

киноэксперты





РЕДАКЦИЯТА НА СП. „КИНОИЗКУСТВО“ ПОЗДРАВЯВА
НАР. АРТИСТ ЗАХАРИ ЖАНДОВ ПО СЛУЧАЙ НЕГОВАТА
ШЕСТДЕСЕТГОДИШНИНА

бр. II, ноември 1971

Див. №
ВИТИЗ

орган на комитета за изкуство и
култура, на съюза на българските
филмови дейци и съюза на бъл-
гарските писатели

с ъ д ъ р ж о н и е

Х ФЕСТИВАЛ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ:

РАНГЕЛ ИГНАТОВ, ГЕОРГИ СТОЯНОВ—БИГОР,
АТАНАС ТАСЕВ И БОРИС КАРАДИМЧЕВ

„ТРИМАТА ОТ ЗАПАСА“

ОГНЯН САПАРЕВ — НОВ ПОДХОД КЪМ ПОЗНА-
ТАТА ТЕМА

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ — НЕЗАЩИТЕНИ ДО-
КРАЙ ТЪРСЕНИЯ

АТАНАС СВИЛЕНОВ — „ШАРЕН СВЯТ“

ИСКРА БОЖИНОВА — „ОТНОВО ПРЕСКАЧАМ
ЛОКВИ“

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — „ГОЛЯМАТА ЛЮБОВ“

ВЕРА НАЙДЕНОВА — НАУМ ШОПОВ

ЛЕВ ТОЛСТОЙ, МАКСИМ ГОРКИ, В. МАЯКОВСКИ
— ФРАГМЕНТИ

КУРС ЗА НАЧИНАЕЩИ СЦЕНАРИСТИ

М. СЕМЬОНОВ — „СОЛАРИС“ НА ПЪТ КЪМ
ЕКРАНА

С. МАРКОВ, СТЕНЛИ КРАМЕР — ПРОТИВ БЕЗ-
УМНИЯ СВЯТ

ХРОНИКА

ЕМИЛ МАНОВ — „ТИХИЯТ БЕГЛЕЦ“

киноизкуство

излизва всеки месец

Главен редактор

ВМИЛ ПЕТРОВ

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

тел. 87-91-11, вътр. 316 от 14—18 ч. 88-87-97

каса — 87-00-31

Издателство „Български писател“

ул. „Ангел Кънчев“ 5

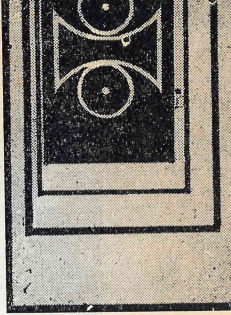
Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка

телеграфопощенска станция в страната

На първа страница на корицата сцени от филма
„Глутницата“.



Х ФЕСТИВАЛ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ

По време на фестивала представител на редакцията се среща с четирима творци и ги помоли да споделят свои впечатления за филмите от фестивалната програма.

РАНГЕЛ ИГНАТОВ — писател

Десетият фестивал на българския филм не е характерен с много ярки постижения, със силно открити произведения; не е характерен и с проблематиката си, макар че в програмата му бяха включени шест игрални филма на съвременна тема. За съжаление съвременната тема с нейните интересни конфликти и големи проблеми, които вълнуват всички нас, все още не намира своето решение на екрана. Радостни са обаче търсенията в тази насока — например в „Таралежите се раждат без бодли“, в „Гневно пътуване“, в „Необходимият грешник“. Най-цялостен, разбира се, в изграждането си е филмът на Димитър Петров — един стабилен режисьор с фино чувство за детския свят.

Онова, което според мен оформя профила на този фестивал, е разкриването на някои млади таланти както в режисурата и в операторското дело, така и в актьорското изпълнение. Преди всичко искам да отбележа работата на дебютанта Георги Дюлгеров, чиято режисура в новелата „Изпит“ е пропита с истински пиетет към драматургичния материал, построен в духа на здравите традиции на българското и на съветското кино. Дюлгеров според мен не се блазни, както би могло да се очаква при един начинаещ творец, още с първата си творба да смае света. И тъкмо с това скромно и искрено отношение към литературния материал е достигнал внушителна сила на изображението. В неговата работа и в работата на оператора Радослав Спасов личи преди всичко голяма творческа преданост към онова, което пресъздават на екрана. В това отношение централният епизод с пускането на кацата в реката лично за мен е много показателен. Режисьор, оператор и актьор тук са правили истинско кино, онова, което наричаме пълна достоверност и внушение за жизнена

правда. И тъкмо това ни изпълва с доверие към тяхната работа. В новелата „Изпит“, както и в „Гола съвест“, няма хладна илюстративна бутафория, която се среща в някои други филми, а има жизнено присъствие и въздействие.

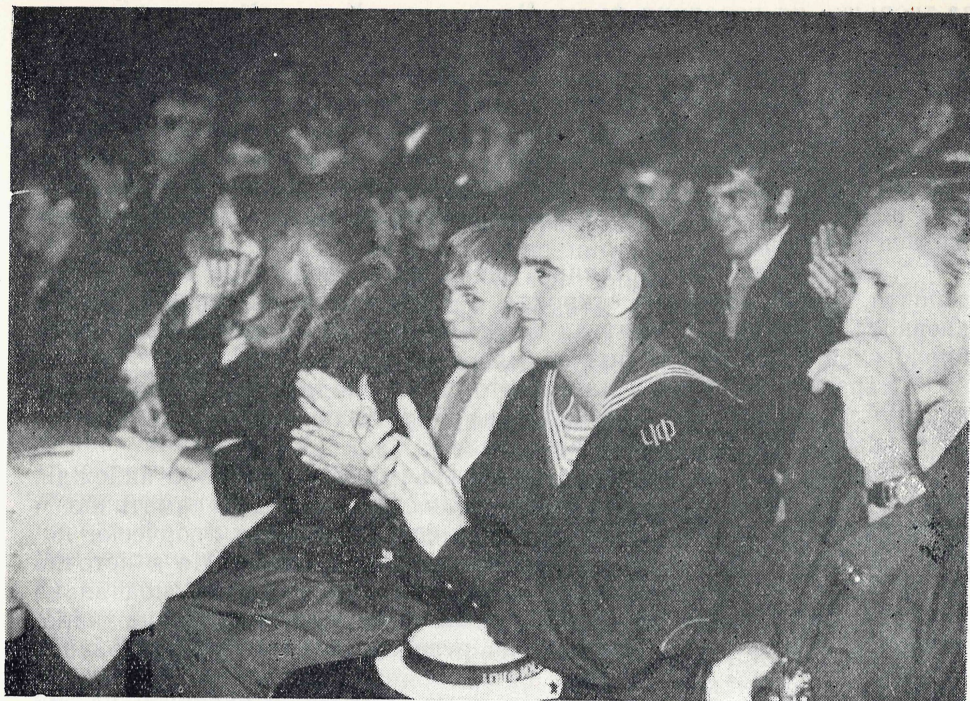
Този стремеж у младите творци да пресъздават искрено и непреднамерено жизнената правда трябва да бъде поздравен и най-сериозно поощряван.

Онова, което ме смути в работата на някои наши по-известни режисьори, е известната художническа претенциозност непременно да кажат много повече, отколкото предполага литературната основа на филма им, да натоварят драматургията с непосилни задачи, което в крайна сметка разрушава тъканта на произведението. Смути ме в някои филми произволното, дори бих казал, неверното тълкуване на драматургичния материал, разнообразя с автора на сценария. Аз съм дълбоко убеден, че истински сериозни успехи нашето кино може да завоюва само тогава, когато се прави реалистично българско кино без формализъм, без примеси на чужди влияния, когато се правят филми, предназначени преди всичко за българския зритель, а не за избрани „ценители“ от различни националности, които според някои наши творци естествено могат да ги признаят за „световни“. Ако искаме да кажем нещо на света чрез българското кино, то ние ще постигнем това, само ако правим филми върху наши проблеми и с наши изобразителни средства.

Мисля все пак, че този фестивал, който демонстрира едногодишната ни филмова продукция, е етап по пътя на развитието, макар и творческите прояви в него да бяха доста изравнени, балансирани. Той показва, че в отделните компоненти на нашето кино — в операторското изкуство, в актьорското изпълнение, се оформят трайни постижения. Актьорското майсторство на Константин Коцев в „Гола съвест“ е забележително. В същото време фестивалът откри и някои основни слабости в драматургията и режисурата. Но, както се знае, уроците за бъдещето не се черпят само от сполуките; може би слабостите говорят, че нашата режисура е в период на търсения, навярно преоткрива позициите си, навярно в най-близко време по-голяма част от режисьорите ще установят трайните принципи, върху които ще градят по-нататъшното си творчество. И това ще бъдат здравите принципи на съветското кино и на филмите, които трасираха пътя на българското кино. Във всеки случай основни изводи не могат да се правят само върху едногодишната продукция на нашето кино, а трябва да се огледат по-широко произведенията от предишните години, а също така и онова, което предстои да се направи в близко бъдеще.

ГЕОРГИ СТОЯНОВ—БИГОР — кинокритик

В повечето страни игралният филм в известна степен черпи импулси за своето обновление и осъвременяване главно от документалното кино. Новите идеи и стилове и изобщо интересът към жизнената правда, към актуалните проблеми на съвременността. възник-



Публиката на фестивала

ват обикновено най-напред в средите на документалистите. Същите тези среди дават и опреснителните струи на млади режисьорски и операторски попълнения в игралния филм. Така беше с групата на „трийсетте“ във Франция, с приноса на Грирсън и Пол Рота в Англия, така започнаха и неореализмът, полската филмова школа, американското „подмолно“ кино, кубинският революционен филм и т. н.

Българският игрален филм обаче е едно от малките изключения в света. Той се развиваше и оформяше в голяма степен изолирано, откъснато, дори бих казал, пренебрежително, високомерно спрямо опита на документалния филм. Режисьорите и сценаристите от игралното кино се вглеждаха повече в примерите на литературата, отколкото в това, което търсеха и откриваха понякога документалистите.

Но състояният се неотдавна Десети кинофестивал във Варна доказва, че нашият документален филм изпреварва вече в редица отношения игралния филм. И това всъщност беше една от особеностите на този фестивал. Това значи, че започват да се появяват такива кинопублицистични произведения, които неизбежно ще окажат благотворно въздействие за стабилизирането на игралния филм, който особено по линията на съвременната тема напоследък губи мащаби, дребнее.

Така например филмът „Пролет моя“ е един нагледен урок

за творците на игралния филм. Режисьорът Христо Ковачев е успял да насочи кинокамерата към качествените революционни изменения след Априлския пленум на ЦК на БКП не само в социалната структура на нашата страна, но преди всичко в мисловността и душевността на българина. Филмът представлява една внушителна поема за интелигентността, патриотичната гордост и държавническия размах на строителите на днешна България. Нещо, което не е показвано в почти нито един игрален филм, третиращ сюжет със съвременен жизнен материал.

„Към града“ на Веселина Геринска е също едно от произведенията, които рязко се открояха на фестивала със своята злободневност. Направен е опит да се изследват, да се дискутират в социологичен план проблемите за миграцията.

Бързо се подобрява качеството и на младата ни телевизионна кинопублицистика, показваща все по-уверено овладяване на директната камера, на директния репортаж.

Всичко това не може да не радва, да не изпълва с надежди. Очевидно е, че в документалния филм започва едно тематично и професионално разкършване, започва един безспорен творчески подем. За този подем бяха натрупани достатъчно сили. Не е неточно да се каже, че последните няколко години преминаваха под знака на едно настойчиво, все по-последователно ориентиране на кинокамерата към големите въпроси на революционните преобразования у нас.

Дали обаче диренията и откривателствата в тази насока ще продължат и занапред, ще докаже, разбира се, бъдещето.

Засага може да се говори само за началото на едно развитие, обусловено от някои по-нови тенденции в документалното кино. Става дума за едно навлизане в най-неразработената до този момент сфера — социологичния документален филм.

АТАНАС ТАСЕВ — оператор

Преди всичко прави впечатление отсъствието от екрана на някои много съществени теми в нашия живот като например социалните изменения в селото, промените в душевността на селяните, които са едни от най-отличителните белези на нашата социалистическа революция.

Ще се спра по-конкретно на операторската работа във фестивалните филми. През последните години у нас много се говори и пише за добрия професионализъм на операторите; такива оценки често чуваме и от чужденци. Но аз мисля, че все още нямаме основание за задоволство и че трябва да проявяваме по-голяма самокритичност. Преди всичко държа да напомня, че тук винаги трябва да се отчита и ролята на режисьора. Но още по-несправедливо е, когато се пренебрегва участието на художника. На този фестивал отново нямаше награден художник, а нашето кино вече има хора, работещи в тази област, чийто актив не се изчерпва само в изготвяне на скиците, а участвуват в цялостното изграждане на произведението.

Аз лично приемам за добра онази операторска работа, която изразява съдържанието на произведението, а не върви пред или встрани от него. Да се опиташ да разкрасиш една слаба драматургия, е все едно нищо да не правиш. Можеш да приложиш някои хитри прийоми и те ще помогнат донякъде, но от това филмът няма да се извиси особено. В началото на своя път много оператори държат да изпъкнат, да бъдат „автори“ и демонстрират всичко, което знаят. Лично аз особено уважавам колегите си, които умеят да изчезнат в общото. В това отношение ще посоча като много добра работата на Димо Коларов в „Няма нищо по-хубаво от лошото време“, която точно изобразява средата и улавя атмосферата на действието. Много ми харесват като стил на операторска работа в филмите „Таралежите се раждат без бодли“ и „Гола съвест“, снимани от Крум Крумов.

Според мен все още в нашата работа съществува едно неправилно увлечение към илюстративно показване на действителността към фотографско изображение. Много оператори вече постигат чудесни резултати на „орво“ лента, но тези резултати именно са повече във фотографско отношение. Тези резултати особено проличават при едрите планове, при портретите на персонажа, при снимането на които се прилага повече външни прийоми, а не се търси максимален израз на човешкото състояние. Това убива емоционалното присъствие на актьора, което предварително не е предвидено от режисьора. Съвременната кинотехника дава възможности да се скрием, да освободим актьора от натрапливото си присъствие, но ние все още недостатъчно използваме и тези възможности.

С интерес гледах на фестивала филмите, произведени от телевизията. Аз сам съм оператор на един от тях и знам колко трудни и специфични проблеми стоят за решаване във връзка с филмовото изображение на малкия екран, колко сложно е да се задържи вниманието на разсеяния в домашна обстановка зрител. Хората, които създават тези филми, са в период на търсене не само на подходящите за телевизията теми, но и на особените изобразителни принципи и мисля, че в бъдеще можем да очакваме добри постижения в тази насока.

БОРИС КАРАДИМЧЕВ — композитор

Участвавам като музикален оформител в пет от игралните филми, включени във фестивала. И по време на работата ми с режисьорите, а и тук по време на празника съм си мислил кое ни пречи да направим значителни цялостно хубави произведения. Погледнато поотделно, нашето кино има вече и добри сценаристи, и добри режисьори, оператори, актьори; и на истман колор снимаме вече... А органичност, „химия“, така да се каже, не се получава. Не са били малко успехите ни досега, но защо те са останали единични, а не са се превърнали в солидно общо равнище? Разбира се, много е трудно да се открият и да се посочат причините за това, но от практиката си в киното аз имам няколко по-съществени наблюдения, които искам да споделя.

Все още не умеем да пренесем литературното произведение на екрана. Доколкото познавам нашата стара и съвременна литература, мога да кажа, че в нея има още много значителни произведения, които биха могли да се превърнат в кино. Но за тази цел трябва да се привлекат специални хора, които правят сценарната адаптация и по-специално пишат диалога. У нас често се говори, че в чужбина има такива хора, но малко се прави на практика в това отношение. А филмите ни, и специално тези, които гледаме сега, имат слабости най-вече в това отношение.

И още една слабост все още не можем да преодолеем в нашата драматургия — елементарната характеристика на отрицателните герои. Направиха се някои изключения в това отношение, но ето че сега отново срещаме отрицателни герои (например в „Няма нищо по-хубаво от лошото време“), натоварени с всички човешки пороци. Не познавам добър чуждестранен, а и наш филм, в който отрицателният герой да не е силен характер, да не е умен човек, чиито качества са насочени в погрешна посока, служат на погрешна кауза. А защо в нашето кино все още се срещат автори, които пренебрегват тази основна истина?

Не са редки и случаите, когато линията, поставена от сценариста, се губи в ръцете на режисьора. Дори, да речем, само от това, че неточно е избрал актьора. Но в някои от филмите, които гледаме, се срещат и по-елементарни грешки. Пренебрегва се например простата житейска логика. Ще дам един пример, който на някого може да изглежда незначителен, но за мен е съществен — спасяването на Ваня във филма „Гневно пътуване“. Големите усилия на Чавдар изглеждат наивни и смешни, защото опасността от малката вода съвсем не е достатъчна, за да се получи истински драматизъм. Получава се по-скоро имитация, маркиране на драматизъм. А на този принцип почиват според мен и много други несполуки в нашето кино.

Много се говори за нашите добри актьори и аз съм съгласен с това. Но как да си обясним например, че след толкова сериозни успехи, завоювани от българските актьори в киното, все още има филми, в които те театралничат? Може би тук имат вина и отделните режисьори, които не умеят да работят с тях?

Пак ще повторя: имаме много радващи отделни постижения, но нерядко дребни камъчета обръщат каруцата. И каквито и обяснения да търсим за това, най-сериозната вина ще падне върху режисьорите, които са отговорни за цялото, за синтеза, за „химията“, както се изразих по-горе. Мисля, че е много важно да им се даде възможност по-дълго да избират за обща работа съмишленици, хора, с които имат еднаква творческа нагласа. Защото, доколкото познавам нашата практика, много често режисьорите приемат да работят с оператори, с актьори, художници и композитори ей просто така, защото са свободни. При такива случаи трудно ще се получи органично произведение, защото всеки ще дърпа в различна посока и даже на добрия режисьор ще му бъде трудно да обедини нещата.

Искам да споделя и едно впечатление, което съм получил от обсъжданията на филмите със зрителите. Тях най-много ги вълнува съвременната тема. Особено когато е поднесена с остроумие, със съвременен аромат на езика и поведението. Затова каквито и недо-



„Таралежите
се раждат без
бодли“

статъци да има „Необходимият грешник“, той се гледа от зрителите; в него те откриват зърно от нашата съвременност, усещат пулса на времето ни. Същото може да се каже и за „Гневно пътуване“.

Много добре се представят на фестивала мултипликационните ни филми, които са наистина на високо равнище. Главното им качество обикновено е в това, че са остроумни и забавни. Но затова пък, ако трябва да посочим и слабостите на някои от тях, те са по линия на умозрителността. Все още не са достатъчни геоговете в тях, както в драматургията, така и в звуковите ефекти — музикални и шумови.

Хубаво е, че нашите мултипликатори се стремят да откриват и следват свой стил. Но ми се струва, че понякога от боязън да не вземат нещо от колегата си, те се отказват от прийоми, които имат универсално значение и биха могли да служат на всички.

колай Хайтов, Георги Мишев, Васил Попов се раждат твърде различни и в стилистиката, и в цялостното си въздействие творби.

Друга положителна особеност на фестивала е масираният, така да се каже, опит да се пресъздаде на екрана в цялата му душевна сложност и обаяние образът на онзи, който през всичките трийсет години след победата на революцията е вървял винаги начело, не е унивал от трудностите, стоял е в предните редици — това е образът на комуниста, на човека, който вдъхновява, подкрепя, окриля, на човека, който увлича с примера си, който е готов да се жертвува в името на общото добруване. Никога досега присъствието на този герой не е било така осезаемо, както на тоя фестивал. Виждаме го и като парторга на големия строеж в „Магистралата“, и като неговия събрат на друг строителен обект в „Трудна любов“, и като Горския във „Вечни времена“, и като Калоянов в „Дубльорът“, и като довчерашия антифашист Боян Василев, който отива на първата бойна линия в Отечествената война и дава истински пример за изпълнение на граждански и патриотичен дълг („Зарево над Драва“). Вярно е, че някои от тези образи страдат от непълноценния драматургически материал, от следите на тезисност и схематизъм и в значителна степен ги спасява майсторското актьорско изпълнение (Ив. Кондов, Г. Черкелов). Но тази „тотална атака“ не може да не даде резултати. Особено утре. А успехи има и сега — доказателство за това е преди всичко „Зарево над Драва“, който беше отличен със Златната роза не само заради изградените мащабни, живи човешки характери. Отсъствието на такива убеждаващи ни в житейската си автентичност характери е най-големият недостатък на филми като „Трудна любов“ или „Дубльорът“, в които усилията на режисурата не са в състояние да го преодолеят. Има много претенции, много жестове на многозначителност, но в последна сметка зад тях не се крие нищо по-съществено. И в този смисъл ми е далеч по-симпатичен филм като „Изпити по никое време“, който успява в делничното, в привидно незначителното да разкрие насъщни истини на живота...

Вторият раздел в програмата на фестивала — късометражното кино — според мен отстъпваше в професионалното си равнище на игралното. „Строители“ на талантливия наш документалист Хр. Ковачев показва много от големите му възможности, разкрити в предишни негови филми, но в редица пунктове това е спорна творба както заради недостатъчно ясната позиция към изобразявания житейски материал и герои, така и заради използването на похвати, които са в противоречие с автентичния дух на документалното кино (сцените с участието на актьора Вили Чаушев). Бледо се изяха този път творците от Студията за научно-популярни филми: колко скучно, без въображение беше заснет например филмът за каскадата Сестримо—Белмекен?! В анимационната продукция, а и изобщо в целия раздел на късометражните заглавия се открии великолепната миниатюра на Д. Донев „Де факто!“ — една остроумна, пластически находчиво решена и заедно с това мъдра творба, която защитава големия престиж на нашата национална школа.

На везните могат да се сложат още много плюсове и минуси, за

да бъде очертана по-точно фестивалната програма. И това сигурно ще бъде направено изчерпателно, със загриженост, за да може след полезните изводи и обобщения българското кино да крачи и в бъдеще напред, да решава с успех отговорните задачи, които са поставени пред него.

АЛЕКСАНДЪР КАРАГАНОВ

преодоляване на нова височина

Имам ограничена възможност за сравнение на тазгодишния варненски фестивал с предишните. Но все пак тя съществува. Бях на X национален фестивал във Варна, след това през миналата година гледах филмите на XII фестивал, а тази година присъствам и на XIII. Видяното от мен ми позволява да говоря не само за отделни факти, но и за някои черти в един цялостен процес. За всички са очевидни промените в българското кино. Тези промени не означават, че по-рано не е имало хубави филми, а сега няма лоши. Но става дума за тенденцията, за активизирането на творческото търсене в много важни направления. От тях бих искал да отделя едно.

Има памет и памет. Има памет механическа, фиксираща, учебническа. Има памет, която позволява да се свърже днешният ден с миналия в развитието на традицията на народния живот. Именно такава памет определя най-важните черти в най-хубавите филми от миналите години. Такива като „Последната дума“ на Бинка Желязкова, филмите на Корабов, Дюлгеров, Терзиев, Христов и на цяла поредица от филмите на тазгодишния фестивал. Имам предвид преди всичко „Откъде се знаем“, „Дърво без корен“, „Зарево над Драва“, „Селянинът с колело“, „Ятаци“ и „Строители“.

От многократните си пътувания и разговори с български приятели зная, че в тази страна са особено силни националните традиции на народния живот, привързаността към земята, към селото, към неговите привички и нрави, дори ако те не притежават необходимата историческа подвижност. Парадоксалността на новия филм на Христо Христов „Дърво без корен“ е в това, че тази привързаност към привичките, към традицията се свързва с верността към идеите на партизанското вчера, към идеите на революцията. При цялата парадоксалност на подобно съединяване, ние му вярваме, тъй като във филма става дума не за това, че партизанската вяра пречи на героя да се приспособи към света на сина си и снаха си, към съвременния градски свят с неговата нова техника, наука, привички и особености. Става дума за утвърждаване на ценности от народния живот, за изследване на онова хубаво, което носи със себе си ста-

рото и което трябва да бъде въввлечено в днешния ден, и за онези недостатъци в съвременния живот и начин на мислене и действие на младите герои, за които следва да се мисли, не може да не се мисли. Христо Христов се е съсредоточил върху това, колко трудно е на човек да се разделя с привичното. Когато раздялата с него е твърде лека — тя е тотална. Както се казва, изхвърляме с водата и детето. Ние в киното изхвърлихме твърде много такива „деца“. Привичното не е само старината, която е обречена, с която ще трябва да се разделим, дори ако героят не желае това. Привичното — това е и трудът, навикът към труда, без който героят не може да живее. Човекът се разделя с хармонията на предишния си живот, с хармонията между него и природата. А от другата страна е новото — техническата революция, реалността на днешния ден. Но нима всичко там е лошо. В тази техническа революция има своя поезия и едновременно с това — суета, прагматизъм, увлечение по модата. Засега тези черти съществуват твърде заострено, поотделно, разделени. Но настъпва процесът на техния синтез, където хармонията и богатството на личността ще се раждат в новия свят. Това е бъдещето.

Единственият упрек, който бих могъл да отправя към филма, е свързан с това, че режисьорът е твърде съсредоточен върху мисълта, върху идеята на филма, което понякога ограничава свободното и широко развитие на действието, изобразяването пъстротата на живота.

Назованите от мен филми си спомних във връзка с проблема за паметта. В тези филми народната памет се утвърждава като елемент на историческото и философското мислене, което прави натрупания от народа опит достояние на днешния ден и определя много важни особености в духовния и нравствения облик на съвременния герой.

Героите от филма „Ятаци“ са воювали, помагали са на партизаните. Героите на „Строители“ в преобладаващото си болшинство не са воювали, някои от тях дори лошо познават историята, ако говорим за знания, получени в училището. Но те са съвременните български работници и тази история присъствува в тяхното отношение към живота, към труда, в това, че се чувствуват стопани на живота.

Бих искал да отбележа очарователния филм „Изпити по никое време“, много точния подбор на децата за главните роли и тънката работа с тях. И много смешната анимация на Доньо Донев „Де факто“ ...

Представителните филми не са на едно и също художествено ниво, както е впрочем на всеки фестивал. Без да поставям пред себе си задачата да изкажа мнението си по всеки един от тях, бих искал отново да кажа няколко думи за една тенденция, за която, както зная, много говорят и мислят самите български кинематографисти.

Победите на социалистическите кинематографии, в това число и на съветската, бяха свързани предимно с теми от остро конфликтни моменти в историята на човечеството и на всяка страна поотделно

но — войната, съпротивителното движение, антифашистката борба. По-малко са нашите завоевания в темите, третиращи проблемите на съвременността. Но именно тук, в това направление са търсенията на българското кино. Трудностите, с които се срещат българските кинематографисти, не са малко. Това са преди всичко трудности, възникващи от драматизацията на материала. Когато кинематографистът се обръща към днешния ден, към ежедневието, към делничното, той трябва да покаже необикновеното на обикновеното, интересното и поезията на делничното. Това не е лесно. Напротив, много по-трудно, отколкото да се изгради сюжет върху материал, пряко отразяващ класовия антагонизъм. И ето понякога, след като не могат да се справят със сложността на задачата, авторите на филмите тръгват по пътя на изкуствената драматизация на жизнения материал, форсират едни или други мотиви във филма, придавайки на простите събития и отношения изкуствено конструирана многозначност — не оназ, естествената, родената от самия живот, помагача ни да проникнем дълбоко в него, а както вече казах — измислена, чисто кинематографична. Филмите на фестивала показаха, че това не са отделни недостатъци, отделни изолирани факти, а една неприятна тенденция. „Дубльорът“ например е опит за съединяване на Ромео и Жулиета с научно-техническата революция, но твърде са очевидни напъните и старанията за подобно съединяване. Героите на „Дубльорът“ дори се целуват с такава подчертана значимост, че понякога драматичните сцени предизвикват комичен ефект. В този смисъл филмът „Дубльорът“ е най-отчетливият израз на тенденцията, за която говорех, тенденция в работата на онези кинематографисти, които забравят най-важната черта на съвременното кино — търсенето на нова простота в разговора за сложното и изследване дълбочината на живота при пълното запазване естествеността и достоверността при неговото изобразяване.

Най-добрите филми през последните две-три години в българската кинематография, ако се изразим със спортни термини, високо вдигнаха летвата за скок. Да се преодолее новата височина сега е по-трудно. Но и по-интересно!

МАРЛЕН ХУЦИЕВ

натрупване на художествени ценности

Присъствувах на варненския фестивал и с голям интерес гледах филмите. Не мога да направя каквито и да е паралели и аналогии, тъй като съм за първи път във Варна на фестивал, при това на тринадесети. Главното впечатление, което остави у мен фестивалът, е усещането за едни особени процеси, които се извърш-

ват в българското кино, за натрупване на художествени ценности, за използване на нови изразни средства. Наред с това като една от характерните особености на българското кино бих отбелязал и бързото навлизане на нови творчески индивидуалности. Съвсем неотдавна Христо Христов дебютира в киното — днес той има зад гърба си не един филм и е утвърден майстор. А ето че тази година на фестивала отново се срещаме с радващ дебют на друг театрален режисьор — Асен Шопов, още една творческа фигура, която без съмнение ще обогати българското кино.

От тематическия обсега на фестивалните филми бих извел на първо място темата за миграцията, ако тя може да бъде така наречена. Всъщност това е борбата на човека, отиващ си от един свят, от един начин на живот и приобщаващ се към друг. Цивилизацията като всяко явление носи в себе си диалектически обединени положителни и навярно отрицателни качества. Днес ние вече знаем много недостатъци на цивилизацията. Затова човечеството, движейки се напред, може едновременно и да се защитава срещу всичко лошо, което носи със себе си цивилизацията. Хората трескаво се хващат за онова прекрасно и истинско, което е определяло до сега техния начин на живот — изработват си своего рода защитни средства срещу цивилизацията. Това жеалние да се запази у хората хармонията на тяхното съществуване е достойно за вниманието на изкуството. Именно затова не ме плаши известното преувеличение или увлечение на авторите в очертаването на този проблем. Аз като градски човек също съжалявам, че съвременният човек загубва своето хармонично състояние, при което природата влиза естествено като потребност, като способ на съществуване в живота на хората.

Два от филмите — „Дърво без корен“ и „Вечни времена“ — изследват тази връзка между човек и общество, между човек и природа. Двата филма са съвършено различни по стилистика и личен подчерк, но с истински съвременни герои. Какво прави един образ съвременен? Разбира се, не съвременният му костюм, а това, дали той носи в себе си и чрез себе си съвременен проблем. Именно такива са героите на споменатите филми. В същото време те са твърде различни в отношението на авторите към тях. Героят на „Дърво без корен“ е предимно пасивен, наблюдаващ, поемащ върху себе си несъвършенствата на градския живот. Той не се бори, не действа. Филмът би могъл да се възприеме като разказ от първо лице, в който разказвач е самият герой. Героят на „Вечни времена“ е действителен, борещ се срещу безогледното настъпление на цивилизацията. Първият обект, вторият — субект. Като че ли възниква огнено спорът за филмовия герой, когато ние сме привикнали да си представяме винаги активен. „Дърво без корен“ доказва, че героят който преживява, също има право на живот в изкуството.

Великолепно е изпълнението на Дадов във филма — тези прекрасни очи, пълни с вътрешна топлина, нежност и душевна сила. Странно е, че толкова дълго време Дадов е бил използван в киното предимно в епизодични роли. И радостно е, че той така ярко се изявява в една централна роля.

Харесва ми ярката форма на филма „Вечни времена“. Не мога да приема упрека в театралност. Беше време, когато театралността бе синоним на неуспешна кинематографическа реализация. Ако актьорите преиграваха, ако филмът не беше заснет изобретателно, такъв филм се наричаше театрален. Но през последно време киното откри възможности за съвършено разнообразни стилистически похвати. Натрупаният от театъра опит и театралните похвати — прякото общуване със зрителя, условността на мизансцена и жанра — намират достойно място в киното. Затова ако тук може да се забележи присъствието на подобно нещо, аз в никакъв случай не бих го отбелязал със знака минус. Опитът на художник, дошъл от друго, съседно изкуство, ми се струва плодотворен.

В същото време такъв кинематографичен филм като новелата „Откъде се знаем“, макар че силно ме развълнува, предизвиква известни възражения. Струва ми се, че има противоречие между сценария и екранното му осъществяване. Защото според мен трагическата развръзка изисква една по-друга стилистика. Не става дума за това, той да се лиши от хумора си. Напротив, подобен ключ не е противопоставен на трагическата развръзка. Виждам излишна грациозност в сцените, излишна маниерност на интерпретацията. При целия си душевен трепет този филм е трябвало да бъде направен малко по-грубо. Не мога да намеря друга дума. Разбира се, с това мое становище може да се спори, но когато хора от нашата професия изказват меннието си за даден филм, те естествено се опират на своите лични позиции.

Интересен е филмът на Иванка Гръбчева „Изпити по никое време“. Неотдавна имавме възможност да видим в Москва и предишния ѝ филм. „Изпитите“ са своеобразно продължение на предишната ѝ творба. Струва ми се, че тя е тънък познавач на детската психология, умен автор, човек, който обича децата и ги разбира. Във филма присъствува в най-добрия смисъл на думата педагогичност, онази, мяра педагогичност, която е толкова нужна на киното. Мисля, че този филм е адресиран към възрастните, но и децата с интерес ще го гледат. Той повдига интересни морални и нравствени въпроси.

Бих могъл да кажа, че българското кино сериозно се насочва към широк кръг от проблеми, подчертано натрупвайки художествени ценности.

БОЛЕСЛАВ МИХАЛЕК

МНОГООБРАЗНИЯТ ПЪТ КЪМ СЪВРЕМЕННОСТТА

Бурното развитие на българското кино, което наблюдаваме понастоящем, представлява част от по-широко явление. Става дума за известни размествания във филмовата география на света.

Знаем, че през 60-те и особено през седемдесетте години стана едно преместване на центъра на тежестта, който напусна традиционните филмови средища, за да се пренесе в други страни, като по този начин наблюдаваме разширяване на хоризонтите на кинематографията. От друга страна, киното като явление сякаш се отърсва от някои митологични наслоявания и се заселва в други области на човешкото съзнание. Затова когато сме свидетели на поредни събития като избухването на младото шведско кино, което няма нищо общо с предишното, или за новото унгарско кино, или когато чуваме, че в Алжир са създали няколко интересни творби, трябва да си дадем сметка, че тези явления не са случайни, а са плод на дълбоки вътрешни размествания на културните пластове. Причината за всичко това се крие в новите функции на киното, чието традиционно място се намираше сред масовите митологии, а днес то се превръща в огледало на дадена душевност и култура. И понеже културата има географски координати, филмовите центрове на тежестта се локализируют в някои по-малки страни, без рутинизирана индустрия за производство на средства за развлечения, където киното олицетворява националната култура. Така световното кино придобива сякаш нов културен хоризонт. Киното, за което става дума, възплъщава същността на дадена култура. Начинаещите кинематографии най-често се ограничават с регистрирането на вече съществуващата извън киното култура — литература, театър, фолклор, а кинематографиите, които имат по-значителен опит, участвуват „на горещо“ в създаването на националната си съвременна култура.

Погледнато в такъв аспект, българското кино днес ми се струва интегрална част от този процес. Разбира се, и по-рано се е случвало да видим по екраните или на фестивал някой много хубав български филм, но сме се отнасяли към него като към екзотично цвете, неочаквано поникнало, и поради това сме му се радвали. Днес обаче не можем да не възприемем българското кино диалектически и да не навлезем в обществените, естетически и духовни процеси, които то отразява, не можем да не усетим колко дълбоко то е пропито с националната българска социалистическа култура. Тук трябва да призная, че винаги съм се опасявал, че българското кино търси своята културна специфика главно по линия на фолклора. Фолклорът е изключително важна част от човешкото съществуване и творчество, но той е характерен и присъствува органично само в определени исторически и културни етапи от развитието на дадена страна. Като казвам това, имам предвид филмите на историческа тематика.

Пътищата обаче, по които българското кино през последните две-три години търси своята специфика и самосъзнание, значително се разшириха и обогатиха. Българското кино днес активно гради своята творческа физиономия. Струва ми се, че почти всички филми, които сме гледали по-рано, са се ограничавали с възпроизвеждането на литературни образци (например известния „Тютюн“) или с екранна регистрация на съществуващите морално-естетически и обществени норми. Днес филмите, които на пръв поглед вървят в същата посока, демонстрират една значително обогатена

художествена материя. Да вземем например темата за съвременното село, за човека и природата, земята, за човека, който търси мястото си в съвременната цивилизация — на тази тема бяха посветени „Дърво без корен“, „Селянинът с колелото“ и „Вечни времена“ — според мен в тези филми най-ценното не е прецизността на социологическите изводи, въпреки че и те ни интересуват, а обстоятелството, че тези теми очевидно занимават общественото съзнание. Искам да кажа, че българското социалистическо кино, за разлика от много други кинематографии в света, с всички сили се старае да повдига най-животрептящите, най-ярките обществени проблеми, даже ако някои от тях не са изкристализирали напълно в самия живот. Тук няма място за второстепенни въпроси или за „важни“, но мъртви, не възбувящи общественото съзнание теми.

Дали и в каква степен тези животрептящи теми са намерили в най-новите филми своя пълноценен художествен еквивалент? Тук искам да отбележа, че по отношение на търсенията в областта на киноезика българското кино има големи успехи. Дълбоко не съм съгласен с някои оценки — една такава оценка се появи в полската преса, — че например един възбувящ и амбициозен филм като „Последната дума“ реализира благородения си замисъл чрез изразни средства, някои от които отдавна са остарели и отшумели в световния авангард. Аз оставям на страна спорността на такава оценка, по-важно е, че всяка кинематография трябва да върви по своя собствен път на развитие, без да „съкращава“ този или онзи етап и да гълта от световното кино онова, което е модно в момента. Естетическият развой си има своите закони, които не трябва да се пренебрегват и изнасилват. В този смисъл аз считам, че въпреки някои стилистични неудачи в крайна сметка филмът на Бинка Желязкова е значително явление в развитието на българското кино. Също отделни фрагменти от филма „Последно лято“ на Христо Христов — една много силна във визуално отношение творба — могат да събуждат асоциации с явления в световното кино. Но филмът е изключително индивидуален като изразност и има голямо значение в процеса на формиране в българското кино собствен филмов изказ. Такъв филм атакува възприятието на зрителя и в крайна сметка има много по-интензивно въздействие, отколкото някои много достоверни, но безкрили фотографии на дадени герои и проблеми. Например филм като „Селкор“ е много добросъвестен преказ на една история, която обаче в сблъсъка със съвременното не набира нови височини и значения.

За разлика от „Последно лято“ „Дърво без корен“ е мислен и създаден в много по-лирична и деликатна тонация. Той сякаш описва психологическото и емоционално състояние на героя, без да изведе това описание в драма, защото тук конфликтите не са така остри. Някой може да ми възрази, че и в живота конфликтите не са остри, че ние най-често не знаем, че сме на кръстопът и че трябва да избираме между две жизнени възможности. Но все пак добре би било, ако въпросите и отговорите, които авторът поставя, биха били по-ясни и биха довели до по-категорични обобщения. И тук въпросът не е в недостатъците на драматургията, а във схващане-

то що е кино: дали то само трябва да опише и покаже онова, което става около нас, или да го осмисли и обобщи. С една дума, това е зряла и вълнуваща творба, която обаче ни кара да се чувстваваме ненаситени.

„Вечни времена“ в общи линии е посветен на същата тема. Това е интересен опит в стилистично отношение и въпреки че и тук намираме най-различни похвати, те безупречно се вързват в едно цяло и до голяма степен определят високата художествена стойност на филма. Друг един филм, „Селянинът с колелото“, ми се струва особено близък, защото виждам в него едно рядко за съвременното кино качество, който се състои в една топлота и човечност, една явна симпатия към героя, който понякога е смешен и оголен в своята същност. Този тип авторско отношение към героя има големи традиции в световното кино, става дума за класическото съветско, американско и френско кино, традиции, почти забравени днес. Съвременното кино е кино на крайностите — ако нещо е смешно, то стига до сатира и сарказъм, ако е лошо, то е отвратително, ако пък е добро, то е толкова идеално, че не можеш да го изтърпиш. „Селянинът с колелото“ в този смисъл е много български филм с това мъдро и спокойно добродушие, което лъха от него.

Спрях се на тези няколко филма, без да съм видял фестивалната програма докрай, защото ги считам за характерни за съвременното българско кино. Но освен тях ние сме свидетели на голямо жанрово разнообразие. Тук гледахме и психологически драми и комедиодрами и новели. Някои от тях бяха добри, други помалко добри, но всички те са много различни. За щастие българското кино не търси онази измислена от критиците „естетическа чистота“, тук не се свири на една струна, няма еднообразие. И това е много важно и ценно, защото една кинематография живее пълнокръвно само ако е „створена“ към съвременността и я поглъща и претворява в цялото й многообразие, ако се обръща и епически пресъздава историята си, както това става в „Зарево над Драва“, и заедно с това държи пулса на днешния ден. Такава кинематография е здрава, тя твори и пълноценно участва в обществения живот на съвременна социалистическа България.

наградите на кинофестивала

Журиго на XIII фестивал на българския филм във Варна с председател Камен Калчев отличи най-добре представените се филмови творби:

Голямата награда на фестивала „Златната роза“ се дава на филма „Зарево над Драва“ на режисьора засл. артист *Зако Хеския*, сценаристите *Павел Вежинов* и *Рангел Игнатов* и художника *Константин Русаков* — за успешно и мащабно пресъздаване на героичната борба на българския народ в Отечествената война.

Първи награди получават филмът „Магистралата“

на режисьора Стефан Димитров, сценаристите Атанас Цанев, Колю Севов и Михаил Кирков и оператор Цанчо Цанчев — за успешно разработване на съвременна тема, и филмът „Дърво без корен“ на режисьора засл. артист Христо Христов, на актьора Никола Дадов и оператора Атанас Тасев.

Втора награда се присъжда на филма „Селянинът с колелото“ на режисьора Людмил Кирков, сценариста Георги Мишев, оператора Георги Русинов и на филма „Изпити по никое време“ на режисьора Иванка Гръбчева, сценаристите Братя Мормарев, оператора Яцек Тодоров.

Наградата за женска роля се дава на актрисата Цветана Манева за ролята ѝ във филма „Трудна любов“. Наградата за мъжка роля получават нар. артист Георги Георгиев — Гец за ролята му във филмите „Зарево над Драва“ и „Селянинът с колелото“, нар. артист Георги Черкелов за ролята му във филмите „Зарево над Драва“ и „Трудна любов“ и нар. артист Иван Кондов за ролята му във филма „Магистралата“.

Наградата за режисура получава филмът „Вечни времена“ на режисьора Асен Шопов; наградата за операторска работа се присъжда на филма „Зарево над Драва“ на оператора Крум Крумов; наградата на ЦК на ДКМС получава филмът „Дубльорът“ на режисьора Иля Велчев и оператора Красимир Костов — за успешен дебют при отразяване образа на младото поколение; наградата на Съюза на българските писатели получават Павел Вежинов и Рангел Игнатов за сценария на филма „Зарево над Драва“; наградата на Съюза на българските художници се дава на художничката Мария Иванова за работата ѝ във филмите „Откъде се знаем“ и „Трудна любов“; наградата на Съюза на българските композитори се присъжда на Красимир Кюркчийски за музиката във филма „Селкор“; наградата на Министерството на народната просвета се дава на филма „Селкор“ на режисьора Атанас Трайков.

Наградата на кинекритиката се дава на филма „Селянинът с колело“ на сценариста Георги Мишев и режисьора Людмил Кирков и на филми „Откъде се знаем“ на сценариста Валери Петров и режисьора Никола Русев.

Голямата награда на фестивала „Златната роза“ се дава на документалния филм „Строители“ на режисьора засл. артист Христо Ковачев. Специална награда получава анимационният филм „Де факто“ на режисьора засл. артист Доньо Донеv.

Първа награда се присъжда на документалния филм „Ятаци“ на сценаристите Христо Илиев и Тодор Монов и режисьора Оскар Кристанов. Втора награда се дава на научно-популярния филм „Термити“ на режисьора Васил Василев и оператора Димитър Катеров.

КИНОТО И ЕЖЕДНЕВНИЯТ ЖИВОТ

ИВАН СТЕФАНОВ

Естетическият анализ на киното — настоячително и твърде плодотворно провеждан още от времето на Канудо — винаги е имал предвид определени творби или направления, като същевременно е елиминирал редица емпирични филмови факти; по-точно естетическият анализ винаги се е отнасял подозрително към т. н. „масова филмова продукция“ и е търсел опора само в тези филми, които се отличават с повече или по-малко безспорна художествена ценност.

Но ето че сравнително по-новото намерение да се анализира по-цялостно присъствието и ролята на киното в социалния живот изтъкна на преден план ежедневните контакти на разнородната публика с различни по характер и качество филмови произведения. Особено значение придоби този забележим и с просто око тривиален факт, че съвременният човек доброволно и дори с удоволствие „изтърпява“ въздействието на огромно количество филмова информация. И ето че веднага изникна въпросът: как трябва да се обясни тази „отвореност“ на личността спрямо изобилната филмова информация?

Мисля, че не е трудно да си обясним защо при търсенето на възможните отговори в центъра на вниманието застана вече не филмовата художествена творба, а киното като особен вид медия, като средство за масова комуникация, способно да въздействува интензивно върху своята широка аудитория. Социално-психологическият анализ на това въздействие издигна хипотезата, че има някакво съответствие между кинематографичната образност и скритите, неясни механизми на човешкото съзнание.¹ Социоло-

¹ Вж. В. И. Божович „Кино и кризис личности“ в сб. „Современное западное искусство“, М. „Наука“, 1972.

гическият анализ пък от своя страна потърси известно съответствие между формите или начина на живот и киното като средство за разрешаване преди всичко на духовните ситуации, предизвикани от този начин на живот. За какво по-точно става дума?

Ако ми е позволено да резюмирам някои твърде модни концепции, ще трябва да кажа, че в условията на „технологичната ера“ се налагат такива форми на живот, които отреждат на личността определено твърде регламентирано съществуване. Това ограничава възможността на човека да участва в разнообразни събития и го принуждава към един ежедневен стереотипен начин на съществуване, чиято отличителна особеност е повторемостта. Така ежедневието на човека се композира от повторяеми действия в труда и извън него, от движения и поведения, които се повтарят часове, дни, седмици, години. Изкушавам се още веднъж да цитирам Алберт Камю от „Митът за Сизиф“: „Ставане от сън, трамвай, четири часа в бюрото или завода, ядене, трамвай, четири часа работа, ядене, сън и понеделник, вторник, сряда, четвъртък, петък и събота в същия ритъм, този път се следва леко в по-голяма част от времето.“¹

Следователно къде може да се укрие личността от тези банални кръговрати на ежедневиия живот?

Отговорите са много и различни, но нас в случая ни интересува това, че между тях фигурира и киното. Става дума за това, че в социологически аспект киното най-често се разглежда като средство за бягство от ежедневието. Мисля, че в това отношение нашумелият канадски професор Маршал Маклуън в своята известна книга „Understanding media“ ни даде един от най-последните и най-тенденциозни примери в това отношение.

Разбира се, в интереса на истината трябва да отбележа, че Маклуън интерпретира и някои други аспекти на киното. Преди известно време френският социолог на културата Абраам Мол забеляза, че днешната естетическа теория обръща много по-голямо внимание на особената роля на материалното средство, което се използва като канал за естетическа комуникация. „Ако в епохата на Еразъм Ротердамски са били нужни усилията на изострения ум, за да се установи и изследва материалността на връзката, в епохата на вестника, радиото, грамофонната плоча, кинофилма тази материалност следва от очевидните факти на ежедневиия живот.“² Както би трябвало да се очаква, и автор като Маклуън, придаващ изключително значение на медиите и особено на „Гутенберговата технология на движимите букви“, многократно насочва нашето внимание към „материалния“ аспект на филмовата комуникация. Преди всичко тук прави впечатление съпоставката на филма с книгата (печатната страница), телевизията, фотографията, звукозаписът, видеозаписът и т. н. В края на краищата Маклуън дори по особен начин ще изкаже идеята, че киното е синтетично комуникационно средство: „сбор от медии“ — макар че по този начин ще внесе смущение

¹ Albert Camus. Le mythe de Sisyphe, 1942, p. 27.

² А. Молъ „Теория информации и эстетическое восприятие“ М., 1966, стр. 278.

по отношение на основното си твърдение „средството е съобщението“.

И въпреки всичко не може да се каже, че констатациите относно „материалния“ аспект на филмовата комуникация са нещо повече от хаотично разхвърляни и отделни наблюдения и хрумвания. За това по-съществено ми се струва да забележим, че противоположно на тези теоретически несистематизирани наблюдения по отношение на киното като особен изкуствен канал за свързка Маклуън много по-ясно и определено дефинира „идеалния“ аспект на филмовата комуникация.

За Маклуън киното е едно средство, позволяващо да се „нави-“ външния свят на целулоидна лента, за да се покаже след това вътре в една кинозала като тъмна, неясна мечта, за същия този дневен свят. В този смисъл то е тотална реализация на средновековната представа за промяна във формата на развлекателна илюзия. Задачата на филмовия творец следователно е да пренесе зрителя от един свят — неговия собствен — в един друг, именно света на филмовата лента и да го превърне в мечтател. Според Маклуън „самият филм е механичен балет от отривисти блещукания, който кара да се появи един свят на чистата мечта и на романтичните илюзии. Но формата на филма не е само един механичен танц от моментални фотографии: посредством илюзията тя позволява да се копира и едновременно да се надхвърли реалният живот. Ето защо Чаплин поне в своите неми филми никога не се е опитвал да изостави ролята на Сигано марионетката, никога неспособна да стане истински любовник. В този стереотип Чаплин разкри ключа към филмовата илюзия и го използва с майсторска непринуденост, за да покаже цялата патетичност на една механизирана цивилизация. Един механизиран свят е свят, който никога не престава да се подготвя да живее, разгръщайки за тази цел целият покъртителен блясък на своята дееспособност, на своя метод и на своята находчивост.“

Филмът гласна тази механизация до крайните граници на механичното, чак до един сюрреализъм, изцяло съставен от въображаеми мечти. Нищо не се поддава по-добре на кинематографичната форма от тази патетичност на изобилието и на мощта, която е зестрата на една марионетка и за която те никога не се реализират.¹

Според Маклуън мечтите са „контра обкръжението“ на човека от „механизираната цивилизация“, които обезпечават „физиологичната му почивка“. Не е трудно да се разбере, че и филмът е средство за „утеха и компенсация“, доколкото позволява „самоосъществяване без забавяне“. Но точно тук трябва да обърнем внимание на една съществена подробност: киното съвпада с първия „златен век на консумацията“, защото само по себе си то „е най-значителната форма за рекламиране на консумативните блага“ и същевременно един от „главните продукти“ за масово потребление. В изостаналите в своето развитие източни страни американските филми превръщат зрителите в потенциални и нетърпеливи консуматори и в този смисъл — според Маклуън — те играят още една революционна роля: ориенталците откриват в един американски филм този свят, в който обикновените хора имат коли, хладилници, електрически кухненски

¹ Marshall McLuhan, Pour comprendre les media, Mome, Paris, p. 317, 318.

уреди и в резултат на това „днес ориенталецът се разглежда като обикновен гражданин, на който му е отказано всичко това, на което гражданинът има право още от своето рождение.“¹

Следователно Маклуън открива известно **функционално съгласуване между киното и потребителската ера, доколкото консервираните във филма мечти опосредствуват благоприятно ежедневно съществуване на човека-консуматор**. Не бих казал, че този извод е някакво откритие на канадския професор — отдавна интерпретаторите на средствата за масова комуникация обърнаха внимание, че функцията на новите медии е да създават желания, т. е. да поражда нужди, които не са съществували преди и чрез своята изобилна информативна дейност да задоволяват и същевременно раздухват тези нужди. Маклуън само още по-категорично напомня да не се забравя, че всичко това важи и за киното като средство за масова комуникация. Дали може да се оспори подобна теза, щом като дори и най-непретенциозното социологическо изследване показва, че широката публика подхожда към киното предимно откъм неговата развлекателна страна?

Консумативният аспект на киното става все повече популярен. Не бях много изненадан, когато в доклада на унгарския социолог Петер Йожа „Актуалното състояние на консумацията на културни блага в развитите общества и възможностите за промяна“, представен на седмия световен конгрес по социология във Варна — 1970 г., прочетох следното: „Киното се роди като едно изкуство, което няма друга функция освен да бъде развлечение или наслада или по-добре една духовна „активност“, която никога няма друго предназначение освен да дава възможност на зрителите да се освободят от всяка отговорност, да забравят всичко това, което има навън, и да се подчинят на фикцията на образите в един абсолютен и инфантилен наивитет.“

Несъмнено основно доминиращата теза за киното като вид изцяло изкуство не обръщаше достатъчно внимание на неговите развлекателни възможности; но дали сега пък социолозите на изкуството и културата имат право, когато настояват преди всичко на развлекателно-компенсаторната роля на киното по отношение на ежедневието на живота?

Трябва да признаем, че техните изводи имат предвид някои реални особености на киното, на които не винаги е отделено нужно внимание. Става дума за това, че киното съчетава в себе си съществени предимства на масовия и на личния тип общуване, т. е. като влиза в контакт с широката публика то същевременно съумява да предизвика силната емоционална увлеченост на всеки отделен зрител. Би могло дори да се предположи, че киното функционира едновременно и на равнището на социалните групи (обществото), и на равнището на частния, отделния индивид; затова то дава действителна възможност за отреагиране на напрежението на масовата психика, породени от сходния начин на живот и взаимодействието между различните социални групи. Следователно има основания ки-

¹ *ibid.*, p. 322.

ното да се разглежда като такава съвременна форма на културата, която — в съгласие с установените норми и начин на живот — може да легализира задържаните импулси и колективното напрежение. В своята книга „Култура и личност“ съветският автор Соколов пише: „Енергията на личността, без да се гледа на ръста на свободно време все повече се отвлича именно в райсналната сфера, като в същото време индивидуалната способност към фантазия отслабва. Оттук масовата потребност от готови фантазии, предизвикващи бурното развитие на научната фантастика, приключенската и детективна литература, твърде често на неособено висок уровень. Противоречието между изискванията на строгата рационалност и необходимостта от проективно освобождаване от напрежението се разрешава също и от други институти и от продуктите на съвременната „масова култура“. Тук влизат телевизията, киното, масовите спортни зрелища.

Киното се явява особено мощен канал и регулатор на колективните проекции. Неговата общодостъпност, масовост, информационна вместимост, относителна простота на езика, оперативност създават великолепни възможности за регулиране на проективните процеси в масовото съзнание.“¹

Но като обръщаме внимание на този аспект, същевременно не трябва да подминаваме без внимание предупреждението, направено от същия автор: **непропорционалното развитие на проективната функция поставя под заплахата важни, съществени достижения на човешката култура.** Несъмнено тази заплахата е съвсем реална и за киното. От една страна, това е съвременната буржоазна масова култура, която действително използва филма, за да включи в потребителските процеси и най-интимното, личното съдържание на човешкото съзнание; от друга страна, това е създаваният на тази социално-културна база едностранчив, тенденциозен **комуникационно-развлекателен теоретически модел на киното.** Разглеждането на киното като вид изкуство директно ни отвежда към тези хомогенизиращи в идейно-естетическо отношение произведения, които по принцип не пораждаха никакви двусмисли и не ни изправяха пред особени културни дилеми; но дали от гледна точка на масовите комуникации няма да бъде подминат без особено внимание естетическият начин на съществуване на киното? В цитираната вече книга Маклуън казва, че ние започваме да чувстваме, че може би именно изкуството е в състояние да ни придаде известен имунитет срещу новите медии и технологии, от друга страна, той отбелязва като принципиална характеристика на mass media това, че тяхното съдържание скрива природата им.² Но дали не би могло да се отиде още по-нататък и да се помисли, че именно изкуството като вътрешно, иманентно съдържание на средствата за масова комуникация е в състояние не само да „скрие“, но и да преобразува и облагороди новите медии? И още по-конкретно: **дали сега нашата актуална задача не е да разберем киното като единство на комуникационно и естетическо**

¹ Вж. М. McLuhan, Pour comprendre les media, p. p. 24, 25.

² Э. В. Соколов. „Култура и личность“, изд. „Наука“, Ленинград 1973, стр. 153.

начало? Впрочем и самите изследователи на новите медии не се съобразяват толкова с принципа на Маклуън „средството е съобщението“ и отдават много по-голямо внимание на съдържанието. Така например Абраам Мол пише: „Събитийното съдържание и интелектуалното съдържание са изворите на забележителното в средствата за масова комуникация и количественото съотношение между тях двете спомага да се определи стилът на един канал за комуникация.“⁹ Още повече пък в киното сме призвани да отчетем колебанията на изкуството в зависимост от стила на канала за комуникация и трансформациите на канала според стила на даден вид филмово творчество. По същество това означава да достигнем до естетиката на киното вече не само от гледна точка на дебелите учебници и систематизирани теории, а и от старателното изучаване на неговото ежедневно въздействие; както и обратно — да достигнем до киното като средство за масова комуникация и от гледна точка на художествената комуникация, на филмовата художествена творба.

Следователно става дума за това, че ако искаме да бъдем актуални интерпретатори на киното, трябва да разглеждаме неговите комуникационни характеристики като особена обществена лаборатория за филмовото изкуство и филмовото изкуство като начин за осмисляне и повишаване на общественото значение на киното като особен канал за масова комуникация.

Мисля че точно тука вече достигахме до една нужна и навременна идея; да се обнови методологическият подход към киното, да се постави изучаването и анализирането на филма в един по-богат контекст от фактори и обстоятелства. В случая обаче ще се ограничим като изтъкнем конкретното съдържание на по-горе посочената диалектическа постановка.

Очевидно близостта на киното до колебанията на масовата психология, способността му да регулира проективните, освобождаващи процеси в масовото съзнание го прави близко и почти неотделимо от ежедневието съществуване на човека. В този смисъл всяка филмова творба се стреми да намери своето особено място сред събитията на ежедневието, да се вмести в определен начин на живот, в сходните или различните условия на съществуване. За тази цел филмите често придобиват известна прилика с традиционното информационно съобщение, с всекидневната новина: съдържат известно разнообразие от нови елементи, но ги предлагат в „комуникационното поле“ според стандартните и по-често използвани форми в даден комуникационен канал. Не трябва да забравяме това, че подобно на другите средства за масова комуникация и киното си има своя институционална и естетико-аксиологическа система, посредством която се стреми да „канализира“ своите творческо-комуникационни импулси, т. е. да ги превърне в нещо асимилаемо от филмовата публика. Но предварителното съобразяване на филма с определена публика вече води до неговата тенденциозна хомогенизация — той не трябва да нарушава или противоречи генерално на масовите очаквания относно художествената ценност и съдържание.

⁹ Communications, № 18, 1972, p. 94.

По този начин може да се констатира известна тенденция към „банализиране“, към „схематизиране“, към търсенето на някакво по устойчиво средно равнище. На практика тенденцията към „усредняване“ намира израз в един значителен поток от филми, които се отличават с известно разнообразие (предлагат нещо ново или различни варианти на „новото“), но същевременно са и дотолкова „банализирани“, че са лесно заместими. Те изискват своето регулярно възпроизвеждане и бързо ориентиране към широката публика.

Следователно киното като средство за масова комуникация позволява филмът като художествена творба да се „впише“ в ежедневието, но това „вписване“ поставя определени изисквания и по определен начин „моделира“ голяма част от филмовото творчество; в резултат на това се появява онова множество от филми, които едва ли заслужават и едва ли ще бъдат гледани втори път. **Непрекъснатото наслаяване на тези повече или по-малко лесно заместими филми поддържа жив масовият интерес към киното и същевременно израства до една от най-важните съставни части на онова, което справедливо би могло да се нарече култура на ежедневието.** От друга страна, това наслаяване се съгласува отлично с негетивната характеристика на киното: в своята известна студия „Стил и медиум във филма“ Ервин Пановски отбелязва, че в основата на откриването и постепенното усъвършенствуване на киното е залегнала не художествената потребност, а че техническото изобретение предизвиква откриването и постепенното усъвършенствуване на новото изкуство.

Но тук веднага изниква един нов и много съществен въпрос: **как могат филмите да избягнат повторемостта и да достигнат до оригиналността, неповторемостта, уникалността?** Чрез киното като капац за масова комуникация филмът успява да влезе в ежедневието и да бъде полезен за хората в тяхното непосредствено съществуване, **но как филмът може да „излезе“ извън ежедневието, т. е. да не се изчерпи моментално и се вкорени не само в ежедневието, но и в историческия живот на хората?** По какъв начин филмът може да излезе от своето време и да влезе в неизчерпаемото историческо време? Защо редица филми и направления днес вече не са безличен елемент от непретенциозни катадневни културни натрупвания?

Вече стана ясно, че като комуникационно средство киното не може да пренебрегва или да е неутрално към ежедневието; но в същото време днес вече е ясно, че функционално то не може да се ограничава само до преходното съдържание на живота и че същевременно е в състояние да достига до историческото време, като вписва свои постижения в трайната човешка култура и по определен начин систематизира (внася порядък) в своята история, която днес не е един безкраен поток от безлични творби. И за да разберем този съществен факт, мисля, че трябва да обърнем внимание на това, че постепенните ежедневи филмови напластявания образуват част, и то твърде съществена част от общата културна среда на човека; тази културна среда си има свои вътрешни закони на развитие. В този смисъл трябва да се каже, че **киното се променя и развива и съобразно своите вътрешни натрупвания.** Искам да ка-

жа, че ако днес редица филми или направления могат да се причислят към най-високите постижения на съвременната художествена култура, това е станало не само въпреки, но и благодарение на тази популярна масова продукция, която отнасяме към „култура на ежедневието“. Както е известно, формирането на киното като особен вид изкуство се свързва най-напред с творчеството на Д. У. Грифит („Раждането на нацията“ (1915) и „Нетърпимост“ (1916); но ето че Ервин Пановски забелязва, че филмите, реализирани между 1900—1910 година предизвестяват тематиката и методите, „използувани днес“. Следователно би било правилно, ако се каже, че в киното — както и в редица други области на културата — едни ценности съществуват посредством или благодарение на други ценности и тъкмо на тази основа се формира онази културна сфера, която сама по себе си представлява лаборатория, в която действуват автономните закони на художественото творчество. Тъкмо ценностите на киното, което е полезно преди всичко за ежедневието — следователно тъкмо относителните ценности — и те спомагат за създаването на онази атмосфера, условия и културна автономия на киното, които ще благоприятствуват за раждането на неговите неповторими, уникални, „абсолютни“ художествени ценности. Тъкмо движещите се изображения създадоха онези условия, при които можеше да се мисли за тяхното художествено използване; от друга страна, художественото формиране на киното и реализацията на неговите неповторими произведения и висши естетически ценности издигнаха престижа на киното и му осигуриха автономно присъствие в съвременната култура. Благодарение на формацията от висши ценности се забелязват определени положителни промени и сред онази масова продукция, която по същество се явява главно съдържание на „културата на ежедневието“. Мисля, че възможностите, които днес има приключенското кино за съществуване и развитие в нашата социалистическа кинематография, могат да се обяснят със сериозните художествени завоевания, с вече реализираните не толкова многобройни, но затова пък сигурни като критерий художествени постижения в нашето киноизкуство. Днес присъствието на приключенския жанр не може да ни смути, да ни накара да забравим природата и същността на киното като изкуство, а може само да ни подсказва пътища за повишаване комуникативността на отделните филми...

Филмите, образуващи културния пласт на ежедневието — в даден момент тук всъщност влизат всички нови филми, — участвуват повече или по-малко активно в структурирането на емпиричната среда на човека, на неговото конкретно време и пространство като социализират и най-интимното съдържание на неговата душа. Но поради бързото изчерпване на възможностите за въздействие на по-голямата част от масовата филмова продукция, тя попада в безжалостна зависимост от механизмите на забравянето и така се поражда нуждата от нова филмова продукция. Бързото „забравяне“ изисква и бързо „възпроизвеждане“ — мисля, че тъкмо на основата на този крайно динамичен процес можем да си обясним изключително бързата художествена еволюция на киното, съсредоточена в творби и направления, които представляват все пак едно малцинство

сред огромния поток от филмово производство. Съществува мнение, че масовата филмова продукция е само препятствие пред киното като вид изкуство; мисля, че и тук трябва да погледнем по-диалектично и да кажем, че филмите като „култура на ежедневието“ имат заслуга за художественото формиране на киноизкуството. Иначе скромният брой на имена, произведения и направления в световното кино би трябвало да се появят не в рамките на половин век, а в рамките на една многовековна еволюция. Процесите на „изключване“ и „възпроизвеждане“ в киното оперират с множество емпирични факти; но като процеси на културата тяхната цел е не да унищожат всичко, а да запазят в колективната памет онова, което има по-трайно, непреходно значение. По този начин огромното филмово производство се подлага на една активна и оперативна културна преценка, която успява да изтъкне онова, което има действително значение за истинския, а не за отчуждения живот на човека. И струва ми се, от тези позиции можем да разберем най-добре защо се окаже несполучлив онзи опит, който искаше да накара филмовата индустрия да създава само няколко шедевра на киното без каквото и да било „посредствено“ обкръжение...

Изобщо би могло да се каже, че известна недостатъчна вътрешна структурираност на киното като изкуство, дължаща се на обстоятелството, че то е и канал за масова комуникация, води не само до известна културна анархия във филмовото производство, но и същевременно представлява осъществен динамичен импулс, позволява по-голяма експериментална вместимост и призовава към културно йерархизиране на ценностите.

Взаимодействието между изкуството и комуникацията в границите на киното би могло да се схематизира в следните две основни и обикновено несиметрични, но диалектически обратими тенденции:

Филмовият творец е зависим от публиката, която е свободна и му налага своите вкусове, ценности, критерии, предпочитания и желания.

Творецът е свободен да атакува вече недостатъчно ефективните комуникационни принципи, схеми и шаблони и да доведе до едно друго, по-оригинално равнище единството на новите и старите градивни елементи на филма.

Ежедневната еволюция на киното актуализира тези две тенденции, противопоставя ги или ги довежда до състояние на диалектически преход една в друга и обратно; следователно е налице постоянно взаимодействие между естетическото и комуникационното начало в киното.

Комуникационното начало внася известен безпорядък и безпринципност, то толерира редица отклонения и неясни образувания на ширската територия на филмовото изкуство; естетическото начало — обратно — внася известна принципност и порядък, води до завършени в естетическо отношение филмови произведения. Единството и вътрешната противоречивост на тези две страни на киното намира реален израз в едно голямо разнообразие на емпиричните филмови факти, разполагащи се на различни равнища. Трудно е да се

каже, че в съвременното кино има две рязко диференцирани категории филмови творби: а) на преходни произведения, попълващи „културата на ежедневието“; б) на произведения с висока естетическа стойност, влизащи във „високата култура“. **Всъщност има непрекъснат преход от едно към друго равнище във всички възможни посоки и територията на съвременното кино е едно сложно мозаично образувание, на което конституиращият принцип е дълбоко „законспириран“.** И все пак е ясно, че от киното полезно (в смисъл на облекчаващо) за ежедневието съществуване, изразява киното като самостоятелен, оригинален и уникален вид изкуство. Заедно с появата на телевизията киното като „култура на ежедневието“ неимоверно много заздравя позициите си. Но това е не само заплаха, но и реално облекчение за съществуването на киното като самостоятелен вид изкуство.

Тази сложна мозаична структура на съвременното кино позволява, от една страна, близостта и вметването му в процесите на ежедневието, принципиалната му съгласуваност с различните компоненти на определен начин на живот, известно хомогенизиране на гледните точки върху действителността; в тази връзка трябва да се призгае, че при определени социални условия действително са налице случаите, при които потребителското съзнание среща слаби идейно-естетически препятствия от страна на филмовата творба и тогава то с лекота и почти безпрепятствено, без да търпи качествени промени, проектира практическата гледна точка на естетическо, полуететическо, псевдоестетическо или антиестетическо равнище. В същото време **филмовите творби с достатъчно идейно-естетически качества пренасочват съзнанието на публиката от практическата гледна точка за ежедневието към автентичната (безкористна, незаинтересована) естетическа гледна точка и това има като реално следствие преосмислянето на самото ежедневие.**

Следователно силата на киното е не само и главно в това, че позволява някакво освобождаване от „механистичния свят на нарастващата стандартизация и униформизъм“, както се мъчи да ни внуши Маклуън, но преди всичко в това, че то позволява заангажиране с реалните проблеми на ежедневието и води до тяхното преосмисляне. **Киното не е само бягство, но и връщане към ежедневието, т. е. към универсалните проблеми на човешкото съществуване.**

В този смисъл трябва да се каже, че значението на киното зависи от интензивността на вътрешните преходи и връзки (тематични, жанрови и пр.), от интензивността на синтеза между различните структурни елементи (документални, пластично-изобразителни, постаковъчни и пр.) и най-вече от бързото модифициране на едни нива в други, по-различни и по-високи; тъкмо вътрешните преобразования на киното, достигащи до един синтез, до един „инвариант“ — филмите, защитаващи престижа на киното като вид изкуство — са аргументите за третирането му като съществен и актуален компонент на хуманистичната човешка култура.

«ПОСЛЕДНИЯТ ЕРГЕН»

АТАНАС СВИЛЕНОВ

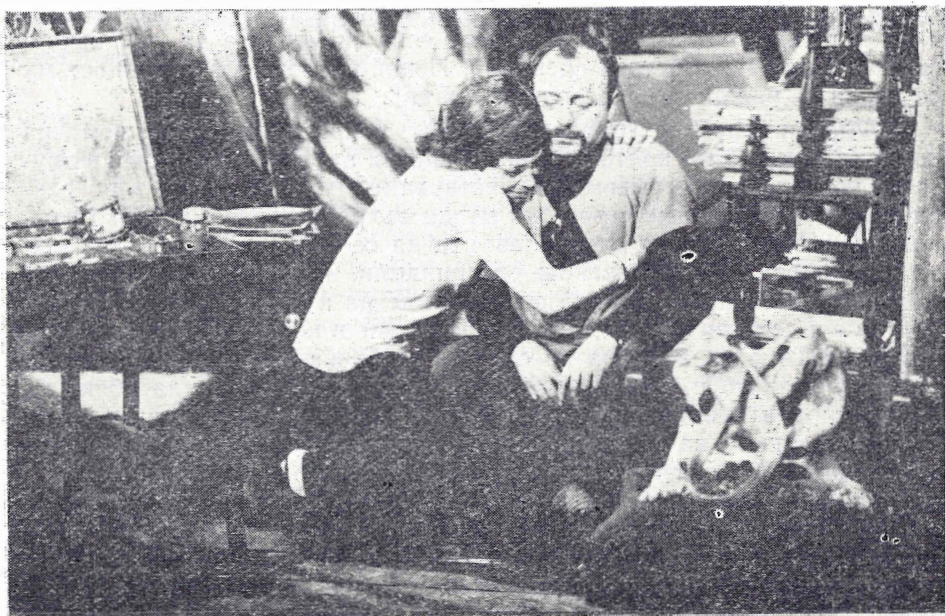
Преди филмът „Последният ерген“ да се появи по екраните, неговият сценарист и режисьор Владимир Янчев предупреждаваше няколко пъти в интервюта, че това няма да бъде комедия, а една „социална мелодрама“. Малко учудващо изявление (човек му се чуди още повече, след като вече види готовата творба и се убеди, че тя все пак си е комедия!), като се знае, че публиката има особено предпочитание към този жанр... Но тая боязън у Владимир Янчев, а и у някои други негови български колеги всъщност си има основание. Ако нашето кино, което иначе видимо израсна като цяло в последните години, все още остава на някой фронт, ако все още опитите му там са плахи, неуверени, а и направо казано — неуспешни, това е територията на комедията. И още по-конкретно — така наречената „чиста комедия“. Защото в произведенията, където хуморът е съставка, равностоен компонент или съществен нюанс, където изображението клони към гротескната заостреност или към сатирата, постижения има. Мога да припомня „Преброяване на дивите зайци“, „Тримата от запаса“, новелата „Гола съвест“, „Таралежите се раждат без бодли“, още по-рано „Шведски крале“, „Случаят Пенлеве“... Но ако просто това е една комедия, ако действието е изградено по нейните закони, ако е подчинено на всевластния господар — хумора, — тогава филмите стоят много по-ниско от общия среден стандарт. Едни от най-безпомощните произведения на българското кино в последните години са тъкмо комедии от рода на „Тихият беглец“ и „Кит“. А не е ли показателен в този аспект и пълният провал на телевизионната филмова поредица „Нако, Цако и Дако“, макар за участници в нея да бяха привлечени първите ни комедийни актьори?!...

И ето че редиците на ония, които проявяват желание да работят в жанра на кинокомедията, оредяват. Започва да се създава нещо като „комплекс на малоценност“ — че това е по-низш, по-второсортен жанр, че в него не можеш да изявиш пълните си, творчески възможности. Започват да се правят изявления, че само външно произведението прилича на комедия, а иначе то принадлежи към друг род кино... Изтъкнати комедийни актьори заявяват, че не бива да ги приемат такива, каквито са, че те могат да бъдат и драматични интерпретатори, дори трагичи, че мечтаят за такива роли... И т. н., и т. н.

А като отидеш в архивния кинотеатър и ти прожектират филми с трийсет и четиридесетгодишна давност, оказва се, че комедията с Чарли Чаплин или с Бъстър Китон е минала почти без никакви поражения през ситото на времето, че се смееш искрено, спонтанно, дълбоко и забравяш за недостатъците, а сериозната драма от същия период просто не можеш да я догледаш — до такава степен всичко изглежда примитивно, наивно, овехтяло. Интересно е в такива случаи — кой е всъщност „ниският жанр“?

Нямам намерение да правя апология на жанра, защото още Волтер е изрекъл знаменитата фраза, че „всички жанрове са добри освен скучния“. Искане ми е само да изразя учудването си, че тъкмо българското кино изостава в една област, в която националната култура е с богати традиции и с високи завоевания. Та това е една основа, която трябва да оплодява, да подхранва търсенията на филмовите дейци. Знаем, че Вазов наред с „Под игото“ и възрожденските

Цветана Манева и Тодор Колев в сцена от филма

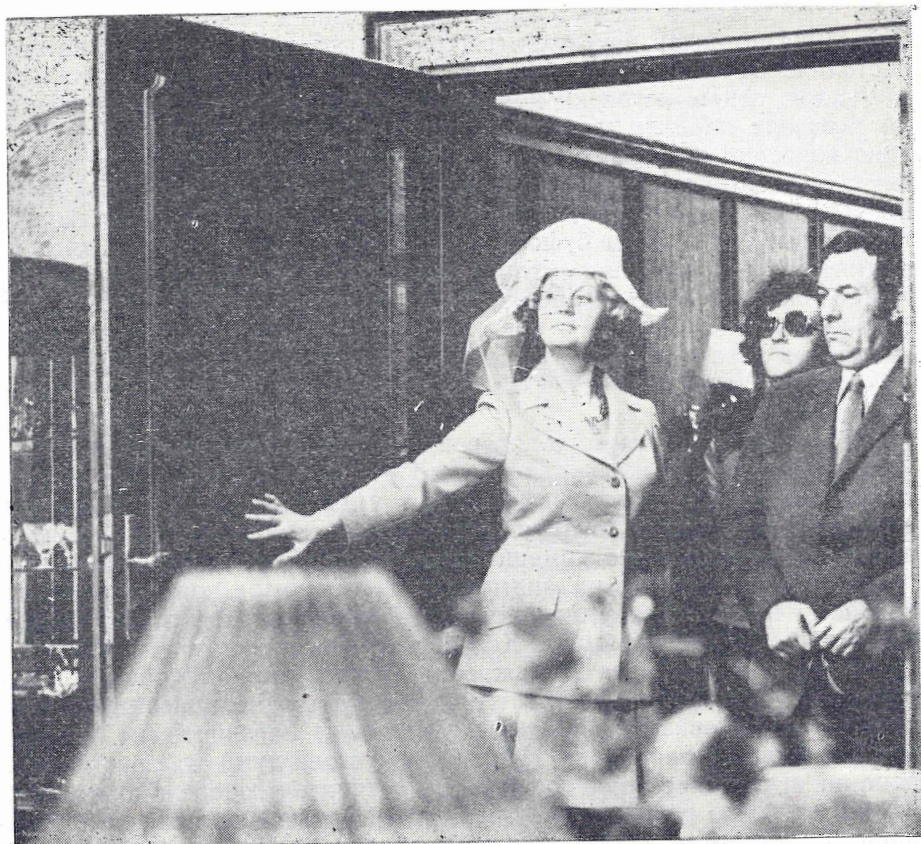


си оди ни е оставил бисер като „Чичовци“, оставил ни е своите весели поеми. И днес са живи в съзнанието на потомците Пижо и Пендо на Елин Пелин и Александър Божинов. А разказите на Михалаки Герсгиев, комедиите на Ст. Л. Костов, хумореските на Чудомир? И Смирненски има цяла половина на творческата си личност, отдадена на хумора — тя е скрита зад псевдонима Ведбал. Тук трябва да припомним и традицията в областта на карикатурата, където след Божинов се изявяват такива първокласни майстори като Илия Бешков, Александър Жендов, Стоян Венев и др.

Не искам да правя повече исторически екскурзии. Това не е моя цел. Искам само да подчертая, че ние имаме право на самочувствие и в този дял на духовната култура. А също така имаме основания и да бъдем възискателни, защото е постигнато едно равнище, един еталон. Този еталон в литературата, в изобразителното изкуство, в театъра е висок и киното не бива да бъде по-ниско от него.

След косвените ми упреци към Владимир Янчев, които са основани на това, че той не желае да признае публично любовта си към комедията, че предприема разни тактически ходове, които отправят наивните в други територии, трябва да го приветствувам за верността му към този жанр. Още дебютът му през 1958 г. беше с „Любимец 13“ — една кинокомедия. Атмосферата на следващата му творба, „Бъди щастлива, Ани!“, беше по-лирична, но в драматургията ѝ властвуваха законите на комедийните недоразумения и усложнени перипетии. Хуморът присъствуваше и в „Невероятна история“, и в „Старинната монета“, иначе два твърде противоположни в художествените си резултати филми. Ентусиазмът на Вл. Янчев поохладня, той последва примера на други свои колеги и за няколко години се раздели със старата си слабост — през това време създаде „Първият куриер“ и „Откраднатият влак“. Но комедията все така го е привличала и тогава той дълго е носел със себе си мечтата да реализира смешен филм по собствен сценарий. И най-после тая възможност му се удава — ражда се „Последният ерген“.

Главен герой на творбата, по една стара и изпитана схема на комедията, е образ, който едновременно ни заставя да му съчувствуваме, но и да му се смеем. Съчувствуваме му, защото напълно разбираме и оправдаваме стремежа му да съхрани своята човешка пълноценност, да се опази от съблазънта да се склочи брак по сметка, да бъде верен на нравствените си принципи, но се смеем на слабостта му да отстоява позицията си, смеем се на противоречието между желание и действителност, между намерение и конкретен практически резултат. Темата за брака по сметка, за брака с изгодни последици е стара, колкото е старо изкуството, многократно е била обект на комедийно тълкуване, но у сериозните автори винаги е присъствувал отпечатъкът на времето, в което той живее, на нравите, които наблюдава. По този начин произведението се превръща в художествен документ на епохата, а също така помага на съвременниците да осъзнаят своите слабости и да воюват със злото. Такъв съвременен адрес на работата си е търсил и Владимир Янчев. Той се стреми да го постигне, като изобразява на екрана днешните еснафи, изобразява ги с техния практицизъм, с тяхната наглост и с тяхната претен-



Татяна Лолова и Андрей Чапразов

циозност, които намират отражение и в областта на най-интимните взаимоотношения между хората. За еснафа понятието брак по любов е фелепост. И тук той търси облагодетелствуването.

Интересно замисленият конфликт между главния герой и нееснафската среда, който завършва с това, че подкопава духовните сили на идеалиста, че го води не толкова до предателство спрямо собствените си нравствени позиции, колкото до умора да ги отстоява, да ги брани докрай за съжаление е само маркиран и не се задълбочава както по линия на социалната характеристика, така и по линия на комедийната изобретателност. Постепенно действието протича по най-лекото съпротивление, появяват се познати естрадни трикове и шампи.

Но тук ако драматургът Владимир Янчев не е в състояние да отговори на някои по-сериозни творчески изисквания, ако се чувства отсъствието на въображение и на качества на душеведец, който да надникне по-навътре в душите на своите герои, поне режисьорът Владимир Янчев е на едно добро професионално ниво. Това обаче не може да се каже за встъпителната част на филма, за така нарече-

ните въображаеми сцени в главата на главния герой, които според мен са категоричен неуспех. Две-три оригинални хрумвания не са в състояние да прикрият бедността на драматургичния материал откъм идеи, откъм истински комедийни находки, а още по-малко пък да поставят параван пред неумението на режисурата да борави с едно нереално действие. Тук изневеряват вкусът и професионалната сигурност на Янчев, той се лута в една стилистика, която няма опорни точки. И поради това изображението е еkleктично, актьорите преиграват ту в някакъв буфонаден маниер, ту пък са в линията на примитивното някогашно смешно театро. Може би единствена Невена Коканова е намерила сигурен рисунък, единна линия на поведение в тези въображаеми сцени — със „смайващото“ ревю на тоалети, но в замяна на това пък във втората половина на филма, в реалните житейски обстоятелства тя буквално няма какво да играе и образът изbledнява.

Тодор Колев, комуто е поверена главната роля във филма и на когото очевидно режисьорът много е разчитал, разкрива редица страни на своето дарование, разкрива умението си с тънка ирония, с вътрешна пластика да пародира редица банални трикове на комедията и по-точно — на комедийната естрада. Но успоредно с това проличава отсъствието на филмов опит, което му е попречило да изтръгне от всички остроумни ситуации в драматургията техния реален потенциал. Също така Тодор Колев, който находчиво осмива шампите на другите, прибегва за съжаление до услугите на собствени, автошампи. Ние ги познаваме от някои естрадни изпълнения, от появявания по телевизията и не сме убедени, че поредното им повторение във филма е оправдано. По-скоро тук става дума за известна бедност на актьорските приспособления, а това не говори добре за изпълнителя, който всъщност за първи път излиза в главна роля на екрана. Вероятно и режисьорът има в този смисъл вина, защото е трябвало да ограничава актьора в търсенето на най-лекия път.

Татяна Лолова, Андрей Чапразов, Цветана Манева (да си припомним Момичето от „Автостоп“) друг път са били по-находчиви, по-интересни в своите комедийни филмови изпълнения, но вероятно и драматургията им е предоставяла по-богати възможности за изява. Експериментът с Георги Георгиев—Гец, с опита да бъде изваден той от кръга на досегашните си роли на по-подчертано драматично и героично начало, не би могъл да се смята за особено успешен. За това не можем да виним актьора, тъй като и той се е оказал в положението на останалите си партньори. Заслужава според мен специално да се отбележи изпълнението на Стефан Мавродиев, който и в малкото, което му предлага драматургията, успява да нахвърли с органична комедийна лекота интересен образ. Струва ми се, че този млад актьор има заложени в себе си богати възможности тъкмо за жанра на комедията.

Впрочем като е дума за актьори — у нас действително има много и възрастни, и млади майстори на смеха. А това е още един подтик и още едно задължение киното ни да създава повече, да създава по-хубави комедии...

«ТРУДНА ЛЮБОВ»

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Преди няколко години озаглавих един свой портрет с полукриминалното заглавие „Тайната професия на Иван Андонов“. Ставаше дума за изявата на Иван Андонов като художник, аниматор и режисьор на анимационни филми. Но преди още „тайната“ му професия да стане явна за широкия зрителски кръг, той отново смени местоработата си. Отново кино и отново режисура, но вече на игрален филм.

Предубедените биха дали твърде лесно и бързо обяснение на това трескаво мятане от едно изкуство към друго, от един вид творчество към друг, но надали биха се докоснали до онези вътрешни стимули, които определят пътя на един художник. Всяка изява на Иван Андонов, за което говори и игралният му филм, разкрива една последователност на търсенето, един стремеж за достигане на онова, което не е успял или пък частично е успял да изрази в предишното си творчество. И именно затова сега, когато пред нас е последният му филм „Трудна любов“, е наложително макар и бегло връщане назад към неговите предишни режисьорски изяви.

Иска ми се веднага да подчертая, че Иван Андонов остава удивително последователен в сферата на тематическите си предпочитания. Или ако трябва да бъдем още по-точни — в сферата на социално-етичните проблеми, които го вълнуват, които го тревожат и заставят от филм във филм да насочва стрелите си към всичко онова, що пречи на съвременния човек — като морал, като отговорност пред обществото и човечеството. Метаморфозите на съвременния еснаф — от „Птици“, „Есперанца“, „Затруднение“ до „Мелодрама“ — подхранваха патоса на неговите филми, тласкайки го към философско и интелектуално осмисляне на съвременността. Неговият сложен, пълен с подтекст език респектиреше, но в същото време и дистанциреше широката публика. Като героите на своя нов филм,

той се почувствува влюбен в анимацията, но ограден от света със стените на своя фургон...

И ето че Иван Андонов прекрочва тази бариера не защото анимацията като изкуство не разполага с достатъчно средства и не може да каже много неща, а по-скоро от вътрешното усещане, че самият той като автор не е постигнал онова, към което се е стремял. И преди всичко — по-голям контакт с публиката, с нашата публика.

Намира ли го сега с "Трудна любов"?

Трудно е да се отговори еднозначно. Предполагам, че филмът ще се гледа с интерес от зрителите, че залите ще бъдат пълни. Но това е само едната страна при установяване на контакта с публиката. Защото най-малко вероятното е Иван Андонов да се задоволи само с „харесването“ или „нехаресването“ на филма от публиката. Защото най-малко вероятното е неговата амбиция да не отива подалеч от преразказа на една сантиментална история, с която да умили зрителите.

Изходните позиции.

Написан по мотиви от повестта на Вера Мутафчиева „Белот на две ръце“, сценарият на Асен Георгиев, както и литературният първоизточник, е изграден върху действителен случай — една любовна история, за която хората на строежа говорят и сега. Значи става дума за нещо, което е развълнувало хорското море, за една любов, в която всеки един от свидетелите ѝ открива нещо съкровено свое, която се превръща в пробен камък за нравствени ценности. Погледната така, любовта на двамата от строежа събира в себе си като във фокус широк кръг от социално-етични проблеми — за честността и лъжата, за свободата и насилието върху личността, за отговорността пред себе си и обществото, за невъзможността да изградиш щастието си изолиран от хората, па макар и с тънките стени на един фургон, за духовното и нравствено издигане на личността, изоставащо в темповете си от бурното строителство и техническата революция... Погледната така, любовта на двамата придобива общовалидност. Той, тя, съпругата, съпругът — всички те обичат и трябва да се борят за любовта си. А публиката ще преценява — кой и с какви средства, за да даде правотата на единия или другия.

В същност Иван Андонов няма намерение да раздава правосъдие, да оправдава, оневинява или заклемява. Той иска да пристъпи към тази любов с деликатността на човек, който се мъчи да разбере и едните, и другите. Да види в Съпруга не гнева на измамения мъж, а мъката от загубата. Да открие в Съпругата трагизма на спялата ѝ егоистична любов, която тя с всички позволени и непозволени средства иска да запази за себе си. Да разбере Мъжа в малодушието му и се преклони пред Жената, която е готова да жертвува любовта си, заради която вече веднъж е жертвувала всичко в живота си, в името на това всеки свободно да прави своя избор по съвест. Да подкрепи и Човека, който също иска да запази своята Седма любов, защото той е бил на седем строежа и на всеки един от тях е виждал по една неповторима любов. Убеждавайки ни в правотата на всеки един от героите, Иван Андонов се стреми чрез полемиката да ни доведе до размисъла за степента нравственост, която притежават те и на която



Цветана Манева в сцена от филма

ние, зрителите ще симпатизират или не. Той иска да ни убеди в това, че дори най-интимното чувство, любовта, не може да се осъществи като на блажен остров, в един фургон, изолирана от встичко останало, без смелостта да поемеш върху себе си достатъчно отговорност.

Твърде голяма и амбициозна задача, за осъществяването на която драматургическият материал явно не достига.

Каквито и да са ни възраженията по повестта на Вера Мутафчиева, тя ни убеждаваше в едно, в това, че любовта на двамата герои — Мъжа и Жената — е действително голяма и истинска, защото ги освобождава от сивото съществуване в провинциалния град, от дребнавата лъжа, от еснафското равнодушие, извисявайки го духовно и нравствено. Във филма ние трябва на думи да повярваме в изключителността на тази любов. Казвам „на думи“, защото ретроспекциите само маркират отделни моменти в техните взаимоотношения. Лишена от психологическата плътност на образите, от духовната борба и сложния вътрешен свят на двамата герои, тяхната любов остава очертана с тънкия контур на ефирната, но надали най-точната външна характеристика. По-скоро илюстрация на любовта, отколкото самата любов, по-скоро търсене на доказателство за любовта, отколкото проникване до нейната изключителност. Ретроспекциите се възприемат като драматургически ход, който организира филмовия материал, но не отвежда до един богат на вътрешни духовни и мисловни размествания процес. Събитията се лишават от

своята двуизмерност, от многозначността си, от пречупващите се в тях различни зрителни ъгли. Те се обезличават, обезцветяват и директно, с прямотата на голия факт, се подреждат в последователността на един интересен, но не твърде дълбок разказ. Симпатиите на авторите, подчертано насочени към Жената, автоматически довеждат до антипатия към потърпевшите — Съпругът и Съпругата: той — изискан, обезпечен, но твърде угоднически раболепен пред гостите от София и груб с жена си, тя — еснафско упорита и безкрупулна в избора на средствата да задържи мъжа си. Образите им се плъзгат по функционалната едноплановост, която не помага за провеждане на онзи разговор на социално-етична тема, който Иван Андонов е искал да захване със зрителите си.

Режисьорът се старае да запълни драматургическите празноти с атмосферата на строежа, с тънкото и нюансирано актьорско присъствие, с туширане на изкуствеността или директността на някои ситуации. Актьорската му биография, вътрешно присъщото му усещане на партньора помагат на Иван Андонов не само при подбора на изпълнителите, но и при изграждането на ансамбъла, в който на преден план изпъкват Цветана Манева, Георги Черкелов и самият Иван Андонов. В тяхното екранно присъствие се долавя дори биографията на образа, останала извън филма, богатството от нюанси, характерно за човешкото поведение, сложността на личността. Лишени сме от възможността да навлезем в техния вътрешен свят, но интуитивно го долавяме в погледа, в жеста, в тоналността на звучащото слово, в сенките и бликовете, които оцветяват лицето. Струва ми се, че казаното важи в най-голяма степен за изпълнението на Цветана Манева, актриса, която още веднъж доказва широкия диапазон на своя талант.

Трябва обаче с огорчение да отбележа, че в работата над образите на Съпруга (Стефан Илиев) и Съпругата (Жоржета Чакърова) Иван Андонов се е подал на инерцията, идваща от драматургията. Той се плъзга по илюстративно-външната характеристика на героите, не само в поведението на актьорите, но и във визуалната им характеристика. Ако симпатизирайки на Мъжа и най-вече на Жената, режисьорът, художникът (Мария Иванова) и операторът (Емил Ваенщайн) намират онези допълнителни визуални детайли — в облеклото, в интериора и екстериора, които оцветяват взаимоотношенията на героите и ги спасяват от сладникавост или мелодраматизъм, то при Съпруга и Съпругата дори тези детайли са все в руслото на откровено външното и може би затова декларативно показното авторско отношение към образите. Разбира се, поведението на Мъжа е видимо по-убедително, когато до него е съпруга като героинята на Жоржета Чакърова. Разбира се, реакцията на Жената е видимо по-разбираема, когато до нея е съпруг като героя на Стефан Илиев. Но тази видимост на неоспорваната причинност косвено девалвира стойността на чувството между главните герои. Прокрадва се нещо познато и банално въпреки убедеността, с която защитават своите герои Цветана Манева и Иван Андонов. А драматургическият ход във финала на филма, от който се разбира, че Мъжът въпреки безславното си завръщане към семейството отново го е напуснал, забърква



вече изградената конструкция на човешките взаимоотношения.

Причините за това грябва отново да търсим в драматургията на филма. Но не ни бе дадено да станем съпричастни на едно духовно израстване, на вътрешни борби и сложни мисловни размествания на пластове, но режисьор и актьори се постараха поне да ни убедят в това, че те се извършват. Обаче позицията на странични наблюдатели, която ни предлага филмът, не помага да доловим строежа като равностоен на голямата любов елемент за самосъзнанието на героите. Той е фон, той е атмосфера, той е, ако щете, контрапункт — с бързия си растеж на бавните процеси, които се извършват в нравствената сфера на обществото. Но не и неразривна част от самосъзнанието на личността като обществена единица. Това е валидно най-вече за Мъжа. Неподготвени да приемем този строеж и въобще строежите като елемент на общественото самосъзнание на героя, причините за повторното му бягство от семейството остават само в сферата на личностните отношения. По такъв начин драматургическият ход още веднъж оспорва изключителността на голямата любов, превръщайки я в красиво, но мимолетно чувство с неприятни последици, от което се отказваме, за да го заменим с друго. Защото нищо не ни гарантира, че повторното бягство на Мъжа от семейството не е следствие на именно такива подбуди.

Дебют за Иван Андонов в режисурата на игралното кино, филмът „Трудна любов“ не носи белезите на първа работа. Стабилният професионализъм издава вътрешна увереност и съсредоточеност на режисьора. Ако го сравним с първия му анимационен филм „Пейзаж“, където в 24 кадъра Иван Андонов се стремеше да развие едва ли не по една голяма общочовешка идея, „Трудна любов“ като че ли е чужда на тези амбиции. В страха си отново да остане неразбран за широката публика, той се самоограничава, спирайки фантазията си, приглушавайки кинематографическия си език. Но дори така можем да открием неговия почерк, неговата развълнуваност, което е сигурно доказателство, че в игралното ни кино идва нов и интересен художник.

«публикувайте чудовището на първа страница»

Съвременното прогресивно италианско кино все по-настъпателно заема позиция в големия двубой на епохата. То воюва със силата на документа, с достоверността на конфликтите, с ярката публичност и гражданско звучение на филми като „Следствие по делото на гражданина във от подозрение“ на Елио Петри, „Признанието на полицейския комисар пред прокурора на републиката“ на Дамяно Дамяни, „Случаят Матей“ на Франческо Рози и други.

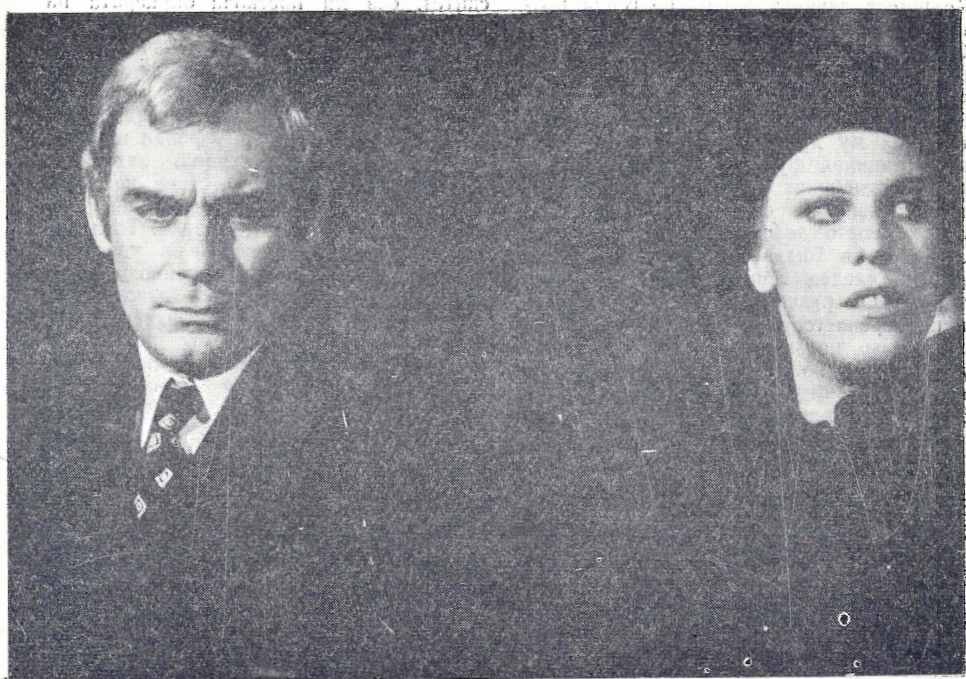
Реализирани на сериозно художествено равнище, тези творби произносоха категорична присъда над беззаконieto, политическите машиниции, фалша и лицемерието на съвременното италианско общество.

Близък по стил на тези кинотворби е филмът „Публикувайте чудовището на първа страница“ на представителя на новата протестна вълна Марко Белокио. Както Бертолучи, Братя Таганини, Сампнери, така и Белокио поема щафетата на разобличителното политическо кино от по-старата генерация, за да я придвижи напред, разкривайки своето ново сгетоусещане и стилистика. Още първият му филм — „Ръце в джобовете“ — шокира традиционното мислене на шестдесетте години. Той противопостави своята ятогита ирония на „киното на алиенацията“, „края на идеологичите“, на „края на революционните перспективи“. Появил се внезапно от провинцията, гън от терена на официалното кино, този филм, създаден в необичаен маниер с ясно и точно съдържание, в известен смисъл бе прелюдия към бурята на следващите години.

Новата творба на Белокио — „Пуб-

ликувайте чудовището на първа страница“ анализира механизма на предизборната спекулация в системата на капитала, разиграваща се на фона на тревожната атмосфера на уличните демонстрации, на вдигнатите юмруци, на побоя и арестите на полицията. За осъществяване на крайната цел — победа в изборите — всички средства са допустими: от обвинението на невинен човек в убийство, през заблудата на общественото мнение, до лъжливите показания на свидетелите. С тази тежка и недостойна мисия се заема „най-авторитетният“ вестник, назован „Ил джорнале“. Цялата оперативност, професионално умение, журналистически нюх на неговия екип са подчинени на една основна задача: забулване на истината зад сензационни ефекти и любопитни подробности. След „Случаят Матей“ ние сме изпратени пред „Случаят Мартини“ — поретния случай (нов само като название), инсцениран от италианската полиция с помощта на средствата за масова информация: Мария-Грация, дъщеря на известния професор Мартини, е изнасилена и убита. Един нагременен повод за „законно“ арестуване на левичаря Марио Бони и неговите съмишленници, които биват подведени под следствие.

Режисьорът води динамичния разказ на филма по линията на етин точно и достоверно изграден сюжет. Постепенното разкритие на интригата се базира върху натрупване на ситуации, на сменящи се интервюта; разширяване кръга на разпитваните. Режисьорът за приличане на широкия зрител са емъкнати елементи и похвати на криминалното кино.



Джан-Мария Волонте в сцена от филма

Но за разлика от това кино, където след преодоляване на многобройни перипети, на финала се оказва, че престъпникът е най-неочакваният от персонажите, тук твърде рано се изяснява предумишленото обвинение, в което ще бъде впримчен Марио Бони. Поради това се оказва ненужно прекалено подробно и изчерпателно описание и обяснение на случая. След разкриването на истинския убиец, след неговото собствено признание ретроспективният епизод с удушването на Мария-Грация има само сензационно-иллюстративен ефект. Очевидно Белокно, стремежи се към по масова аудитория, на места плаща данък на нейния изграден от касовата продукция вкус. Подобни компромиси не са единични: те бележеха и филми като „Покушението“ или „Убийството на Матеоти“.

Редом с разобличаване предизборната цел на инсценираното убийство той поставя още редица съществени проблеми: за честността и достойнството, които постепенно загубва уплетеният от пипалата на спекулативната игра журналист, влюбен в професията си (Роведра), за човешката самота и отчаяние

(Рита Дзингай), за сътрудничеството между полицията и пресата (Лаури), за кариеризма, базиращ се на това сътрудничество (Бидзанти). Тези проблеми осветляват още по-цялостно обществения и морален климат на съвременна Италия. За тяхното разкриване и изпущаване на зрителя режисьорът разчита, преди всичко на един сериозен и изпитан актьорски състав. Ролята на главния редактор на „Ил джорнале“ Бидзанти — основно действащо лице в интригата — е поверена на Джан-Мария Волонте. Радостен е фактът, че този талантлив, равновесен и убедителен актьор непрекъснато се снима в прогресивни политически филми, изграждайки коренно противоположни образи. Тук драматургически той е малко статичен, неговият герой не претърпява никакво развитие, представен ни е по-скоро като готов резултат. Поведението му има само една посока — доказване вината на невинния. Няма моменти на размисъл, на колебание, на преоценка. Неговата активна дейност в редакцията, бракът му, журналистическата похватност — всичко това е подчинено на кариерата, платена с цената на личността.

Всъщност личният живот на героя почти е изключен от сферата на внимание. Само един епизод ни въвежда в неговата семейна среда (гледането на предаването му по телевизията), за да ни направи свидетели на конфликт, в който жена му драматургически не изпълнява никаква функция. Причината е в това, че нейният образ е показан само в негативната оценка на съпруга ѝ, той е просто дефиниран. В противоположност на Бидзанти образът на Рита Дзига следва линията на едно противоречиво развитие: от резигнацията и подозрението, през искреното дълбокочовешко признание до умишлено лъжесвидетелство. Експресивните реакции на героинята произтичат от болезнения ѝ комплекс за самотност и изостаненост. Врх в актьорското изпълнение на Лаура Бети във филма е епизодът в колата на Бидзанти, когато тя споделя съкровени моменти от своята съдба, от взаимоотношенията си с Марио Бони. В сравнение с ролята на прислужницата в „Теорема“ на Пазолини — роля предимно на състояния, тук актрисата значително по-пълно и многогостранно разкрива своите възможности.

Основен недостатък на филма е фрагментарно изграденият образ на левичарите. Те присъствуват на екрана в няколко акции и на разпита по-скоро външно, визуално, отколкото като мислене, като убедена позиция. Това се отнася преди всичко до Марио Бони, който вместо симпатията на публиката съвмества нейното съчувствие като жертва на политическия фарс. Разкривайки гримасите за този фарс, посочвайки виновниците за него, Марко Белокки спира дотук, пред прага на конкретния

синтез, без да прескочи бариерата на критическо-реалистичното изолиране. Той не показва изход: левичарите са осъдени безпричинно; а възмущението на Роведа в последна сметка не достига до бунт или активно действие. Оттук — и метафоричният финал на филма: мътната вода в канала, затлачена от отпадъци, която се стича на фона на продължаващата от предишния кадър органна църковна музика. Този финал в известна степен е в унисон с изказването на самия Белокки в едно интервю за работата си в италианската телевизия пред сп. „Гозитиф“: „Можеш да създадеш серия от десет епизоди за Карл Маркс или Толиати, или Роза Люксембург, но не можеш да кажеш дума за онова, което става днес в Италия; можеш да говориш за всичко при условие, че държиш устата си затворена... и не правиш никога изводи“.

Но въпреки това изявление режисьорът казва твърде много думи за съвремението на своята страна, категорично и безапелационно издига глас в защита на правдата. След „Ръце в джобове“, „Китай е близо“ и „Во има отца“ — една своеобразна трилогия за юношество, за живота в провинцията, за зависимостта на индивидуалното израстване и узряване на човека в капиталистическото общество от „реакционни буржоазен социален контекст“ — с новия си филм „Публикувайте чудовището на първа страница“ той още по-директно афронтира италианската политическа действителност. Възмъжаване, което вероятно ще доведе до още по-решителна крачка.

ОЛГА МАРКОВА

ЧОВЕКЪТ В КВАДРАТА

ВИКТОР ДЪОМИН

Старецът Христофор и юношата Георгий построили с голи ръце „неболет“. Никой не вярвал в безумната им идея. Мирните обитатели на малкия грузински град от края на миналия век само свивали рамене, като чували за магическите формули, в които „синус—косинус“ се смесва със сентенции за любовта, която „винаги е вертикална“. А местният лекар води подробен медицински дневник, надявайки се да направи важен принос в психиатрията... Но в определения ден, за уплаха и ужас на обитателите, „неболетът“ плавно се откъсва от земята и излита във въздуха. Това странно устройство, нещо между каруца с платно и дрезина с моторче, леко, безшумно и бавно се носи над покривите на градчето, над полята и пътеките, над реките, езерата и кавказките планински хребети.

Филмът, за който става дума, на грузинския режисьор Елдар Шенгелая се нарича „Чудаци“. Оригинално то му заглавие най-точно би трябвало да се преведе с полужаргонната дума „Смахнатите“. Не безумци, а хора леко „мръднали“, с идея фикс, която не им дава покой денем и нощем. Чудатостта, странността, а понякога и пълната непонятност на един такъв персонаж е това, което го отличава от окръжаващите, от техните привични норми на мислене, от правилата на обикновения, ежедневен морал. Количеството на тези „чудаци“ на нашия екран през последните години рязко се увеличи. Нима не беше смешна, нима не беше необичайна героинята от „Началото“, тъкачката Паша Строганова, с това, че не се примирява с милия уют сред четирите стени, а се стреми към безпределното, към Жана Д'Арк, към Мария Стюарт, към равнинните простори на гигантските битки, към месиянството и гибелта на кладата? А Виталий Деточкин, такъв един съвременен социалистически Робин Худ, отнемащ на

През тази есен в нашата страна отново се проведеха традиционните празници на съветския филм. По този повод редакцията помества блок от разнообразни материали, посветени на съветското кино.

мошениците колите и препращаш получените за тях суми в детските градини („Пази се от автомобил“). А скромният и стеснителен Антон Павлович Чехов — нима Сергей Юткевич във филма „Сюжет за малък разказ“ не го представи като чудноват ексцентрик, който не разбира колко е по-чист и по-благороден от заобикалящите го и защото той, като истински Дон Кихот, все се опитва и все не може да установи „нормални“ взаимоотношения с тях?

Забележителен е общият интерес на творците към нешаблонното, може би даже на пръв поглед нелепото, към това, което със своето несъвпадане с нормата открива ново качество на реалността, качество, което не се демонстрира на всяка крачка.

Всяко време си има своите песни. Преди двадесет години подобен начин на мислене бе свързан за художника и зрителя съвсем с други асоциации, с други дадености на социалния опит. „Черната овца“, „бялата врана“, човекът, отцепил се от колектива, отпаднал от общото правило, в онова време се смяташе за безнадежден индивидуалист, чийто морален крах е близък и напълно заслужен. Независимо за кого ставаше дума, за абитуренти („Дипломатът“), за футболисти („Спортна чест“) или за широк кръг светски учени („Съдът на честта“), винаги общоприетият начин на живот изглеждаше здрав и морален, а единиците, даже и много надарена като личност, но намислила да живее по своему, предизвикваше понякога състрадание, и винаги — осъждане. Общата „норма“ изглеждаше естествена, не изискваща усилия, свързана с понятието „зрелост“, „чест“. Този, който възгордявайки се и надценявайки своите таланти, решаваше, че общите закони не са писани за него и се опитваше да върви със своя крачка преди финала, се поправяше и оптимистично маршируваше под весело развяващите се знамена.

Не развитието на киното отхвърли тези схеми, а преди всичко — развитието на обществото, стремителното обогатяване, усложняване и обновяване на нашия емоционален и духовен опит към края на петдесетте години. Потребността да се огледаш около себе си, да видиш най-обикновеното в нова светлина, с нови очи пороци други драматургични прийоми, други, „описателни“ сюжетни структури. В самото повествование на този тип все по-настоятелно узряваха възможностите на личността. Чувствайки се сред други хора, героят все по-определено усещаше проекцията на средата върху себе си. Творчеството на Марлен Хуциев може би особено нагледно зафиксирал този момент на статика, на динамично противостоене на човека и средата, времето на тяхното взаимно осъзнаване. Следващата крачка в тази посока беше крачката към конфликта между тях.

И няма нищо удивително в това, че тогава на нашите екрани започнаха да се появяват хора на изкуството — и реални, и исторически, и напълно измислени, но впечатлили творците с артистизма на своята натура. Било Чайковски или Андрей Рубльов, било поетесата от филма „Дневни звезди“ или надарената, самобитна художничка от филма „В огъня брод няма“ — навсякъде пред нас според извечната Пушкинова формула човешката съдба се слива с народната съдба. А най-истинските, най-уникалните творения се оказваха отговор, особено ценен отговор на въпросите на съвремението и оправдание

за „опъкостта“ на героя, за отсъствието на прилика с останалите, за особения му живот, към който не можеш да пристъпиш с общите мерки. И така, нека угнетеният Пиросмани да броди по стръмните улици на стария Тбилиси, да се крие от филантропите и непрекъснато да мечтае да постави дом на планината, в който да може да си пийне чай и да си поразсъждава за изкуство. И нека приказно красивият Саят-Нова, влюбен в своята муза, да я вижда навсякъде, даже в облика на царската дъщеря — той все едно ще изчезне, ще си отиде от дворцовия живот, за да завърши дните си като скромен монах в килия под сводовете, в размисъл за възвишеното, а не за мирското... И ако както в „Сенките на забравените прадеди“, героят се окаже не поет по професия, а поет по душа, по начин на живот, по светоусещане, ценността на човешкото му съществуване ще се измерва именно с възискателността на поетическите позиции, макар и за тази своя уникалност да трябва той, „бялата врана“, да заплати с живота си.

Тази тенденция имаше „клон“, разклоняване. Нашият съвременник, скулпторът, героят на „Необикновена изложба“, размени своя талант срещу унилите надгробни паметници — така преостъпват първородното си право за паница леща. Животът, пропилян напразно, с нищо не можеш да поправиш — остава единствената надежда, че другите, твоите ученици, ще могат да намерят правилно разрешение на въпросите, които са смачкали теб, сразили са те окончателно. Но тъгата по бенгалско, звънко мигновение, по „високия“ живот, е позната на много наши герои, и не само на тези от света на изкуството. Да вземем „Ден като другите“ или „Белоруската гара“, да вземем даже Войницки от екранизацията на Чеховия „Вуйчо Ваньо“ — навсякъде пред нас основен мотив се оказва тъгата по постъпка, невъзможността да се живее в сивичката суета, в дребнавостта на ежедневието. Противостоянето на личността и обкръжението вече узря, локализира се и каноните на „драматургията без интрига“ придобива друг, не простодушнo-описателен характер. Отсъствието на постъпка прозвучава сега като катастрофа, трагическа вина, като първооснова на всички събития.

Тя, постъпката, както преди стои в дневния ред, отговаряйки на личния потенциал на човека, реализирайки го извън него. В „Началото“ тя се разгърна в условната, хипнотична форма на екранното съществуване на Жана Д'Арк. И никой не се учуди, като разбра, че следващата работа на Глеб Панфилов и Ина Чурикова ще бъде самата трагедия на Жана Д'Арк, без каквито и да било атрибути на съвременността. Не предизвика удивление и съобщението, че едновременно с „Печки-лавочки“ — където противопоставянето на героя и чуждото му обкръжение придобиваше подред ту саркастичен, ту комедиен оттенък — Василий Шукшин готви трисерийна епопея за живота на Степан Разин. И ако се замислим, можем да видим определен резон даже в странното, неочаквано на пръв поглед обръщение на изключително опитния майстор на съвременната тема Сергей Герасимов към замисъла за Петър Първи.

Тук също намират място проблемите на века чрез живота, не повторима човешка душа, която приема върху себе си всичките тези

проблеми. Да си припомним, че „Хора и зверове“, излязъл преди петнадесет години, бе построен според принципа на идеологическото противопоставяне: те и ние, два свята — две съдби... В „Журналист“, следващата творба на Герасимов, възникнаха допълнителни координати, светът като че ли стана четириизмерен: наблюдателният, внимателният творец видя и показа на зрителя диалектична реалност — не само лошо е „там“, не винаги „добре“ е било „у нас“. „Край езерото“ още повече стесни програмата на нравствените търсения: от абстракциите, заплашващи да прераснат в схоластика, от вселенския, национален морал ние преминахме сега на твърдата почва на производствения конфликт, на взаимоотношенията между хората в тяхното ежедневие. Герасимов както преди държи на широтата на своите обобщения, но всички онова, което го интересува, той сега го заземява в „петното“ на строящия се завод и неговите живописни гористи околности. А след това — „Да обичаш човека“. Четирите стени на стаята. Той и тя. Останалото, онова, което е зад стените, големият, широкият свят присъствува само в сигналите, често носещи символичен характер. Всичко това е второстепенно пред драматичните подробности в отношенията на двамата — и главният критерий в живота на героя се оказва сега нейният поглед, нейната благодарност, нейното участие, собственото му отражение в нейните очи.

Всеки прогнозист би могъл да предскаже, че следващата творба на Герасимов ще бъде посветена на човек, който живее по принципа: отново да си припомним Пушкин — „ти сам си си божия съд“.

Бунтарите, великите самотници, хората, чиято еднолична воля е формирала историята, променяла е хода на развитие на цяла нация — ето кои сега обличат костюмите и слагат перуките в гримьорните на Ленфилм, Мосфилм, студия „Горки“, а в далечната киргизка студия режисьорът Толомуш Океев, създал неотдавна „Злият“, обмисля четирисерийно телевизионно повествование за епохата на Чингис-хан.

Но същите тези мотиви, още не напълно узрели в главите на творците, косвено се предугаждат вече днес в готовата филмова продукция.

„Калина алена“ на Шукшин, развълнувала разума и на специалистите, и на най-широките зрителски кръгове, също е посветен на един изключителен човек, с трудна, неравна съдба, но симпатичен именно със своето своеобразие, с неподчинението си на правилата и заветите на шаблонния морал. Той е бивш престъпник, но за разлика от множеството филми, засягащи тази тема, неговите днешни взаимоотношения със заобикалящите го не са лишени от ежеминутен, ежесекунден драматизъм. Излизайки от колонията със „строг режим“, той, наивната душа, търси такава една социална пролука, където да може да се разпростре, свободно да обтегне „ставите“ на своя изкривен характер, да си отдъхне от изискванията, предявявани към него. „Празник, празник е нужен на душата“, мечтателно повтаря той в най-неочаквани места. И гибелта му във финала, малко наивно мотивирана от сюжетните перипетии, се оказва закономерен израз на други, не фабулни връзки: героят е престъпил границите на

„нормата“, съществуваща за останалите, и заради това е длъжен да плати.

Не е нужно повече да говорим. — Даже в твърде посредствената работа на режисьора А. Салтиков „Връщане няма“, която обаче стана репертоарният успех на нашите дни, намира израз този интерес към изключителното, необикновеното, учудващото със своето разминаване с обикновените „норми“. Никитин, героят на филма; колхозният председател се включва в жената на своя доведен син. При това той сам е женен, и то като че ли щастливо, за жената, която го е спасила по време на войната, грижела се за него и го укривала от фашистите. „Та ти би трябвало да ѝ миеш краката и да изпиваш водата“ — подхвърля на героя един суров съдник. И самият Никитин така мисли — той е изпълнен с благодарност към своята спасителка, с уважение към нея — но любовта, даже такава една странна, измъчена, се оказва по-силна. И както обявява в последната сцена секретарят на райкома (чиято роля прекрасно играе Алексей Баталов), „никой няма да реши проблемите му вместо него“.

Гази сентенция сякаш става типична за днешния ден. „Никой няма да реши моите проблеми вместо мен“ — биха могли да кажат и героят на „Човек на своето място“, и героят на „Тук е нашият дом“, въпреки че като че ли те се занимават не с лични и не с нравствени въпроси, а с производствени трудности. Днес тези проблеми занимават художниците не в някакъв стерилен, абстрактен народностопански аспект. Те се изявяват чрез човешката душа. Чрез човека, който е изключителен. През човека в квадрата. В квадрата на бялото платно.

ВАСИЛИИ ШУКШИН:
 «ТРЯБВА ДА СЕ
 ГОВОРИ ИСТИНАТА, КОЛКОТО И
 ГОЧИВА И ЖЕСТОКА ДА Е ТЯ»

... Само преди час той се е свивал от болка на леглото в една от московските клиники. Лекарите за нищо на света не са искали да го пуснат, но той все пак успява да ги убеди. Правят му обезболяваща инжекция и срещу честна дума го пускат от болницата за няколко часа.

И ето просторната сцена на Московския дом на киното, шумната, запълнена до последното място зала, и Василий Шукшин бавно пристъпващ към микрофона, поставен на самия край на сцената. Сега започва премиерата на „Калина алена“ и той (по традиция) ще трябва да представи членовете на снимачния екип.

Гласът на Шукшин трепери, губи се. От възмущение или от месечния престой в болницата лицето му е бледо като тебешир. Възпалените, трескаво блестящи очи са устремени към залата.

Сега ще изгаснат светлините, ще започне прожекцията на филма. Ще го разберат ли? Ще го оценят ли? Една година адска работа — тежка експедиция на Север, трескав, измукващ всички сили темп на снимане, творчески съмнения, безкрайни организационни трудности, безсънни нощи — може би всичко това е било на вятъра, напразно? Това става в киното, а и на него самия не веднъж се е случвало подобно нещо...

Навел глава, свит в мъчително напрежение, Шукшин бавно напуска подиума...

Той още не знае, че истински триумф очаква неговата нова творба, триумф, който отдавна не са изпитвали даже най-късметливите майстори на нашето кино. Той още не знае, че след месец журито на поредния Всесоюзен фестивал под председателството на Станислав Ростоцкий ще нарече „Калина алена“ най-добрия филм на годината. Той още не знае, че „Калина алена“, появявайки се на екраните на стра-



На снимачната площадка

ната, ще събере огромен брой зрители и ще бие най-фантастичните рекорди на кинорежата. Само в московските кинотеатри, където даже най-добрите съветски филми, много рекламирани, не се задържат обикновено повече от 7—10 дни, новият филм на Шукшин, без каквато и да е подкрепа от страна на разпространителите, ще се върти месец в препълнени зали и после отново и отново ще се връща на екрана по желание на зрителите.

Но всичко това е още само бъдеще. А сега колага, в която седи смъртно бледният Шукшин, бързо потегля от входа на Дома на киното. Болничното легло очаква режисьора...

Тайната на успеха

Независимо че Василий Шукшин работи вече 15 години в киното и че до „Калина алена“ е успял да пресъздаде десетина много интересни роли, да направи пет филма, да напише два романа, пет сборника разкази, няколко пиеси за театър и цяла дузина сценарии, по всичко изглежда, че неговият истински „звезден час“ е настъпил едва сега.

При това така щастливо започналата за кинематографиста Шукшин 1974 година стана едновременно и година на неговия истински триумф в литературата. В първите резултати от допитването: „Най-добри произведения на художествената проза“, проведено неотдавна от списание „Литературен поглед“, сред главните победители на изминалата литературна година ние отново срещаме името на Василий Шукшин. Много читатели и изтъкнати съветски литературоведи единодушно определят за най-добра неговата нова книга с разкази „Характери“.

Но това не е всичко. Името на Шукшин срещаме и в списъка на победителите на изминалия театрален сезон. Сценичната композиция, осъществена по разкази на Шукшин на сцената на московския театър „Маяковский“, и неговата пиеса „Енергични хора“, поставена в Ленинград от Георги Товстоногов, бяха истински сензации за любителите на театъра.

И така налице е голям, почти фантастичен успех и в киното, и в литературата, и даже на театралната сцена. Налице е засилен интерес на най-широка аудитория към всичко това, което сега твори Василий Шукшин в толкова различни области на изкуството. И тук волю-неволю се запитваме: откъде е всичко това? С какво Шукшин завладява така днешната аудитория?

Първото обяснение, което идва на ум, би могло да се изрази с една дума: самобитност. Талантът на Шукшин, имайки предвид и неговата проза, филмови постановки и актьорски постижения, е толкова уникален и неповторим, че по неволя ти се иска да обясниш причината за изговата днешна популярност с даден от бога неповторим талант. Но не ще обясниш твърде много само със самобитността на таланта. Във филмите на Тарковски, Йоселиани, Илзенко, Океев, Лотяну, а могат да се изброят и десетки други имена, самобитност има много. Нито един от споменатите режисьори не е обиден от господата по отношение на таланта, но успех, равностоеен на успеха на последните творби на Шукшин, те все още не са постигнали.

Може би причината се крие в особено изкустно владение на професията, в съвършеното кинематографско майсторство?

Но и в тази област Шукшин с нищо не превъзхожда своите колеги в режисурата. Нещо повече — и Тарковски, и Мансуров, и Илзенко, и много други наши режисьори според мен владеят професията си по-дълбоко, по-подробно и по-основно, отколкото Шукшин.

Отговорът навярно се крие в нещо друго. Пред режисьорите от 60-те години Шукшин има според мен пълно и неоспоримо преимущество главно с това, че той познава живота така пълно и издълбоко, както никой друг. Именно в тази област той е извън конкуренцията. Живото, емоционалното усещане на най-наболените точки на нашето битие му дават възможност да се докосва до такива жизнено важни проблеми, за които неговите многобройни събратя в изкуството имат в най-добрия случай само много смътна и приблизителна представа.

Трябва още да се каже, че това наистина универсално познание на живота при Шукшин не е резултат на някакво специално образование. То е почерпано не от четенето на книги, не от професорските лекции, не от все още практикуваните пътувания по големите строежи, където художникът заминава, за да „изучава“ живота и събира материал за бъдещото произведение. За Шукшин това познание е дълбоко изстрадано и лично преживяно, то е част от неговата много не-обикновена и по сеему драматична биография.

За разлика от болшинството режисьори от шестдесетте години, които в света на киното са попаднали само сменяйки училищната със студентската скамейка на ВГИК, Шукшин идва във Висшия държавен институт по кинематография не-обичайно късно — вече на 26 години. Дълго плуване по бурните вълни на морето на жироата предшества годините на кинематографското учение.

Това плуване е било, меко казано, съвсем не от спокойните.

Шукшин се ражда в Сибир, в тихо алтайско село. На пет години остава без баща. Майката, останала с две малки деца на ръце, успяла да го изучи до 7-ми клас, а после той трябвало да напусне училището и сам да си изкарва прехраната. В 43-та година, когато жесток глад започнал да мори хората по алтайските сзла и да се живее там станало съвсем непоносимо, четиринадесетгодишният Василий Шукшин е принуден да напусне родното си село и да търси късмета си дру-гаде.

Не било радостно детството му в родния дом, но в скитанията си по „чужбина“ селското момче познало още по-горчива съдба. Шукшин преброял в тези години едва ли не цялата страна — работил като шлосер във Владимирския завод, строил лярния завод в Калуга, работил разни заняти: ученик бояджия, носач, работник по поправка на ж. п. линии. При тези непрекъснати скитания животът му се разкрива в разни светлини, но често му показва и своята жестока трагична опъка страна. Подиграйки, обиди, унижения, безпаричие, нощураия по гарите, по пейките на градските градини, болести от системно недомядане и други жизнени несгоди — с всичко това съдбата щедро дарява Василий Шукшин.

Университетите на живота, през които Василий Шукшин преминава, били жестоки. Те оставили своите дълбоки и до днес незаздравели рани в душата му, хвърлили семето на мъчещата го и досега болка. Но без тази толкова тежка съдба, без тази толкова дълга биография навярно днес не биха били Шукшините филми, пиеси, разкази.

ВГИК дал на Шукшин диплома за режисьор.

Животът го създал художник.

„Проникни с разказа си право в сърцето...“

Първите филми на Василий Шукшин (в режисурата той дебютира в 1964 г. с филма „Живее такъв момък“) обръщат внимание със своята безкрайна простота

и непретенциозност на художественото решение. За онова време това прозвучава едва ли не като предизвикателство. Дебютантът се оказва един от немногото режисьори, който в 60-те години — години на бурно увлечение по всевъзможни новости — избягва сблъзката да използва арсенала от художествени средства, които по онова време е особено популярен. И ако пръобладаващото болшинство от неговите връстници в режусурата боготворяха най-сложното построение на сюжета, непонятно метафоричния маниер на повествованието, стремежите и целите на Шукшин се оказват противоположни. Той се стреми към максимална простота и яснота на изложението. Зад всичко това се чувствава настойчивото желание на режисьора да достигне до сърцето на своя зрители по път, външно може би не така ефектен, но затова пък най-кратък.

Какъв е този път? Къде са неговите корени?

— Аз израснах в селска среда, където представите за това, какво трябва да бъде изкуството, бяха особени. А тези представи водят изкуството повече към прясната, към приказката, към устния разказ. И ако трябва да говоря за това, как се е натрупало, от какво се е образувало моето лично схващане на задачите на изкуството, за неговите средства, тук на първо място съм длъжен да спомена за изкуството на устния разказ, което и досега живее у народа.

Помня разказите на моята майка. Помня как селяните разказваха на нивата, когато си почиваха. Какво поразяваше в тези разкази?

Първо, голямото майсторство, умението да се разказва така, че да се разрови душата, да се проникне в сърцата на слушателите. Винаги разказвачът се стреми да намери някакъв фокус, да намери ловък, неочакван ход. Даже ако се предава например някакъв конкретен случай от живота, и той се разказва не унило, сиво, а ярко, сочно, използвайки най-невероятна багра, та дори и хиперболично изостряне и умело послъгване.

Но народният разказвач никога не си играе с острия похват само за да покаже своето умение. Разказите винаги имат определена цел, определена жизнена необходимост. Аз не помня случай, когато този, който разказва, не си е поставял за цел да събуди нещо ново, интересно, полезно. И още; независимо от всичко разказвачът колкото и да изпъстри своята история с всевъзможни словесни и



„Живее такъв момък“

актьорски украшения, никога не прекалява. Важно условие за разказа е да бъде предаден по най-достъпен и понятен за всички начини.

Ето откъде почерпих много в своята работа. Не зная, може би това е моята грешка, но аз не мога да си позволя удоволствието да експериментирам, да опитам да работя по-необикновено. А такова желание, разбира се, се е пораждало, не може да не се е пораждало. Но аз се боя от празната кинозала. Няма нищо по-страшно от равнодушието на зрителя, от неразбирането, от недоумението му пред твоето произведение, което ти, авторът, считаш за себ си като програмно.

Даже да си три пъти съвременен, а дори и да изпреварваш времето с проблемите — все едно ти си дължен да бъдеш интересен и разбираем. Обърни се наопаки, вържи се на фльонга, но не викай в празна зала.

Трябва да се чуват също добри искрени, човешки думи. По площадите в света гърмят доста нелепи, фалшиви думи. Неумелите разговори за красотата, за истината само обезсилват човечеството пред гръмогласното организирано зло. Така че нека се вържи и доброто! Ако някой е казал добри и правдиви думи и не са го чули, значи, че той нищо не е казал.

Ето защо не мога да си позволя разкоша да снимам филми така, че да не ги разбират. Естествено аз също искам да бъда умен и тънък художник, така да се каже, художник съвременен. Но при това не мога да забравя и друго: да се изразявам така, че да ме разбират...

С такива добри намерения, с такава програма идва в кинематографията Шукшин. Той жадува за крайно прост и искрен разговор със зрителя и за да не е той мудар и скучен разговор, а жив и увлекателен, младият писател и режисьор намира за себе си уместно да се оприе на най-обикновените, най-търсените форми на фолклора — анекдота, песента, устния разказ. Имайки предвид това, струва ти се, че тези стремежи трябва да осигурят на Шукшин незабавен успех и най-висше признание от страна на зрителите. Но когато работата дойде до конкретната реализация на тази толкова привлекателна естетическа програма, не всичко се оказва така просто. Дълго време, чак до „Калина алена“, на Шукшин не се удава да уста нови със своята аудитория този пряк и постоянен контакт, за който така жадува. Впрочем избързвайки малко, трябва да отбележа, че даже и в „Калина алена“ независимо от огромния зрителски успех на филма режисьорът едeia ли е останал доволен от резултатите на своите търсения в създаване на собствен вариант на „контактно“ кино.

Историята на тези търсения сама по себе си е много поучителна. Затова заслужава да се спрем на нея малко по-подробно.

Тази коварна простота

Шукшин се спъва в загатките на зрителското възприятие още при своя дебют. Филмът „Живее такъв момък“ върее съвсем нормално по екраните, критиката го хвалеше единодушно; той донесе на Шукшин и първите лаври — първите награди на Всесъюзния кинофестивал и на фестивала във Венеция. Но независимо от това режисьорът буквално бе объркан от зрителското възприятие на филма му. За голямо учудване на самия автор той бе възприет като... комедия.

Шукшин по негово собствено признание не е и помислял да прави комедия. Той е искал да поведе съвсем сериозен, проблемен разговор за съдбата на своя герой — младия шофьор Пашка Калакольников. Но зрителят „отминава“ това режисьорско намерение и възприема разказа за пъргавия, весел Пашка главно в комедийно-ироничен аспект.

Тръзео анализирайки това разминаване с личното намерение и възприятието на зрителя, Шукшин в работата над следващия си филм „Ваш син и брат“ значително намалява комедийните подробности и по-отчетливо разкрива в сюжетната паритурата сериозната интонация на филма. Но резултатите все пак се оказват парадоксално неочаквани: вторият филм минава по екраните несравнимо по-лошо от първия, публиката се отдръпва от по-сериозния Шукшин.

При третия филм на Шукшин „Странни хора“ нещата се влошават още повече. Хулят го и критици, и зрители. А и самият режисьор е недоволен от резултатите на своята работа.

— Филмът „Странни хора“ не ме удовлетвори. Аз бих го нарекъл несполука, ако това вече не направиха другите. Разговорът със зрителя не се състоя. Филмът бе слабо посетен, зрителите напускаха залата преди края на филма.

Защо се случи това?

Аз тръгнах от литературния сборник, като създадох на екрана сборник от три съвсем самостоятелни новели, и сбърках. Опитът на филми, изградени от новели, както сега разбирам, е равен на нула. Може би в Италия или във Франция, където подобни киносборници твърде често се пускат на екран, зрителят е по-добре подготвен за тяхното възприемане. Ето защо моето предупреждение при надписите, че това са „три разказа“, не е оказвало своето въздействие. Просто са го изпуснали, изпуснало се от погледа — и са го забравили. Зрителят се е настроил за определена история, за определени герои. Но той едва е свикнал с едни герои, пригответ се е да вникне във всичко, което става с тях по-нататък, и историята изведнъж свършва. Започва втората новела, идват съвсем други герои. За зрителите това е неочаквано и необикновено. Така възниква раздразнението. Докато те отново се готвят за запознаването си с новите герои, минава и половината от втората новела.

Зрителите се оказаха неподготвени за този бърз темп на запознанство с героите. Нужно е било по-голямо „засилване“, и както се вижда, по-плавно и продължително в киното, отколкото в литературата. В това отношение „Фатален изстрел“ — втората новела на филма, е най-пострадалата. Зрителите не са съумели да вземат „засилването“ и не са успели да разберат героя — разбрали са само това, което на мен, режисьора, не ми е най-скъпото — външното обрисване на образа. Само малцина са почувствували характера.

Аз седях в салона и се измъчвах. Като никога остро почувствувах, че зрителският опит, улегналите канони на неговото възприемане са велика работа. Аз ги пренебрегнах и разговор със зрителя не се получи. Аз исках да кажа в своя филм, че човешката душа ще се мята и тъгува, ако никога не е възликувала, не е изпадала във възторг, подтиквайки ни към подвиг, ако никога не е живяла пълнокръвно, не е обичала, не е тъгувала. А това не се получи...

И отново Шукшин коригира своята работа. Започвайки снимките на „Печки-лавочки“, той като че ли се връща към този арсенал от художествени средства, който му донесе, макар и относителен успех още в първия му филм.

Той щедро изпътва филма си с проницани подробности, с чисто комедийни ситуации, връща на екрана простия и ясен сюжет, основан на „пътния мотив“, като поставя в центъра на композицията характера на главния си герой.

Това залагане на отдавна вече използвани похвати външно напълно се оправдава. Филмът много дълго се задържа на екрана, но зрителят „бисира“ само чисто комедийната му част, а неговото дълбоко мисловно ядро остава всъщност невъзприето. Шукшин се убеждава, че не „чистата“ комедийна форма го реализира изцяло като творец. Тясно му е в нея.

И ето „Калина алена“. В този филм Шукшин най-сетне улучва толкова отдавна търсената формула на „филм за всички“. В сложната сюжетна тъкан на „Калина алена“, която е напишал режисьорът, има като че ли всичко: тук е и крайният драматизъм в сложната съдба на героя, и мощната комедийна струя, и емоционалният маниер на построяване на сюжета, изпълнен в жанра на песента.

И въпреки всичко „Калина алена“ не се оказва „филм за всички“. Много зрители не го приемат. За това може да се съди по горещите спорове, които станали веднага след прожекциите, по възмутените писма на зрителите, които се ползвали в „Съветски екран“ и други издания.

Защо така сложно и напрегнато се създаваха отношенията между Шукшин и зрителската аудитория?

Както вече видяхме, неговата естетическа програма, толкова открито ориентирана към зрителя, изглеждаше от правилна по-правилина. Наистина режисьорът при осъществяването на някои конкретни пунктове от тази програма понякога грешел. И все пак не тези частни творчески грешки създаваха напрегнатостта в отношенията между режисьор и зрител. Много по-често тези отношения се разваляха заради героите, които Шукшин показва на екрана...

Метаморфозите на „Странните хора“

След филма „Печки-лавочки“ (за него ще поговорим по-подробно) на Шукшин се обидили неговите земляци — алтайците. Те критикували филма във вестник „Алтайская правда“. Но работата не свършва дотук. В къщи, в студията, в редакциите на вестници и списания против Шукшин се появяват възмутени зрителски писма. Едно от тях (аонимно) било особено обидно за режисьора: „Не взимай пример от себе си, не позори своята земя и нас.“

Впрочем подобни писания Шукшин е получавал и по-рано. И не само от земляци. Ето защо излиза с голяма статия: „Както при всеки, който прави нещо в областта на изкуството, писа тогава Шукшин, аз имам с читателите и зрителите и „интимни“ отношения — писмата. Пишат. Изискват. Искат красив герой. Ругаят за грубостта моите герои, за техните гуляи и т. н. Удивлява, разбира се, категоричността, с която изискват и ругаят. Наистина рядка увереност в своята правота. Повече обаче удивлява тази искреност и злоба, с които това се прави. Просто поразително! Едва ли не заплахи да те убият иззадъгъла с тухла. А какво искат те? Да измислям. Той, дяволът, има съсед, зад стената живее, работи, попейва си в празник (понякога шумно), случва се и да се скара с жена си... В него той не вярва, отрича, а ще повярва, ако аз излъжа за трима; благодарен ще бъдъ, умилан ще си поплаче пред телевизора и ще може да спи спокойно... С една дума искат нравствен герой. В рамките на моите възможности аз това и правя. Само че за мен нравствеността не е само герой. И герой, разбира се, но жив, а не лъскав маникен, гладък и мъртъв, от който ти се иска да отдръпнеш ръката си...“

С какво смущават героите на Шукшин зрителите и критиците?

В това, че тези герои не са измислени, а като че ли са уловени от дълбочината на народния живот, не се съмнявах, изглежда, дори най-върлите противници на режисьора. Разминаването — и разминаване понякога значително — започваше по-нататък. Как да се отнасяме към тези герои? Каква е позицията на самия автор по отношение на тях? И се появяваха анонимните писма, а в пресата започваха отчаяни дискусии, преминаващи понякога в безпощадни дуели на критично-антагонисти.

Критиците (а по-често зрителите) се объркваха от съвършено несъединими като че ли качества. Нека си припомним достопочтеният Пашка Колоколников от филма „Живее такъв момък“. Какво само нямаше в този характер? Тук се бяха смесили и самохвалството, и лекомислието, и бърливостта. А в края на краищата Пашка ни харесва. Ние се убедихме, че той е забележително добър момък, способен на най-благородни постъпки. Във финалния епизод на филма Пашка даже извършва подвиг, спасявайки народното благо — като рискува живота си, той измъква запалилия се камион от двора на нефтосклада (по-късно Шукшин осъди решително себе си за този финал). Но макар че Пашка ни харесваше, с него всъщност нещата не бяха така прости. Ако например в същия този финален епизод Пашка извършваше не героическа постъпка, а сядаше на подсъдимата скамейка за углавно нарушение, и такъв край съвсем не би противоречил на филма, тъй като амплитудата на качествата в характера на този младеж бе твърде обширна и толкова несъвпадащи желания, неочаквани промени в чувствата се натрупали в неговата душа.

Това че такъв похват е напълно реален, че „играта на чувства“ в такива неуравновесени и необикновени натури като Пашка Колоколников може да подтикне не само към големи благородни постъпки, но и по кривата пътека, Шукшин вече развива в следващия си филм „Ваш син и брат“ (а още по-ясно и по-убедително в „Калина алена“). Един от героите на този филм — завръщащия се от затвора Степан — си прилича като две капки вода с предшественика си Пашка Колоколников. Приликата не е в това, че и Пашка, и Степан се играят от един и същ актьор, Леонид Куравлев, а в това, че характерите на тези герои са близки. Разликата е само в това, че в характера на Степан Шукшин по-плътното нахвърля контрастните цветове като парадоксално и неочаквано придава на престъпника и обаяние, и голяма духовна сила. Оттук и повишената доза странност, необикновеност в поведението на героя.

Ето той се връща от затвора в родното си село. Събира се цялата рода, другари, познати. „Е, как е там, в лагера, май че тежко било?“ — питат Степан. Тук би трябвало той да излее насъбралите се съзми, да потъгува и да си поплаче за това, колко тежко му е било там зад бодливия тел. А изведнъж той започва възторжено да хвали живота в лагера: „Нъ, там е хубаво... Има много интересни хора! Да знаеш какви орли има! Имат даже и образование. В нашата бригада имаше двама инженери... И кино! Тук, на село, на кино съм ходил веднъж в месеца, а там два пъти в седмица. А искаш ли — иди в червеня кът, ще чуеш лекция „Честта и съвестта на съветския човек“ или пък „Положението на работническата класа в страните на капитала“... Често идваха артисти, дори ни дотег-



„Ваш син и брат“

наха...“ Да го слушаш, ще кажеш, че не в затвора е лежал няколко години, а се връща от санаториум.

Странно? Разбира се. Но това са още само цветенца. Неочаквано се изяснява, че Степан против всякакъв здрав разум, е избягал от този „санаториум“ само преди някакви си три месеца до крайния срок на присъдата си. Той избягва, знаейки точно, че със своето бягство ще си спечели още две години престой в затвора.

— Защо избяга? Та нали ти е останало да излежиш още капчица време? — пита милиционерът Степан, арестувайки го точно на веселбата в къщи по случай завръщането му.

— Защо избягах ли? За да се разходя веднъж из своето село. Затъгувах. Всяка нощ ми се присънваше моето село... И избягах.

Разбира се, постъпката на Степан, която не се връзва с така наречения здрав разум, би могла някак си да се обясни. Затъгувал момъкът за родния край, за близките си, търпение нямал погече. И все пак, главата ти не го побира: да избягаш в къщи за един ден, а после да изкараш още две години от живота си зад бодливия тел! Не, тук има някаква загадка на душата...

Но заедно с появата на новите разкази и филми на Шукшин тези загадки все погече се увеличаваха и ставаха все по-сложни. Неговите герои от време на време се „възпламеняват“, изненадвайки с неочакваните си, като че ли нарочно нелогични постъпки. Под перото на писателя се раждат фигури една от друга по-ексцентрични. Ето твърде почтен глава на семейство, почитан в селото човек, член колхозник скрива от жена си премията и тайничко си купува не бутилка водка (тук не би имало никаква тайна), не, купува си... микроскоп и с часовете не се откъсва от него, с негероятно упоение разглежда след работния си ден микробите, гъмжащи в капка вода. (Разказът „Микроскоп“)

Тук е и старият колхозник чичо Гриша — прослабен фронтовак, орденоносец, който доскоро обичал да си пийне хубавичко и да се повесели, голям любител на женския пол, познаващ на неприличните частушки и т. н. — изведнъж се изпълва с

монашеско смирение и заявява, че внезапно е повярвал в бога (разказ „Гена Брой-дисвет“).

Ето го и провинциалния Спиноза, гражданина Н. Н. Князев, който още от ранно детство забелязал в себе си „проблясъци на философско съзнание“, прекарва нощите си над философския трактат за държавната власт със следния текст: „Глава първа: Схема за построяване на целесъобразна държава. Държавата — това е многоетажно здание, всички етажи на което са съединени със стълба. При това етажите се стесняват постепенно, докато на върха остане само една стая, където ще се намира пултът за управление...“ (Разказът „Штрихи към един портрет“).

А ето и Максим Яриков, който в припадък на необяснима душевна мъка отива в милицията, за да се разкае за своите най-долни грехове. Заливайки се в сълзи, той признава, че е изобретил мощен двигател с размери на кибритена кутийка, а чертжите е предал на американците. Като се нарича долен предател и „научен Власовец“, той иска незабавно да го изпратят под конвой в Магадан, при това иска да отиде дотам бос. (Разказ „Верую“).

Непрекъсната върволица от подобни герои, които измислят най-неочаквани номера и принуждават критиката да ги определи като „чудаци“. В областта на терминологията отсега нататък кинокритиците приемат да наричат героите на Шукшин по названието на един от неговите филми, а именно „Странни хора“.

Смайна от нашествието на „чудаците“ и техните ексцентрични постъпки, критиката не стъпява веднага да се замисли над главния въпрос: А с какво така неочаквано „удивляват“ тези „странни хора“?

Но когато този въпрос все пак възникна, когато съдбите на героите на Шукшин се подредиха в стройна редица, става ясно, че в основата на тези характери (а те са толкова различни) действа една и съща формула: „чудаците“ тъгуват и се измъчват, защото не могат да намерят своето място в живота. Всички те по своему са и талантливи, и необикновени, но талантът им неизвестно защо не се реализира както трябва; силните чувства не намират естествен завършек, душата им не е на мястото си, бунтува се, крещи и героите започват да „лудуват“ — „лудуват“ забавно, дръзко, страшно.

Още във филма „Живее такъв момък“ наистина не така силно, но ясно звучи този мотив. Неунивящият веселяк Пашка Калаколников без успех се мъчи да намери своя „идеал“ и измъчван от това, че не му се отдава да го „фотографира“, започва да безобразничи — да лъже, да измисля, да се мятат насам-нататък. Но тогава това обстоятелство, изглежда, не е вълнувало много Шукшин.

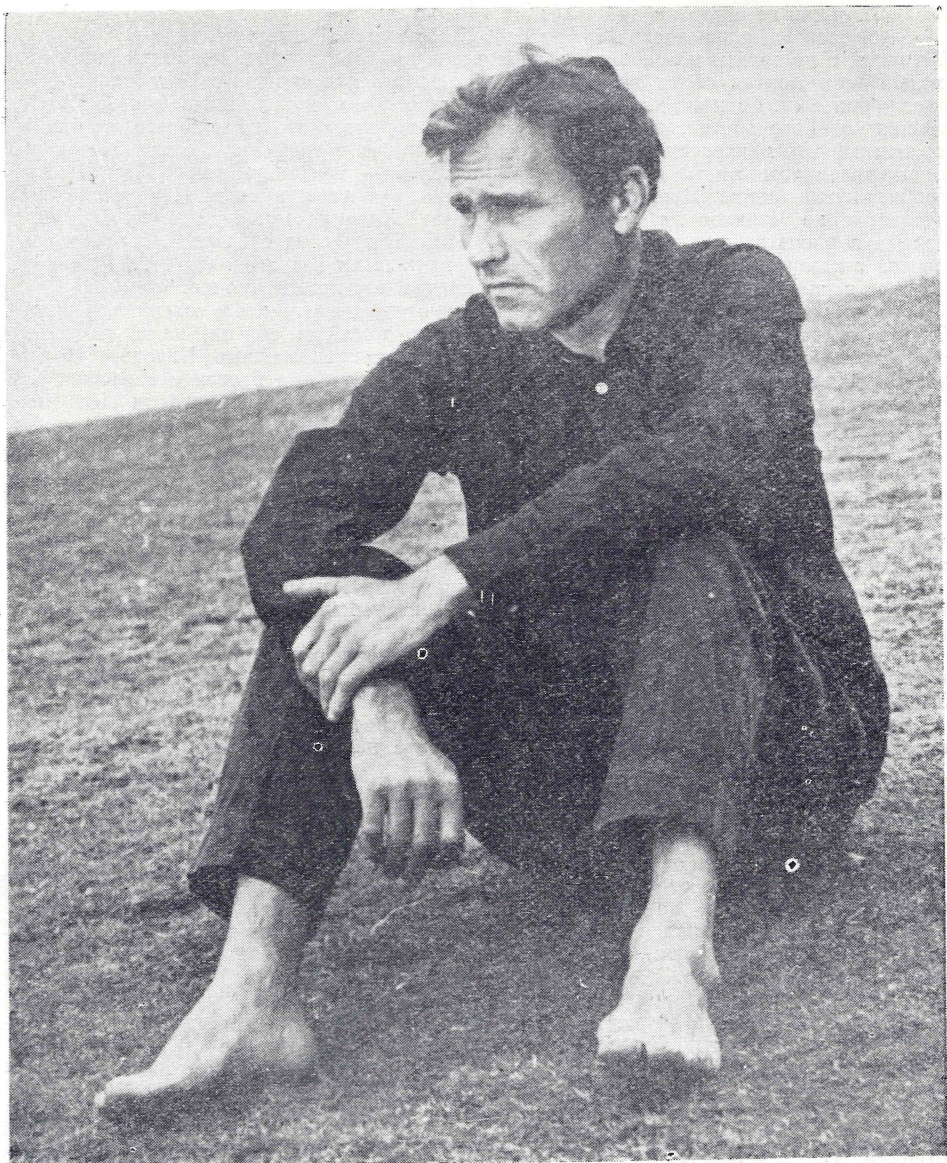
Той се любува на героите си и завършва сценария с бодър, оптимистичен акорд: „А зад прозорците на болницата — ясен, светъл ден. Хубав, мил живот.“ ...

Но много скоро не остава и следа от тази бодро затрогваща интонация. Симпатичните герои от „Странни хора“ наваяват вече не благодушно умиление, а тъга и тревога...

... Председателят на колхоза Ромил Павлович Соболев е загубил и покой, и сън. През летните нощи, когато младежите се веселят из селото, тъжни мисли подтикат председателя, зла, задушаваша мъка гризе душата му и не му дава да заспи. Безпокоят го не плановете за септември, не техническото състояние на колхозните трактори в навечерието на битката за висока реколта — боли го душата, притисната с неизвестно откъде взела се необяснима мъка. Всяка нощ тя не му дава да си затвори очите. Пък и да заспи, приспиват му се едни кошмари! Вижда председателят собственото си погребение, произнася от гроба прощалната си реч...

А колко е тревожна фигурата на Бронка Лунков от същите тези „странни хора“! Възрастен ловец, отлично справящ се с работата си — човек като човек. При всяка среща на нови хора той повтаря с болезнена натрапчивост един и същ безмислен, неправдоподобен разказ за това, как по време на войната върховното командване му заповядва, именно на него, Бронка Пупков, да убие Хитлер. Свято вярващ в тази странна измислица, Бронка с треперящ от възмущение глас разказва как се отзовавал в тесния бункер на четири очи с Хитлер, как стрелял в него от упор, но не го улучил. На това място Бронка прекъсва своя разказ, като се разплаква горчиво, неутешимо и се проклния за фаталната грешка...

Този мотив на уязвената, заблудилата се и ревяща от болка душа звучи все по-силно и по-силно и след филма „Странни хора“ се превръща едва ли не в главен мотив на всички литературни и екранни произведения на Шукшин. В не-



Василий Шукшин в „Печки лавочки“

говата проява все по-често се появяват самоубийци. Забавните, мили, чудаци“, предизвикващи съвсем доскоро в самия писател само лъка, добра ирония, смесена с умиление, все по-очевидно се трансформират в старинни фигури, а понякога и в зловещи. Като рисува майсторски тези пречупени характери, объркани съдби, Шукшин не поставя окончателна диагноза, не бърза да направи твърде широки обобщаващи изводи. Той като че ли не само констатира. Но емоционалната сила на разказаните от художника истории е такава, че неволно си задаваме въпроса: какво става в края на краищата? Откъде тази болест и развала в душите?

Шукшин не отговаря, той сам пита.

В този план характерен е разказът „Забоксува“. Разказът, както всички при Шукшин, е не голям, но забавен и дори весел на пръв поглед: механикът на совхоза Роман Явятин обича да послуша след работа как синът му Валерка учи на глас уроците си. Веднъж, когато учи наизуст известното лирично отстъпление „Русия тройка“ от Гоголовите „Мъртви души“, Роман подскача от внезапно връхлетялото го съмнение. От преразказа на сина се научава, че в тройката пътува Чичиков. Бащата при тази мисъл се задъхва от вълнение — как може така? Лети Русия тройка, птица-тройка. Народът ѝ се възхищава, път дава, а вътре Чичиков седи?! Как така, на Чичиков ли, подлеца, път дават? Това не може да бъде! Погледнали в първоизточника и се убедили, че е така. Ето, Гогол е казал: „Селифан изплющя с камшика и тройката се понесе“. А по-нататък веднага идва „Ех, Русия — тройка, птица-тройка“... Значи Чичиков пътува в птицата тройка.

Не намирайки сили да се справи с противоречието, което открива, Роман Звягин отива при учителя по литература и го моли да обясни, не е ли нещо обърнал класикът, като е поставил в тройката нехранимайкото Чичиков. Но и учителят нищо не може да обясни. Бащата си отива у дома ядосан и измъчван от въртящата се в главата му мисъл: Как може да бъде така, тройката да вози Чичиков?!

Този разказ, написан в духа на закачлива, непретенциозна притча, може да се тълкува, както си искаме; и в широк, и в съвсем тесен, конкретен смисъл. Например: писателят го адресирава като че ли и към самия себе си, и към своите герои. Съвсем доскоро Шукшин понякога идеализираше скъпите му селски хора, виждаше в техните душевни пориви само прекрасното — нещо в духа на вдъхновения полет на птицата-тройка. Но ето че писателят поглежда по-внимателно към същите герои и оказвайки се в положението на същия този Роман Звягин, се задъхва от внезапно прозрение: А накъде лети моята „Русия-тройка“? Накъде отиват моите герои? Какво крият те в душите си?

Поразителни метаморфози преживяват „странните хора“ на Василий Шукшин в продължение на десетилетие. И отношението на самия автор към тях се изменя. Защо?

— И в литературата, и в киното моите интереси са постоянни. Аз изследвам преди всичко селската среда, а по-точно, съдбата на хората, излезли от селото.

Какво ме вълнува?

Нашето село се разпада, отива си. Това е ясно като бял ден. И да плачеш, и да крещиш — нищо няма да се измени. Животът върви по своя път.

Но къде отива селото? Към какво? Ето въпроса! И тази страна на проблема ме вълнува сега повече от всичко.

Да, селяните ми са близки, както и по-рано. Но моята позиция не че се изменя, а се усложнява. Да вземем за пример Егор Прокудин, от „Калина алена“. Егор е селянин. Напуснал е селото. Има, разбира се, различни пътища да си отиде човек — благополучни, по-малко благополучни. Моят Егор е загубил всичко, когато си отива от село. Животът го понася като сламка. И той става крадец.

В тази тъжна история ме интересува не това, че някакъв си човек е излязъл от реалите и не просто човек. Интересува ме селянинът, загубил връзката със земята, с труда, с тези корени, на които от векове се държи животът. Как става така, че човек, в жилите на когото тече селска кръв, кръв на труженник, човек със здрава нравствена биология, наследена от селската среда, изведнъж се изкълчва, пречупва?

Сложен случай. На мен ми е жал за този човек, мъчно ми е до болка, изтръпвам. Така са се стекли обстоятелствата — лични, обществени — иначе Егор би могъл да се прослави с други дела. Колко му е! Какъв горд и силен характер, какъв здрав, надежден човек! Без да излиза от лагера, той съумява да запази и душата си, и съвестта си, да остане човек.

Да, „Калина алена“ като че ли е пак за това село. Но този път разговорът е за друго, за селянина, който е станал крадец, паразит. Тук има такова разрушаване на основите, че преди пет-седем години не би ми и хрумнало така да обърна разговора. А нали и тогава са се срещали фигури като Егор Прскудин. Същият този Степан от филма „Ваш син и брат“ например.

За селските хора — чисти по душа и целомъдрени телом — става все по-сложно да се пише. Аз и по-рано не мислех, че трябва така да се пише. И все пак пишех така.



„Мелина алена“

Какво ме заставяше?

Трябва да кажа, че твърде много неща в моя живот се определиха от войната. Защо именно войната — нали не съм воювал?

През 1941 г. бях на 12 години. Бях малък, за да отида на фронта, но достатъчно голям, за да разбера много неща и да ги запомня за цял живот.

Помня как в един порив се вдигна народът, как откри най-хубавите страни, цялата дълбочина на душата си. И оттук, във всеки случай в първите мои литературни и кинематографични опити, идва безкрайната благодарност към чо-

века от народа, възхищението и удивлението пред него. Те са почърпени от тези страшни и сурови години, от моята памет за това, какъв беше народът в тези години.

Но времето върви. Ето че прехвърлих четвъртия десетак, към петия се приближавам. Натрупвам нов опит, нови впечатления. Сравнявам първите си и сегашни работи и забелязвам: на мястото на лириката, топлотата, незлобливия хумор по отношение на героите се натрупва нещо друго. Все по-често и по-често в редовете или кадъра се промъква иронията, понякога много зла. Чувствавам, че душата ми се бори: днешният ми опит спори с вчерашния, като неволно ме задължава да гледам по-строго на съвременните си герои. Сатиричната струя идва от само себе си. Тегли ме към по-трезв разговор, може би даже ожесточен, влече ме към по-зряла, по-обективна работа. Трябва по-трезво да се гледа на живота. Това е необходимо, ако щете, от уважение към самия този Човек, за когото пишем и снимаме филми. И може би висшата форма на уважение към човека се състои и в това, да не се скрива от него какъв е той. Да се говорят не само подслани комплименти, а цялата истина, колкото и горчива и жестока да е тя.

Тогава това ще бъде борба за човека. А как иначе? Иначе ще бъде като парадния вход на главното здание на Мосфилм: огромен и прекрасен и... винаги затворен. Хората идват на работа през пропуска и по цял ден сноват от сграда в сграда, като използват обикновените врати. Животът на студията е вътре в нея. Парадният вход не е необходим.

Животът върви, носи нови радости, нови беди. И разговорът за всичко, което ми е скъпо, трябва да се води по друг начин.

Трябва да преминем на друг режим на работа. Трябва самите ние да се изменяме.

Ето какви са сега моите настроения.

В къщи и на гости

Трябва да се отбележи, че засега Шукшин успява да реализира своето настроение „за промяна“, за нов „режим на работа“, по-успешно в прозата, отколкото в киното. Даже най-добрите му филмови работи — „Печки-лавочки“ и „Калина алена“ потвърждават това.

За „Калина алена“ българските читатели вече имат представа от публикувания сценарий в списание „Киноизкуство“. Филмът „Печки-лавочки“ досега не е показан в България. Затова се налага да кажа нещо повече за този филм.

...Трактористът на колхоза, Иван Расторгуев, седял до насита по време на отпуска си върху твърдия морски чакъл в кримския курорт и достатъчно умерен от пътният съвет се връща у дома си, на село. И първото нещо, което прави, е да приседне на родната земя. Присяда с явно облекчение и нескрито блаженство. А после, за минутка позамислил се, хитричко поглежда към зрителната зала и чистосърдечно си признава: „Е, това е... край, момчета!“

С това като че ли малко неочаквано връщане на героя в родното му село без дълбокомислени изводи и банален морал завършва филмът „Печки-лавочки“. А започва съответно с изпращането на героя в далечен път: за ударна работа в колхозната нива Иван Расторгуев получава карта за почивка в черноморския курорт и заедно с жена си, дойчката Нюра, се отправя към лазурните брегове. Искра да вземе и двете си дечица, но хората с опит в живота го убеждават да не прави това...

В интервала между тези две крайни точки на сюжета — заминаването и пристигането на героя — се развиват събитията на филма. И всичко, което става в него — забавни недоразумения, приятни и неприятни произшествия — се случва по пътя. Шукшин ни предлага многократно използван и в литературата, и в киното сюжетен ход — пътешествието на героя.

Но пътешествието, в което ни изпраща Шукшин (той е и автор на сценария, и режисьор, и изпълнител на главната роля) заедно с героя си, се оказва въпреки сюжетния шаблон много и много необикновено. Ние се предвиждаме не в пространството, а след автора, все по-нататък и по-нататък се задълбочаваме в истинските дъбри на човешката душа. Шукшин предлага не пътешествие „по забележителностите на родината“ (макар че би могъл да се получи и такъв филм — влакът, с който пътува Иван Расторгуев, пресича от Алтай до Крим едва ли не цялата страна!) — ние пътешествуваме в характера на главния герой.

Именно този чудноват характер на външно съвсем обикновения представител на днешното колхозно село стои в центъра на филма „Печки-лавочки“. Разбира се, има и други интересни герои, но всяка нова личност се появява не толкова, за да „покаже“ себе си, колкото да погледа Иван. А с него и зрителят трябва да зърне главния герой от нова, най-често неочаквана страна.

В купето се появява първият случаен спътник на Иван — командирован от града, човек „нагличък, снисходителен, с лека насмешка в погледа“ — както е казано в сценария. Назидателният тон, подигравателните самодоволни усмивчици на командирования не допадат на Иван и на зададения ехидно въпрос „Накъде пътувате?“, отговаря не по-малко ехидно:

— Закъде? На Кудикина планина. Чували ли сте такава? Там е построен нов курорт. Аз първи си смазах ските затам.

— Какво? Остави селските си навици, щом си тръгнал за града — подхвърля „интелигентният“ спътник на Иван.

По-нататък — повече. Следва отчаяна кавга и „градският“ напуска купето.

Но ето че се появява друг спътник — „конструктор на ж. п. линии с авиационен уклон“, както се представя на Иван и Нюра. Човек уморен, измъчен от своята „нервна работа“, той все пак е способен да направи широк жест: подарява на Нюра найлонова блузка, а Иван почерпва с коняче. И няма да познаеш нашия герой! От коняка ли, от душевната ли топлина на „конструктора“, Иван се разтапя и си разтваря сърцето — заговаря за лирика, философски размишлява за трудодните и заплатите в колхоза.

„Конструкторът“, както скоро се изяснява, се оказва обикновен мошеник, а блузата е открадната. Опарил се от млякото, Иван отсега нататък и водата духа. Подозрителността му след случилото се е толкова голяма, че приема за мошеник и следващия си спътник — възрастния, уважаван професор, специалист по фолклора — само заради това, че професорът има същия куфар, както и „конструкторът“.

— С чай ще гощава, не взимай — напътствува Иван жена си Нюра, — може да сложи приспивателно. Ще се редуваме за спане... Провери парите!

Изненадан от хладното посрещане, професорът се опитва все пак да завърже разговор с Иван:

— Как е на село? Пътувах и ми се стори, като че ли по-весело се живее. Хората някакси по-весело гледат...

— Ами! Не знаеш къде да се денеш от веселие. Цялата улица, като започне изведнъж да се смее, спасяване няма. С пожарни ни охлаждаат. Случва се станеш сутрин — още нишичко не си направил, не си закусил дори, а смеят напират. Сдържаш се, сдържаш се и не можеш да се сдържиш. Смешно! Понякога чак до обед се смееш. Ето колко е весело! — приказва Иван, когато след случката с „конструктора“ не ще спечелиш със задушевен разговор.

И така — до края на филма. Всеки нов човек, когото среща Иван, натиска друг клавиш в неговата душа и Иван съответно се обръща към поредния си събеседник от нова страна. Обиждащ се, лесно уязвим човек, изключителен майстор на шегата, трезв мислител и наивен простак, „скромнияга“ и невероятен самохвалко, първенец на колхоза и отчаян гуляйджия — това не са различни хора, все същият Иван Расторгуев и безкрайните трансформации и „превъплъщения“ на непостижимо сложния си характер.

В интервю, дадено по време на снимките на филма, Шукшин признава, че е замислил „Печки-лавочки“ като „комедия на характера, комедия социална и истински народна“.

Комедия на характера се получи. Но не и „комедия социална“. И не защото на „Печки-лавочки“ не достига хумор. Не, точно това е наред във филма — забавни поврати на сюжета, остроумен диалог, предизвикващ в залата смях, и сочен (истински народен!) хумор тук има повече, отколкото във всяка днешна разновидност на „чистата“ комедия.

На филма „Печки-лавочки“ като комедия малко не достига... сериозност. Да, да — именно сериозност, по-голяма острота в развитието на конфликта, който тук е заявен. Показателно е, че всички „сериозни“ разговори във филма и решения на неговата истинска проблематика не закономерно се пораждат от самия ход на събитията, а възникват като че ли случайно, във вид на някакви „отстъпления“ от него.

Мошеникът Виктор, който се представи пред Иван и Нюра отначало като

„специалист по ж. п. линии“, а после като „авиоконструктор“, твърде ловко се измъкна от това затруднено положение, описвайки живописно пред спътниците си някаква „система игра“ — „ж. п. път без мостове“, която той уж разработвал в конструкторското си бюро.

Тази система наистина изглежда съвсем оригинално: „Влакът приближава река, над която няма мост, изпуска под себе си струя пара и без всякакви крила плавно се издига във въздуха, прелита над реката и също така плавно — плавно — се приземява.“

„Принципът на въздушната възглавница“ — така излага същността на изобретената техническа новост хитреца-мошеник.

За съжаление от тази фантастична „система игрек“ има нещо и в самия филм „Печки-лавочки“. Почти след всеки поврат в сюжета се откриват сериозни жизнено проблеми. Но ето че филмът прескача над тях по „мощната струя пара“.

Защо така се е получило?

Наивно е да се мисли, че тук на Шукшин сценариста не му е стигнал барутът — запасът от жизнени впечатления, мисли, разбиране на истинските съвременни проблеми, — за да може по-пълно да насити с тях филма си. Смяя категорично да утвърждавам това, защото едновременно с „Печки-лавочки“ излезе от печат новата книга на Шукшин „Характери“. Тук всеки разказ представлява цял огромен пласт от живота, малко изследван още от нашето изкуство, всеки герой е колоритен характер, поставящ остър жизнен проблем.

И можем да си представим какви искри биха ползтели, какъв остър разговор за живота би се провел, ако поставеше някои от героите на книгата „Характери“ или подобни на тях в купето с Иван Расторгуев. Тогава и характерът на самия Иван би се разкрил по-пълно, по-дълбоко, по-проблемно, а разговорът за живота, който така живо е започнат в „Печки-лавочки“, би ни довел до още по-значителни резултати.

Шукшин не е направил това. Киновлакът с Иван Расторгуев и литературният експрес на „Характерите“ той изпраща по различни маршрути.

Съпоставката на книгата „Характери“ с филма „Печки-лавочки“ (по същия начин, можем да сравним „Калина алена“ с излезлия през тази година нов сборник разкази на Шукшин „Беседи при ясна лъна“), вероятно може да ни наведе на мисълта, че през последните години Шукшин все повече потъва в литературата. Потъва, разбира се, не в буквалния смисъл: той продължава да работи в киното с предишната си интензивност — пуснати са в производство два нови негови сценария, самият се снима във филма на Бондарчук „Те се сражаваха за родината“ и т. н.

Потъва — означава, че той реализира всичките си най-дълбоки, вълнуващи го замисли първо в литературата. На нея най-напред доверява своите съкровени мисли и нови жизнени възприятия.

А киното?

Киното е след това!

Не мисля, че Шукшин е разлюбил кинематографа, че се е разочаровал във възможностите му. В друго, изглежда, е въпросът. Положението на Шукшин в киното е сложно. С него то напомня състоянието на героя му Иван Расторгуев в Крим. Като че ли ужасно е интересно, всякакви съблезни и в същото време нещо не е както трябва: моето е много красиво, но да седиш в теснотията и по камънаците — не е голямо удоволствие. Твърди са и бодат! А у дома родната алтайска земица ти се струва като пух! И каква шир! При това никой не те настъпва по краката.

Навярно така е волен и свободен в литературата Шукшин. Там към неговата работа се отнасят по-сериозно и с повече доверие. И затова естествено го тегли нататък, където не е просто по-удобно и по-мекко да се „седи“ (съвсем не му е до това), а където може по-пълно, по-тънко и главното по-бързо да реализира замисленото. Ще приеда за пример, че замисълът на голям филм за Степан Разин е възникнал у Шукшин още преди десетина години. В 1966 г. е написан сценарият. Но и до днес този филм не е заснет. Докато романът за Разин отляга е публикуван, макар и да е написан доста след литературния сценарий.

Горчивият парадокс се състои още и в това, че на „неблагодарното“ изкуство — киното — Шукшин отдава много повече време и сили, отколкото на



Василий Шукшин и Лидия Федосеева във филма „Калина алена“

литературата, но без да получи същия резултат. Имах възможността да наблюдавам през всички етапи работата на Шукшин над филма „Калина алена“ — от началото до края. Трябва да подчертая, че Шукшин в този филм се трудеше за трима, работеше, както се казва, до скъсване, без да се щадеше. Филмът влиза в производство без подготвителен период и Шукшин направо от болницата (където е бил написан сценарият на „Калина алена“) заминава на снимки. С неимоверно напрежение на силите в сложните условия на експедицията той засне филма за два месеца, но през време на монтажния период е принуден отново да влезе в болница. Току-що започнал лечението, той избяга оттам и като превъзможна жестоката болест, буквално „до последен дъх“ се застави да завърши работата си над филма.

Като свидетел на снимките дължен съм да отбележа и факта, че Шукшин не само екранизираше повестта си. Той правеше всичко, за да надмине нивото на литературния първоизточник — задълбочаваше мотивировките, търсеше по-остри художествени и смислови решения. И това му се удаде: работният вариант на филма прави по-силно впечатление от киноповестта.

Помня един разговор с Шукшин след прожекцията на поредната партида заснет материал:

— Много ме безпокои сюжетът — се оплака тогава Василий Макарович. — Опасен е дори с това, че сама за себе си сюжетната история подтиква към правоучителни и праволинейни наиздания: „Не правете като Егор. Не ходете по неговата пътечка, тук е опасно и всичко може да свърши лошо.“ Нужни ли са такива инструкции на зрителя? Искате ли да поговорим с него за друго — да разкажеш не за злочестата съдба на режесивиста, а да разкажеш за душата му. За това колко не е уравновесена още тя, как се мята насам и нататък и търси своето място, своя празник.

За това трябва да разкаже „Калина алена“. Ето защо моята най-сложна

задача сега е „да разруша“ сюжета, „да го преодолее“, да проведе разговор в по-сложен план.

Но на какъв уровень все пак трябва да водя разговора със зрителя? Това за мен е най-проклетният въпрос...

И наистина въпросът за „нивото на разговора“ със зрителя тогава съвсем не бе напразен. В ръцете на режисьора бе колосален по своя обем материал, от който би могло да се направят няколко различни не само по „ниво на разговора“, но даже „по концепция“ филми. Работата отиваше към своя край и трябваше окончателно да се определи с какво да се отиде при зрителя?

И ето тук с голяма сила се прояви „неблагодарната“ творческа и организационна природа на кинематографа. Няма да говоря за сложни, трудно обясними неща, ще говоря само за най-простите и обикновените, заради които усилията на режисьора да надмине нивото на повестта завършиха безрезултатно.

Първо, материалът не се подбираше в отпуснатия метраж. От филма започнаха да отпадат цели епизоди, да се съкращават диалози, да изчезват много важни подробности и елементи на средата. Филмът се топеше пред очите ни като снежен човек. Той губеше не само багри, пълнозвучност, но губеше много и в аналитичността си — някои неща в него не бяха съвсем ясни.

В това положение Шукшин прие единствено възможното решение, което спаси филма. Той прехвърли филма от нивото на размисъл до нивото на емоционален разговор. На преден план излизат емоциите. Помня как при презаписа на епизода, в който Егор плаче след посещението при майка си в подножието на развалената черква, Шукшин моли звукооператора: „Дай музиката по-остро, като плач, като нарастващ вопъл. Трябва да подсиля тази сцена.“ Точно така той подсили и целия филм, намали размисленията за съдбата на своя герой и засили емоционалния патос на филма. Това решение имаше своето основание — ненапразно така се смеят и плачат зрителите на „Калина алена“, ненапразно минава така добре по екраните из цялата страна. Но радвайки се на този голям, наистина всенароден успех на филма, е все пак жалко, че той се представя на зрителите не в най-силния си вариант; жалко, че каноните на кинематографа някъде са подтиснали замисъла на художника и са игнорирали неговите опити да осъществи мисълта си в цялата ѝ пълнота.

Отново и отново неволно в паметта изплува неотдавнашният спомен: смъртнобледият Шукшин, пристигнал за премиерата на своя филм направо от болничното легло. Помни се неговият поглед, обърнат към зрителната зала, неговата прекъсвана от непреодолимо възмущение реч...

Не, не ми се иска да вярвам на версията за неговото „потъване“ в литературата. Той за дълго не може да се задържи на едно място. По образованието си, по стремежите си той е кинематографист и в кръвта си и екранните гени obligателно ще напомнят за себе си. И затова ти се иска да вярваш, че той не само няма да остави „неблагодарното кино“, подмятайки ни подобно на своя герой от „Печки-лавочки“ на прощаване: „Е, това е... край, момчета!“, и истински ще се върне при него. И именно на екрана ще довери най-скъпия си, най-изстрадания си замисъл.

Може би това ще стане още в следващия му филм.

Само че нека по пътя към екрана, както и Иван Расторгуев в далечното му пътешествие, Шукшин да среща повече хубави, доброжелателни хора, верни другари. И да не се срещат „конструктори“ и не особено „интелигентни“ любители, които ще кажат: „Я остави своите селски привички!“

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

ПОЕМА ЗА ЛЮБОВТА

Могат ли героите на съвременен филм да разговарят помежду си с бели стихове? Няма ли това да изглежда изкуствено и преднамерено? Режисьорът на филма „Романс за влюбените“ Андрей Михалков—Кончаловски и сценаристът Евгени Григориев считат, че няма да е преднамерено, защото във филма става дума за любов.

— Познавам сценариста Евгени Григориев отпреди — разказва режисьорът — от интересните му филми „Наш дом“ и „Три дни на Виктор Чернишов“. Но новият му сценарий просто ме порази, въпреки че сюжетът му е елементарен, даже тривиален — това е любовна история, каквито има много. Момче и момиче много се обичат. Тя е екскурзовод в Изложбата на постиженията на народното стопанство, а той шофьор на тролейбус. Той отива в армията, момичето го чака. Служейки в морската пехота, на него му се случва нещастие: спасявайки своя другар, той попада в лодката, която отнасят вълните. В къщи съобщават за гибелта му. Момичето много страда, но тя има добър приятел — хокеист. След време тя се омъжва за него и става майка. Оказва се, че вестта за гибелта на моряка е погрешна. Той е останал жив, връща се в родния град и иска веднага да види момичето. Всички го разубеждават, но той не слуша никого. Момичето го обича, както преди, но тя има мъж и дете. Той не желае да вярва, че за тях повече няма щастие. И ето че се получава обикновеният триъгълник, конфликтът е, общо взето, банален. Всички се измъкват и никой не е виновен. Но спомнете си прекрасните думи на Довженко: трябва да гледаме в локва, а да видим в нея звезди.

В сценария на Евгени Григориев имаме толкова ярко изразено светоусещане, каквото се среща само в голямата литература. Той говори за простите неща с толкова истинска чистота и страст, че ти се възхищаваш на мъжеството и таланта на автора, който умее в най-обикновеното да открие нещо ново, както в „Поема за морето“ на Довженко, където героите стоят на земята, а главата им е в небето. Сюжетът на „Романс за влюбените“ е лиричен, но зад него откриваме епическа картина — става дума за измеренията на самата история. Работата не е сюжета, а в това как сценаристът говори за любовта. Любовта е

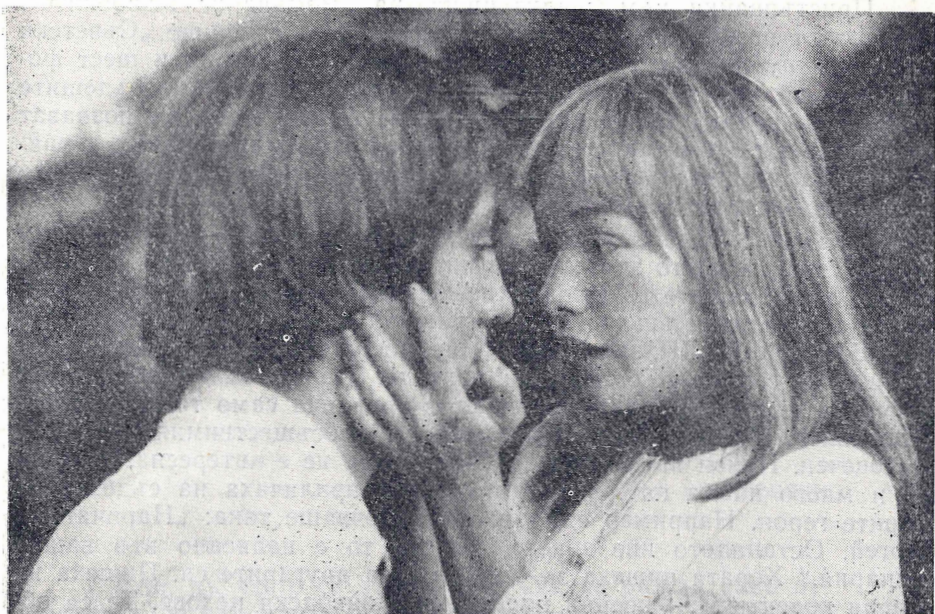
живот, без нея човек умира. Исихме да покажем във филма, че когато човек се влюби, той се преобразява, променя, усъвършенствува, а когато чувството го напуска, обеднява и се разрушава вътрешно. Любовта във всичките ѝ прояви — към родина, към майка, към жена — е най-хуманното и пълно изразяване на личността. Във филма исках да покажа света на влюбения — това е свят, пълен със слънце и ласка. Силата на любовта се заключава в това, че тя подпомага слабите в борбата с несправедливостта. А умре ли — с нея умират и част от душата, и част от сърцето. Без любов си отива човешкото в човека. Докато носим в себе си любов или надежда за любов, ние живеем. Иначе умираме духовно — филмът разказва и за това.

Във филма искахме да създадем нравствен идеал. Да покажем каква според нас трябва да бъде любовта. За да може всяко момче и момиче да каже: „Искам такава любов“. Всеки е способен да обича, но не всеки го съзнава. Някому е провървяло да срещне любовта, а на друг не. Най-същественото, което може филмът да даде, е да накара хората да открият в себе си способността за чувства. Ние можехме да си послужим като епиграф с думите на Фойербах, че никой не е създаден за щастие, но ние сме създадени да живеем, а животът това е любовта.

— *Героите на филма говорят с бели стихове. Не ви ли създаваше трудности този съвсем некинематографичен език?*

— На пръв поглед този език изглежда надут и високопарен. Но преувеличената условност не е новост в съвременното кино. Има много мюзикъли, където героите не говорят, а само пеят или танцуват — „Шербургските чадъри“ е филм, който ни е близък като тема, но далечен като изводи. Там през цялото време усещаме естетизиране и зрителят не забравя за условността. А ние искахме да направим филм, в който зрителят, забравяйки условността да възприема всичко като реалност, където всичко да бъде истина до край — и стиховете, и думите, и страстта, и любовта. В киното е много мъчно хората да говорят в стихове и в същото време да остават реални, а не надут и фалшиви. Спомням си думите, които ни написа едно момиче. Тя беше почувствувала точно, че нашите герои казват на глас онова, което другите мислят, но се стесняват да произнесат. В живота ние често се сковаваме, подтискаме чувствата си, крием ги зад незначителни думи, обличаме ги в завоалирани форми. А героите на нашия филм са открити в мислите и чувствата си — толкова открити като героите от древен епос, а може би като хора от бъдещето. Силният и мъжествен моряк, който се противопоставя на бурята, седи на брега и плаче, и вика майка си като дете. Това не е слабост, това е пълна вътрешна свобода, без която човешките чувства повяхват и заглъхват. А тук всичко е изразено с пълна сила — и любовта, и радостта, и страданието. Героите гледат в душите си. Те произнасят изречения, които звучат едва ли не банално. Но в това се състоеше и задачата на филма — тези думи да звучат по новому и да се възприемат свежо и непосредствено.

Сценарият е написан в бели стихове, но с голяма искреност, майсторство, на един дъх. В него има истинска хармония на възвишеното и земното. Героите говорят в стихове, но това са влюбени, а лю-



Евгений Киндинов и Елена Коренева във филма „Романс за влюбените“

бавта преобразява живота. Когато не обичаш, даже позната улица ти се струва унила и противна. А понякога срещаш човек, който в тролейбуса се усмихва на собствените си мисли. Лицето му е чисто и вътрешно осветено. Белите стихове помагат да видим света с очите на влюбените. Това е все едно да видиш действителността от висотата на птичи поглед.

— *Как бихте определили жанра на филма?*

— „Романс за влюбените“ е музикално-драматична поема. В нея има около един час музика, която е написал студентът А. Градский.

... Андрей Михалков—Кончаловски е един от най-талантливите майстори на съветското кино, чийто път в изкуството започна в средата на шейсетте години. Внук на художника Пьотр Кончаловски, син на поетесата Наталия Кончаловска и на поета Сергей Михалков, той завършва в Москва специално музикално училище като пианист. Но вместо консерваторията избира ВГИК в класа на Михаил Ром. Поставя през 1965 година в студия Киргиз-филм дипломния си филм „Първият учител“ по повестта на Чингиз Айтматов. Следва „Историята на Ася Клячина“ — драма из съвременния колхозен живот. Екранизациите на две класически произведения на руската литература — „Дворянско гнездо“ на Тургенев и „Вуйчо Ваньо“ на Чехов донасят на режисьора международна известност. Андрей Михалков—Кончаловски често се проявява и като сценарист, негови са сценариите на филмите „Ташкент — хлебен град“, „Песен за Маншук“, „Краят на атамана“, „Чакаме те, младеж“, „Свирипият“, „Андрей Рубльов“ (съавторство с Андрей Тарковски).

Пристъпвайки към реализацията на „Романс за влюбените“, режисьорът помоли редакцията на популярното списание „Съветски екран“ да публикува фрагмент от сценария и да помести шест фотографии на млади киноактьори. „Ние искаме да питаме бъдещите зрители дали така си представят нашите герои, може би познават млади момчета и момичета, които според тях олицетворяват най-интересния тип на съвременен млад съветски човек. Фотографиите трябва да изпратят в Мосфилм.“

— За нас беше важно — обяснява режисьорът — да намерим такива герои, в които зрителят да познае себе си. За това и се обърнахме към бъдещите зрители за помощ. В отговор пристигнаха 6000 писма от различни ъгълчета на Съветския съюз, Полша, Чехословакия, България, ГДР, Монголия. Ние искахме нашите герои да са човешки и социално близки на зрителя. Да не бъдат абстрактни фигури, а живи хора, защото идеалът привлича само тогава, когато е достъпен. Някога Достоевски писа, че неосъществимият идеал е безчовечен. Някои писма казваха, че темата не е интересна, но имаше и много писма на хора, чиито съдби приличаха на съдбите на нашите герои. Например едно писмо започваше така: „Наричат ме Сергей. Останалото вие знаете, защото то е написано във вашия сценарий.“ Хората пишеха за себе си и за другарите си. Пишеха ни и цели колективи — военни поделения и заводски цехове. Те са обсъждали нашето обръщение на събрание, гласували и вземали решение кой е най-добрият, кой е най-достойният и кому може да се довери да представя на екрана образа на младия герой, на нашия съвременник. Пращаха ни фотографии на първенци в производството, на отличници в боевата и политическата подготовка, разказваха за тях. По този начин се запознахме с много хора, за всеки от които мисля, че може да се направи интересен филм, макар и неприличаш на нашия. Сега, когато филмът е готов, чувстваме огромна отговорност пред зрители. След като ги предизвикахме на толкова откровен разговор, ние си даваме сметка, че и нашият филм трябва да бъде искрен разказ за нашия съвременник и връстник, че той трябва да бъде понятен и близък на всички, но не опростен. Той трябва да вълнува, защото когато човек се вълнува, има желание и нужда да размисля. А за нас е важно след филма зрителят да изпитва емоционално сътресение и желание да мисли за живота, за хората, за себе си. Дали успяхме, това ще оценят зрители.

... Съветските зрители още не са гледали „Романс за влюбените“ — филмът е току-що завършен и премиерата му се състоя в Карлови вари по време на XIX международен кинофестивал. Ролята на главния герой изпълни актьорът от МХАТ Евгений Киндинов, известен от филмите „Градски романс“, „Младите“ и др. Героинята се играе от студентката в театралното училище „Шукин“ Елена Коренева. Майката на героинята — Ия Савина. В останалите роли участваха Инокентий Смоктуновски, Александър Збруев, Александър Самойлов, Ирина Купченко, Иван Рижов, Николай Пастухов; оператор Леван Пааташвили, художник Леонид Перцев, художник по костюмите Лидия Кусакова.

СЕМЬОН ЧЕРТОК

МОНТАЖ НА АТРАКЦИОНИ — КЛАСИЧЕСКИ И СЪВРЕМЕННИ ФОРМИ

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Едва ли често се замисляме: как се ражда едно откритие? От падналата ябълка може да се роди законът за гравитацията. Стига, разбира се, нейното падане да е видно от някой Нютон... А какво могат да породят атракционите на един „Луна-парк“? Да кажем, онова съоръжение, което в Русия наричат „американски планини“, а в Америка, който знае защо — „руски“? Какво може да даде на изкуството и естетиката тази променяща профила си релсова пътека, по която с голяма скорост ту издигайки се, ту пропадайки хвърчи малка количка, доставяйки на своите пътници всички удоволствия на полет със самолет в бурно време?

Една от най-категоричните и полемични сред валидните и до днес теории в зрелищното изкуство, стига, разбира се, в тази малка количка да се вози някой Айзенщайн...

Свидетел: Сергей Юткевич — акуширал при раждането:

„Наше любимо развлечение в онези години бяха посещенията на разположените в Народния дом „американски планини“... Ние се возехме на тях неуморно, изпитвайки момчешка наслада от вълнуващите пропадания и издигания, крещяхме строфи от любимите стихотворения на Маяковски сред грохота на количките, мечтаехме на глас за новия театър, който ще създадем. Обикновено си купувахме билети не за един кръг, а за десет поред. Хората, които бутаха количките, ни познаваха добре и ни возеха с особена изисканост. Може да се каже; че всички теории на „ексцентризма“ са се родили на тези „американски планини“.

Веднъж, след една такава „разходка“, аз отидох при

Айзенщайн в тихата му квартира на Таврическа улица така разгорещен и възбуден, че Сергей Михайлович ме попита: какво ми е днес и когато му казах, че пак съм бил на моя любим атракцион, той възкликна:

— Слушай, това е идея! Дали да не кръстим нашата работа „сценичен атракцион“? Нали ние с тебе искаме да разтърсим нашите зрители с почти такава физическа сила, с каквато ги разтърсва атракционът?

... По-късно Айзенщайн промени този термин на знаменития „монтаж на атракциони“.¹

Показанията на свидетеля Сергей Юткевич биват веднага потвърдени от вещестено доказателство — бележка, съхранила се в личния архив на Айзенщайн:

„Монтаж на атракциони“ — как бе измислен.

С (ергей) Ютк (евич) при мен в Питер. 1922 година.

Обичаме думата атракцион.

„Освен това има моден израз ... монтаж“.

Монтажът в индустрията.

Нали някъде отдалече, от Париж, сияе чрез „Вещ“ Иля Григориевич (Мренбург — В. И.) с урбанизма, естетиката на индустриализма, Хулио Хуренито и по-нататък с пророческия „Тръст Д. Е.“

Нека да е „монтаж на атракциони“.

Той е първата ми постановка.

Той е първата ми статия.

Той е първичен в моите търсения.²

Първата теоретична статия на Айзенщайн наистина се казва „Монтаж на атракциони“, отпечатана е в списание ЛЕФ, книжка трета от 1923 година. В нея Айзенщайн наистина иска да разтърси зрителите с почти физическа сила, да ги „обработва в желаното направление“, „да улови масовите настроения и да зарази с тях зрителските маси“, упорито иска да изследва „пътищата, по които зрителят се подхвърля на чувствено и психологическо въздействие“.³

Младият режисьор не само търси контакти със зрителите — той определено иска да им въздействува, и то не как да е. Акцентът се поставя върху ударното, шоково въздействие.

Младият режисьор не само търси контакти със зрителите — той определено иска да им въздействува, и то не как да е. Акцентът се поставя върху ударното, шоково въздействие.

В деликатната, трудно подаваща се на прогнозиране област на художественото възприятие Айзенщайн с присъщата на младостта дързост би искал — ни повече, ни по-малко — да пресметне „предварително, математически да изчисли“ онзи краен резултат, който ще окаже върху зрителя създаденото от него произведение!

Режисьорът Айзенщайн се стреми да получи константен ефект, независещ от въздействието на различни променливи величини, каквито в естетическата дейност има твърде много. За тази цел му е

¹ С. Юлкевич. Контрапункт режиссера. М. Искусство. 1960, стр. 239.

² За възможността да се запозная с тази бележка съм благодарен на Научно-мемориалния кабинет на С. М. Айзенщайн в Москва (б. а.).

³ Вж. Айзенщайн. Избрани произведения. С. Наука и изкуство. 1972.

необходимо да открие някакъв непроменлив най-малък компонент на произведението на зрелищното изкуство, някаква

молекула на спектакъла, която да притежава веднаж за винаги определено въздействие върху зрителя.

Айзенщайн си представя тази „молекула“ така:

„Атракцион (в профила на театъра) е всеки агресивен момент на театъра, тоест всеки негов елемент, който поставя зрителя под активно или психологическо въздействие, опитно проверено и математически пресметнато с оглед на определени емоционални разтърсвания на възприемащия, които, от своя страна, в своята съвкупност обуславят единствено възможността да се възприеме идейната страна на демонстрирането — крайният идеологически извод.“¹

Авторът на тези редове смята, че има в ръцете си необходимата „молекула“ на спектакъла — атракциона. Какви възможности счита, че му разкрива това богатство:

„Сегашният подход коренно променя възможностите относно принципите на конструиране на „въздействащото построение“ (спектакъла като цяло): вместо статично „отразяване“ на даденото, потребно според темата събитие и възможността то да се решава единствено чрез логично свързани с такова събитие въздействия, се лансира нов похват — свободен монтаж на произволно избрани, самостоятелни (също така и действащи вън от дадената композиция и сюжетна оценка) въздействия (атракциони), но с точно ориентиране към определен краен тематичен ефект — монтаж на атракциони.“²

Казано по-просто, Айзенщайн търси и в началото дори е убеден, че е открил онези отделни, първични елементи на спектакъла, които винаги въздействуват на зрителя така, както това иска режисьорът, и които могат да се използват независимо от фабулата — въздействието им ще бъде постоянно и „предварително проверено“.

За предубежденията, натрупани около същността на понятието „атракцион“ вече съм имал възможност да пиша³, а също така за възможността „атракционът“ да се разглежда като изразно средство в общата палитра на режисьора, творещ полифоничното единство на спектакъла или филма — тук ме интересуват някои други нива на ранната Айзенщайнова теория, нейните по-късно модификации, а и актуалното ѝ звучене.

От пръв поглед е ясно, че ранната Айзенщайнова теория е предчувствие на възможностите на кинематографа, на възможностите, които предлагат камерата, зафиксираща света върху филмовата лента и монтажната маса, където по волята на режисьора заснетият материал се преосмисля и преобразува.

Сам Айзенщайн пише във връзка с това: „Онова, което монтажът в киното прави с лекота — отдавна ми се привиждаше и ме мъчеше в „тесните“ рамки на сценичната техника.“⁴

¹ Пак там, стр. 48.

² Айзенщайн. Избрани произведения, т. 2, стр. 49.

³ Вж. Свобода, равенство, братство или за подстъпите към полифоничната композиция. Проблеми на изкуството, 1973, кн. 3, стр. 42.

⁴ С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. М. Искусство, 1964, т. 3, стр. 452.

Младият режисьор мечтае за онази свобода, при която е властен да размества и прекомponира, както пожелае, отделните компоненти на театралното зрелище във времето и пространството. Разбира се, механизмът на театъра се противопоставя на желанията му Айзенщайн е измъчван тъкмо от невъзможността да осъществи докрай своя „свободен монтаж“ — органичният строеж на театъра не предполага такава освободеност в прекомponирането на отделните му съставки. Но „измъчвал се“ все още не означава „не се опитвал“, не стремял се да реализира подобен стремеж.

В разработката на пиесата на Емил Зола „Тереза Ракен“ декорите са подвижни. Те ту поглъщат креслото със старата парализирана Ракен, ту самото кресло излиза на преден план, за да може като заключителен акорд да разсече едно от друго телата на отровилите си любовници, убийци на нейния син. Отделните сценични площадки са разположени върху система от движещи се кръгове и ту се завърта цялата система, ту само един отделен кръг, като зрителят е заставен да разглежда сценичното построение сякаш „посредством проместването на собствения му поглед около мястото на действие. Той (зрителът — В. И.) ще се чувства виждащ събитието от много гледни точки.

Сцената въртяща се във всякакъв ритъм, обръщаше декорите към зрителите от всяка тяхна страна — това е все едно планината, която отива при Мохамед.“¹

Това е неосъществен замисъл, по-скоро игра на въображението на художника. И ако трябва да сме честни, ще се наложи да признаем, че театърът, такъв какъвто го познаваме, би могъл да осъществи подобен замисъл само при крайно напрежение на силите си. В същото време в киното е далеч по-лесно. Сам Айзенщайн признава естествеността на разрешението на подобна задача в кинематографа — там „Мохамед ще трябва да иде при планината. Киноапаратът ще кръжи като орел.“

Желанието на Айзенщайн да позволи на зрителя да наблюдава събитията, разиграващи се върху сценичната площадка от множество гледни точки, е всъщност желание да се превърне зрителят във филмова камера, която зафиксирва действителността свободно във времето и пространството, ръководена от художествената воля на режисьора. Но фактът, че става дума за нереализиран замисъл, е достатъчно красноречив. „Характерно е — пише много по-късно Айзенщайн, че от момента, когато кинематографът стъпи твърдо на краката си и въплъти в екранните си възможности повечето от тези тенденции, към които се е стремил театърът — сам театърът се отказва от нови „търсения“ и експерименти в тази област.“²

Театралният механизъм притежава определени възможности, що се отнася до пренасянето на действието от едно място на друго, от един временен отрязък в друг. И най-главното: за да създава пълноценни своите произведения, не са му необходими други... Айзенщайн твърде скоро ще се убеди в това и в своите търсения на „сво-

¹ Пак там, т. 4, стр. 629.

² Айзенштейн. Избранные произведения, т. 3, стр. 454.

боден монтаж“ на въздействия ще осъществи друг, далеч по-прост и не така свързан с машинарията на сцената експеримент...

Когато поставя своя спектакъл „Мъдрецът“ на сцената на Театъра на Пролеткулта, Айзенщайн, заедно със Сергей Третьakov „обработва“ текста на пиесата на А. Н. Островски „И най-мъдрият си е малко прост“. Една от промените се оказва своеобразното прекомпозиране на две явления — осмо и десето — от второ действие на пиесата. В осмо явление Мамаев „учи“ Глумов, как да ухаства собствената съпруга на Мамаев, защото тя е жена със „сангвиничен темперамент и горещ ум“ и „лесно може да се увлече по някое конте“, а „тук свой изпитан човек“... В десето явление Глумов наистина ухаства стринката. Айзенщайн вмонтира едно в друго двете явления:

„Скучната последователност на „режисьорските“ предначертания на Мамаев и прецизното изпълнение на неговите ремарки от Глумов се вмъкват в едновременно осъществяване. Редуването на „инструкциите“ на чичото и „атаките“ към стринката разкрива и заостря доста непривлекателната роля на сводника Мамаев, като ѝ придава веселието на клоуната. Изкуственото лицемерие в любовните обяснения на Глумов е още по-престорено. Бързото прекъсване и редуване на двата диалога ускорява темпа и веселието в комизма на ситуацияите.“¹

И не само комизма на ситуацияите. Независимо, че фантазията на режисьора е ограничена в сравнително неголямо пространство — обединяването на двете явления се извършва посредством преместването на актьора, изпълняващ ролята на Глумов, от една сценична площадка на друга, осъщественият тук „свободен монтаж“ надхвърля рамките на обикновеното предчувствие на кинематографа — почти реално са постигнати възможностите на онзи момент, в който режисьорът разполага с отделните късчета лента и е сравнително свободен да ги свързва в онази последователност, която му е необходима за постигане на нови неочаквани взаимоотношения помежду им.

Нещо повече, експериментът, осъществен с разместването на двете явления в пиесата на Островски, насочван от стремежа към „свободен монтаж“ в посока на внимателното проучване същността на механизмите на този „свободен монтаж“. Сблъскването на фрагментите на двете явления в пиесата на Островски, води до промени в тяхната структура, в тяхната „температура“. Така в театъра Айзенщайн открива онзи механизъм, който почти по същото време е открит в киното от друг известен режисьор и носи неговото име, наречен е „ефектът на Кулешов“.²

Кулешов, както е известно, монтира с едър план на Мозжухин други три кадъра и зрителите всеки път прочитали различна доминанта в неговото изражение в зависимост от съдържанието на съмонтирания кадър.

„Всеки, който е държал в ръцете си монтажни откъси, от опит

¹ Айзенщайн. Избрани произведения, т. 2, стр. 30.

² Вж. интересната статия на Н. Клейман „Кадърът като ядро на монтажа“. В сб. Съвременен съветско кино. С. Наука и изкуство. 1971.

знае как често пъти някой неутрален откъс или откъс със съвсем определен смисъл внезапно — вследствие на съчетаването му с друг — става остро насочен по съдържание и дори с напълно противоположен смисъл на оня, в който е бил заснет.¹

С това първо откритие на Айзенщайн „монтажът на атракционни“ надхвърля рамките на предчувствието на кинематографа и разкрива един нов пласт в своето съдържание, така той се развива в посока на

интелектуалния атракцион, в посока на възможностите, които разкрива промяната на съдържанието и смисъла на двата откъса при тяхното съблъскване.

Още в първия си филм, „Стачка“, Айзенщайн използва вече познатия от театъра похват — монтажното сътъкновение като средство за изменения в структурата на отделно взетите кадри. При това, без да се откаже от стремежа към „шоково“ въздействие върху съзнанието на зрителя. Това е знаменитият монтажен преход, в който са съпоставени разгонването на работническата демонстрация и клането на добитък. Тук пред Айзенщайн възниква едно неочаквано препятствие. По време на прожекция в работническите квартали този монтажен преход не предизвика очаквания ефект. Онова, което за обикновените зрители звучало като символ, обобщение, което потрисало с жестокостта си — от хората, живеещи и работещи около кланицата, се възприемало като битова подробност, а не като метафора на кървавото насилие.

Айзенщайн се сблъсква с една от специфичните особености на художественото възприятие — невъзможността от еднопосочно въздействие на един същ похват върху различни аудитории — поради простия факт, че зрителят идва в залата с определен умствен багаж, със своя всекидневен опит, националните си, религиозни, политически, нравствени убеждения и предубеждения...

Сам по себе си този факт прави почти невъзможно предварителното пресмятане на желаното въздействие освен в твърде широки граници. Но Айзенщайн по-късно ще стигне до извода за многопосочността на естетическото възприятие — в началото на 20-те години той страстно е увлечен от идеята за пряко, предварително, математически изчислено въздействие върху обекта в изкуството...

Този негов устрем не може да бъде спрял дори от поуците на „Стачка“. Механизмът, открит в „Мъдрецът“, се развива и обогатява, трансформира се в една от отправните точки на теорията за „интелектуалното кино“.

Хронологически тя съвпада с филма „Октомври“. Айзенщайн се стреми да предаде на зрителя не само определени емоции, интересува го внушаването на конкретни понятия. И то в рамките на кинематографа, непознаващ словото освен под формата на надпис!

Новата теория се ражда като реално продължение на „монтажа на атракциони“:

„Както е възможен емоционално въздействащ „монтаж на атракциони“ (само като частен случай, използващ и „атракцион-

¹ Айзенщайн. Избрани произведения, т. 2, стр. 34.

ността на сюжета и интригата“), така очевидно е възможен и интелектуален атракцион.

„Интелектуален атракцион“!

Дата на раждане — 1928 година.

Условно обозначение: „ИА 28“.

...И бързайки (както много често) — пише Айзенщайн — от недостатъчните предпоставки към необоснованото обобщение... в „Перспективите“ (така се нарича статията му, където за първи път се излага теорията на интелектуалното кино — В. И.) вече ми се привижда кинематографът на бъдещето (разбира се, най-малко) — като „интелектуално кино“!¹

В своя най-типичен пример: секвенцията „богове“ от „Октомври“ интелектуалното кино иска да докаже на зрителя мисълта — „бог е дървен чукал“. Поредицата изображения от християнски бог до дървения чукалче на ескимосите наистина създава това или приблизително това схващане. Може да се повярва на създателя на теорията, че неговата мисъл достига аргументирано до зрителите и „неизменно предизвиква смях“. Но не по-малко вярна е и следващата му забележка: „Но боговете си отмъстиха на този, който ги обиди, като му изпратиха (временно) побъркване на разума.“²

Довел до крайност достигнатото в „Октомври“, Айзенщайн е убеден по онова време, че е възможна „непосредствена екранизация на абстрактни понятия, логически сформулирани тези, интелектуални, а не само емоционални явления.“³

Айзенщайн е готов да екранизира „Капиталът“. Разбира се, не като илюстрация на отделните тези на труда на Маркс, а като техен диалектичен еквивалент със средствата на нямото кино и на монтажа, при който сблъсъка на два кадъра засилва или променя съдържанието и смисъла им, позволява да се роди нова идея, която не е в състояние да предаде самостоятелно нито един от тези кадри.

Айзенщайн иска да се върне на науката нейната сетивност.

На интелектуалния процес — неговата предметност и страстност.

Да се потопи абстрактният мисловен процес в кипящата практическа действеност...⁴

Тази негова теза ще бъде нападана не по-малко от монтажа на атракциони. Дори — повече. И то тогава, когато Айзенщайн като стара мъдра змия вече е сменил овехтялата си кожа и я оставил на критиците си да я раздират, а сам, облечен в нови теоретични доспехи, търси непознати и неизследвани пътища в изкуството, съхранявайки, разбира се, най-ценното от предишните си открития и заблуди. Така, както постъпва с монтажа на атракциони, и с интелектуалното кино, и с всяка своя теория...

Още в 1929 година Айзенщайн „стига до извода за относителността и промишлеността на „доминантата“ на отделния кадър“.⁵

¹ Эйзенштейн. Избранные произведения, т. I, стр. 477—478.

² Пак там, стр. 477.

³ Пак там.

⁴ Айзенщайн. Избранные произведения, т. 2, стр. 88.

⁵ Т. Селезнева. Киномысль, 20-х годов Л. Искусство. 1972, стр. 130.

стига до извода за възможното многопосочно прочитане не само на отделно взетия кадър, но и на монтажната поредица от кадри. Примерът, който предлага сам Айзенщайн, е красноречив. Нека вземем, предлага той, следната поредица:

1. Побелял старец.
2. Побеляла старица.
3. Бял кон.
4. Покрив, покрит с бял сняг...

Далеч не е ясно, — пише той, — дали тази поредица въздейства като „старост“ или като „белота“.¹ Без съмнение, изводът до голяма степен зависи от фактори, присъщи на възприемащия зрител!

Новите пътища, които опитва Сергей Айзенщайн, ще го отвеждат от интелектуалното кино към дебрите на пралогическото мислене, към обосноваването на вътрешното самодвижение в изкуството, но тук ме интересуват другите пластове в теорията за монтажа на атракционни, защото ако „Мъдрецът“ и „Стачка“ отведоха към интелектуалното кино, то не съществуват ли други посоки, други произведения, където Айзенщайн да развива търсенията, започнали по времето на първите му театрални постановки в Пролеткулта? За да се получи отговор на този въпрос, преди всичко следва да се зададе друг:

на къде води Потемкин?

въпрос, колкото неочакван, толкова и естествен. Не само защото е зададен от създателя на „Броненосецът Потемкин“, но и за това, че в световно известния шедевър на Сергей Айзенщайн атракционите съществуват. И тяхното присъствие в тъканта на знаменития филм разкрива една друга страна от теорията за монтажа на атракциони и нейния актуален живот в изкуството на кинематографа.

Въпросът: „Накъде води Потемкин?“ Айзенщайн задава в статията си „Констанца“, написана през 1926 година, почти веднага след завършването на филма.² В нея на преден план изпъква не „свободният монтаж на произволно избрани самостоятелни въздействия“, анализът се прехвърля от механизмите на монтирането на тези „въздействия“ върху същността и характера на самите въздействия.

Изкуството като форма на обществено съзнание по свои специфични пътища откликва на конкретно-историческите изменения: понякога връзката е директна и недвусмислена, понякога опосредствувана. Сам Айзенщайн парадоксално въвежда подобна взаимовръзка с конкретния социален контекст — той нарича своя „Броненосец Потемкин“, всепризнатия шедевър на съветската революционна кинематография, неизменно признаваният за „най-добър филм на всички времена“: „първа творба от НЕП-овската фаза на борбата“.

Малко неочаквано... Очевидно необходими са обяснения.

Айзенщайн призовава към установяване на тактиката на НЕП в изкуството, наричайки го „гениална тактическа маневра на Ленин“. Разбира се, призивът му не засяга икономическата структура

¹ Айзенщайн. Избрани произведения, т. 2, стр. 121.

² Айзенщайн. Избрани произведения, т. 2, стр. 63.

на кинопроизводството или разпространението на филми, той има частно-художествен характер и на практика означава преход от директните и донякъде заплашителни за зрителя намерения да му се въздейства с помощта на „киноюмрук“, който „да блъска по черепите“ на седящите в залата, така характерни за изказванията на Айзенщайн в началото на 20-те години — към едно обогатено разбиране на пътищата и обсега на средствата за въздействие на киноизкуството. Алюзията с НЕП очевидно не надхвърля границите на образното сравнение, но е вярно, че по времето, когато Съветската държава е променила тактиката в борбата за постигане на крайната цел в изграждането на обществения строй, Айзенщайн променя тактиката в своята лична борба в изкуството.

Айзенщайновите атракциони, построени предимно върху шокото въздействие, върху възможността на цирковата ексцентрика, върху крайни полемични решения, отстъпват мястото си не под формата на отказ от предишните режисьорски позиции, а като диалектично отрицание, като разширяване сферата на търсения в изкуството.

В атмосферата на променящи се обществени настроения — цирковите атракциони, крайните решения, шоките въздействия — заплашват да се изолират от зрителя, от масовата аудитория. В изкуството отминава времето на крайна полемичност и разрушение на всяка цена — на преден план са съзидателният труд, изграждането на нови ценности. И един от първите образци на съзиданието е „Броненосецът Потемкин“, той е материализирано в кинообрази обръщане към многомилionenната филмова аудитория не само в Съветска Русия, но в целия свят. Мисия, която трудно би могла да се осъществи единствено с оригиналните, но ограничени в сферата си на въздействие циркови и шок атракциони.

Като пример за новите „неповски“ настроения Айзенщайн използва не най-силните в емоционално отношение епизоди на своя филм — не, да кажем, „разстрела на Одеската стълба“ или преминаването на броненосеца през адмиралската ескадра, епизоди, впечатляващи с монтажното си построение, въздействащи почти физически върху зрителя, както с ритмиката си, така и с вътрешната си динамика, с емоционалния заряд — Айзенщайн цитира „най-спокойния“ епизод на своя филм: „мъглите в одеското пристанище“; епизодът подготвящ траурът по убития Вакулинчук. Това е своеобразна музикално-зрителна сюита, в която преобладава емоционалният пейзаж. Но „нима мислите — пита режисьорът, — че класическите „мъгли“ — шедьовър в операторската работа на Тисе — са моя „славеева лирика“?... Нищо подобно, аз им се любувам като на остро наточен бръснач, който ще резне 100 процента от онова място на зрителя, което трябва да се засегне в дадения момент. Мъглите на „Потемкин“ — това са „кравите“ от „Стачка“ при... корекция на изминалото една година време.“¹

Айзенщайн напомня простия факт, че под „дразнител“ може да се разбира и „удар с тояга по „тиквата“ и „меката синкава светлина“; очевидно е, че не само „киноюмрукът“, но и „киноласката“,

¹ Айзенщайн. Избрани произведения, т. 2, стр. 65.

ако мога така да се изразя, са в състояние да постигнат необходимите за автора на даден филм резултати, стига да се използват в определена, предварително осмислена посока...

Тук разбирането на атракциона като режисьорско изразно средство за въздействие се разширява: разтърсването на зрителя се оказва не едноличен представител на възможните пътища за влияние върху киноаудиторията. Нещо повече, шоковото построение е само един от възможните начини и при това не винаги най-верният...

Атракционът излиза извън рамките на потресението — акцентът не се измества обаче от активното въздействие с помощта на предварително обмислена режисьорска конструкция, посредством динамичната организация на художественото цяло — разширяват се само границите на използваните в тази динамична организация изразни средства. Дали това ще бъде ударният момент на ответения в червено флаг, развял се над метежния броненосец, действащ сред черно-бялата стихия на филма като удар или „трогателността“ на миноносец № 267, долепил се до могъщата сила на броненосца „Княз Потемкин Таврический“ — вече не е решаващо. Съществено е все така постигането на „крайния тематичен ефект“ с помощта на точно пресметнати въздействия; атракционът съхранява специфичната си активност, директната си насоченост към психиката на зрителя, но променя своята температура, напуска режисьорския екстремизъм и преминава върху платформата на едно далновидно художествено мислене, исторически и практическо по-всеобхватно...

„За нас пък, които стоим върху основата на монтажа на атракциони, тази замяна не означава разрушаването основите на кинематографията или промяна на курса в разбирането на нашето изкуство. Според нас това е само поредна смяна на атракциона — поредна тактическа маневра при атакуване на зрителя с лозунга на Октомври.“¹

Поредната тактическа маневра не е естетически компромис, не е конформистко съобразяване с конюнктурата, това е решение с дълбоки естетически корени. То е разширяване на заемащата територия, то е художествена агресия на твореца към похвати и изразни средства, които до вчерашния ден са се считали от adeptите на революционното изкуство за несъвместими с неговия дух. Само в такъв аспект тактическият ход на Айзенщайн може да се съпостави с лениновата нова икономическа политика — като разширяване използвания арсенал от средства. Не случайно Айзенщайн в мемоарите си с гордост говори за проникателността на един от критиците на „Броненосец Потемкин“, според когото тайната на неговото влияние се крие във факта, че произведението е построено върху принципите на „класическия тригълник“, с тази разлика, че вместо персонажите на съпругеската изневяра тук върховете на „тригълника“ са „броненосецът, тълпата на града и пречещата на тяхното обединение адмиралска ескадра“...

Айзенщайн доказва, мисля, преди всичко на себе си, че поло-

¹ Айзенщайн. Избрани произведения, т. 2, стр. 67.

жителният патос на революционното изкуство, може да се постигне и посредством помощта на онова, което на донякъде вулгаризаторския диалект на тогавашната терминология се наричало „пасивно изкуство“ — сълзите, сантимента, лириката, психологизма. Акцентът съзнателно се премества от външните параметри на отделните използвани елементи в конструкцията върху тяхната същност, като, повтарям, се запазва задължителната активност на въздействие върху зрителя.

Това пътешествие на атракционите не завършва подобно на неудачната експедиция на бунтовния броненосец до румънския бряг — атракционите прекосяват вълните на времето и претърпявайки нови изменения, достигат до брега на съвременността, за да докажат своята жизненост, вече не като ексцентрична теория, а като основа за организацията на филмовото произведение с цел максималното емоционално-психологическо въздействие върху зрителя, като задължително отчитане особеностите на естетическото възприятие...

Когато говори за своя филм „Обикновен фашизъм“, Михаил Ром прави малко неочакваното признание, че той е изграден върху „рецептъра“ на монтажа на атракциони. Обяснението на това мнение на полемия режисьор несъмнено идва по линията на „неповските“ изменения на айзенщановите атракциони и осмислянето на една черта от тези променили облика си „единици“ на въздействеността в съвременната практика на киноизкуството.

Михаил Ром се опира върху една от възможните страни на общата теория на монтажа на атракциони — върху атракциона, като „крайна пределна изразителност“ на дадено въздействие, върху неговата активност. От гледна точка на „активния“ кинематограф Ром нарича своя филм „връщане към монтажа на атракциони“. Неговите мисли вървят в руслото на теорията, изложена от Айзенщайн,¹ той също отделя внимание върху потресението на зрителя, но не изчерпва с него същността на атракциона. Ром търси атракционността, както вече казах, в „крайната пределна изразителност“, включваща и „най-смешното, и най-страшното“, и необичайността на „веселото и на зловещото“. Режисьорът запазва облика на неочакваност, на необичайност в атракциона, свързан по духа на цирковите и шокови атракциони от двадесетте години.

В същото време Ром разглежда атракционите на нивото на монтажните стълкновения, на нивото на механизмите на манипулиране със съзнанието на зрителя в желаната от режисьора посока, в хвърлянето на възприемащия зрител от една крайност в друга, от едно емоционално състояние в друго. Съзателят на „Обикновен фашизъм“ се ръководи от същността на материала, с който бораи, отчита обстоятелството, че демонстрирането от екрана единствено зверствата на фашизма надхвърля способностите на зрителя да въз-

¹ Работата на Ром „Возвращаясь к „монтажу аттракционов“ е публикувана в сб. Кинематограф сегодня М. Искусство. 1967 г. стр. 69, а „Констация“ на С. Айзенщайн е отпечатана за пръв път едва в 1969 година в сб. Броненосец Потемкин. М. Искусство. 1969, стр. 290. съставители Н. Клейман и К. Левина, което ме кара да мисля, че Ром вероятно не е познавал тази статия и по собствен път естествено и закономерно е стигнал до изводи, сходни с тези на Айзенщайн.

приема подобно зрелище. Показал на студентите си документален материал за концлагерите, Ром на практика се убедил в опасността екранът да се превърне в такъв „киноюмрук“, че да оглуши зрителя и да го лиши от възможността въобще да възприема. И Ром тръгна по пътя, извървян от Айзенщайн по времето на неговите „неповски“ търсения: съчетава необичайни и често контрастни „дразнителни“. Разказът за едно от най-уродливите и отвратителни явления в човешката история започва в мирна и спокойна атмосфера. Зверствата на фашизма са предварени от чистотата на детските рисунки, от майсторски заснетия и монтиран поток на мирното ежедневие. Толкова по-действен е ударът при показването истинския лик на фашизма. Поуките от „Одеските мъгли“ са въздани несъмнено в темелите на зданието, издигнато от Ром в „Обикновен фашизъм“...

Михаил Ром отдава предпочитание на контрастността на монтажните преходи, предпочитание обосновано от характера на изследвания материал — атракционността на фашизма е една от съзнателно търсените форми за въздействие върху масовото съзнание от фашистките главари: парадите, шествията, речите, конгресите на нацистката партия, — и от друга, от необходимостта да се преосмислят кадрите, заснети от фашистките оператори. Ром доказва, че острият монтажен преход е задължително условие за твореца, стремящ се да реализира монтажа на атракциони днес в работата върху филм, изграден от предварително заснет документален материал. В отделните глави на „Обикновен фашизъм“ той често използва рязкото контрастно стълкновение, контрапунктното противопоставяне — не само в хода на изображението, но и в стълкновението му с авторския коментар на самия Ром.

Така Михаил Ром използва и обогатява една от страните на ранната Айзенщайнова теория, развива я в посока, предвидена от нейния автор, развива я, съобразявайки се с мисленето на своето време, с особеностите на материала, който обработва във филма си. Разширява по свой начин границите на атракционите, появили се за първи път на сцената на Театъра на Пролеткулта и на страниците на списание „ЛЕФ“..., доказва още един път тяхната актуалност и жизненост!

*Както в живота, така и в нашия
филм заводът стана „жизнена тема“.*

ЗАВОДЪТ — СВЯТ НА РУМЪНСКИЯ ФИЛМ

Еволюцията на съвременното общество — това е общоприета констатация — протича под знака на все по-ефикасната организация на човешкия труд, под знака на усвояване на техниката в най-продуктивния ѝ вид. Духът на епохата носи отпечатъка на едно непрестанно движение, един вид миграция от малките селища, от някогашната пасторална среда към големите градски и индустриални центрове. Индустриалната среда се превръща в белег на епохата, заводът, строителната площадка, лабораторията са местата, където стават най-значителните събития.

Очевидно политическата структура определя характера на тази среда, нейният категоричен израз се проявява в двете форми, застанали днес една срещу друга; социалистическото общество — общество на човешкия материален и духовен прогрес, и неговия антипод — консумативното общество с „експлозията“ на продукцията, с процеса на алиенация, присъщ на „индустриалния“ труд и довел до това, което социолозите нарекоха „сериализация“ на работника, стереотипност на неговия духовен свят.

Филм — социален проявител.

В обширната проблематика на модерния свят кинематографът се оказва един социален проявител, който позволява на нас, зрителите, да откриваме силовите линии, скритите тенденции на обществото.

През този сезон в репертоара на нашите кина имаше повече филми, чието действие протича в завода, във фабриката, на строителната площадка, с други думи, филма на индустрията. Това не е случайно. Филмът също съхранява една жизнеутвърдена вече тенденция.

Имахме възможността да видим „Работническата класа отива в рая“, филм с широк отзвук по целия свят. Това е филм за алиенацията на работника, за шока, който

той трябва да понесе, защото се е посветил на един труд, който в края на краищата се оказва безчовечен...

От филма на Елио Петри се извлича едно основно наблюдение, а именно, че обществото упражнява репресивната си функция не само непосредствено върху ежедневието. Светът на мисли, на стремежи се явява пред нас осиромашал в резултат на огромното напрежение за адаптация към производствения процес на един завод, в който значение има единствено печалбата сама за себе си. Оттук нататък отчуждението и некомуникативността стават натрапчиви проблеми за социолозите, които са принудени да констатира, че социалното положение на модерния работник в консумагивното общество има като свое опак една непрестанна деградация в сферата на емоционалния и духовен мир.

Заводът е едно огромно семейство

Румънският филм е призван да анализира общество от друг тип. През последната година повече от всеки друг път той се установява в индустриална среда, за да намери там своята собствена изјава на съвременен, актуален, политически филм. В „Любовта започва в петък“ заводът се явява като възпитателен фактор, като едно огромно семейство, което еднакво се грижи както за ефективността на труда, така и за формирането на личността, на характера, на моралния свят на човека, в конкретния случай — на едно младо момиче, което случайно попада на работа в един завод. Ясно е, че то още никога не се е срещало с такава среда, че крачката, която прави, е продиктувана от необходимостта да коригира някаква грешка, да се измъкне от нечий влияние, да намери себе си. Тук тя открива, че околните я разбират, чувствава самото им присъствие като някаква помощ, среща съпричастие — и емоционално, и професионално, — което я улеснява да избере своята професия. Една по-възрастна работничка, по-остра, по-сува, както се казва, ѝ открива голямата мъдрост на живота, безмерната склонност да разбираш другите. Един партиен секретар мери думите, фактите и хората, не прибързва, не преувеличава значението на случките и фактите, Другарите по работа не са необикновени, не са идеални същества, но се оказват чувствителни човешки присъствия, многообразни и изумителни. От работно място тази нова обстановка се превръща в един свят, в който ти се иска да се включиш.

В други филми заводът е най-благоприятният терен за изјава на индивида, за демонстриране на неговата отговорност пред цялото общество — за търсене на собственото щастие вътре в колектива. Става дума за филма „За едно именно такова щастие“, където конфликтите, дори когато в тях сблъсъкът на концепции не е задълбочен в цялата му значимост и нюанси, все пак има тази заслуга, че скицират реалната обстановка на подобни сблъсъци. В този филм срещаме младия инженер, който се насочва към завода като към единственото място, където би могъл да се изяви, да даде гласност на своето призвание.

Накрая един филм, който разглежда проблема за чувството на колективна собственост, за отговорността по отношение на нея, който се бори против някои житейски принципи, които все още съце-



Из филма „За едно именно такъва щастие“

ствуват благодарение на стари концепции или поради липса на концепции, или пък поради някакво закостеняло разбиране за труда. Филмът се нарича „Собственици“.

Заводът е призван също да бъде и терен за проявяване на грижата за социална справедливост. Филмът, в който си проправя път изостреното чувство за правда, се казва „Три секретни писма“

Не с очите на турист

Тези и подобни филми са израз на повелята на определен етап в развитието на нашата страна. Огромният, гигантският свят на индустрията не може вече да бъде отразяван само с документални филми. Заводът не може повече да бъде гледан отвън, с очите на неук посетител или турист, който слисан гледа гигантските агрегати, „вдъхващите страх“ машини, металните колоси. Не, филмът, чието действие протича в завода, сам сменя своя ъгъл на наблюдение,

метода си на изследване, дори погледа си. Игралният филм крие — това се подразбира — огромна документалност, защото фиксира своето действие в среда, която задължава към определена точност и конкретност, тъй като самата среда е автентична. Измислицата не е плод вече изцяло на въображението. Въображението е призвано да проектира и да проверява съблюдаването на дадени конкретни данни, за да може да добие символичния смисъл и широката перспектива на размисъла. Хората от киносалона са едни и същи с хората на екрана, проблемите са също такива или най-малкото също толкова познати на зрителя, колкото и на твореца. Игралният филм се стреми да представи не един поглед отвън върху някакъв „затворен свят“, наречен „завод“, а да предаде точно неговия вътрешен пейзаж, климата му, истинската му същост.

Струва ни се, че това е определящата посока на съвременния румънски филм и дори да не можем да говорим за пълна сполука, трябва да отбележим жизнената сила, с която тя започва да се проявява. Заводските филми (и тази констатация е приложима за всички наши филми, споменати по-горе) носят на екрана климат, който в значителна степен се оказва автентичен. Заводската зала не пострадва (прекалено много) вследствие разкрасителното въздействие на някаква сценография, през призмата на кадъра от снимачния павилион прозира действителността. „За едно именно такова щастие“ „се приближава най-вече към „работната атмосфера“ на завода. „Собственици“ сякаш е пренебрегнал дори грижата за „избор“ на тълъ за филмиране. Кадърът се освобождава от зрителни ефекти и печели определена спонтанност. Движенията на кинокамерата не преследват самоцелни ефекти. И все пак може да се говори за известна декоративност. Реализаторите на филма „Три секретни писма“ например все още са под хипнозата на красивия кадър — тип бюро на „модерен главен инженер“, един фотос за витрина, една страница от „Дотиз“.

Филмът, който протича в тези огромни пространства на техника и машини, води върху екрана цяла вселена, разширява типологията, света на нашите кинематографични разкази. Появяват се различни видове работници, директори, инженери, майстори, появяват се онези хора, които — всеки от своето място в тази вселена — са призвани да вдъхнат душа на индустриалния живот.

Колкото и огромни да бъдат индустриалните простора, които зависят от тях, колкото и сложни да са техническите процеси, които те трябва да следят, колкото и своеобразна да е тяхната дейност, те са преди всичко хора.

А хората на завода?

Теоретично тази мисъл сякаш е понятна, но на практика сиреч в самия контекст на сценария или върху целолоидната лента съществуват твърде много персонажи, лишени от вибрации, от блясък, понякога дори от достоверност.

Като хвалим всичко, което трябва да бъде похвалено в по-горе споменатите филми, не можем да отминем известния схематизъм, който в различни пропорции все още намираме във всички „актуални“ ленти. Един директор (във филма „За едно такова именно

щастие“) се показва например в една-единствена светлина — тази на човек, изпреварен от ритъма на епохата и от хората. Нищо не нарушава монолитността на неговата едноплановост като персонаж. Изглежда, ние не успяваме още да видим дефектите на един човек в контекста на една личност, в еволюцията на един характер. Един главен инженер (друг пример от „Три секретни писма“) манифестира някакъв авторитет, тенденция за властване, една почти тираническа амбиция. Разрешават му се някои „волности“ по линията на чувствата, няколко сантиментални авантюри, целящи обаче още порелефно да подчертаят неговия отрицателен, изцяло отрицателен характер. И дори когато героят изглежда нерешителен, наивен, лековерен (партийният секретар от „Три секретни писма“), той пак не надхвърля съвършено сумарното скициране на характера. Дори в „Собственици“ героите сякаш еволюират в една единствена посока.

Женските образи (с изключение на младите от „Любовта започва в петък“) са изцяло жертва на още по-подчертана едностранчивост. Сякаш всички са характеризирани чрез репликата на една профдеятелка от „Три секретни писма:“ „Аз бях поставена тук, в профсъюзите, за да има все пак и една жена.“

Що се отнася до филмираната среда, тук също могат да бъдат направени известни уговорки. Вярно е, че заводът стана по-обичаен за зрителя, но филмовата камера все още ми се натрапва в близките планове, както и стремежът работниците действащи лица „да бъдат в кадъра“. Друг път машината, около която се плетат нишките на разказваното събития, „функционира“ според нуждите на сценария и законно се ражда въпросът „Що за ритмичност има производството на тази фабрика, в която машината спира, за да стъри място на някакъв разговор в някаква сцена като „на филм“? Понякога откриваме, че една индустриална зала, с нейната толкова зрелищна обстановка от метал, машини и инсталации, с цялото ѝ сложно устройство може да изглежда без живот или пък твърде непохватно жива.

Шурмът на действителността

И така заводът стана кинематографичен свят. Кинодейците не са вече — и това доказват всички филми, за които говорих по-горе — някакви учудени, смаяни, поразени посетители. И макар понякога да изглежда непохватен, техният интерес към живота на завода, към неговите хора е доказан факт. Затова днес можем да говорим за едно „осиновяване“ на нашия кинодеец от света на конвейерите, на автоматизираните агрегати — един свят много човешки, свят сложен и действителен, свят с понякога твърде сурова присъда, свят, за който понятието творчество има конкретен характер и за който мечтата не означава нещо нереално, а утрешният ден.

МИРЧА АЛЕКСАНДРЕСКУ

СССР

Видният съветски режисьор Йосиф Хейфиц снима своя нов филм под временното заглавие „Мечта за Тихия океан“. Действието на филма се развива в наши дни. В едно интервю за сп. „Съветски екран“ И. Хейфиц разказва: „Филмът е посветен на морални проблеми. По мое мнение тези проблеми са изключително важни за изкуството. Всеки ден ражда безброй въпроси и ако художникът в своето произведение не съумее да отговори, а само пробужда желанието на зрителя да се замисли върху тях и това вече не е малко.“

За основа на сценария е послужил разказът на писателя Павел Нилин — „Глупост“. Това е история за любовта и нейните превратности и за това, как хора, много вещи в различни области на производството, се оказват безпомощни, когато въпросът се отнася до чувства. Някои от тях гледат на тези прекрасни чувства като на нещо незаслужаващо сериозно внимание, като на безумие, глупост. Героят на разказа на Нилин е служил в Далечния изток, обикнал този край и искал да остане да работи там. Но ето че с него се случила тази „глупост“ — една неудачна любов. Той загубил своя полет, превърнал се в добър, дисциплиниран работник, но в същото време озлобен и заядлив човек.

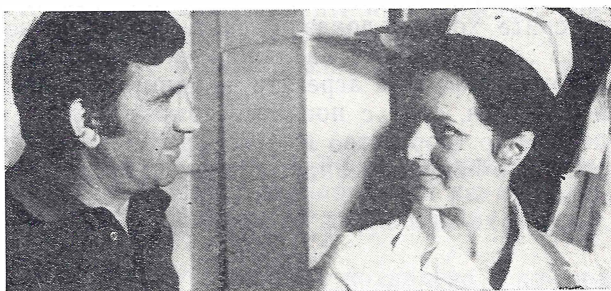
„Привлече ме не сюжетът, не самите събития, а това, как задълбочено и по новому е погледнал на тях Павел Нилин. Тук няма мелодраматични страсти, няма деление на положителни и отрицателни герои... Въпросите на брака, семейството, морала, ако не се разглеждат дребнаво и вулгарно, а с необходимата сериозност, на нивото на големите мисли, ще придобият обществен смисъл, ще станат социален въпрос...“

*

Живял на света един мъж, лъскач на паркет — Ваня Каретников. Живял така, като че ли неговият живот едва сега започва. Търкалял се той по света като кълбо, оставяйки зад себе си семейство, деца и не забелязал как станал на 59 години. А когато се



Сцена от филма „Осъдени души“ по едноименния роман на Д. Димов. Постановка Вълко Радев.



Меди Димитрова и Васил Попилиев във филма „Този хубав живот“ по сценария на Владимир Зарев, режисьор Мария Русева.



Георги Парцалев в кадър от филма „Вечни времена“, снет по сценария на **Васил Попов**. Режисьор **Асен Шопов**.

опомнил, разбрал, че не е нужен на никого и, което било най-обидно, просто бил смешен. А като връх на всички негови бедни този галантлив паркетолскач бил заменен от машина, която вършела тази рабо-



Иван Кондов и **Коста Цанев** в сцена от филма „Магистратата“, режисьор **Стефан Димитров**. Автор на сценария **К. Севов**, **А. Цанев**, **М. Киров**.

та не по-лошо от него. И разбрал Ваня, че е проживял живота си съвсем напразно.

Такава е трагично-комичната история на филма „Веднъж един“, който сега се поставя в Ленфилм от режисьора **Генадий Полаг** по сценарий на **Виктор Мережко**. Ролята на **Ваня Каретников** изпълнява **Анатолий Паланов**. „В избора на този артист е отразено режисьорското виждане на сценария, пише в сп. „Съветски екран“ **Л. Филатов**. В ролите на **А. Паланов**, особено в неговите комически персонажи, има тази степен на условност, която измъква образа от подробностите на бита, прави героя почти неправдоподобен, изостря смешната нелепа същност, води до шарж. Такаъв стил режисьорът **Г. Полов** е избрал не случайно, той е свойствена на неговия експресивен режисорски по- черк...“

Секретарят на ръководството на Съюза на съветските кинорежисьори е присъдил наградите за критика и кинотеория за 1973 година. За най-добра статия първа награда не е присъдена. Втората награда получават **Л. Д. Коротков** за рецензии и **Я. А. Березнишки** за статията „Предпоставките на успеха“. Трета награда се дава на **К. Д. Церетели** за статията „Съдия с името време“. За най-добра книга първа награда получават **В. Б. Шкловски** за книгата „Айзенщайн“ и **С. И. Юткевич** за книгата „Шекспир и киното“. С втора награда е стличен **Л. М. Рошал** за книгата „Светът и играта“.

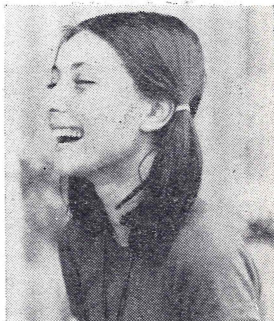
За внимателно отношение и любов към природата разказва филмът „Момчето и лосът“. Това е повест за нравствената висота, която може да достигне човек, чувствайки своята отговорност пред природата. Филмът се снима в студията „М. Горки“ от режисьора **И. Туманян** по сценарий на **С. Лункин**.

„Човек за човека...“ — така се нарича филмът, който сега се работи в Беларусфилм от режисьора **Г. Иванов** по сценарий на **А.**

Инина. В една остроумна комедийна форма авторите повдигат сериозни нравствени проблеми.

Новият съветско-югославски филм „Единственият път“ се поставя от югославиянския режисьор **Владо Павлович** по сценарий на съветския драматург **Вадим Трунин**. Събитията, за които разказва филмът, продължават три дни от 23 до 25 април 1944 година. Действията на партизаните така се засилват, че немците са принудени да взимат все повече предохранителни мерки.

Огромна немска колона, натоварена с бензин, пътува през Карпатите. За да осигурят безопасността си, хитлеристите вземат за шофьори руски пленници, които прикрят с вериги към седяциите до тях конвой. Югославските партизани са имали за задача да задържат колоната, но в никакъв случай с цената на живота на руските пленници. Оказало се, че русите и югославияните действували съгласувано, без да е имало помежду им срещи и тайна преписка. И едините, и другите добре разбирали, че не трябва да допускат бензинът да стигне до фронта, и търсели да намерят разумно разрешение — единствения път към победата и към живота.



Елена Димитрова дебютира в игралното кино с ролята на **Милка** от филма „Само убийство вълк“. Сценарий **Иван Остриков**, режисьор **Александър Обрешков**.



Сотир Майноловски в телевизионния филм „Нефт“ по сценария на Димитър Паунов, режисьор Владислав Икономов.



Сергей Бондарчук в ролата на академик Игор Курчатов от филма „Изборът на целта“, режисьор Игор Таланкин.

Пред окованите във вериги пленници стоял изборът — да се взривят заедно с бензином или да дочакат момента, когато биха могли да излязат победители с мал-

ко жертви. В главните роли зрителите ще видят: И. Мирошниченко, А. Кузнецов, Т. Сидоренко, С. Даниленко, Г. Стриженов, Д. Яничневич, Б. Огнянович.

*

В Азербайджан филм режисьорът Расин Оджагов поставя по сценарий на М. Матлярски и К. Рапопорт филма „Отмъстителът от Гянджабасар“. Действието става през снзи драматичен период, към онези събития от 1918—20 година, които предшесствуват идването на Червената армия в Азербайджан. Легендарният ръководител на селското въстание Гадир Мамед е лице историческо, човек талантлив, със сложен, противоречив характер. Бил съден за нападение върху бегове и помешчици и изпратен в Сибир на каторга. Той избягал и се присъединил към въстаниците, които се криели по планините. С малък отряд Мамед продължавал да напада именията на богатите и да всява ужас. От него се заинтересували болшевиките и изпратили за връзка Самед Диривадов, представител на партийния център, който трябвало да привлече към една организирана борба.

„Нашият филм е построен върху остър динамичен сюжет, който трябва да съответствува на драматизма и емоционалната наситеност на събитията. Не бихме искали от всичко това да се получи един приключенски филм върху исторически материал, а сериозна работа, която би дала повод за размишление. Бихме искали да направим филм в романтически лад“ — е заявил режисьорът Р. Оджагов.

*

„Годеницата на дявола“ — такова название носи филмът, който се поставя в Литовската студия от режисьора А. Жебрюнас. Сценарият е по романа „Мелницата на Балтарагис“. Това ще бъде първият литовски музикал. В главните роли ще участвуват Р. Адомайтис, Б. Майнелите, Г. Гердвайнис.

*

Режисьорът Юрий Чулюкин е заел понастоящем със снимането на филма „Войник на родината“, гостетел на героя от Отечествена война генерал Карбишев.

Доктор на военните науки, преподавател във Военната академия и офицер от генералния щаб, Карбишев попада в немски плен. В концентрационния лагер Грос-Розен нацистите чрез измами и шантаж се опитвали да го привлечат за сътрудник на вермахта. Въпреки всичко Карбишев застава начело на съпротивителното движение в лагера за което хитлеристите му от мъщават жестоко.

ПОЛША

С държавна награда за 1973 година са били удостоени



По сценария на Анатолий Гребнев режисьорът Виктор Трегубович постави филма „Старите стени“. Армен Джигарханян в кадър от филма.

полският режисьор Анджеи Вайда за забележителни постижения в областта на филмовата режисура и Даниел Олбрихски за актьорски постижения в театъра и киното.

*

Издаден е третият том „История на полското кино“, включващ годините 1939—1956. Всестранно е представена дейността на полските кинематографисти в преломния период на войната и следвоенните години, когато кинематографията се изгражда върху нсви социални основи. Книгата е богато



Людмила Чурсина в ролята на Татьяна Власенкова от филма „Отворената книга“, режисьор Владимир Фетин.



Главните роли в новия светски филм „Последният подвиг на „Камо“ изпълняват актьорите Г. Тонунц и И. Савина. Режисьори С. Кеворков и Г. Мелик-Авакян.

илюстрирана със 162 снимки, много от които се публикуват за пръв път. Третият том „История на полското кино“ е резултат на седемгодишен труд на колектив под ръководството на проф. Риежи Теплиц.

*

Режисьорът Қазимеж Куц е зает с постановката на филма „Линия“ по едноименния роман на И. Вазжак. Героят е секретар на околийски комитет, човек енергичен и безкомпромисен, с амбициозни планове, които не могат да се вметнат в съществуващите в момента обществени условия. Така той попада в конфликт с местните ръководни лица. Дейността му предизвиква протести. В резултат в града пристига представител на Държавния партийен контрол. Присъства и журналист от околийския вестник. Двамата трябва да разгледат основно създадения се конфликт: дали секретарят е провинциален диктатор или човек, който желае да въведе ефективни форми на управление.

Както е заявил режисьорът, това няма да бъде чисто публицистичен филм, а психологически портрет на човек, осъден на самота. Неговите опити да излезе от изолацията, в която е поставен, довеждат до лична драма. В главните роли са заети артистите Чеслав Ярочински, Станислав Игар, Леонард Пьетрашак, Йоана Богатска, Тереза Липовска.

ИТАЛИЯ

Федерико Фелини ще снима филм за Казанова. Това съобщение е било посрещнато с голям интерес от всички любители на киното. Ето какво говори за своя нов филм Федерико Фелини: „С този проект не съм се разделял още от времето на „Безделниците“. Казанова е образ нереален и даже малко смешен, както това е обикновено в много легенди. Никога не съм бил илюстратор на събития. Не ме привличат приключенията на Казанова, нито престъпване на епохата, в която е живял. Ако ще илюстрирам приключения, много повече биха ми допадали тези на Том Джонс. Бих искал да направя нещо съвсем друго. Ще се опитам да акцентирам безумието на тази личност.

Може би такава виждане ще бъде много лично, филмът ще загуби връзка с „Спомените на Казанова“. Толкова по-зле и за „специалистите“, които ще ме упрекнат, че съм направил филм „Казанова — Фелини“, че Казанова е само претекст... И кой всъщност е Казанова? Син на контрареволуцията? Но нали инстинктите му помагат да се изтръгне от кръга на общоприетите навици? Той се бунтува, но игнорира повода за бунт, протестира срещу всичко, но най-малко срещу обществото, към което принадлежи, срещу системата на възпитание и образование, срещу консервативните обичаи.

Продуцентите настояват диалозите във филма да бъдат на английски език. Приемам това, тъй като моят герой обикаля по света от Франция до Швейцария, от Германия до Русия. Но моята версия ще бъде на италиански език, защото повечето от изпълнителите ще се появят за пръв път на екрана. Това не означава, че ще се откажа от участието на професионалисти.

Този път ще трябва да попълвам. Най-напред в Швейцария, страна, която още не е достатъчно използвана от кинематографисти.



Галина Полских и Ал. Паращчиков в сцена от светския филм „Ринг“, снет по сценария на Н. Леонов, режисьор Вилен Новак.

те, но повечето от снимките ще бъдат направени в студиято... Моите филми са нещо подобно на болест. Работя ги така, като че ли час по-скоро искам да се освободя от някакви токсини или нещо, което ме безпокои..."

*

С неотслабващ интерес се ползват филмите, посветени на известни музиканти. Лукино Висконти ще снима филм за бележития руски композитор и пианист Сергей Рахманинов. Ролята на Рахманинов ще се изпълнява не от професионален артист, а от световно известният пианист Алексис Вайсенберг.

*

Забележителният италиански драматург и артист Едуардо де Филипо е обявил своето решение да приеме принадлежания му в Неапол театър "Сан Фердинандо". По негови думи това е свързано с лошото му здравословно състояние. Последният спектакъл на популярния артист на сцената на "Сан Фердинандо" ще бъде пиесата "Изпитание" когато не се свършват.

ФРАНЦИЯ

Ален Делон играе във филма "Борсалино и съдружие" като Рош Сифреди, гангстер, действащ в Марсалия. Филмът е продължение на популярния "Борсалино" и е също постановка на Жак Дери. Този път Делон няма за партньор Жан Пол-Белмондо, който също участва във филма, но като един от сценаристите. Ролята на Волпоне, шеф на конкурентната шайка гангстери, изпълнява Рикардо Кучола.

*

"Зверове" е последният филм на известната артистка Ана Карина, която преди една година дебютира като режисьорка във филма "Живей веднъж". Новият филм е с жени и за жени и както твърди Ана Карина, не е насочен срещу мъжете. Темата е посветена на майчинството. Героиня са 16-годишна работничка, 25-годишна проститутка, 35-годишна общественичка, 45-годишна разведена жена и

35-годишна артистка. Карина няма да играе във филма.

*

Жюл Дасен и неговата жена, гръцката артистка Мелина Меркури (която напоследък се е завърнала в Гърция), са реализирали в Шатите филма "Изпитание". Това е реконструкция на бунта на атинските студенти и работници през ноември миналата година. В някои епизоди участвуват Лоуренс Оливие, поетът Яргос Сеферис, артистът Максимилиан Шел и американският писател Артър Милър.

*

Известният телевизионен филм "Французи, ако бяхте видели" на режисьорите Андре Харис и Ален Седуи (прожектиран също и на големия екран) е станал предмет на съдебен процес. Показанието в него Жером Мартиньо, бивш сътрудник на гестапо в Бордо, е завел иск срещу продуцентите за обиди.

ГФР

Западногерманският режисьор Кристиан Цивер е завоювал известност като талантлив представител на филми с работническа тематика. Неговият първи филм "Мила мамо, при мен всичко е добре" е получил висока оценка на състоялия се преди две години "Международен форум на младото кино" в Западен Берлин. Неотдавна Кристиан Цивер се е представил с новия си филм "Кокичетата цфят през септември". Главен герой е работникът Ед. Той работи в бригада на акорд и не постъпва винаги така, както изискват интересите на колектива. Когато дирекцията взема решение да закрие един от цеховете на завода, той от гняв ли не загуби работата си, се свързва със стачно движение. Интересно е показан постепенният преход на Ед към позициите на активна борба за защита на своите права и правата на колектива. Както отбелязва кохлският вестник "Велт дер Арбайт", особено в този филм е "неуспоримата правдивост на изобразяваните събития". В основа на сюжета са положени достоверни факти. Сега Кристиан Цивер подготвя реализа-



Валентина Шарикина изпълнява ролята на Людмила от филма "Децата на Ванюшин". Автор на сценария и режисьор Евгений Ташков.

цията на трети филм също на работническа тема.

*

В Западен Берлин е бил проведен XXIV международен филмов фестивал. За пръв път в програмата на фестивала е фигурирал съветски филм (прожектиран извън конкурса). Това е филмът "С тебе и без тебе" на режисьора Родюн Нахапетов. Присъществувала е и съветска делегация. Съветското участие във фестивала е било прието с голямо zadovolство. В разговори и в публикации в печата е било подчертано, че първият контакт с Източна Европа може да се прероди в постоянен контакт със социалистическото филмово изкуство.

Фестивалът се е състоял от две независими мероприятия — от официалния конкурс фестивал и Международен форум на младото кино. Главната награда "Златната мечка" е била присъдена на канадския режисьор Тед Кочев за филма "Карината на Дуди Кравич", "Сребърната мечка" получават французите Бертран Лазарие за филма "Часовникарят от

Сей Паул", аргентинецът Хектор Оливера за филма „Разбунтуваната Патагония“, западногерманският режисьор Отокар Рунде за филма „В името на народа“, английският режисьор Стюарт Кулър за филма „Малкият Малколм“, иранският режисьор Сохраб Схазид-Салес за филма „Мъртва природа“ и италианският режисьор Франко Брусати за филма „Хляб и шоколад“.

*

Режисьорът Ханс Юргенс Зиберберг е започнал смянането на биографичен филм за живота на популярния писател на приключенски романи Карл Май. Филмът носи името „Карл Май — мрачна прокълната земя“.

ЯПОНИЯ

Известният японски режисьор Тадеси Иман е снел пълнометражния филм „Такидзи Кобаяши“. Такидзи Кобаяши, автор на романа „Ловци на раци“ и други произведения, е писател със световна известност. В 1933 г., когато в Япония е бушувал най-жесток милитаризъм, 29-годишният тогава писател е бил арестуван и подложен на страшни изтезания. Творчеството на Такидзи Кобаяши е скъпо на японската младеж и затова филмът, посветен на него, е имал рекорден посещение. Ролята на Такидзи Кобаяши изпълнява талантливият артист Кей Ямамото.

Новият филм на Кането Шиндо (завоювал златната награда на Московския международен фестивал в 1971 г. за филма „Да живеш днес, утре да умреш“) носи названието „Сърце“. Сценарият е по едноименния роман на един от пионерите на японската съвременна литература — писателя Нацуме Сосеки. Действието е пренесено в наши дни. Режисьорът отново дълбоко е вникнал в психологията на съвременния млад човек. Двама студенти, които живеят заедно в една стая, се влюбват в дъщерята на хазайна. Единият от тях предателски обладава девойката и се оженива за нея. Другият студент се самоубива. Но предателът не може да бъде щастлив, такова е морално-етическата позиция на Синдо и неговата присъда е сурова. В този филм режисьорът съ-

вършено се е отказал от увлеченията си към натуралистични сцени.

*

Един от ветераните на японското кино режисьорът Сиро Тойода неотдавна е пуснал по екраните новия си филм „Залезът на живота“ по едноименния роман на популярния писател Савако Ариеси, посветен на проблема за живота на старите хора в Япония. Филмът, дълбоко хуманистичен, е предизвикал развълнуван отклик сред зрителите, тъй като засяга важни въпроси, свързани със социалното обезпечаване на възрастните хора в капиталистическия свят.

ПОРТУГАЛИЯ

Киното на Португалия е почти неизвестно в света. Целият културен живот на страната няколко десетилетия е бил потискан от фашистката цензура. Затова с такъв голям интерес е била посрещната в Париж сдмичката на португалското кино. Повечето от филмите, които са видели французите, са направени преди 25 април. И в онова време на жесток терор прогресивните дейци на седмото изкуство са участвували в антифашисткото движение, снимали са филми, разкриващи обречеността на деспотичното управление на Салазар и неговия приемник Каetano, създали са изанисими кооперативна група. Представените в Париж филми „Кръг“ и „Пчела под дъжд“ показват социалната безизходица, в която се е намирало португалското общество при фашизма. Тази тема в една или друга форма е присъществувала във почти всички португалски филми.

СЕНЕГАЛ

Тази година в Сенегал се е извършила една важна и необходима реформа. Правителството е национализирало кината, въвело е контрол върху вноса на филми и е положило основи на кинопроизводството, създавайки Национално кинематографическо общество. За пръв път в Африка една държава е възпрела киното като дело от национално значе-

ние и е предприела мерки за развитие и запазване на родния филм. И това е станало не случайно именно в Сенегал. Тук живее и работи един от най-значителните африкански кинорежисьори — Сембен Усман. Той пръв е извел африканското кино зад пределите на континента. Неговите филми са показали на целия свят, че африканското кино е призовано да играе много важна роля като могъщо средство за преоценка на културните ценности.

Заплануваните за 1974 година шест пълнометражни художествени филма са почти завършени. Сред тях е и новият филм на Сембен Усман „Хала“ — авторска екранизация на неговия едноименен роман. Това е сатирична комедия с дълбок народен хумор и остра критика на африканските парвенюта, новите буржоа по западен маниер, откъснати се от народа.

Махамой Траоре, един от най-плодовитите сенегалски режисьори, е завършил почти едновременно два филма „Тарга М' Босе“ и „Н' Диангане“. Първият от тях е посветен на проблема за сушата, вторият показва дълбокия разрыв между светските и мюсюлманските училища.

Такъв стремеж към критически обобщения е налице и при младия режисьор Н'Гайдо Ба, автор на два късометражни филма „Четка“ и „Гласуване на пътя“. С ясно изразена социална позиция и е дългометражният художествен филм „Избор“ на режисьора Тиеро Сова. В него се разказва за един сенегалски офицер на служба във френската армия, който в часа на провъзгласяването на независимостта на Сенегал се колебае между родината и Франция, където живее неговата жена — французойка. Филмът ясно говори за необходимостта образованият африканец окончателно да направи свой избор между родината си и Европа.

Във филма „Бакс“ режисьорът Момар Тиам се обръща още веднъж към сериозния проблем за престъпността сред малолетните. Той подхваща на остра критика „прозападния“ живот сред градската младеж.

На проблема за масовото изселване от селото в града е посветил своя филм „Бронзовата гривна“ режисьорът Тидиан Ав.

САЩ

Поредната листа на десетте най-касови американски артисти потвърждава факта, че киното днес е завладяно от мъже. Някога в 1934 година шестте първи места били заети от артистки, в 1964 година в листата фигурирали имената на три артистки, а в 1974 — само на една — Барбара Стрейзанд. Главните роли във филмите, които сега се ползват с успех, се изпълняват от мъже. Героите са обикновено полицаи, гангстери или коубои. Жените са само фон, те са домакини, проститутки или наркомани. Мястото на прославената някога двойка Катрин Хепбърн — Спенсер Траси се заема понастоящем от мъжките двойки Роберт Редфорд — Пол Нюман, Дстин Хофман — Стив Мак Куин.

„Изпълнявала съм вече достатъчно роли на глупави жени — казва артистката М. Мейсън, получила наградата на критиката. Жените или пропадат, или умират. Не искам да ме обвиват с цветя, а да получа роля на интересна умна жена.“ А артистката С. Анспах добавя: „В сценариите, които ми се предлагат, жената е или нервно болна, или дъщеря, която просто няма какво да прави на екрана, или пък е общественичка, която

се занимава с благотворителна дейност и ненавижда мъжете, но никога истинска жена, живееща пълнокръвен живот.“ Карен Блек, една от най-интересните артистки на американското кино днес, отбелязва: „Отстарите филми, които гледах по телевизията, ми стана ясно, че героините не харесват мъже, които са негодуници, крадци или лъжци. Днес най-популярният филмов герой е гангстер. Жените някога са били пазителки на морала. Сегашната морална криза, която изживяваме, умишлено пролята на жената.“

След оставката на президента Ричард Никсън, журналистите Р. Уудуърд и Ч. Бернщайн, които държи в печата са разгласили аферата Уотъргейт, са издали книгата „Всички хора са на президента“. Празо за нейното филмиране заедно със студията „Уорнър Брос“ е получил артистът Роберт Редфорд.

Глория Суенсън — 60 години на екрана. В 1914 г. Чарли Чаплин ангажирал за своята комедия „Неговата нова работа“ младата 16-годишна Глория Суенсън, която скоро след това става една от най-известните

звезди на нямото кино. Родена е преди 75 години в Чикаго. Учила е в Чикагския институт за изкуства. Участвувала е в комедиите на Мак Сенет и на Коустин, а във филмите на Сесил Б. Де Мил е станала символ на свободната жена от 20-те години. Заедно с Мери Пикфорд, Дуглас Фербанкс, Чарли Чаплин и Дейвид У. Грифит основава голямата фирма Юнайтед артистс. За последен път в периода на нямото кино е играла във филм на Ерих фон Штрохайм, който така и останал незавършен. Звуквата революция не попречила на кариерата на Глория Суенсън. Тя е участвувала в серия музикални, нейни партньори са били Лоурънс Оливие и Джон Болд. Суенсън е била една от първите известни артистки, която се появява на малкия екран със своя собствена програма. В 1950 г. се връща отново в Холивуд, за да участва в ролята на Норма Десмънд във филма „Булевардът на залязващото слънце“, а две години по-късно — във филма „Трима в спалнята на С“. Глория Суенсън не е напускала никога сцената на телевизията. Сега тя участва във филма „Летице 1975“, постановка на режисьора Джек Смит в ролята на известна артистка, която изживява едно необикновено приключение.

