино.

II.

Няколко основни фактора определят проблемите на кинематографическата култура в Мексико: дълбокото и неизлечимо невежество на продуцентите; средната некултурност на зрителите и цензурата. Невъзможно е да се разграничат тези фактори, тъй като те се допълват до свършенство и се предизвикват едни други. Ако публиката е безчувствена към хубавото кино, това се дължи на факта, че продуцентите не са стимулирали, нито пък са допринесли за създаване на добър вкус у зрителите. Ако много продуценти не се решават да творят кино, различно от съществуващото, това е защото Кинематографическата банка не се доверява на хубавото кино, а цензурата има особената и тъжна задача да от-

реже всички обновителни идеи или онези, отразяващи политическата, социалната и моралната действителност. Ние знаем също така, че упражняваната цензура от страна на Главната дирекция на кинематографията изразява официалните критерии и че Кинематографическата банка не дава нито стотинка на никого, без да е представил проект, утвърден от цензурата. След това вече не е трудно да проумеем, че съществува официална антикинематографическа политика.

Ето и други форми и прояви, показващи колко малко се оценява кинематографическата култура в Мексико. Мексико е може би единствената страна в света, където се печата един ежедневник, посветен на клюките и на леките и повърхностни новини от киното, но същевременно е може би и единствената страна в света, в която ежедневният печат не публикува систематично сериозни критични бележки за филмите. Само четири седмични издания в град Мексико-Сити поместват съдържателни критики, спомагащи на хората да се ориентират. С всеки изминат ден се появяват нови илюстрирани списания с анекдоти и снимки на красиви момичета, но не съществува нито едно сериозно списание, което да разглежда социалните, естетични и икономически проблеми на мексиканското и на световното кино. Ако има такива, те излизат нередовно пет или шест пъти и изчезват. Университетът в град Мексико публикува редица книги за киното (в по две хиляди броя), които достигат едва до една нищожна част от населението поради недостатъчното им разпространение. Съществува и широко движение от кино клубове, в което взимат участие предимно студенти. Но тези кино клубове функционират лошо поради трудностите и пречките, които срещат при получаване на филми.

Както печатът, така и кино клубовете, а освен това и снематеката развиват дейност само в град Мексико. Положението в останалата част на страната е още по-плачевно по отношение на кинокултурата. Лошото кино, съществуващите недостатъци в разпространението на филмите, които пречат за показване на големите европейски филми; културната изолация на столицата от вътрешността на страната; постоянното увеличаване на различните леки издания, посветени на живота на кинозвездите; липсата на интерес от страна на финансовите групи към възпитанието на зрителите или по-точно техният интерес към обезценяване и разваляне вкуса на публиката, както и нерешителността на интелектуалците и на по-съзнателните и способни кръгове да финансират едно културно кинематографическо движение — всичко това са определящите фактори на растящото невежество на публиката, която запълва кино салоните на страната. Многобройни киножурналисти и хроникьори, заплатени от разпространителите, продуцентите и др., водят кампании, насочени към омаловажаване и непризнаване на хубавото кино. От страниците на големия печат те влияят на публиката да отхвърли под предлог, че не ги разбира, филмите с висока художествена стойност.

И така по време на цялата си история мексиканското кино е създавало незначително количество добри творби. Малка група хора, некултурни и невежи търговци, жадни за забогатяване опортюнисти, държи в ръцете си най-важното изразно средство в наши дни. За това една добра индустриална структура, която би могла да произвежда, ако не голямо кино, поне прилично киноизкуство, остава нецеленасочено използвана.

КИНО И НАСИЛИЕ

Въпреки че широката публика масово посещава кината, в които се прожектира филмът „Сбогом, Африка“ от Франко Проспери и Гуатиеро Якопети, прогресивната общественост в Италия отрича тази творба, както показва еднородието на мненията, произлизащи от всички политически и обществени кръгове, с изключение, разбира се, на блатото на неофашистите и на някои критици, страдащи от вродена глупост.

Ако от милионите лири, реализирани от разпространяването на филма „Сбогом, Африка“, бихме извадили заключението, че по-голямата част от зрителите одобрява съдържанието на филма, ще получим много тревожна представа за морала в днешна Италия. Подобно заключение не отговаря на действителността, въпреки че пред широките слоеве на населението все още съществуват най-долнопробни расистки и реакционни схващания. Все пак би било съвсем наивно да не се оцени истинската причина за търговския успех на филма. В случая не се касае за едно обикновено произведение на културната индустрия. Широката реклама допринася значително за привличането на потребителите, а освен това третираният сюжет се разглежда в светлината на съвременността. Не можем обаче да приемем, че тези елементи определят успеха на филма, още повече, че Якопети е създал и други филми с подобно съдържание, които са имали също така търговски успех. Тайната на успеха на филма „Сбогом, Африка“ се крие в силното емоционално въздействие на творбата, която грабва зрителя и не му позволява да си откъдне, като го отрупва с най-силни впечатления, които парализират способността му да мисли разумно и критично.

Документалният и информативен характер, който филмът е трябвало да има според декларациите на създатели-

те му, е напълно пренебрегнат вследствие на стремежа да се промени действителността, а не да се представи в истинската ѝ светлина, каквато камерата може да отрази. От тази гледна точка Якопети следва метода на Дзаватини, но променя смисъла и целта на този метод, тъй като вместо да разкрива същността на явленията, ги приспособява към изискванията на порочната тенденция за изопачаване на действителността, като представя за истински онези явления, които са плод на зловна фантазия. Тази особеност на неговия метод проличава от стила и решението на епизодите. Използването например на близкия и далечния план в епизода на масовите убийства в Занзибар, който е даден най-напред от хеликоптер и после от земята, поражда съмнението, че целият епизод с пресъздаден в последствие, тъй като обикновено кинорепортьорът, който е свидетел на драматични събития, няма нито време, нито възможност да покаже кулминационната точка на епизода от различни гледни точки. За утвърждаване истинността на събитията не допринася и хитростта на операторите, въпреки че те ни показват снимки с телеобектив, които дават възможност за получаване на безфокусни кадри, за раздвижени картини, за нестабилност на камерата, с цел да внушат впечатлението, че снимките отразяват действителни събития. Недостоверността на материала се проявява още по-ясно в епизода, показващ нахлуването в селото Боенде, когато срещу нападателите не се дава нито един изстрел. Подобни несъобразности се срещат и в други епизоди на филма. Срещат се също така и сцени с хумористичен характер (като например двойката лъвове, която не може да довърши своята любовна среща поради нахалното любопитство на някои бели туристи), които би трябвало да служат като моменти за отдих на зрителя, но

в същност звучат съвсем наивно и небедително.

Проблемът около филма „Сбогом, Африка“ обаче не се състои само в тези слабости; той не се изчерпва и в ярката нацистка идеологическа тенденция, която Якопети влага в творбата си и която ни е позната и от други неговии произведения. У Якопети и у публиката, която гледа неговите филми, без да проявява признаци на досада и отвращение, ни безпокои най-много любовта към сцените на садизъм, на кръв, на безмилостни убийства. С една дума безпокои ни насилието, което е типично за голям брой западни и шпионски филми и което в „Сбогом, Африка“ придобива болезнен и тревожен характер, достигащ границите на любов към смъртта; насилието, представено не като преходно явление и трагична необходимост, наложена от съображения за защита или борба за свобода, а като постоянен рефлекс, вроден в човека. И ако искаме да определим идеята, която е вложена във филм „Сбогом, Африка“, трябва да признаем, че това е идеята за смърт, прокарана било прикрито в привидно безобидни епизоди, било ясно и нагло в сцени, които отвърщават със своята жестокост. Идеята за смърт обаче, както и да се преценяват причините за нейното възприемане, е криела винаги в себе си зародиша на фашизма. Поради това появяването ѝ не може да не даде повод за размишления, тъй като когато смъртта придобива неудържима привлекателност, дори и само в рамките на едно филмово произведение, това е тревожен сигнал.

Безспорно описаното явление е най-характерно за онези общества, в които господствува реакцията, в които ин-

стинктът за живот и вродените стремежи на човека са подчинени на един строй, който отрича свободата на индивида и на масите, като лишава както него, така и тях от естествените им права и ги счита обикновени оръдия в служба на една цел, върху която хората нямат никаква възможност да оказват влияние. А едно общество, което има само право да произвежда и да консумира, което е превърнато в робот, неизбежно започва да мечтае за смърт мисълта за смъртта му става близка то не се страхува дори и от унищожителната сила на атомните оръжия и започва направо да мрази живота.

Несправедливостта, несигурността, обезличената и обезличаваща дейност, постоянният стремеж за самозащита от нападенията на други, не усилват любовта към живота; липсата на свобода не увеличава желанието ни да живеем; неучастието на множеството в решаването на въпросите, свързани с неговата съдба, убива душевното разположение за творческа дейност и нарушава сериозно душевното равновесие. Самият инстинкт за живот се променя и достига до противоположна изява — до чувството за разрушаване, с което човек преодолява своите душевни задръжки. Така се стига до садизма, който някои филми показват на екрана и който се явява като компенсация на отречената творческа способност у човека.

Така намира оправдание насилническият характер, който отличава редица авантюристични филми и който показва недоверие в голям брой ценности на духовното творчество.

До този извод ни довежда самият Якопети, който е най-яркият пример на отрицанието на живота.

Мино Арджентери

Статията препечатваме от италианското списание „Ринашита“.

Новата смяна режисьори в италианската кинематография

Със своето творчество де Сика, Роселини, Фелини, Висконти, Джерми, Антониони, Латуада, Рози, Роси, Моничели, Коменчини, де Сантис, Лицани се утвърдиха като талантиливи кинорежисьори не само в Италия но и отвъд нейните предели. До тези известни в историята имена на италианската кинематография се наредиха през последните години и някои по-млади режисьори, като Тинто Брас, Валерио Дзурлини, Джило Понтекорво, Нани Лой, Дино Ризи, Марио Бава, Елио Петри, Виторио де Сета, Флорестано Ванчини, Дамиано Дамиани, Уго Грегорети, Корrado Олми, Лина Вертмулер, Лучано Салче. Със задоволство трябва да отбележим, че всеки от тези кинорежисьори е успял вече в по-голяма или по-малка степен да даде своя личен принос за обновяването на неореализма, въпреки че не липсват и творби, които се отклоняват основно от неговите начала.

За неореализма сме писали не веднъж, дори и върху страниците на списание „Киноизкуство“. В публикуваните материали сме изтъквали заслугата на филмовите творци в Италия за създаването на това течение, подчертавали сме художествените достойнства на използваните изразни средства и третираната тематика, както и революционната му роля в политическо, социално и литературно отношение. Разглеждали сме също така несполучливите опити да бъде ревизиран неореализмът и в този нов вариант да бъде използван за обновяването на италианското филмово творчество. В настоящата статия ще се спрем на някои от творбите на по-младите италиански кинорежисьори, за да преценим тяхното значение за развитието на неореализма или по-право за историята на новата италианска кинематография.

Ако искаме с една дума да определим ролята на новата смяна режисьори, трябва да признаем, че в творчеството им липсва постоянство и последователност на тематиката. Освен това в редица произведения се третират отново сюжети, които представителите на неореалистичната школа бяха изложили по-рано в груба форма и които днешните по-млади режисьори трябваше да доразвият и разработят с по-съвършени изразни средства. В това отношение тези творби носят белязите на първообразите, от които са заимствувани, и притежават по-ниски художествени достойнства; за тези несвършенства обаче не можем да упрекнем създателите на творбите, тъй като пътят на творческите търсения води както до блестящи резултати, така и до неуспехи и разочарования.

Творчеството на новата смяна режисьори в италианската кинематография не предлага изключителни произведения; все пак не можем да не споменем някои от тях, които се отличават с вложеното майсторство и проявения творчески вкус. При това читателят ще извини ограничаването на броя на заглавията, което се дължи както на малкия обем на тази статия, така и на личната ни преценка.

Във филма „Който работи е загубен“ режисьорът Тинто Брас ни изненада с верния и безпошаден анализ на действащите лица, които са безпомощни да променят заобикалящата ги действителност на безразличие и инертност. Разказът се отличава с прекрасно развити епизоди, които убедително показват нравите и менталитета на днешното общество в Италия.

Режисьорът Елио Петри доби популярност с филмите си „Броени дни“ и „Престъпникът“, които са създадени в духа на някои модерни разбирания за живота и се посрещат с одобрение от публиката.

Трите филма на Дино Ризи „Походът към Рим“, „Надпревара“ и „Чудовища“ представляват истински „касови бомби“. Живо и увлекателно режисьорът представя събития и лица от нашето съвремие, като използва остроумни реплики с комично-сатиричен характер. Въпреки че на места диалогът излиза от рамките на добрия вкус и общоприетото благоприличие, филмите имат голям успех сред широката публика; за съжаление обаче този успех показва принизените художествени изисквания на голяма част от зрителите.

С интерес се посрещат и филмите на Корrado Олми „И дойде един човек“ за живота на папа Йоан XIII, „Времето спря своя ход“ и „Служебно положение“.

В тези свои творби режисьорът прави сполучлив анализ на нравите на дребната буржоазия и на менталитета на днешната младеж, която се сблъсква със социалните и икономическите проблеми на своята страна.

След няколко сполучливи постановки в театъра режисьорът Лучано Салче се проявява и във филмовото творчество. Неговите филми на сатирична тематика „Околийският началник“ и „Луда страст“ са създадени по образец на съвременната американска комедия, но третират чисто италиански сюжети. За значителния художествен и касов успех на тази творба допринася и прекрасното изпълнение на артистката Спаак, която проявява голямо майсторство.

Валерио Дзурилини се изявява като режисьор с оригинално творческо виждане още с филмите си „Девојката с куфар“, „Бурно лято“ и „Семейна хроника“. С интерес се посреща сега и последната му творба „Жени-войници“ по романа на Уго Пиро. В този филм се разказва за живота на четири жени, които през ужасните дни на войната следват италианските войски в Югославия.

С двата си филма „Новите ангели“ и кратка история, режисьорът Уго Грегориети направи безуспешен опит да използва фантастични изразни средства за създаването на творби със сатиричен социален характер.

Значителни произведения на киноизкуството са филмите на режисьора Нани Лой „Четирите дни на Неапол“ и „Ден на смелите“. В тези творби Лой подема отново тематиката на съпротивителното движение в Италия, като претворява в истинска народна епопея борбата срещу германските завоеватели и посочва нейното място в историята.

Със сюжет от съпротивата са и двата филма на режисьора Флорестано Ванчини, озаглавени „Дългата нощ през 1943 година“ и „Отрядът Казароли“. В тези творби авторът величае подвизите за освобождението на страната от хитлеристките нашественици и едновременно посочва вредните последици от войната върху менталитета и психологията на младежта.

Интересни по тематика и разработка са филмите „Червилото“ на режисьора Дамяни, „Бандити в Оргозоло“ на де Сета, „А сега да поговорим за мъжете“ и „Дракон“ на Лина Вертмюлер. По подобие на прекрасната творба на Федерико Фелини „Безделници“ тези четири филма разкриват чувството на безразличие, с което живеят днешните младежи в малките италиански провинциални градове. Разочаровани в своите надежди и стремежи, без определена цел в живота, тези младежи не намират начин да запълнят полезно своя ден и се отдават на пороци.

Цитираните имена и споменатите филмови заглавия, макар и ограничени на брой, говорят ясно за една трескава, итненизна и плодотворна дейност на новата смяна италиански кинорежисьори. Особено радостно е, че това творчество съществува и се развива въпреки новата вълна от антихудожествени филми, която залива екраните на кината; на тези произведения със сексуална тематика, с епизоди на „стрип-тиз“ и извратени чувства, на садизъм и жестокост, по-младата генерация противопоставя творби, които третират актуални проблеми на нашето време. Разбира се, и в тези творби не липсват слабости и компромиси; въпреки това обаче те са значителен принос в борбата срещу едно изкуство, което има за цел само да забавлява и „да кара зрителя да не мисли“.

Ще завърша тази статия като спомена и името на Пиер Паоло Пазолини. Творчеството на този режисьор е най-интересното явление в развитието на италианската кинематография през последните две-три години. Добил широка популярност и признание като даровит и оригинален белетрист и поет, Пазолини решава да изпита творческите си възможности и в областта на киноизкуството. Още с първия си филм той привлича вниманието на филмовите критици, а със следващите си произведения направо ги учудва и пленява. Филмите „Просякът“, „Рим“, „Ден на глупостта“, „Евангелието на Матей“ създават на Пазолини още по-голяма известност и име на талантлив режисьор. Можем направо да кажем, че никой поет не е успял да използва като него снимачната камера, за да „напише“ своите прекрасни стихове, никой писател не е намерил като него в снимачната камера най-подходящото средство, за да разкрие своя свят и своите разбириания. Дори и ако сред новата смяна кинорежисьори се беше проявил само Пазолини, щяхме пак спокойно да смятаме, че италианската кинематография може с увереност да гледа на бъдещето. Редом с Пазолини обаче се извиха и други режисьор, за които вече споменахме и които укрепват у нас надеждата за по-нататъшното развитие на художественото филмово творчество в Италия.

Карло ди Стефано

СССР

Те са двама: Альоша и неговата сестра Надя. Още съвсем малки, те загубват родителите си, но не остават сами. Дори и честни хора помагат на Альоша да отгледа сестра си, помагат им да стъпят на краката си.

За съдбата на Надя и Альоша разказва новият филм на студията „М. Горки“ „Рано сутрин“, поставен от М. Лиознова по сценарий на Вера Панова.

Както съобщава сп. „Советский экран“ с филмирането на поемата на Н. Гогол „Мъртви души“ ще се заеме видният съветски режисьор Н. Пириев.

Виктор Авдюшко и Жан Прохоренко играят заедно във филма „Прощавай“, който сега се снима в Одеската студия от режисьора Г. Жоженин.

Режисьорът В. Биков е постановчик на „Алпийска балада“. Във филма отново оживяват страници от тежкия живот на затворници в лагерите на смъртта. От един такъв лагер избягват съветският войник Иван Терешко и италианската девойка Джулия. Преследвани от врага, те мъчно се промъкват през планината. Тежките изпитания не сломяват силата и духа им и двамата дочакват свободата. Ролята на Джулия се изпълнява от Л. Румянцева.

Пиесата на класика на латишката драма Р. Блауманис „В огъня“ ще бъде екранизирана в рижката студия от Л. Лейманис.

Ефим Дзиган ще се заеме с постановката на цветния филм „Железният поток“ по едноименната повест на А. Серафимович. Филмът ще бъде посветен на



Режисьорът Любомир Шарланджиев (на преден план) по време на снимането на новия български игрален филм „Карамбол“, сценарий Атанас Цнев.

50-годишнината на съветската власт.

Станислав Росточки продължава работа върху екранизацията на „Герой на нашето време“ на М. Ю. Лермонтов. Тази година той ще снеме третата серия на филма — „Бела“.

Съветът на министрите на РСФСР е решил да учреди три ежегодни държавни награди на името на братя Василев за произведения на художествена, документална и научно-популярна кинематография.

На VIII международен фестивал в Мар-дел-Плата (Аржентина) съветското киноизкуство е било представено с филма на молдавската студия „Последният месец на есента“ (режисьор В. Дербенев). Е. Лебедев, изпълнител на главната роля, е покорил сърцата на аржентинските зрители. Той е получил наградата „Южният кръст“ за най-добро изпълнение на мъжка роля и специалната награда на актьорската

асоциация — „Наградата — симпатия“, с която Лебедев е бил признат за най-обаятелния артист на фестивала.

В студията „Белорусфилм“ режисьорът Н. Шульман снима филма „Чуждо име“. Действието протича в наши дни, но спомените за героите, за събитията от военните години оживяват на екрана наред с епизоди от съвременния живот. Във филма участвуват известни артисти Ю. Саранцев, К. Лучко, В. Сафонов, В. Балашов.

Една от залите на „Мосфилм“ е заета от екипа на режисьора Л. Зархи и оператора Л. Калашников. От ранна утрин до късна вечер продължават пробните снимки на артистите, поканени да участвуват във филма „Ана Каренина“. Романът на Лев Толстой от петдесет години вече интересувал руските кинематографи. Още в 1914 г. режисьорът В. Гардин прави опит за екранизация на „Ана Каренина“ с участието на много популярната по това време артистка М. Германо-



Невена Коканова в ролята на Ана и Анани Явашев в ролята на Наско от филма „Карамбол“.

ва. Към края на тридесетте години Всеволод Пудовкин замисля също екранно пресъздаване на романа, но неговите намерения не могли да се осъществят. Сега, след дълги и обмислени приготовления, ще бъде отново филмирано това забележително произведение на руската класика.

„В нашия филм — разказва режисьорът Зархи — немалко място ще бъде отделено на разказа за Ливин и Кити, който въобще липсва в театралните спектакли и досегашните екранизации. Ролята на Кити ще изпълнява Анастасия Вертинска, а на Доли — Ина Савина.“

Филмът ще бъде сниман в Москва, Ленинград, железопътните станции Бологое и Обираловка. Литературен консултант на филма е Виктор Шкловски — автор на много трудове за творчеството на Толстой.

В Токио се е състояла среща между представители на московската киностудия „М. Горки“ и японската кинокомпания „Дайей“. Съветски и японски кинематографисти са разговаряли за снимането на съвременен японско-съветски филм. Режисьорът Б. Бочаров и сценаристът Е. Брагински са обсъдили изготвения от тях сценарий

заедно със своите японски колеги.

Полша

Какво се работи сега в студията в Лодз? В края на март режисьорът Станислав Йендрика е започнал снимането на филма „Завръщане на земята“. Режисьорът Януш Майевски работи върху постановката на филмовата комедия „Квартирант“. Ришард Бер снима своя втори филм — сензационната комедия „Къде е третият крал“. В края на април ще влезе в производство и телевизионният цикъл „Приключенията на Марк Пегус“ по популярната книга на Едмунд Ничурски. Филмът „Лошите и другите“, чието снимане ще започне през май, ще бъде режисьорски дебют на Хенрик Клуба. Тази година ще бъдат реализирани и филмите: „Да обичаме сирените“ (режисьор Ян Руткевич), „Жената в гората и над езерото“ (режисьор Мария Каневска), „Ювита“ (режисьор Ян Моргенщерн), „Вестерплате“ (режисьор Станислав Ружевич).

Във варшавската студия за документални филми Владислав Шлициcki е завършил своя нов филм „Човешко семейство“. В него той показва няколко селски

семейства и тяхното всекидневие. Владислав Форберт (автор на „Светлият ден на свободата“ — репортаж от затвора) за втори път се заема с подобна тема. Сега той реализира филма „Наказание, по-тежко от наказанието“, в който дава пример с две осъдени девойки, засяга проблема за предоставяне на собствен избор на наказание на тези младежи и девойки, които са осъзнали своята вина и имат най-голямо желание да се поправят.

Пред завършване са филмите: „На гости в Анадола“ — репортаж на Збигнев Раплевски от едно пътуване в Турция, „Хамлет X 7“ (режисьор Людвик Перски) — филм за четиримата артисти — Гоголевски, Ханушкевич, Холоубек и Лапицки, които представят монслога на Хамлет в постановка на трима режисьори: три филма за меката, свързани със събитията от Втората световна война: Роберт Стандо работи филм и за Вестерплате и Щутхове, а Анджей Шкос — за музея в Павиак.

Куба

Кубинският институт за кинематография ще пусне тази година четири художествени филма. В скоро време ще започне снимането на филма „Изглед към парка“. Сценарият, по разкази на кубински писатели, е написан от известният кубински кинематографист Хулио Гарсия Еспиноса и режисьор Едуардо Манет, който същевременно е и постановчик на филма.

С особен интерес се очаква екранизацията на пиесата на Мануел Ребер Саумел „Възпоминанията на Тулипа“. Тази пиеса, ползваща се с голяма популярност, разказва за тежкия живот на една стара циркова артистка в дните преди революцията.

Късометражният филм „Насилие“ по сценарий



Татяна Самойлова изпълнява ролята на Ана Каренина в едноименния филм, постановка на режисьора Александър Зархи.

на поета-художник Антон Аруфай ще бъде поставен от режисьора Бернабе Ернандес. Томас Гутierrez снима филмовата комедия „Смъртта на бюрократа“, насочена срещу бюрократизма като социално зло.

Франция

Андре Юнебел, автор на фантастично-приключенски филм „Фантомас“, снима сега неговото продължение „Фантомас се завръща“. Във филма участвуват Жан Маре, Луи дьо Фюнес, Милен Демонжо.

Жерар Ури отново поставя филм с участието на популярните френски комедийни артисти Бурвил и Луи дьо Фюнес. Във филма, който носи названието „Големият гуляй“, Фюнес играе оперен диригент, а Бурвил — боджия. Те помагат на двама английски летци, хвърлени с парашути в окупирания

от хитлеристите Париж, да се доберат до Испания.

Известният испански режисьор Луис Гарсиа Берланга неотдавна на една пресконференция в Париж се е обърнал към световното обществено мнение с молба за помощ. По изявления на Берланга цензурата в Испания е толкова строга, че на всеки режисьор, който се стреми към творческа свобода, е отнета възможността да работи спокойно. Берланга е разказал, че в последно време цензурата е отхвърлила пет неговни сценария на теми: за гражданската война, за живота на лодкарите, за заплахата от атомна война, за поклониството на жените към „светите места“, за живота в испанското средно съсловие. „Както се вижда — е заявил в заключение Берланга, — аз се опитам да засегна най-различни теми, но всички те според наредбите на Франко са забранени.“

Френският документалист Марио Русполи е завършил своя нов филм „Сицилия без слънце“. Русполи представя в него най-различни аспекти от живота на острова. Режисьорът е проявил специален интерес към мафията и механизма на нейната дейност. В местността Корлеоне той е провел анкета за кървавата битка, разиграла се тук преди няколко години между две враждувачи банди.

„Когато бяхме на острова — разказва режисьорът, — винаги усецахме присъствието на мафията. Признавам, че често се чувствувахме не много добре. Не бяхме сигурни дали някой няма да стреля по нас зад ъгъла.“

Филип де Брока е започнал снимането на „Крал Купа“ — трагикомичен филм, чието действие се развива в 1918 г. в малко градче, минирено от немците. Жителите са избягали и са

оставили на произвола на съдбата болницата за психично болни. Английската войска изпраща един сапър, някой си Чарлз Плумпик, да обезвреди мините. По улицата той среща болни, след които се влечат бездомни животни. Скоро Плумпик бива обявен за крал на това общество, коронован и оженен. Неговата жена е акробатка. С нейна помощ героят успява да разминира града.

Самуел Фюлер поставя в Париж своя нов филм „Цветя на злото“. „От Бодлер съм взел само названието“ — е заявил режисьорът. Събитията протичат в една измислена страна, а съдържанието напомня „Лизистрата“ на Аристофан, но разбира се, в съвременна версия. Група жени, почувствували морално и физически последствията от войната, основават дружество, което да се бори срещу евентуална нова война. Те не се опитват да прилагат методите на своите предшественици от Аристофан, не организират „любовни стачки“. Тялото дружество действа със съвременни научни методи. Следващият филм на Фюлер ще бъде „Очите на Париж“ — историята на един частен детектив, преследващ опасен престъпник.

Корин Маршан, Джина Лолобриджида и Луи Журдан играят заедно във филма на Жан Деланоа „Султанът“.

Както съобщава френската преса, сценаристите Жан Оранш и Пиер Бост работят върху сценарий по романа на Стендал „Люсиен Льовен“. Филмът ще се поставя от Клод Отан-Лара и ще бъде френско-съветска продукция. Ще участвуват съветски и френски артисти.

Италия

Известният италиански режисьор Нело Ризи е завършил филма „Да отидем в града“. Главна-



Полската актриса Лукина Винлица изпълнява една от централните роли във филма на режисьора Халина Биелинска „Сам сред града“

та роля се изпълнява от Жералдин Чаплин, което обяснява до голяма степен интереса към този филм. Действието протича през време на Втората световна война. Героите на филма — млада девойка и нейният сляп брат — живеят в село, окупирано от немците. За известно време те успяват да се укрият от преследванията на нацистите. Сестрата често разказва на сляпото момче как те скоро ще заминат за големия слънчев град и там един добър доктор отново ще върне зрението му. Но есесовците ги залавят и хвърлят във вагон, пълен с такива нещастници като тях. А малкото момче продължава да вярва, че пътува за големия град. Най-после пътуването се свършва, свършва и чудесната приказка за добрия доктор. Двамата попадат в газовата камера на смъртта.

Неореализмът умря — той е измислен и завършен етап в италианското кино независимо от нашето желание — е заявил Елио Петри на състоялата се неотдавна в Москва среща-симпозиум между съветски и италиански кинематографисти. Появяването на неореализма — е продължил по-нататък Петри — бе предизвикано от определени социални предпоставки: общественоекономическата обстановка след свършването на Втората светов-

на война, разгрома на фашизма и подема на демократичните сили... Фернандо ди Джаматео много удачно сравнява неореализма с една голяма любов, която не се забравя, но която е вече отминала. Неореализмът постепенно се е лишил от своя жизнен пълнеж и от него е останала само обвивката и формата. Творческите похвати, открити от неореализма, неговата бойност и простота бяха погълнати и всмукани от киноиндустрията, приспособени от комерческата кинематография превърнати в шампа. И при все това ние вярваме, че душата на неореа-

лизма живее в сегашното италианско прогресивно кино — завършва накрая Елио Петри.

Ожесточената борба за заемане председателското място на венецианския фестивал завърши с победа на проф. Луиджи Киарини въпреки значителния брой конкуренти. Най-големи противници на Киарини са били венецианските хотелиери. Те не могат да му простят, че благодарение на него фестивалът е променил светския си облик, вследствие на което притокът на туристи към Лидо значител-



Унгарските артисти Иван Дарваш и Ирен Пшота във филма „Срещите на негово величество“.

но е намалял. Истинските любители на филма, напротив, вярват, че досегашният директор ще съумее да издигне отново престижа на венецианския кинопреглед.

„Ставай, африканец!“ — така се нарича документалният филм за борбата на патриотите в португалска Гвинея, снет от двамата италиански кинематографисти Д. Поли и Е. Бентиволио. По покана на африканската партия на независимостта на Португалска Гвинея и островите Зелени Нос те са прекарвали в Португалска Гвинея 13 дни и са се запознали с постиженията в освободените райони. В интервю с португалското прес-агентство Пиеро Доли е заявил: „Ние сме убедени, че в борбата участва цялото население. Португалската армия се намира в критично положение.“

Англия

Повечето от филмите, които се снимат сега в Англия, се субсидират от американски фирми. Между тях са: „Човекът от всички времена на годината“ на режисьора Фред Цинеман по пиесата на Роберт Болт и филма за Уинстън

Чърчил на режисьора Карл Форман по книгата на Чърчил „Ранни години“. С американски капитал се снима и филмът на Чарли Чаплин „Графинята от Хонг-Конг“. Лондонският филмов свят е особено заинтересуван от това събитие и студията Пайнууд е постоянно обсадена от журналисти. Някои от тях, които са успели да проникнат в студията, наричат филма „семеен“ поради участието на двамата сина на Чаплин — Сидней и Микъл.

„Графинята от Хонг-Конг“ е романтична комедия. „За пръв път снимам комедия, която не ще бъде стилизирана клоунада. За мен това е много отговорна работа“ — е заявил големият артист. В образа на графинята са събрани всички черти, присъщи на героите на Чаплин. Тя е цинична, иронично-насмешлива, сантиментална, трогателна. Като че ли Чаплин е написал ролята за себе си, само че в женски вариант. По този повод София Лорен е заявила: „Имам щастие, че Чаплин е мъж, иначе той никога не би изпуснал тази роля.“

Швеция

Шведската артистка Били Андершън завою-

вала голям успех с филмите на Ингмар Бергман, изпълнява отново главна роля в неговия нов филм „Маска — опус 27“. „Всички свои постижения дължа изцяло на Бергман — е заявила при едно интервю артистката. — За съжаление Бергман не снима често филми. След завършване на снимките на „Маска — опус 27“ ще замине за Шатите, където заедно със Сидней Поатие ще играя във филма на Ралф Нелсон „Дуел“.

*

„Аз съм жена“ — това е наименованието на филма на Мак Алберг, съвместна шведско-датска продукция. Героинята е млада жена, която много мъже посещават. Когато остава сама, тя си спомня редица еротични „експерименти“. „Аз съм жена“ — това е екранизация на романа на Сив Холм, който повдига въпроса за пуританството в известни среди на Швеция. Във филма Мак Алберг по съобщения на шведския печат е взел от романа главно еротичните, граничещи с порнография епизоди. Такава е напоследък модната тенденция в кинематографията на скандинавските страни. Порнографските филми са станали толкова популярни, че в Швеция вече е започнала офанзива срещу сексуалността в шведското кино.

САЩ

Помещенията на студията „Метро Голдуин-Майер“ са претърпени от гигантски космически кораби, спътници и странни фантастични научни лаборатории. Това огромно количество космически прибори ще бъде използвано при снимането на научно-фантастичния филм „2001. Космическа одисея“. Време на действие — начало на XXI век. Във филма става дума за забележителни научни открития, които ще се извършат през близките 36 години. Режисьор, продуцент и съавтор на сценария е Стенли Кубрик.

*

По екраните на САЩ с голям успех се прожек-



Жорж Хамилтон и Клодин Ожер изпълняват главните роли във филма „Човекът от Маракеш“, режисьор Жан Дераи.

тира съветско-италианският филм „Те отиваха на Изток“ (режисьор Джузепе да Сантис). Американското списание „Сетърдай ревью“ е включило филма в десетте най-хубави филма за годината.

*

Режисьорът Джон Франкенхаймер ще екранизира известната пиеса на Артър Милър „След падението“. В главната женска роля ще играе Джуди Уест, малко известна артистка от типа на Мерилин Монро. Главната мъжка роля ще изпълнява Джек Лемън.

*

Съветът на индианците се е обърнал към канадските власти с молба да въздействуват върху Съюза на кинематографистите за създаването макар само на един филм, в който индианците да бият ковбоите.

*

Киностудията, ръководена от Тони Ричардсън, снима по разкази на Шийла Дилейни (авторка на пиесата „Вкус на мед“), трисериен филм. Питър Брукс, Линдис Андерсън и Тони Ричардсън ще бъдат постановчици на филма. Андерсън вече е завършил своята част — половинчасов епизод. Тези, които са видели заснети кадри, са оценили много високо работата на режисьора. Ричардсън филмира своята част в Италия и Франция.

*

Джон Шлезингер и Фридрих Рафаел работят над сценарий по романа „Далеч от подлудяващата тълпа“ — забележително произведение на английския класик от XIX век Томас Харди.

*

Лорънс Оливие в ролята на арабския вожд Мохамед Ахмед и Чарлтън Хестън — генерал Гордън участвуват заедно във филма „Хартум“, посветен на войната в Судан през 1880 година.

*

Следващият трети филм на групата Витълс ще



Главната роля във филма „Графинята от Хонг-Конг“ изпълнява София Лорен.

носи названието „Не построявай мост, по-нисък от реката“ и ще бъде снет в Лисабон от американската студия „Колумбия“.

та драма „Смъртна схватка“. Филмът ще бъде постановка на Сидней Люмит.

*

Симона Синьоре, Джеймс Мейсън и Максимилиан Шел ще играят заедно в психологическа-

Британската телевизия е представила неотдавна документалния филм „Епос, който не е съществувал“, посветен на гедовършения филм „Аз,



Жил Сегал и Олег Стриженов в сцена от съветско-френската продукция „Трите младости“, постановка Жан Древил, сценарий Александър Галич.



Чарли Чаплин снима в едно лондонско киностудио филма „Графинята от Хонг-Конг“.

Клавдий“ по известния роман на Роберт Грейф. Снимането на филма по поръчка на Александър Корда е започнато в 1937 г. в Англия от Йозеф фон Щернберг. Из-

пълнителят на главната роля е бил Чарлз Лаутон, а неговия партньор — Мерл Оберон и Флора Робсън. Автор на документалния филм е популярният

английски артист Дън Богард. „Филм енд филмингс“ пише, че в „Аз. Клавдий“ Чарлз Лаутон е постигнал забележително актьорско майсторство.

Поправка. В кн. 4, стр. 57, на ред 18 отгоре да се чете: „...с неговата подчертана субективност“, и на същата страница, ред 21 отгоре, да се чете: „с субективността на своя автор...“

**ЧИТАТЕЛИ НА „КИНОИЗКУСТВО“,
АБОНИРАЙТЕ СЕ ЗА ВТОРОТО ПОЛУГОДИЕ!
НЕ ЧАКАЙТЕ КРАЙНИЯ СРОК
ЗА АБОНИРАНЕ — 20 ЮНИ!
ТИРАЖЪТ НА СПИСАНИЕТО Е ОГРАНИЧЕН.
САМО АБОНИРАНЕТО МОЖЕ
ДА ВИ ОСИГУРИ РЕДОВНОТО
ПОЛУЧАВАНЕ НА СПИСАНИЕТО!**



Чехословашките актьори Владимир Пухолт и Яна Брейхова във филма „Любовта на русокосата“, режисьор Милош Форман.

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

ЛАЧЕНИТЕ ОБУВКИ НА НЕЗНАЙНИЯ ВОЙН

СЦЕНАРИИ



ИЗВЕЩАНИЕ ОБЪЯВЛЕНИЕ

Илюстрациите към сценария са от художника Иван Кирков

Тази история ми е разказана от спомени, от детските спомени и сънища. Много неща са неясни, много лица имат само очи и мустаци, а много само крака и гласове. Наистина така са останали в моето съзнание! Объркани посоки и разстояния на картинки от нашата улица, която започва от вратника и е толкова дълга, че никъде не спира... Или пътища, безкрайно дълги в моя детски спомен (чак сега разбирам), всъщност са били изминати за една минута. Всичко това си припомням без повод, в разни часове на деня, по време на работа или разговор с приятели. Много често, загледан в гърба на правостоящия гражданин, притиснат в очакване на „моята“ тролейбусна спирка, гледам и се усмихвам. Проблясват ми кратки и замръзнали спомени — картинки от летни сутрешни мъгли, издигащи се над къщи и дървета... Поливане на бостани, боси крака, кални и залени с вода. Вода, която се върти в кръг и след това влиза в лека от клюмнали и пожълтели стълба на пипер и петладжани... Свитите пръсти на краката ми, които се плъзгат по окосената остра трева, и ужасеното ми лице от смеенното тресавище, което ми се струваше пълно с пиявици. Откъде са останали тези пиявици в главата ми... А, да, припомних си!

Припомних си, че една пролет реката беше излязла и направи полето море и това море според мен остана цяла година. Когато водата изсъхна и морето стана гъол, видя се, че е пълно с риби. Всички селяни се събраха с каруци да ги натоварят. Мъжете бяха запретнали крачоли, пълнеха тенеки и ги сипваха в каруците. Ето че не си спомням дали имаше други деца, или бях само аз... Чичо ми, весел и изкалян, след като изсипваше рибите, скубеше пиявиците, заляпнали по краката му и току ме плашеше, че ще ги хвърли върху мен. Аз изписках като малко куче, настъпено от лош човек, и побягвах.

— Нема, нема, не бой се! — смееше се чичо и хвърляше пиявиците с всичка сила настрана. Разтреперан от уплахата, преглъщах, набирах сила и търсех страшно животното, за да го видя отблизо и след това да го смачкам, не, не да го смачкам, а да го удрям с остена, да го удрям, удрям, докато стане на кал. И след това ровех в калта, за да проверя, че това страшно животното е станало на кал. По рибата имаше също много лиявици, аз ги стържех и биех със страх и ожесточение. Много ми беше чудно и странно! Никога не бях виждал такива грозни кални и подпухнали риби. Чудех се кой ще ги яде! Сигурно всички си мислеха така, но ги ловяха и всеки искаше да улови повече от другия.

Дома, като докарахме рибите, се видя, че те и вътре са пълни с пиявици. Стрините се смееха на чичо-рибаря, а той — ядосан и засрамен, шибна конете и откара колата на улицата. Извади с рамо едната ритла и рибите зашляпаха на земята. По-нагоре, пред делите и стрините, изкарваха и разтоварваха другите каруци, пълни с проядени риби.

Кучетата преди това бяха гонени от децата с камъни да не би да откраднат някоя риба, а сега никой не ги закачаше и те, скимтейки, се нахвърлиха върху калните купища. Аз стоях и хич не ми беше мъчно, че няма да ям от тази мръсна риба, а се радвах, че заедно с рибите ще умрат толкова много пиявици! За пръв път не гонеха кучетата, а те за първи път сякаш да ядат толкова много.

Тогава, спомням си много смътно, как чичо ми беше много весел, смееше се и разговаряше високо с другите рибари. Нещо рибите били много тлъсти и се канеха да ги закарат в София. Гражданите ги обичали. Те обичали всичко, което е тлъсто! Тази вечер кучетата от цялото село се наядоха добре и цялата нощ лаеха весело.

2.

Нашето куче ме изяде. (Така казвах тогава, когато кучето ухапе някой). Изяде ме за окото и според мене на другия ден. Аз не бях виновен. Искях да си играя с него, защото то беше много весело. Сигурно от рибата, която изяде. Тогава в нашата стая беше пълно с хора. Не знам, може би е смешно, но това бяха сто хора.

Трябва да кажа, че винаги в спомена за моите близки е чувството, че те бяха сто. Дали тази представа съм я създам в един ден, когато е имало сватба или кръщение, просто не си спомням! Голямата стая, в която спехме, беше винаги пълна. Денем от прави хора, които стърчаха над мен, говореха високо, блъскаха ме или ме настъпваха, а нощем същите хора, налягали, ме притискаха и аз се гуших в мама или татко.

Лица помня смътно, дрехи и имена — също. Помня миризми, миризми на застояла гас в празни шишета, смесена с изсъхнал босилек, картофи, плява, потна



пара от гърба на кравите, гюбре, ракия и карамели, на които миришеха мустациите на дядо и които много обичах, защото миришеха на ракия и карамели и бяха винаги извити нагоре от дядовите пръсти... Обичах още влагата на ямурлук, когато слънцето го напече след дъжд, сено, прясно сено, колендро... миризмата на нощите и още много, много, за които нямам имена и думи, но ги помня точно и винаги мога да знам къде са били тези цветя или крави, ветрове или сенки...

В моята глава, в моите уши живеят много звуци и песни и струва ми се, че това, което чух тогава, ще се чува в ушите ми и когато пораена.

Спомням си, че запомних една от моите стрини по време на жътва: черна, висока, с подут корем, как се навеждаше трудно, за да жъне, и как след като остави ракойка от жито, извиваше дълго и протяжно песен. Тая песен се люлееше над житата и отиваше към хоризонта. Беше много горешо и хората бяха наведени над стърнищата. Така наведени, спираха за малко, за да чуят песента и за жънваха отново, когато отдалече друга жена, която не виждах, отговаряше на стринината песен. Интересно, вечерно време на края на полето от всички страни имаше планини, сини или черни, а сега, през деня планините ги нямаше! Къде ли отиваха през деня и откъде се връщаха вечер?

Аз забравих, че кучето ме изяде! Привечер, когато беше след кръщение, след сватба или след жътва, стаята, в която спяхме, нали казах, че беше пълна със сто хора и всички говореха или се караха едновременно. Та тогава дядо ми изнесе един голям чувал, за да го изтърси от трици. Защо направи това? Сигурно му трябваше тоя голям чувал. Триците валяха в едно кръгло корито. Реших, че тези трици са дете, и започнах да люлея детето-трици и да му пея:

— Нани-на, нани-на... нани дете...

Кучето, което не беше гладно (нали изяде толкова много риби), весело дойде при мен и се наведе над коритото. Аз не се плаших от куче, а се плаших от кокоши пера, но за това ще кажа по-късно, и затова не избягах. Напротив, много обичах кучето да лае, да ръмжи, да показва зъбите и езика си. Клатех коритото и го удрях по устата. То ръмжеше и се мръщеше, аз също ръмжех и се мръщех. Беше много хубаво, но то се ядоса и голямата му уста ми дойде чак пред очите... И после нищо не помня...

Това куче, дядо ми разказа, преди да умре, избягало от срам, дето изляло мен, и сигурно е умряло някъде само в нивите. Кучетата правели така, когато били виновни! Аз бях изяден, но останах жив и най-важното окоото ми продължаваше да гледа. Как изглеждах, бях ли превързан, колко време бях превързан? Сигурно един ден или хиляда по един. Но това не е важно. Важното е, че днес дядо е закочил всичките си ордени за храброст. Днес е сватба и пет ордената светят на гърдите му. Последният най-малък черен чичо се жени.

3.

Най-много хора и деца има на сватба. И най-много китки и песни. А пък колко печен хляб, картофи с ориз, захар на бучки, не може да се разкаже! Такава радост, че ти идва да играеш на гоненица между каруци и коне с китки и кърпи на главите, между краката на хората, да се катериш по плевни и дувари и отвсякъде така е радостно, че всички хора от селото са тук — в нашия двор, изметен с гръсти и напръскан с вода от пробитата газена тенекия и лейката, дето попиваме пипер.

— Иииху-ху-хуууу!

Влиза в двора новата ми стрина, с бяла рокля до земята, през голямата вратня, отворена докрай! Малкият ми черен чичо я държи под ръка, окичен с китки, и така двамата пристъпят. Дядо ми е в средата на двора с калпак над очите, а до него по-назад е баба, намръщена и грозна. Спомням си, че вървях заднешком пред булката-стрина, спях се в другите деца, бутах ги, но не откъсвах поглед от двете свещи, от панделката и от лицето ѝ! Чичо беше смешен и не го гледах. Първо, беше по-малък от нея и второ, нямаше вало! Тя се наведе над мен, аз се повдигнах на пръсти, за да я погала, но пред лицето ми тя хвана ръката на дядо и доближи устни. Вече не виждах лицето ѝ, защото беше закрито от нейната и дяловата ръка. Той ѝ даде пари и това видях само аз! След това и черният чичо се наведе над мене, но пак взе ръката на дядо, целуна я, но не получи пари. „А! Защо така?“ Погледнах нагоре и видях дядо с мустаците и ордените.

— Дедо, защо на чичо не даде пари?

Друг вече му целуваше ръка и аз не чух каза ли, не каза ли! Извънтяха ордените близо до лицето ми. Сега той целуваше ръка на една баба, сигурно майката на новата ми стрина. Пипнах ордените, те звъннаха като камбаните от църквата, но той се изправи и те отидоха в небето!

Разбутах бързо децата и отново бях при бялата стрина. Тя беше толкова хубава и все се навеждаше да целува ръка и все ѝ давах пари! Ако бях и аз булка, и аз щях да имам толкова пари! Толкова ръце, толкова пари и между тях все нейното лице, бяло, засрамено и усмихнато. Изглежда, ръцете за целуване се свършиха, защото тя се изправи и вместо нея видях слънцето! То блесна в очите ми и аз не ги затворих, макар че ми пареше. Като видях слънцето, сто души извикаха:

— Ииии-х-уу!

В слънцето влезе един байряк, накичен с китки, люти червени чушлета и гердани от бели фасулени зърна, а в ушите им хорото от флигорни и тъпани.

Цигани с издути жили на врата свиреха с всички въздух, а кожата на тъпана настръхваше от ударите. Гледах във фунията на флигорните и кларинета и се чудех как се получават тия силни и чудни звуци. Не ми харесваше, че от фуниите капе вода, и затова с пръсти я обирах. Хареса ми малката тънка пръчка от другата страна на тъпана, дето вика „rrrrrrrr“ и затова я хванах, но тъпанджията се издърпа и нещо ме изхока, но от музиката можеш ли да чуеш нещо! Побягнах на страни и за малко не се сблъсках с краката на хорото. Ама как играят тези крака! Не стъпват на земята, а толкова прах се вдига. Гледай ти! Уж метохме сутринта, а прахът пак е останал! Или сигурно като играят, правят нов прах. Сигурно! Язык! Напрашиха ми се очите и нищо не се види.

Отидох на кладенеца и изсипах кофата на главата си. Надолу потече много вода и усетих как ми залепнаха ризата и гащите. Трех очите си и шляпах с ръце по мократа риза. Тъкмо ми беше горещо, мислех си, но мама дойде отнякъде и взе, та ме напляска. Не от боя, а от яд аз се плезех на мама и си обещах, че когато и да е, ще я убия. Обещах си и даже ѝ го казах.

— Ти ще видиш, аз ще порасна и аз ще те убия като пиявица!

Спомням си, че това го казах бавно, като се мъчех да не хълцам. Мама се



смееше от думите ми и викаше:

— А бой де, а бой!

— — — — —

Отидох в кошарата при козата. сърдит и ядосан. Тя беше сама и нищо не знаеше, нито за сватбата, нито за боя. Бяха я забравили. Дожаля ми и затова се покачих на гредите, наскубах трева — суха трева с много цветя, кафяви, изсъхнали.

— На, яж! Сега е сватба! Малкият черен чичо се жени и затова са те забравили! Да знаеш стрина ми само каква е бяла и хубава! Яж! Навън има хора повече от едно стадо! Затова яж тука! В двора ще те смачкат, а може и да те заколят! На сватба колят и ядат! Сутринта чу ли като квичаха двете прасета? Заклаха ги! Щом си чула, яж и се радвай! Ела сега да видиш хората. колко са много. Ела де, после пак ще ядеш! Ела ти казвам, утре всички ще си отидат!

Аз издърпах козата до прозореца — мръсен, малък, с половин стъкло, задръстен от тенекиени саксии, в които някога е бил посаден закум и не знам дали някога е бил поливан. Наврях главата на учудената коза между саксиите и тя, още дъвчейки, се загледа.

— Не се плаши! Хората не се карат, а викат, защото са се наяли! Това, дето тичат в кръг, е хоро! Виждаш ли тия дървени и стъклени шишета, дето пият от тях? Там има вино и ракия! Пият и са весели! Като няма сватба се караха, защото чорбата е малко и солена. Сега е много и не е солена! Ех, ако имаше всеки ден сватба, а? Екстра! Да, ама тогава пък кой ще те пасе?

Козата се дърпаше и нито искаше да гледа, нито да слуша моите обяснения за чорбата и сватбата. Аз я пуснах и тя се зарови в миризливата трева! Не настоявах повече. Нека си яде. Тя си е коза.

— Добре, добре, знам, сватба не може да я пасеш!

Досмеша ме на това, дето й казах. Аз си говорех разни шуротии и все си ги представях като живи. Кажа нещо и щом ми е хубаво и смешно, слагам си ръката на очите и веднага от само себе си разни картинки ми идват в главата! Като ми омръзна да ги гледам, махна си ръката и картинките избягват! Така и сега, хареса ми тая смехурия, затворих очите си и си казах на глас: „Какво ли е сватба да пасе?“

— — — — —

Веднага си представих една моя ливада и в нея наклекали хората от сват-

бата и пасат ли, пасат! Децата пасат най-бързо, на четири крака! Стрина и чичо след тях! Само музиката не пасе, защото съри! До нея е забито знамето и се вее с гerdана от фасул и люти червени чушлета. Докато те пасат, аз си седя на един клон на големия бряст и се смея на тая смешна сватба.

— — — — —

Махнах си ръката и ливадата избяга заедно с цялата сватба. Смеех се и гледах сега към двора, където стрина, чичо, дядо и всички се бяха върнали на тукашната сватба, кимаха важно глави и хич не знаеха, че преди малко пасяха трева като крави и волове. Добре, ама опашката на хорото мина край прозореца и скри роднините ми!

Я! Баба идва към кошарата. Дали мама не я е пратила? Оглежда се нещо. Мене ли търси, или се пазя от някого да не я види? Бързо се скрих между чувалите с трици и жито.

Баба влезе, вторачи се в тъмнината, не ме видя и като затвори вратата след себе си, сложи резето.

— Огнй кѐе ви изгори! — прокълна с дебелия си глас и извади изпод престилката си едно шише с ракия и го надигна. — У земи да ви оженим баш!

Обърса с опъкото на ръката устата си и запристъпя към нейния ковчег за дрехи. Отключи го и отвърте извади едно от ония шарени шишета с неразбра-ни, чужди букви и картинки с бели коне, звезди и големи къщи със златни пари. Пресипа цялата ракия в шишето с белия кон, завъртя му тапата и го прибра пак в ковчег. Прибра празното шише в пазвата си и после завади оттам дребни пари и ябълки и пак в ковчег.

Макар че бях малък, мене ме беше срам и жал за баба, дето крадеше и криеше в ковчег. Затова зажумях от срам и така със затворени очи се опитвах по-лесно да видя и разбера какво е станало с баба, че е станала такава.

4.

И ето видях — от други хора случайно разбрах защо баба е такава...

— — — — —

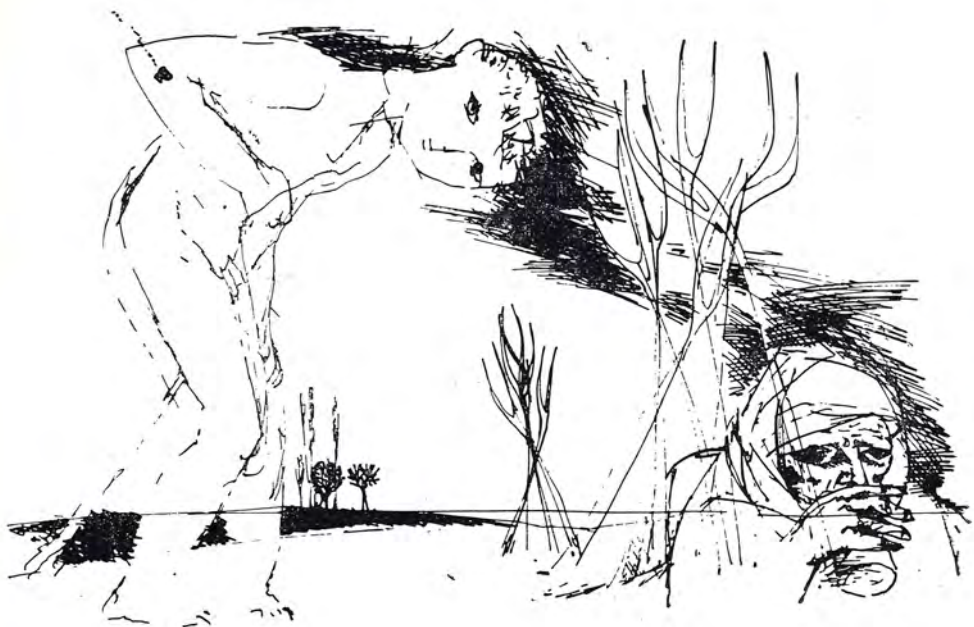
Говореха съседки за това пред портата, а пък аз, като играех на жмичка, бях се скрил от другата страна на дуvara и чух всичко, що казаха за баба и дядо.

Казаха, че дядо, като бил седем години на война, се връщал в отпуска и все правел на баба деца. Като свършила войната, дядо се върнал жив и здрав и продължил пак да прави деца. Едни умирали, други се правели, докато според мен станали сто. Тия сто деца ядосали много баба, уморили я плачове и погребения. Тия мъки станали на клетви, с които се замъчила да живее. Тя намразила стоте си деца, защото я сплескали от раждания. Уплашила се, че ще я оставят сама и синове, и шерки и затова кълнеше и крадеше „за тогава, когато остарея и няма кой да я гледа!“ Работеше сама в полето „на чуждо“. Сама ядеше и спеше в кошарата и щом се върнеше от полето или комшилък, ако видеше някой из двора, кълнеше го с дебелия си глас. Дядо имаше по-тънък глас от нейния и като се караха, все ме беше страх за него, защото баба можеше да го бие, като нищо.

И даже сега, когато съм пораснал, като си затворя очите, както по-рано, най-много си спомням: намръщеното ѝ лице с черна шамия и клетви на дебел глас.

Никой от нашия дом не ми е разказвал защо баба е такава. Тя и на мен не приказваше, пък и аз да си призная, не исках, защото ме беше страх от дебелия ѝ глас. Спомням си, един път ми каза: „Треска да те ръгне“, без да съм направил нищичко лошо, каза го ей така, без да ме погледне.

Разказвах, аз не съм видял, че тя зимно време ходела по блатата, разравяла снега с пръсти и долу под снега и под леда брала една зелена трева, от която се правело салатата. В село никой такова нещо не ял, но в града били яли. Там всичко яли! Та баба ми брала такава зелена трева и пеша я носела в града. Ходила по чуждите легации в София и там я продавала. Не знам защо пари не ѝ давали, а ѝ давали празни шишета от тяхно вино и ракия. Напълвала един чувал шишета и след това обратно в село, пеша, за да не дава пари. Продавала шишетата в село и си купувала всичко, що ѝ трябвало, а другите пари спестя-



вала. Сега цялото ни село е пълно с бутилки от чуждите легации! Само водата и ракията си е нашенска в тия чужди шишета. И днеска на сватбата не знам дали видяхте, че всички шишета на гостите са от баба, от чуждите легации.

Баба мрази всички от къщата и иска да ги запали, та да изгорят. Помня, че няколко нощи не сме спали, защото баба, пияна, обикаля къщата с калчища, напоени с газ, за да я запали. Шо треперене падна тогава! Дядо не спа цяла нощ и все обикаляше по нея. Като минаваше той, нищо не говореше, но като минеше баба, боботеше дебело с една съща клетва: „Огин къе ви изгори!“

Друг един ден пред кошарата дядо окачваше косата, беше коситба. А баба, не мога да си спомня защо, беше си дигнала полата над коленете и викаше:

— Ела де, ела де! Сакаш, ама немааа! Това не ти е едно време. Стреляш по войната, дойдеш си дома отпуска и току ме бутнеш на ковчег! Ъ, те ти едно дете. Айде де, пръч нейдин, ела сега де!

— Море майкята твоя!... — изрече дядо през зъби и налетѐ напред с косата.

Баба изгърча на улицата и викаше колкото можеше:

— Олеле, ора, утрепаа ме! Олеле макьо, помогнете!

Насъбраха се съседите, но като видяха, че няма нищо, посмяха се и се прибраха. Дядо от срам се беше скрил!

5.

Докато ви разказвах тези неща, баба ровеше в ковчега, на който са били правени децата от войната. Козата избляе, защото сеното се беше свършило. Бабата се стресна и я прокълна:

— Да те убие господ, да те убие!

Козата не разбра и отново искаше трева. Баба затвори ковчега, заключи го и излезе. Изскочих от скривалището, ритнах на козата още трева и без да й проговоря, отидох на сватбата.

Аз избягах от кошарата не само дето козата нищо не разбира от монте

обяснения, а и защото вътре беше хладно и мокрите ми дрехи станаха студени. Да не говорим, че и картинките от случките с баба ме прогониха от тъмния ъгъл на кошарата.

Ух, че топло било вънка! Ух, че слънце! Таман си виках за топлото и хората така се беше затичало към мене, че едва не ме смачка. Добре, че скочих настрана! Тая хала я водеше един ерген, като въртеше във въздуха един бастун. Леле, ако удари някой по главата, свърши се!

Минах през целия двор, а той беше пълен с хора. Много се чудех как си кръстосват краката бързо и едновременно. Една сурия деца като шури тичаха между хората. Едно ме удари по гърба и извика:

— Ти гониш!

— Няма да гоня! Аз съм от сватбата!

Никой не ме чу. Нека мислят, че ги гоня, щом не чуват какво им говоря! Замириса ми на фурна, на топъл хляб и аз побягнах през хората към топлия хляб.

Тук беше мама, няколко тетки и стрини, които пък викаха на мама тетка и стрина. Объркана работа. Кой на кого е стрина и тетка не можах да разбера и досега. Мама, изглежда, вече не ми се сърдеше. Сигурно е забравила, че ще я убия! Тя отхлупи капака, намазан по краищата с говежди лайна. Надзърнах вътре през вратата, за да ми мирише на хляб, ама не само на хляб, а на още разни работи, дето не могат да се разкажат, защото не знам такива думи за миризмите. Бях си затворил очите и миришех ли, миришех. Някой ме плесна по главата. Погледнах нагоре, мама. „Добре, рекох си, още ме мразиш! И аз те мразя!“

— Само ти ми требеш на главата!

— Аз не съм ти на главата, а на фурната на главата!

Мама не отговори, а плъзна лопатата в горещата дупка и извади зачервен самун. Макар ча пареше, взе го с две ръце, провери дали тежи, взе една хапка от мекото и я лапна. Дъвчеше и сърбаше въздух.

— Добре е! — рече мама през въздуха и подаде самуна на една тетка-стрина. Тя го сложи на дългата дъска и го плъзна към края. Аз вървях с хляба, докато той спре. Хлябовете се се редяха на двете дъски, а аз в средата ги гледах как пристигаха. От всеки самун си чоплех от мекото — оттам, дето са се допирали тия червени самуни, понеже им е било тясно, когато са се пекли. Чоплех, а мама говореше на стрините и на някакви други жени:

— Маани, станахме за срам и пред сватове, и пред цело село!

— Що е, ма Стоянко?

— Що е? Не видиш ли що е, та ме питаши!

— Я па тая! Лебо ти е изпечен баш по мерак!

— Тоя е изпечен, ама оти не питаш за черашниво!

Една от стрините се обади:

— Ти па що се правиш на улава, ма како Еленко! Дека се е видело леб да се пече у деньо на сватбата! Или сакаш да си чиниш саир!

Кака Еленка и двете жени, „дето си чинеха саир“, се извишаваха с пълен глас и отидоха към хората. Мама се разрева, ама пак вадеше самуните. Една друга жена не се смееше, а кротко ѝ говореше:

— Немой рева! Къе те видат ората и къе речат: „Гледай я, сватба, па реве!“

— Ох, не знам, иди ми да потънем у сред земя! Тая лудата свекърва, да земе чера да отлупи фурната и ние да не видиме. Лебо истина и бре чудиите се два часа, а лебо се си стои суров и млатав. Накраю го фърлиме на четата. Те такваа ни е свекървата!

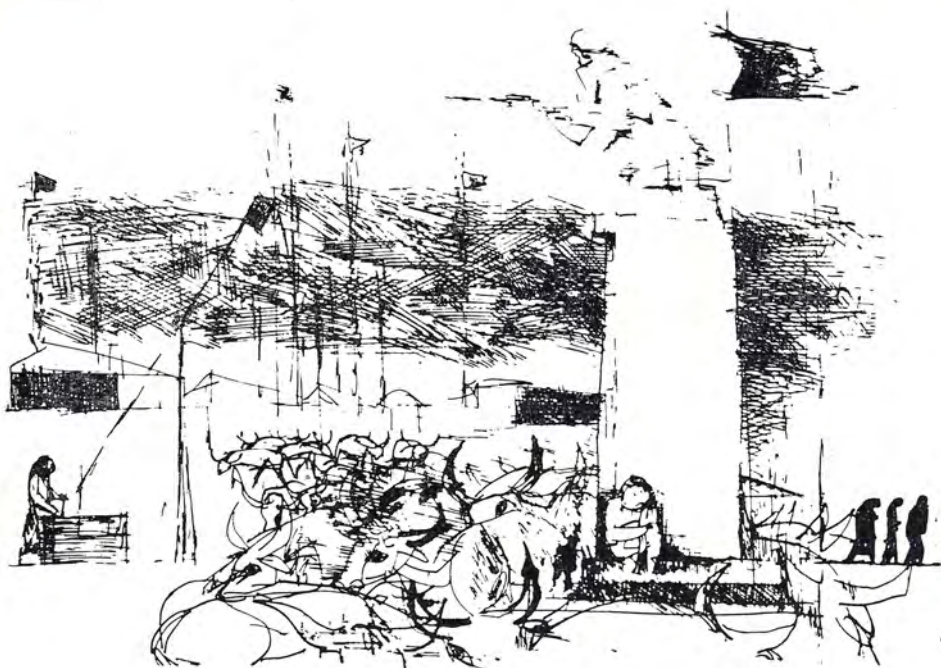
В това време баба-свекървата стоеше и слушаше мамините приказки. Нищо не рече, само я изгледа, взе един самун, сложи го в престилката и тръгна към къщи. Аз по нея. Пред къщи спря, погледна насам па натам, па току сложи хляба под престилката и тръгна през двора към кошарата. Таман да отвори вратата, аз я хванах за полата и бързо заговорих:

— Защо крадеш тоя хляб, а? Защо крадеш тоя хляб?

Баба ме погледна и аз я пуснах разтреперан.

— Маани се от тука цръвяк таков!

Заднешком бавно отстъпвах, а тя ме гледаше с тия очи, дето приличат на черти. Спрях се за малко и извиках:



— Апаш — и веднага побягнах като луд между краката на хората, покрай деца, каруци, коне, стени, кокошки, гюбре... Избягах при черницата и се изкачих на върха ѝ като светкавица. Дишах тежко и гледах надолу, между клоните, дали баба се катери по дървото, за да ме хване, но нея я нямаше. Отдръпнах се и чак сега погледнах сватбата и селото отгоре. Оттука и селото, и сватбата са малки. Хорото е като кравай или като охлюв. Гледах надолу, кривех глава и затварях ту едното, ту другото око да видя на какво ми прилича. Не, не прилича на нищо, а си е хоро.

Като погледнах над селото, разбрах, че никога по-рано не съм се качвал толкова на високо! Пък и нашата черница, изглежда, че е най-високата, защото долу нямаше вятър, а тук има. Аз бях на самия връх, клоните бяха тънки, така че се люлееха и селото под мене шаваше. Достраша ме да не падна и взех, че се свържах с препаската, дето стрица ми, преди да отиде на църквата, ми препаса през рамо. Като се връзвах за тънките клони, аз гледах листата на черницата и върховете на другите дървета, гледах и си спомних за дядо как ми разказваше... спомних си и си сложих ръката на очите, за да ми е по-ясно.

Тъмно ми беше в очите, а листата шумяха от вятъра... и с тях дошумях и споменът за знамената, чут от дядо...

Ето че пристигна моята картинка, в която дядо го връзват, само че полицаи и не на върха на дървото при мене, а долу при паметника на тия, дето умрели в дедовите войни. И не го връзват за паметника, а връзват дядо за самия дядо! Полицаята са черни, като сватбарите, когато се връщат от черква. Само дядо е бял, както стрица беше бяла! Връзват го с дълги, дебели въжета през врата, през кръста и през краката. Дядо се смее, а войникът от паметника вика „Ура!“ Поведоха го нанякъде, като държаха дългите въжета, се едно дядо е кон. Него го вързаха, защото днес е Първи май и цялото село е осьмнало в червени байраци по дърветата! Тия байраци са вързани на върха на всички дървета от село. Черните полицаи почнаха да се катерят по дърветата, за да свалят байраците,

защото ги мразели! Добре, добре, ама не могат, защото е високо и клоните са много тънки и се чупят! Катерят се и падат черните полицаи, а хората от село са се събрали и се смеят със сълзи. Стана като на цирк! Тогава почнаха да стрелят по байраците с револвери и пушки. Хората избягаха по домовете си, но байраците все си стоят. Тогава почнаха да стрелят с големи пушки на две колела и върховете на дърветата с червените байраци почнаха да се къшат и падат по дворовете! Падаха бавно, на кръг, като кокоши пера. Така падат кокошите пера, когато кръгът вятър ги вдигне високо, завърти ги и след това спре. В тихото, отгоре, те бавно кръжат. (Затова ме е страх от пера! Все си мисля, че те са байраци и някой ги стреля). Дядо го водеха вързан за самия него с дългите въжета, защото вързал тия байраци. Сега пък, ето едни върби и черните полицаи го вързаха за тях и с лопата го биеха една седмица от седем дена.

— Защо върза червени байраци?

— Оти немаше други.

— Защо ги върза на върбите?

— Така, да се веят!

Бой. Дядо се смее.

— Кажы — да живее царят!

— Па нека си живее, да не съм го спрел!

— Не се прави на луд, а кажы: „Да жи-ве-е ца-рят!“

— Не-ка си жи-ве-е, я не сам го спрел!

И така една седмица от седем дена.

Краката ми изтръпнаха от картинката и от тънкото клонче, дето бях седнал, и затова си магнах ръката от очите и картинката избяга.

Развързах препаската и като светкавица слязох на земята. Долу хорото все още си играеше, защото не видя моята картинка и все си викаше „Ии-х-уу“. Накрая на ихото гръмнаха с пушки за по-весело.

Влязох в пълната тясна стая и право при ордените на дядо. Жълти и бели, те се поклащаха на гърдите му и пееха заедно с моите стрини. Ордените пееха ту като звънци на коне, когато пасат, ту когато препускат. А стрините пеят и отпаят на тънки и дебели гласове, песен за трапеза, в която се говори за слънце и месечина, дето изгряват и залязват, китки, босилечи, овци и житни класове. Така си слушах и ми се щеше все да е така! Все така, тая стая да е димна и пълна с хора и погачи, да се даряват препаски и шарени чорапи, да се дават чашки с ракия и да си целуват ръце. Ако може тая песен да не спира и баба все да се смее, както сега до дядо, стрина все да си е невеста с бялото вало и все да си е бяла! И нека стрелят вънка от радост, аз ще си седя на скута на дядо, долепил буза до хладните ордени, спрял песента им и затворил очи от блаженство. И ако искам, ще отлепя буза, за да станат две песни с тая на стрините и ще походя на четири крака под дългите маси, между крака с цървули, ще пипам дявовите обуца с връзки и после пак ще седна в неговия skut и ще спра отново едната песен, която песен си поискам! Така, затворил очи, аз ще си представя войните на дядо...

И ето аз си представям едно поле и дядо бял е застанал с пушката, както паметникът наред село. Около него много войници, ама уж са войници, а пък са от цимент и стоят и те неподвижни както дядо. Всички викат „Урааа!“, пък стрините май че не чуват, защото пеят и отпаят за житни класове, овце и месечини. Стоят войниците и викат ура, а отсреща англо-френците ходят без пушки и на едно място. Тогава нашите войници извикват ура, много бързо и изведнъж. Англо-френците като откосена трева падат на земята. Дядо си оставя пушката и събува обувката на убития англо-френец. По-нататк другите войници от цимент също събуват обувката на другите англо-френци. Всички се смеят и гледат на краката си обувката с връзки...

После, аз седя с дядо пред паметника и той ми говори нещо... Дядо е в селски дрехи, но с англо-френските обуца, дето преди малко ги събу от застреляния войник. Аз ги разглеждам, пипам ги и после дядо, като ми дава една



карамела, хваща ме за ръка, за да си ходим. Аз се обръщам назад и гледам другите войници, дето са един, и то от цимент!

— — — — —

Дядо ми казва:

— Ти спиш ли, бе?

— Не! — казах аз и отворих очи. Видях лицето на дядо добро и усмихнато. — Разглеждах войната!

Не знам защо дядо се засмя на думите ми. А стрините ми пееха и отпяха. Баба се смееше с гърления глас! Всички сватбари бяха отрупани по раменете с дарове. Смееха се и говореха високо и едновременно...

Един малък и слаб лелин, с голям нос, седеше отсреща на масата, цъкаше на съседа си във военни дрехи и викаше от време на време: „Брях!“ Той забеляза, че го гледам. Аз се сгуших в дядо, а той взе едно сплескано шише с чужди букви и го поднесе пред лицето ми.

— Ей, мъж! А за здраве!

— Цъ!

— А пийни, де! Това сватба ли е или лукова глава?

Погледнах дядо да ми помогне, но той ми рече:

— А пийни малко, па изпей нещо после!

Надигнах шишето и докато пиех, хората се смееха и викаха:

— А така!

— Те така!

— На кого се е метнал малиьо?

— Е па не знам! — рече дядо и намигна към баба.

Баба намръщена гледаше земята. Цялата стая ехтеше от смях. Лелин ми с големия нос взе шишето и рече:

— Само си мъж!

Стана ми топло от ракията. Вече бях мъж и не ме беше срам, затова се изправих на коленете на дядо и запях. Запах колкото глас ми държи песента за „Арестантската майка“, дето я научих от грамофона в кръчмата. Обичах тази песен, защото има жални думи и хубави извивки на гласа. Не знаех какво повече

обичам, думите или извивките! Сега, като пеех, обичах и двете! Пеех и си представях картинките на песента.

— — — — —

На едно поле с мъгла стърчи гербът на София, от календара в малката стая. Дядо ми беше прочел, че пише: „Расте, но не старее.“ До герба една голяма къща с едно прозорче и решетки. В моята глава това беше София: голямата къща, герба и „Расте, но не старее.“

Пред вратата на тая къща на колене в мъглата седи стара жена с черни дрехи и забрадка. Не я знам коя е, защото лицето ѝ още не съм го виждал. След това той, който беше синът в песента, излезе на прозорчето. Винаги синът беше различен, когато пеех, или някой чичо, или дядо. Сега синът беше войникът, дето седи до лелин. Според песента той беше първо без очи, след това без ръце и накрая без крака. Мен не ме беше страх от тия картинки, защото бяха песен и знаех, че не е вярно. Когато синът остана без крака, имаше още малко думи, но аз не бях ги запомнил, защото по-нататък не е жално и от думите не може да стане картинка. Затова аз пеех само извивките с тара-ра-ра.

— — — — —

— Ц-ц-ц-ц! Е това е! Бря!

Като свърших песента, в стаята беше тихо.

— Ти беше синът от песента! — посочих към войника и слязох от скута на дядо.

Войникът като че се уплаши и почна да се смее, ама с намръщени очи. Бях горд, че пея хубаво и че всички се натъжиха. Никой не говореше и само отвън се чуваше тъпанът: „Дум-дум, дум-дум“.

Слязох под масата и залазих към вратата. Нови гости дойдоха с викове: „Иии-ху-ху-ууу!“ Аз се провирах между бакърите и тепсините, дето ги носеха гостите. Беше ми се завъртяла главата от ракията и затова шляпах бакърите с ръка, за да чуя звука им и си грабвах по един бонбон.

Влязох „у къщи“. И тука беше тълно, но със стари жени и дим от огнището. Говореха високо и кашляха от дима. Това бяха готвачките на сватбата ни.

Все носеха тигани, пръстени чинии, все опитваха „как е на сол“ и все сипваха сол и вода от стомните. Земята на пода беше станала кал от лискане на вода от изпакнати паници и тенджери. Като гледах как лискат водата, допи ми се. В корема ми гореше от ракията и сега щях да пия един час. Избърсах цецката на шарената стомна и засмуках.

Сигурно защото бях пииян, аз пиех вода с главата надолу и всичко, що виждах, се обърна наопаки. Подът стана на един кален таван, по който джапах и се плъзгаха цървули. Локвите вода си стояха запазени на тавана и не се изливаха. Ха! Смешна работа! Като лиснат вода или пуснат котел, всичко си отива на тавана!

Хареса ми как хората ходят нагоре с краката и затова изтичах до вратата, за да обърна и хорото наопаки. Хванах се за прага и се наведох. Е те това се казва хоро!

Скачат във въздуха към небето и пак се връщат към небето, само че сега небето е от земя и е до самите им крака. Ето че има две небеса: едно от въздух и едно от земя! На земното небе също има облаци, само че са от прах. Притворих очи и изведнъж хорото стана две хора. Едното нагоре с краката, а другото надолу. Смешно и чудно ми беше как двете хора си бяха допрели краката и така стъпваха, сякаш се риташа по стъпалата! Сега пък земята я нямаше и имаше само небе! Три небета! Две над главите им и едно в краката! Сега вече не стъпват, а хвърчат! Е те това се казва хоро!

Ако си пуснат ръцете, ще изпадат в тия небеса. Ще изпадат и ще ме набият, дето съм се напил и съчинявам небеса и правя хорото им смешно. Аз наистина съм пииян, щом стоя на четири крака... И очите ми се затварят... Не, аз наистина съм пииян. Изправих се на два крака и ката залитнах, че ако не беше вратата да се хвана и залилея с нея, сигурно щях да плясна на тая земя, дето беше небе. Аз ще си легна... Ще поспя и ще ми мине... Сигурно ще ми мине...

Едвам отидох в малката стая, зад огнището — малката стая, дето спят всеки чичо и стрина, щом се оженят. Стаята беше полутъмна. Катурнах се на



кревата по очи. Ух! Така е тихо и хладно! Така е хубав този въздух от босилек! Само за пиян човек, когато му се спи... В тази стая никога не съм спал. Сигурно чак като се ожена... А може и сега, ако не ме изгонят. Изведнъж влезе стрина с бялото вало, погледна ме, нищо не рече, взе шарени кърпи и чорапи от ковчега и таман си тръгна, малкият черен чичо влезе и бутна зад себе си вратата с крак! Застана пред стрина, хвана я за лакътя и, изглежда, силно, защото стрина тихо изохка. Изохка, ама се разбираше, че не я боли. Тя едва си дърпаше ръката и сочеше с глава към мен, към кревата. Аз си лежах по очи и не мърдах. Бях отворил само едното си око и гледах под лакътя. Сигурно си помислиха, че съм заспал, защото чичо се надигна на пръсти (понеже беше малък), хвана стрина зад главата, придърпа я и я целуна по устата. Стрина, изглежда, беше стъпила лошо, защото се заклати напред, а чичо пък назад. Не можах да се задържат и чичо падна по гръб, а стрина върху него. Издрънчаха котли и тепсии. Чичо стана и помагаше на стрина да се изправи. Докато тя прибираше даровете, той гледаше ту към мене, ту към нея, черен и намръщен. Аз затворих окото, дето гледаше, и не погледнах, докато те не излязоха.

Останах отново сам и много ме беше яд на чичо за тая работа. Чудех се какво да правя! Искях да отида при него и да го ритна. Тогава видях една негова снимка над кревата до календара, свалих я и с една игла-закопчалка му избодох и двете очи, както в песента. Закачих снимката с избодените очи отново на стената и доволен заспах. Спах и сънят ми беше черен. Никакви картинки не се видяха.

6.

Отворих очи и видях, че беше тъмно. Стреснат, седнах на леглото и чух, че нищо не се чува. Изглежда, че това е на другия ден. Възможно ли е толкова дълго да съм спал? Язък, да проспя цяла сватба!

Изтичах „у къщи“. Тук имаше три пияни баби, които сипваха сол, вода от стомните и опитваха чорбите с дървени лъжици.

— Къде е сватбата? — попитах уплашено.

— Тоя па отдека изскокна! — смееха се пияните бабички.

— Днеска утре ли е? — продължавах да питам. — Сватбата отиде ли си?

— Ох, ох! — смееха се бабите.

Ядосан, изтичах и надзърнах на вратата. Слънцето залязваше. В двора нямаше жива душа! А сега де?

— Неска си е неска, сине, а сватбата отиде за вода. Търчи да я стигнеш!

Подгоних сватбата като светкавица и я стигнах напред селото. Площадът беше пълен с хора и хоро. Пак като светкавица се проврях и се намерих до кладенеца с големия прът, кладенецът, изкопан пред паметника на войниците, умрели в дядовите войни.

Една от малките ми стрини измъкваше с кофата вода от кладенеца и след това я сипваше в двете нови, шарени стомни, които стрина с бялото вало държеше напред, за да не я изпръска водата. Като ги напълни, стрина ги остави на земята, обърна се и взе от старата жена зад нея бяла дълга женска риза и я метна през рамото на малката ми стрина. После друга стара жена подаде чаша вино. Стрина, с бялото вало, взе чашата и я подаде на малката ми стрина. Тя я изпи, целуна ръка и даде пари! В това време всички викаха: „Иии-ху-ху-ууу!“ Стрина взе мъжка риза и я метна на рамото на малкия, черен чичо. Той беше отрупан с толкова много дарове, че само черната му глава едва стърчеше между ризи, чорапи и препаски. И понеже ме е яд на чичо за оная работа със стрина, аз не исках да го гледам и се измъкнах.

Седнах на стъпалото на паметника и погледнах нагоре към войника. Надмен стърчеше пушката му с ножа и отворената му уста от цимент, дето вика ура.

Гледах войника, гледах хорото, слушах музиката и ме полазиха мравки по гърба и после по шията! Хорото беше обърнало гърба си на пет жени в черни забрадки. Те вървяха една след друга до самия дувар. Бяха навели глави и не поглеждаха към хорото. Водеше ги един поп и носеше дисаги. Като минаха близо до паметника, една от жените вдигна глава към войника, погледна и след това сложи ръка на очите си. Дали войникът ѝ беше син, баща, или мъж? Не разбрах! Погледнах и аз нагоре, за да видя дали той видя? Не, той си гледаше все така напред, на запад към града, към светлата ивица, дето залязваше слънцето...

А жените с попа се отдалечаваха и вече вървяха срещу черните биволи и крави, които се връщаха от паша. Говедата бавно се поклащаха и вървяха към мен, към сватбата. Музиката спря да свири хоро. В тая тишина се чуваше само тяхното му-у-у. Жените в черно вървяха между говедата. Музиката за-свири марш и сватбата с иии-ху-ууу тръгна към дома. Но аз не гледах сватбата, стоях на паметника и гледах калните гърбове на биволите как се клатеха и мучеха! Циментният войник слушаше марша и още по-силно викаше ура! Биволите наобиколиха паметника и сега на площада вместо хоро имаше говеда. Долепил тръб до олющения цимент, гледах двамата куци пъдари как свиркаха с уста, подвикваха псувни и тупаха с дебелите геги калните гърбове на своята армия...

Погледнах войника, но той не виждаше, не виждаше, защото викаше ура и гледаше към светлата ивица от своето залязващо слънце...

Като светкавица побягнах към дома. Сватбата влизаше в двора. След ръченицата пристъпаше стрина в бялото вало и изливаше водата от шарените стомни на прашната земя. Сигурно това е за умрелите войници! Нали така сипват вода за умрелите на гробовете им или под масата! А може би, за да върви добре животът? Толкова е объркано! Ето сега пак спря пред вратата и изля вода. Лицето ѝ беше засмяно, лицето на стрина... Е, не е за умрелите, щом тя се смее, щом музиката свири и сватбата вика иии-ху-хуууу! Така ще да е, иначе ще се обърка кое е сватба и кое е погребение!

Стрина с бялото вало влезе в „у къщи“. След нея още много народ и... тука аз вече не си спомням добре какво стана със сватбата. Не си спомням нито на двора, нито „в дома“ какво правеха стоте роднини и хората от сватбата. Мъча се да си спомня, но в главата ми е разбъркано от хора в тъмно и ходят нещо, нанякъде... влизат нещо, излизат..., ама накъде и какво правят, просто не си спомням?! Така е тъмно и разбъркано в моя спомен, изглежда, чак до среднощ и после, като сега виждам последната картинка от сватбата.

Беше тъмно. Аз бях някъде на двора и правех нещо. Изведнъж чух, че е тихо!

Днес целия ден и вечерта непрекъснато се чуваха кимве, музики, а сега като че ли съм заспал, а с мен всички хора и музики! Хъм, какво стана! Къде отиде всичко? Дворът беше пуст! Прозорците „на дома“ светеха. Изтичах и залепих лице на стъклото. Между железните решетки стоте роднини седяха около масите и мълчаха. Помислих си, че спят седнали с отворени очи! Пред тях на



масата нямаше нищо, а само празни чаши от стъкло за ракия. Никой не сипваше, не пиеше! Стояха така, като че ли чакаха нещо да стане..., да дойде някой... Защо не шаваха, не говореха? Я, къде е стрина с бялото вало? Няма я в стаята! Аха, разбрах! Сигурно си е отишла! И тя като мене е намразила малкия черен чичо и си е отишла. Ето затова мълчат! Мъчно им е! Нека им е мъчно! На мен пък не е!

И изведнъж трепнах от едно нии-ху-хууу, като че ли куче изневиделица ми изджавка. Тичах към ихуто и разбрах, че това е баба, с дебелия глас. Така бях объркан!

Баба стоеше на вратата на малката стая, държеше високо в ръцете си женска риза, цялата в кръв, и викаше силно нии-ху-ху-ху-ху-уууу! Леле, това е ризата на стрина с бялото вало! Сигурно баба я е заклала! Тамън щях да се разплача и на вратата зад баба се показаха самата стрина и малкия чичо. Стоте роднини с ракия бяха зад мене. Смееха се и викаха! Стрина беше най-бяла от целия ден, срамежлива, загледана в земята. Малкият черен чичо я държеше под ръка и беше вдигнал гордо глава. Музиката от двора засвири. Баба сложи кървавата риза в решетото, с което пресяваше триците, и излезе на двора. След нея горката стрина в бялото вало, малкият черен чичо и после стоте роднини.

Навън, в средата на двора гореше голям огън. Баба поведе хорото около огъня, като държеше високо решетото с кървавата риза. По нея играеше стрина с бялото вало, после черният чичс и после стоте пияни роднини.

Аз гледах големия огън как издига пламъците си в черното небе и се мъчех да разбера какво стана тази вечер! Мъчно ми беше за стрина, без да знам защо, и много мразех чичо, пак без да знам защо. Вървах пред нея и я гледах, като играеше. Тя ме погледна, усмихна ми се, но според мене тъжно! Хубава стринчице! Щях да заплача и затова погледнах към пламъците, дето се губеха в черното небе. Стрино!

Откъм това черно небе изведнъж полетяха един петел и една кокошка с откъснати глави. Те паднаха в огъня и след като се помятаха малко, станаха на пламък. Над мен летяха и падаха пера. А вие знаете какво са перата за мен и как настръхвам до посиняване, щом ги видя да летят! Махах във въздуха, бранех се и бягах назад. Блъснах се в краката на хорото, паднах, но се проврях и изтичах към кошарата, блъснах вратата зад себе си, разтреперан прегърнах козата и след това сигурно съм заспал...

7.

Тая нощ баба ми най-после успя да запали къщата и тя изгоря.

В къщата изгоряха и моите сто роднини, а с тях моята хубава бяла стрина. За никой вече не ми е мъчно, защото не го помня, но за нея ще си плача до старост. Хубавата ми стринчица изгоря!

Аз не видях как и защо стана всичко това, защото съм заспал. Сутринта, когато се събудих, двортът беше празен, къщата я нямаше! Имаше дим, бял дим като валото на стрина... Дядо стоеше напред двора и гледаше дима. Отидох до него и като него не заплаках, защото нямаше толкова вода за сълзи. Стояхме и гледахме белия дим!... Беше останала половин черна стена... Две непознати кучета, клекнали на задните си крака, гледаха как кокошки се разхождаха и търсеха зърно около изгорялата къща. Дядо се наведе, взе празната тенекия от гас (с нея баба сигурно е поляла къщата и след това я запалила), взе я и с всичка сила я хвърли в белия дим. Тя извънтя. Кокошките подскочиха, но пак продължиха да кълват, а кучетата не мръднаха... Тенекията припламна за малко и угасна.

Дядо го нямаше вече в двора.

Той крачеше с ордените сам в полето.

Аз останах сам. Така стоях дълго и не си спомням колко време беше това! Даже не знам дали на сутринта или следобед небето стана тъмно от много облаци. Заваля силен дъжд и загърмяха дълги гръмотевици. Аз стоях на завет, под фурната, с козата и гледах все така безмълвен как парата и димът се смесваха с капките дъжд... Кокошките и кучетата избягаха нанякъде. После дъждът стана само дъжд, който беше река, потекла от небето. Седнах на вратата на фурната, а оттам идеше още топлина. Долепвах разтреперания си гръб до топлото и слушах как в тишината между две гръмотевици едно птиче, кацнало под навеса, чуруликаше чисто и весело.

— Стрино! Ти ли си?

— Чурилик-чик-чик.

— Жива ли си?

Птичето не отговори!

Прозорецът на кошарата плачеше с прозорчени сълзи и аз не можех да ги избърша, защото те бяха отвън... Само гледах тези сълзи, като бършех своите. Бършех ги, за да гледам...

Козата изблея, вратата се отвори и влезе дядо с ордените. От него течеше вода, като че ли той беше станал на извор. Мислех си, че това не е вода, а много сълзи на дядо, които текат ли, текат! Той, милият дядо, с ордените и обувката с връзки, не ме погледна, а отиде в яслите, дето слагаме сено на козата, събу обувките си, легна и заспа с отворени очи.

— Дедо! Дедо!

Мълчеше дядо и не отговаряше.

— Кажй нещо! Каквото си искаш кажй!

— Чурилик-чик-чик!

— Стрино, тука ли си? Кога влезе? Аз говорех на дедо!

— Чурилик!

— Ще си лягаш ли? Добре, лека нощ!

Легнах си.

Беше тъмно! Една дълга гръмотевица гърмя, гърмя и бавно угасна...

8.

Така изминаха според мен сто години. Прозорецът или плачеше със своите сълзи, или сълзите му замръзваха и ставаха на бели цветя. А дядо все си лежеше с отворени очи и не ми говореше. Той ставаше все по-малък и по-малък, а брадата

му все растеше! Когато свършиха стоте години, той се смали колкото мене, а бялата му брада порасна колкото него! Беше ме срам, дядо да е по-малък от мен и за да не се смеят хората от село, ако го видят, реших, че трябва да го погребя. Никой от село не знаеше, че дядо се смали от мъка и ако аз им кажа, понеже съм малък, няма да повярват и ще ми се смеят. По-добре да го погребя! (И без друго той е вече сто години, нито яде, нито ми говори, нито си затваря очите!). Освен това днеска е неделя и е лято, значи не е толкова страшно да те погребат.

Изтичах под сайванта, за да взема коритото (дето люлеех детето-трици) и да сложа дядо. Легнах в коритото, за да го премеря дали става за ковчег. Ставаше точно. Тъкмо се изправих от ковчег и видях баба! Тя се въртеше около черната стена на изгорялата къща и търсеше нещо!

— Ба-бо!

Тя се обърна уплашено, погледна ме и веднага избяга към портата. Аз по нея! От портата видях как тя зави зад ъгъла на дуvara. Затичах натам. Като стигнах, погледнах от ъгъла — нямаше никой! Нито по улицата, нито наоколо по нивите и полето!

— Ба-боооо!

Никой не ми отговори!

Върнах се като светкавица в кошарата.

— Бабо!

Баба не беше и тук, затова не ми отговори...

Е, щом я няма, аз сам ще погребя дядо! Сложих сено в коритото, за да е меко на дядо като легло. Вдигнах го, той беше лек като сеното. Поставих го в коритото и преместих дългата брада, за да се виждат ордените и препаската от сватбата. Взех обувката от англо-френската война и реших да ги обуя за погребението. Влязох целият в тях и като се помъчих да ходя, видях, че от това нищо не излезе. Спъвах се и залитах. Язык! Поставих обувката на дядо отгоре върху краката му и въздъхнах, защото разбрах, че аз съм още малък за тях.

9.

На погребението бяхме попа, козата и аз. (Забравих да кажа и за човека, който водеше биволите на колата). Дядо беше в коритото, а коритото — в колата. Улиците бяха празни и припечени от слънцето. Вървахме покрай олющени дуvari, припикавани от самотни кучета. Колата скърцаше и бавно возеше дядо към гробищата...

Като минавахме покрай паметника на войниците, умрели в дядовите войни, аз извиках на човека с биволите да спре. Искях дядо да си вземе сбогом с войника от цимент, дето заедно събувахме обувката на англо-френците. И сега той пак не погледна надолу, може би защото дядо е малък, а малки войници няма! Докато стояхме, дядо гледаше в небето, а войникът към хоризонта.

В дъното на улицата минаваше сватба и нейната музика свиреше марш.

— Ии-ху-ху-ху-уууу!

— Дийййй! — извика човекът с биволите.

Дядо потегли по прашната, припечена и самотна улица, между олющените дуvari. Други самотни кучета и тука припикаваха тези дуvari...

Така погребях дядо и останах сам. С козата.

Влязох в нашия празен двор. Преминах го, без да поглеждам към черната стена, и отидох в кошарата. Отворих ковчег на баба, разрових го и оттам извадих стари сукмани, проядени от молци, сухи ябълки и чуждестранни шишета. Най-отдолу открих едно шарено торбе, пълно с пари. Това са парите на баба, спестявани за тогава, когато няма кой да я гледа. Разрових парите и видях, че това бяха и сегашни пари, и пари от едно време. Може да има и от турско време! С тия пари аз ще отида в София и ще си купя същите обувки с връзки, същите като на дядо, ама за мене, ама лачени! Сложих в торбата едно сплескано шише с бял кон и чужди букви и като светкавица избягах в София. Преди да тръгна, стрина ми каза:

— Чурулик-чик-чик!

10.

Така светеха златните кръстове и кубета на голямата църква от слънцето, че едвам ги гледах! Много бях учуден и затова не обърнах внимание, че ми пари

в очите. Е те това се казва църква! Засмян, отворих очи, за да запомня всичкото злато. Докато запомних, слушах въздуха, пълен с тънки и дебели камбани. Отворих очи, защото към камбаните заудряха и две златни тепсини!

Пред църквата на много стълби бяха наредени сто войника с музика. Един от тях удряше златни тепсини! Свиреха музиките, а от голямата врата на църквата заизлизаха попове със златни гердани и кръстове. След тях вървяха стари граждани с лачени обуша и попски килимъвки, ама с козирки! Всички имаха големи препаски и големи ордени. После стари войници с лачени ботуши, лъскави дрехи и пак с гердани, големи препаски и големи ордени... Те това се казва войници! Всички се наредиха на стълбите до музиките.

Всичко блестеше! Блестяха ордените, кръстовете, обушата, музиките, кубетата, блестеше и въздухът от камбани и маршове! Бях опулил очи от учудване. Устата ми засъхна от блясъка и я мокрех с езика. Мокрех я, но все ми беше жадно и затова бръкнах в шареното торбе, извадих шишето с белия кон и запиш хладната вода...

Музиката спря. Обърнах се и видях долу на площада сиви редици от железни шапки, пушки и знамена. Пред редиците отдаваха чест и крачеха лъскави стари войници с многото ордени и препаски. Те спираха пред едно знаме, после пред друго и викаха нещо силно, но до мен се чуваше:

— Ау!

— Ау-ау-ау! — отвърсеха сивите редици, ама също като лай на кучетата от нашето село! Сигурно ще има война, щом са се събрали и лаят така!

Когато не лаеха, музиката свиреше марш. Камбаните все си биеха, а аз зяпах тънките и дебели граждани с попските килимъвки. Те гледаха напред, слушаха лаенето и сигурно затова към мен и не поглеждаха. Разгледах им обушата и ботушите и открих едни с връзки, също като тия на дядо, също... „Бум, бум, бум!“ Сивите войници вдигаха високо черните си ботуши и едновременно ги биеха по квадратните камъни. Маршируваха! Когато бяха пред поповете и пред дебелите граждани, сивите войници викаха ура. (Според мен това е ура, макар че се чува само „Аааааа!“). Гледай каква била София! Уплашен, пийнах вода от шишето с белия кон и като светкавица избягах.

Избягах пред витрината на един магазин. Зад стъклото бяха наредени толкова много обуша и все като тия на дядо. Имаше големи като за бивол и все по-малки и по-малки като за мишле. С парите от шареното торбе си купих лачени обуша с връзки. Влязох бос в хладния магазин, а сега... също като дядо... само че така лъщят!... Какво да правя сега? Беше ми толкова радостно, че не знаех какво да правя! Въртах се, оглеждах ги, за да разбера как се виждат отстрани моите обуша. Тълчех пред магазина, навеждах се, плясках с ръце и едвам не ги прегърнах от радост. Около мен вървяха много граждани, бързаха насам-натам и може би затова не поглеждаха към моите най-чудесни обуша на света! Аз заставах пред тях и им сочех с пръст:

— Вижте! Гледайте! Вижте, вижте!

Продължаваха да вървят тия проклети изправени глави и не поглеждаха.

— От другата страна бяха спрели автомобили, а около тях толкова много хора. Изтичах при тях, за да се хваля. Разбутах хората и видях как от автомобилите слизаха маскирани граждани и гражданки. Гражданките бяха с черни, дълги рокли до земята, а пък гърбовете им бяха голи. Гerdани дрънчеха на шиите им. И се смееха нещо, смееха... Гражданите с препаските и ордените, според мен същите от църквата, ги държаха за една ръка, като че ли има кал и тия гражданки трябва да я скочат. Скачаха, скачаха и аз така се заплеснах, че за малко щях да забравя да хваля лачените си обуша. Досетих се чак когато един стар войник с ордени и лъскави дрехи излезе от автомобила и подаде ръка на една гражданка с гол гръб, за да скочи от калта. Той имаше същите обуша с връзки като моите и дядовите и беше май оня, дето беше пред църквата. Заставах до него, сложих си моята обувка до неговата и гордо погледнах нагоре:

— Какво ще кажеш? Същите, а?

— Бъра-тара чирин-тирилим! — скара ми се лъскавият стар войник с неразбрани думи.

Някой ме хвана за ухото и ме хвърли настрана. Спънах се и за малко щях да падна. Да падна с новите си обуша! Лъсках ги зад крачолата си и много се ядосвах, защото не видях кой беше тоя и защо ме блъсна.

— Защо ме буташ, бе? Кой ме хвана за ухото?

Голите гърбове бяха вече с гръб към мене и не чува какво им казах и



затова не ми отговориха. А може и да чуха, но ги е яд, завиждат ми и затова! Стана ми екстра от радост за тая работа, засмях се и като светкавица отидох на пътя за село.

11.

Като походих малко, спрях, свалих шареното торбе, извадих от него шишето с коня и белия хляб, който си купих в София. Сложих ги на прашната трева. От дъното измъкнах едни стари пари, нанизани от баба на гердан, вързах ги на шията си, като гражданите от София. Всички останали хвърлих към София, като че ли я сея с жито. Парите се търкаляха и звънтяха по камъните, а аз прокълнах София с ръка, както баба. Прибрах шишето и хляба от прашната трева в торбето, метнах го на рамо и тръгнах по пътя за село. Зад мен парите звънтяха по нанадолнището, а въздухът се изпълни с музика. Тя свиреше и аз марширувах! Имах и ордени, имах и обуца! Най-послед бях войник като дядо! Те това се казва войник!

Свиреше музиката, биех крак по прашното шосе.

Нямам толкова думи, за да разкажа какво ми беше на душата... Нямам думи, за да кажа какво ми говореха житните класове, слънчогледите, когато клатеха глави, загледани в мене и моите маршируващи лачени обуца! А пък как дрънчаха парите на шията ми, дето бяха ордени? Язък, нямаше хора на полето, за да видят колко е хубаво..., колко на мен ми е хубаво!

Много исках да видя как изглеждам, ако ме гледат хора от полето. А на мене това, нали знаете, че е най-лесната работа! Сложиш си ръката на очите и като марширувах, едновременно си се гледах. Ту съм високо, все едно, че съм на дърво, ту съм ниско, легнал в ендек! Вървя зад себе си от толкова далече, колкото си искам, и след това идвам до себе си и до самите обуца. И се гледам, но с едната ръка на очите.

Марширувах, но ми се припика и нищо, че музиката свиреше, аз се изпиках... (Това не е много за войници, но какво да правя?). Закопчавах си гащите и продължавах да удрям крак по прашното шосе...

Вече марширувах между четирите могили, по които пасяха овце Овчари-

те, подпрени на гегите си, ме гледаха със завист. Те сигурно викаха нещо, но аз нали съм войник, не ги погледнах, а пък от музиката можеш ли да чуеш какво се говори?

Аз спрях музиката чак след завоя, на сто метра от могилиците. Добре, че я спрях! Така се уморих! Отбих се от пътя и едва влачейки крака, се запътих към чешмата.

Тук съм идвал с дядо няколко пъти, защото село не е много далече. Това е изровен стар римски град. За всичко дядо ми е разказвал! За стените и каменните греди, дето стърчат всред буренията и трънките..., за стълбищата и хората, направени от камък..., за жените и мъжете голи, с отрязани ръце или крака. И за чешмата с каменни цветя и птици..., за голямото каменно корито, което било ковчег за умрели от едно време... За всичко дядо ми е разказвал!

— „Олеле как ми горят краката! И така ми се ще да пия вода, да пия с големи глътки!“ Наведох се към чучура и таман да пия, се отказах, като махнах с ръка.

— „Няма да пия сега, а ще се съблека и тогава така ще се цопна в тая бистра и студена вода, в това позеленяло корито... ще се цопна като гореща главия и ще църка тялото ми и ще си пия вода отвсякъде.“ Говорех си и си събличах бързо дрехите. Останах гол по обуша. Накрая започнах и тях да събувам. Опитвах, но те не искаха. Бяха се запечатали на краката ми. Дърпах, дърпах, станах целия само вода, но напразно. Огледах се наоколо някой да ми помогне, но беше пусто. Само бурени и каменните хора. Извиках. Тишина. Тогава тръгнах гол между жените и мъжете без ръце и крака. Те ме гледаха и ми се усмихваха. Въртях се, виках и накрая се разплаках от отчаяние. Върнах се при чешмата. Едвам стъпвах от болки. Опитвах се още веднъж, за последен път, дано измъкна тия проклети обуша. Напразно! Уморен, седнах под дървото на сянка и като гледах двете стъбла, дойде ми на ум, че те ще ми помогнат. Вмъкнах си единия крак между стъблата, заглавих го добре, за да не шава, а с другия почнах да тегля. Най-после отлепих тия чудовища от изранените ми горки крака!

Едва стъпвайки, аз отидох до позеленялото корито, нагазих и легнах в чудесната вода. Водата ме прегърна и пиех ли пиех... Нямаше край мойт жад. Мигах срещу слънцето и пиех, а очите ми бяха пълни с чисти капки.

— Чурулик-чик-чик.

— Стрино, ти ли си?

— Чурулик.

Стрина-птичето беше кацнало на един клон и ме гледаше. Понадигнах се на лакти, за да мога по-добре да я виждам. Сигурно заради това тя подхвъркна на долния клон, за да е по-близо до мене.

— Чурулик.

— Аз се къпя малко! Беше ми топло и затова. Знаеш ли само каква е водата? Екстра!

— Чик-чик! Чурулик.

— Не, не идвам от село. Бях в София. Купих си тия обувки с връзки, като дявовите. Знаеш ли как ме убиват. Стрино, аз никога вече няма да ги сложа на краката си. Ти сигурно видя как смешно едвам ги събух?

— Чик-чик-чик-чик.

— Ха-ха-ха-ха! Много ли се смя? На тебе ти е смешно, ама ако ти ги сложиш... Стрино, в София хич не струва. Много хора и според мене лоши и луди. Ходят едни нагоре, едни надолу. Вярно е, че там има много войници, а в село няма, вярно е. Има голяма златна църква и голяма площад и сигурно затова войниците се събират в София. В село и да дойдат, знаеш колко е малка нашата църква, а пък наред село е тясно и не е за маршруване. А да знаеш само какви плочи има по улиците и около църквата! И музика има в София от сто души. Един двор, пълен с музика.

— Чурулик!

— А, мислиш, че ми харесва? Не, ти не знаеш, тая музика не е весела като нашата. Това е страшна музика, защото като свири, войниците не викат „Иии-ху-уу“, а викат „Ау-ау“, като кучетата нощно време. Вече не ми харесват войниците! И обувката с връзки не ми харесват вече! Харесва ми сватбата и язък, че изгоря! Добре, че ти остана жива! Уууу, станах на лед в тая вода.

— Излязох от коритото и тръпки ме побиха от слънцето. Залепих гръб на припечения камък и от това ми стана топло, ама студено. Сега пък и огладнях! Бръкнах в торбето и извадих бялата пита от София. Греех се на топлия камък, жумях срещу слънцето и ядах.

— Чурулик!

„Цицци! Язък, забравих стрина!“ Отчупих парче средина и ѝ го поднесох.

— Яж!

Стрина остана на клона и хлябът така си стоеше в шепата ми. Разбрах, че тя се страхува, понеже е птиче, затова аз сложих хляба на края на чешмата и се отдалечих. Сега стрина не се плашеше и кацна до бялата средина.

— Чурулик!

— Яж! Яж и не приказвай, че ще се задавиш.

Ядохме мълчаливо! От бурените стърчаха усмихнати каменните жени и мъже.

Като се наядох, потопих глава в коритото и отново си глътнах вода. Избърсах водата от лицето си и като се протегнах от хубаво, прозях се и си рекох думите на дядо:

— Така се живее сто и една година!

— Чик-чик! — съгласяваше се стрина и пиеше вода от коритото. Усмихнах ѝ се, взех си дрехите, намерих една шарена сянка до каменните жени и мъже и си легнах.

— Стрино, лека нощ! — казах лека нощ и се засмях на думите си, понеже сега не е нощ, а ден и затова ѝ казах: — Лек ден, стрино!

Стрина-птичето зачурулика и литна към небето. Аз я гледах, гледах, сложил ръка над очи, докато тя стана точка и след това стана небе...

Затворих очи и заспах. Заспах и сънувах най-чудния сън от всичките си сънища.

12.

Отново като истинска нашата къща беше цята, целеничка! Днес е сватбата и цялото село е в нашия двор. През широко отворената врата влязоха автомобилите от София. Първият автомобил спря наред двора и от него скочи черният малък чичо, облечен като онзи, лошият войник от София, дето ми се скара с: „Бъра-тара, чирим-пири-лим!“ Чичо беше с много орден и лъскави дрехи, не с каскет. Подаде ръка на стрина с бялото вало, за да скочи една малка река, потекла през средата на нашия двор...

После те вървяха към мен с двете свещи, а аз отстъпвах назад и гледах в лицето моята бяла стрина. Тя се наведе над мен, за да ме целуне, но пред очите ми влезе ръката на дядо. Той държеше вързана за конец златната църква от София, само че малка! Стрина му целуна ръка и я взе за конца. Църквата се разклати и нейните камбанки започнаха да звънят като големи. Обърнах се нагоре и видях дядо с мустаците, но с калимявка, като гражданите пред църквата. Той се наведе, ордените му се разклатиха пред очите ми. Аз ги пипнах. Те звъннаха! Той се изправи и те отидоха в небето...

Баба, черна и намръщена, се появи с кърпа на главата, но с дълга черна рокля и с гол гръб. Тя търкули едно платно, като плочките около църквата, и то спря до вратата „на къщи“. Стрина и чичо, хванати под ръка, запристъпяха по тези плочки, а стъпките им ехтяха като кратки гърмотевници...

„Ау-ау!“ викаше хорото вместо „иху“, облечено в дълги черни рокли и калимявки с козирки...

Същата пътека беше постлана до една върба, а дядо по селска риза стоеше вързан и се смееше. Черните полицаи го биеха с лопати една седмица от седем дена.

— Кажи да живее царят!

— Па нека си живее, да не съм го спрел!

Бой! Дядо се смее!

— Не се прави на луд! Кажи: „Да жи-ве-е ца-рят!“

— Па не-ка си жи-ве-е! Да не съм го спрел!

И после черната дупка на топлата фурна, от която мама, облечена в черна рокля до земята, вади хляб, отчупва едно парче, лапва го и сърба въздух. След това ме удря по главата.

— Още ме мразиш? И аз те мразя!

— Само ти ми требеш сега на главата!

— Аз не съм ти на главата, а на фурната на главата.

Баба се появи и рече:

— Огин къе ви изгори! — и надигна шишето с белия кон.

Стоте души от военната музика свиреха, накатерили се на гюбрето зад къщата...

Цялата сватба, облечена с градски дрехи, пасеше в една ливада, а бай-ракът с лютите чушлета и гerdана от фасул се вееше. След това много знамена, простреляни, падаха от високите дървета...

Дядо стоеше пред паметника на войниците, умрели в неговите войни, вързан с въжето за врата, за краката и ръцете. Ордените му блестяха. Дядо се смееше. Каменният войник викаше „ура“, а черните полицаи мълчаха намръщени.

Стрина с валото стоеше висока, а малкият черен чичо с военните дрехи и каската искаше да я целуне. Той се надигна на пръсти, но се заклати и падна по гръб.

Малкият черен делин с калимявка му подаваше шишето с белия кон и му викаше:

— Само си мъж!

Запах без глас. Малкият черен делин клатеше глава:

— Цици! Брех!

До делин стоеше войникът от песента, издал глава напред, а аз го посочих и му казах:

— Ти беше войникът от песента!

Той се усмихна виновно, но след това извади една желязна шапка, сложи я на главата си, затвори очи и извика:

— Ау-ау-ау!...

В това време баба ми е с черна рокля и гол гръб, ходеше по заснеженото бяло поле и носеше на гърба си пълен чувал. Спря, обърна се и изсипа чувала. От него се търкаляха шишетата с чужди надписи и картинки. След това си вдигна роклята над коленете и рече:

— Ела де, ела де! Сакаш, ама нема! Това не ти е едно време. Айде де, пръч нейдин, ела сега де!

Козата беше с препаска и ордени. Стоеше и гледаше прозорчените сълзи...

Пушките с две коледа стреляха...

Черните автомобили се спряха пред паметника на умрелите войници. Дядо лежи умрял в коритото, малък с дългата бяла брада! Коритото е поставено на носа на автомобил. Отзад седят стрина с бялото вало и малкият черен чичо. Той скача и подава ръка, за да помогне на стрина да скочи една кал.

Другата ми малка стрина налива в две шарени стомни вода, а стрина с бялото вало ги държи напред, за да не я изпръска водата. Обръща се към баба, взима едни шарени чорапи и като целува умрелия дядо, слага чорапите на рамото му. След това дава на малкия черен чичо една риза, но аз, понеже го мразя за оная работа, избягах при паметника.

Цялото село е тук и играе хоро. Всички са облечени с калимявки и дълги рокли.

Отспрани на хорото минават пет жени в селски дрехи и черни забрадки. Вървят една след друга с наведени глави. Пред тях върви поп с дисаги. Една от тях, като дойде близо до паметника, погледна нагоре и след това сложи ръка на очите си. Погледнах към паметника, но той не гледаше надолу, а както винаги напред, там, дето залязва слънцето. Жените с черни забрадки вървяха вече срещу стадо биволи, които се връщаха от паша.

Музиката засвири марш и автомобилите тръгнаха.

Целият площад е пълен с черните гърбове на говедата.

По пращната улица върви само един автомобил и вози коритото с мъртвия дядо. Отзад вървиме аз, облечен с дрехи и калимявка, както гражданите от София, козата с препаска и ордени, и попът. Щях да забравя за човека, който караше автомобила. До дуварите са наредени войници с пушки и желязни шапки.

Стояха мирно!...

Дядо беше жив и стоеше сам в двора. Гледаше белия дим. Яааа, къщата ни пак беше изгоряла! Аз се зарадвах, понеже дядо е жив, и му извиках:

— Ей, дедо, жив ли си, бе?

Дядо не ми отговори, а крачеше сам в полето с петте си ордена между селянки, облечени с дълги черни рокли и голи гърбове. Те жънеха. Стрина ми с дълга рокля и гол гръб, с подут корем, пееше жътварска песен. Друга селянка й отвърщаше... И така се носеше силната песен чак до края, дето е планината.

Един черен автомобил, натоварен с празни газени тенекии, лети по пътя. Намръщена, баба кара автомобила право към мен. Звънтят тенекии, и...

... Преди да ме сгази, аз се събудих. Събудих се и видях над себе си муцуната на една овца. На врата ѝ беше вързан хлопатар и при всяко нейно движение дрънчеше като тенекиите, дето бяха в автомобила.

Станах и се заобличах. Разрушеният римски град беше пълен с овце — същите ония, дето пасяха на могилите. Овцете звъняха с дебели и тънки звънчета, а аз обличайки се, слушах песента им и песента на овчарите:

„От София по-голема не-е-
по-голема нема!“

Пееха хубаво! Каменните мъже и жени се усмихваха! Сигурно и на тях им харесваше!

От Искарó по-дълбоко не-е-
по-дълбоко нема!“

Дълбоко, дълбоко потопих в коритото прашните си лачени обуша, така че да се напълнят целите с вода! Извадих ги. Вързах ги като кучето с препаската и ги повлякох по прахта към село...

„От Витоша по-високо не-е-е
по-високо нема!“

14.

Отидох при паметника на войниците, умрели в дедовите войни. Беше привечер. Седнах на стъпалата пред паметника. Моите обуша с връзки бяха окаляни от праха. Развързах ги. Две кучета се сбиха за тях. Квичаха, квичаха и най-после всяко захапа по една обувка и побягнаха покрай дуварите.

Беше тихо. Войникът от цимент над мен гледаше към светлата ивица на своето залязло слънце!

Стрина-птичето, долетяла от някъде, чуруликаше и летеше над мен...

Б. Р. Сценарият „Лачените обувки на Незнайния войн“ от Рангел Вълчанов предизвиква спорове, има свои убедени привърженици и свои опоненти сред нашите кинематографисти. В един от следващите броеве ще публикуваме отзиви за него.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„НАЧАЛОТО НА ЕДНА ВАКАНЦИЯ“ (горе сцена
от филма) -

И ЧЕХОСЛОВАШКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„МАГАЗИН НА ГЛАВНАТА УЛИЦА“
(сцена от филма на четвърта страница на корицата)

