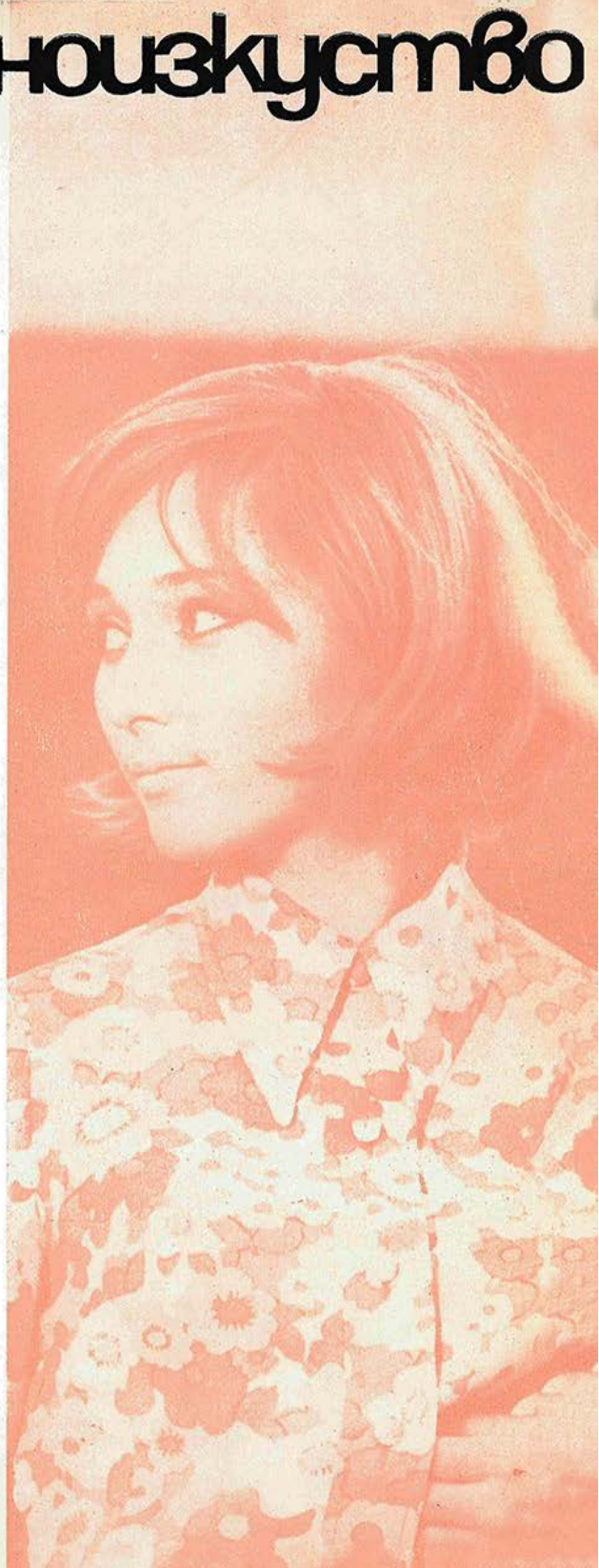


киноизкуство





бр. 2, февруари 1971

орган на комитета за изкуство и
култура, на съюза на българските
филмови дейци и съюза на българ-
ските писатели

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

ПРЕД Х КОНГРЕС НА БКП

**ХРИСТО КОВАЧЕВ, ГЕОРГИ ЯНЕВ, ЮРИ АРНАУ-
ДОВ, ЛЮДМИЛ СТАЙКОВ, НИКОЛА КОВА-
ЧЕВ — ПОСВЕТЕНИ НА КОНГРЕСА**
**ИВАН СТЕФАНОВ — НОВИТЕ ФИЛМИ ЗА НА-
ШАТА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ**

ИВАН ДЕЧЕВ — МОСКОВСКИ ДИАЛОЗИ
**НЕДЕЛЧО МИЛЕВ — ОПИТ ЗА ОБЩА ТЕОРЕ-
ТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА НА КИНОИЗКУСТ-
ВОТО**

**ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ — „ЛЮБОВТА КЪМ
ТРИТЕ ПОРТОКАЛА“**

**ГРИГОР ЧЕРНЕВ — „АДЮТАНТЪТ НА НЕГОВО
ПРЕВЪЗХОДИТЕЛСТВО“**

**БИСТРА ДОНЕВА — „ДА УБИЕШ ПРИСМЕХУЛ-
НИК“**

ЕМИЛ ПЕТРОВ — НЕ ВСИЧКО Е ИЗЧЕРПАНО...

РАШО ШОСЕЛОВ — БАРОМЕТЪРЪТ ЛАЙПЦИГ

М. СЕМЬОНОВ — „ПАМЕТ“

**ЕДУАРД ЗАХАРИЕВ — ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ „КИР-
ГИЗФИЛМ“**

**ЧЕЗАРЕ ДЗАВАТИНИ — КИНЕМАТОГРАФИСТЪТ
— ГРАЖДАНИН И ТВОРЕЦ.**

**Н. КАФТАНДЖИЕВ — ЗАБЕЛЕЖИТЕЛНА ДАТА
В ИСТОРИЯТА НА КИНОТО**

ХРОНИКА

**НИКОЛАЙ ХАЙТОВ — КРАЯТ НА ПЕСЕНТА (СЦЕ-
НАРИЙ)**

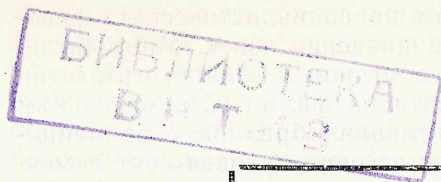
киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Адрес на редакцията
София, пл. „Славейков“ 11, IV стаж
тел. 87-91-11, втр. 316 от 14—18 ч. 88-37-97
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 Коста Цонев и
Мая Драгоманска във филма „Необходимият
грешник“. На втора страница на корицата актри-
сата Жоржета Чакърва.



ПРЕД X КОНГРЕС НА БКП

ПОСВЕТЕНИ НА КОНГРЕСА

Творци от Студия за документални и хроникални филми, Студия за научно-популярни филми и Българска телевизия създават филми, посветени на X конгрес на БКП. Някои от тях споделиха свои мисли за произведенията, над които работят.

Засл. арт. ХРИСТО КОВАЧЕВ

Дните на предстоящия Десети конгрес на БКП съвпадат с петнадесетгодишнината от историческия Априлски пленум, свързан в нашата най-нова история с тържеството на ленинската линия в ръководството на страната и партията. Моят бъдещ филм всъщност ще бъде един опит да се обобщи и осмисли онзи път на непрекъснато движение напред, който характеризира развитието на нашата страна през годините на социализма. Това е и интересно, и трудно.

Ние, документалистите, сме избродили надлъж и нашир родината, запечатали сме на милиони метри филмова лента нейните празници и трудови победи, всекидневното и промените в пейзажа. Нашият зрител привикна да вижда високи комини и красиви бели постройки, кулокранове и разлюлени жита, привикна да свързва понятието социализъм, социалистическа революция именно с тези външни атрибути на прогреса, на техническата революция. Но истинските завоевания на социализма са преди всичко в коренните и качествените промени в съзнанието и светоусещането, в душевността и разбиранията на обикновения труженик, настъпили през годините на народната власт.

Накратко казано, моят бъдещ филм „Великият април“ е посветен именно на този аспект на социалистическата революция — нейното отражение в обикновения човек. Многочислените интервюта с различни хора: работници и селяни, възрастни и младежи, ще залегнат в основата на филма. Стремя се към едно обобщено изразяване колективния образ на съвременника, към едно цялостно разкриване неговия духовен свят и мечти. Драматургично „Великият април“ е замислен като развитие по две основни линии — качествената промяна в отношението на съвременника към света и себе си като създаваща личност, от една страна, и неговата духовна устременост към бъдещето, полета на неговата фантазия към утрешния ден, от друга. В изобразителния материал присъствуват както новият социалистически пейзаж, така и архивни кадри. От прякото им стълкновение ще се роди и мащабността, и величието на изминатия от нашия народ път под ръководството на партията. Защото духът и атмосферата на Априлския пленум ще присъствуват органично в структурата на произведението като съществен мотив на кинематографичния разказ. Искам да завърша своя филм в навечерието на конгреса и моите първи зрители да бъдат делегатите и гостите на Десетия конгрес, онези героични и скромни хора, които с ръцете си и душата си превърнаха социалистическата революция в реално дело, във факт от нашия живот.

ГЕОРГИ ЯНЕВ

В сърцето на нашата столица е разположен един площад, чиято история се преплита най-тясно със съдбините на народа ни. Този площад е не само естественият център на София, един от най-красивите и внушителни архитектурни ансамбли. Площад „Девети септември“ сякаш е концентрирал историята на България: царският дворец, мъртвото пространство, оградено от любопитството на тълпата, дворцовите церемонии и паради. После площадът става център на събития с изключителна важност — революцията, първите опияняващи дни на победата, мъдрите слова на Георги Димитров, празничната пъстрота на манифестиращите колони... Образно казано, цялата най-нова история на България е „преминала“ през този площад.

Моят бъдещ филм е своеобразно продължение на „Срещи“, в който се опитам да изразя всенародната обич към вождя на нашия народ Георги Димитров. „Площадът“ ще бъде авторска импресия, в която ще се огледа пътят на нашата родина през годините на народната власт. Хроникални кадри ще възкресят миналото, камерата ще ни покаже днешния ден, за

да изпъкне по-ясно и цялостно мисълта за площада и народа, за историята и настоящето като неделимо единство. Тук бих искал да припомня една мисъл на прогресивния английски документалист Пол Рота, който отбелязва, че един художник се обръща към миналото само тогава, когато иска да каже нещо на своите съвременници. Аз помня площада дълго преди победата на септември, познавам неговата „биография“ от наши дни. Неведнаж съм снимал празничните манифестации, колоните пред мавзолея на Георги Димитров, хората пред Националната художествена галерия, движението по красивия булевард. Именно това ме кара да работя с удоволствие и чувство за отговорност над тази тема — бих искал младото поколение да види това историческо място в разреза на миналите дни и събития, да почувствува мащабите на днешния ден, да се изпълни с патриотична гордост.

Засл. арт. ЮРИ АРНАУДОВ

Десетият конгрес на партията ще приеме изключително важни документи, които вълнуват всеки комунист, всеки гражданин на страната. Моят филм ще бъде опит да се разкрие с помощта на изразните средства на киното същността на програмата, която конгресът ще приеме. Този документ има голямо значение не само като нова програма на действие на партията. В него са застъпени такива съществени мотиви като социално-икономическото прогнозиране на цялостния живот на страната ни през следващите няколко десетилетия, въпросите на държавното устройство, образованието и т. н. Моят филм ще бъде построен в няколко части, всяка от които ще разглежда определен аспект от програмните документи: развитието на промишлеността, селското стопанство, органите на управление и ръководство, образованието. В повествованието ще вмъкна работни моменти от самия конгрес — изказвания, обсъждания, разговори с делегати, което ще обогати смислово творбата, ще разшири нейната тематика и проблематика.

ЛЮДМИЛ СТАЙКОВ

„Братя по дух“ — така ще се нарича телевизионният филм, посветен на предстоящите конгреси на КПСС и БКП,

който ние със сценаристите Павел Писарев и Олег Власев (кореспондент на съветското радио и телевизия) осъществяваме.

За коренните връзки на нашата комунистическа партия със славната партия на съветските комунисти, за тяхната неразривна и плодотворна дружба у нас се знае много. Но ние искаме да разкажем на българските и на съветските телевизионни зрители историята на тази дружба, на общите идеи и борби чрез силата и убедителността на хроникални и фотографски материали, обединени в една последователна панорама. Нашият стремеж е да разкрием именно духа на тези материали, да възстановим, ако може така да се каже, върху днешния екран трепета на хората, които са създавали историята. Ще се опитаме да направим това със строго документални средства, без нито един инсцениран кадър, нито рисунка. Дикторският текст ще бъде извлечен от партийни документи, доклади и резолюции, ще бъдат използвани и спомени-интервюта на съветски и наши видни комунисти. За тази цел съветската телевизия ще ни помогне с уникални материали от кинохрониката, с материали за Георги Димитров, в периода, когато той е бил гражданин на Съветския съюз, и т. н. Ще използваме и наши български кино- и фотоматериали, запечатили посрещането на съветски партийни делегации у нас, и редица важни моменти от историята на БКП, свързани с историята на КПСС. Художествената задача на нашия филм е да разкрие интернационализма като едно от най-съществените ръководни начала в историята и съвременната дейност на нашата партия; да покажем интернационализма в действие.

НИКОЛА КОВАЧЕВ

Първоначалната ни идея беше да направим филм със заглавие „Партийният секретар“. Сценаристът Георги Друмев настояваше да отидем в Кърдажли, по-точно в Оловно-цинковия завод, убеден, че там ще намерим „обект“ за филма ни. Бил чел, а и един приятел му разказвал, че в този завод работели много добри ръководители, които направили предприятието златоносно за България; че англичаните купуват цинка без никакви проби; че в завода няма текучество; че помирителната комисия не се е събирала от 3 години; че квартири се раздават по списъци, приети на събрания в цеховете; че...

И дойдохме в завода. Той се оказа със старички цехове, и пушек има. А партийният секретар, когото щяхме да снима-

ме, заминал да се учи в Москва. Тъкмо да се отчаяме, пък взехме, че се поогледахме, поговорихме с тоя-оня и се оказа, че всичко, което сме чели и чули, е вярно и даже се придвижило към по-добро. И че с отсъствието на предишния партийен секретар, за когото тук говорят само добри думи, нещата не са се променили фатално, защото в завода са останали неговите другари, комунистите — цяла армия от работливи, честни... Впрочем тези определения са малко старички и недостатъчни да характеризират хората, които срещнахме. Всеки е предан на работата си и отговаря за нея най-напред пред себе си, но... на стената има лозунг: „Като работиш за себе си, ти работиш и за обществото!“ Новият партийен секретар, казва, че и три дни не можеш да се задържиш на този пост, ако освен честност, преданост, енергия и пр. общоизвестни качества, не притежаваш и висока квалификация и не гледаш непрекъснато напред.

С общи усилия те са сменили и усъвършенствували цялото оборудване на завода, почти без внос на машини, правят кратки събрания, по алеите в парка около цеховете не се срещат пилеещи времето си работници. Разговаряхме с един работник, който живее в неудобна квартира; мислехме, че ще се оплаква, но той дума лоша не каза, сигурен е, че ще получи по-добра, когато му дойде времето, убеден е в справедливостта на другарите си. Хора, които, както ние с оператора Виктор Петков си говорим, живеят с двадесет години по-напред от нас, които носят социализма в душите си. И ние решихме да се вгледаме в ежедневието им, та дано открием къде е магията на техните успехи, на тяхното високо съзнание. Дано успеем! И ще наречем филма си „Комунисти“.

В Съюза на българските филмови дейци се състоя теоретична конференция на тема „Съвременната тема в българското киноизкуство“. Тук поместваме доклада на Ив. Стефанов, изнесен на тази конференция. В следващите броеве ще публикуваме и други мнения по повдигнатите проблеми.

НОВИТЕ ФИЛМИ ЗА НАШАТА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ

НАСОКИ НА РАЗВИТИЕ

ИВАН СТЕФАНОВ

В нашите кинематографични среди, в нашето кино и в печата отдавна се дискутира проблемът за художественото отражение на съвременността. И ако сега отново се поставя на дневен ред този проблем, очевидно причината е в незадоволителните резултати, в значителното количество проблематични в идейно-художествено отношение филми, в колебливото или неактивно присъствие на нашия съвременник на екрана. Вече стана традиция, щом като се заговори за филмите на съвременна тема, да се спомене и състоянието на перманентна криза, в която от години наред се намира нашето кино. Струва ми се, че и сега е трудно да прескочим тази магическа за нашите условия дума „криза“, която слага началото на много обяснения: работата е в това, действително успехът на филма „Сбогом, приятели“, получил високата оценка на публиката и критиката, не може да скрие неуспехът поне на десетина филми на съвременна тема. Така количественото присъствие на неуспеха, на посредствеността, на слабия професионализъм, на сивия поток се затвърдява по-трайно в съзнанието, отколкото съвременният живот, който е обект на художествено отражение. А от това естествено се оформя и резултатът, че в нашето филмово изкуство все още не е намерил напълно своето място положителният герой, който активно се намесва в действителността и я преобразява.

Рано или късно това състояние на нещата трябва да се промени. За едно динамично и масово изкуство като киното интересът към съвременността е от съществено значение; само на тази база може да се изгради един по-продължителен и смислен контакт между

филмите и публиката, само чрез изобразяване на действителността филмовото изкуство може да разгърне своята естетическа природа и своите въздействени възможности в пълен обем. Освен това в същата насока са и непредубедените изисквания на нашата филмова публика. Най-после и в редица партийни и държавни документи солидно е залегнало положението, че нашето съвременно изкуство трябва да има предвид главно днешния живот, промените и преобразованията в социалния и индивидуалния статут на хората. В своята известна реч пред столичната комсомолска организация др. Тодор Живков каза: „Но нима може един съвременен творец да се смята и да се обявява за съвременен, ако от неговото творчество отсъства съвременността, нейните главни черти, нейните движещи сили, образите на творците и героите на нашата съвременност?“ Ако продължим смисъла на току-що цитирания пасаж, ние можем да кажем: нима може да се смята за действително съвременно онова киноизкуство, което не успява да постигне образа на времето, в което съществува? Актуално ли е творчеството на тази кинематография, която има най-значителни неуспехи и най-малки успехи в областта на съвременната тема?

Но едва ли има смисъл да изразходваме много сили за убеждаване в нещо, в което и без това всички или почти всички сме убедени. Всеки, който има някакво пряко отношение към нашето кино, не може да не почувствува колко зле се отразява на неговата репутация непълноценното присъствие на съвременността. Затова сега от по-съществено значение са делата: какво може всеки един от нас и всички ние заедно да направим за развитието на съвременната тема в българското кино. Съвременната тема носи много рискове; затова от съществено значение е личният авторски ангажимент към съвременността, както и стимулирането на този ангажимент от страна на кинематографичното общество и институции. Съвременната тема ще ни се изплъзва винаги до момента, до който ние не сме готови да приемем рисковете, пред които тя настоячиво ни изправя.

След тези най-общи констатации, които си позволих да използвам като въведение, искам да се спра по-подробно на един проблем. Работата е в това, че повикът за отразяване на съвременността, насочването на творческото внимание към днешната действителност се осъществява винаги в пряка зависимост от вътрешното състояние, опит, тенденции в развитието на самото филмово изкуство. Като всяко изкуство и киното си има своя вътрешна логика на развитие, съобразно която се асимилират външните условия за творчество, съобразно която се оказват привилегирани едни тематични ориентации за сметка на други. Така аз ще се опитам да разгледам в какво отношение се намират вътрешната логика на развитието на нашето кино през последните години и съвременната тема. Аз се интересувам от проблема, дали в свсите най-последни изяви нашето кино проявява симптоми на повишено внимание към днешния ден или тъкмо обратно — то се отдалечава от нашата съвременност. Защото всичко това сигурно има съществено значение за една дискусия, която иска да помогне за по-бързата ориентация на киното ни към темите, подказани от днешния живот.

*

За кино като нашето, утвърдило се и просперирало главно в областта на историко-революционната тема, е от най-съществено значение способността му да осъществи тематичен обрат, т. е. да разшири своята идейна проблематика, като я разпростре не само върху миналото, но и върху настоящето. Това означава не просто да се обърне гръб на дотогавашните идейно-естетически търсения в областта на антифашистката тема, а преди всичко да се допълнят тези търсения чрез нови идейно-тематични открития, които произлизат от самото развитие на външната действителност, на реалния живот. Ще бъде пресилено да твърдим, че нашето кино бързо и лесно се добра до бродовете на съвременността: дълго време в него липсваха такива неща като обикновения живот, като бита, интерес към частния живот на героите, липсваше поглед към реализирането на хората в ежедневието. Постепенно обаче в нашето филмово творчество си проби път мисълта, че днес тъкмо в ежедневието, не само в историята са съсредоточени някои съществени за съвременния човек проблеми. Съвсем наскоро видяхме съветския филм „Началото“ — той ни показва как една обикновена девойка в баналностите на ежедневието не може да осъзнае своя огромен духовен потенциал и само случайно и попадане в сферата на имажинерното творчество дава публичност и позитивно значение на нейното огромно вътрешно богатство. Но това, което сега в този съветски филм е получило своето съвършено и точно художествено изображение,

доста дълго си пробива път в нашите филми на съвременна тема. И тази бавност до голяма степен е обяснима: въпросът не е толкова до изображение на външни действия и ситуации, а до обхващане на вътрешната, интимната, духовна изва на обществените процеси. Така тематичният обрат в полза на съвременността е в своята дълбока същност акт на творческо съзряване и творческо проникновение. И трябва веднага да добавя, че въпреки всички трудности на тематичното прозрение то беше осъществено в нашето кино, макар и с една недотам последователна настойчивост и упоритост. Не много ритмично се осъществяваше преходът от изобразяването на една действителност, която има своите ярки класови конфликти, своите положителни и отрицателни герои към изобразяването на съвременния живот, който поставя нови нравствено-философски и естетически проблеми без услужливо и доброволно да разкрива природата на своите конфликти и без да изтъква ясно своите герои.

Сега, като преглеждам заглавията на филмите, третиращи съвременността, и като обмислям тяхната проблематика, изведнъж ме поразяват верността на редица тематични попадения, моментът на прозрение, точността на наблюдениято. Още филмът „Рицар без броня“ изведе, макар и не в толкова тревожен план, идеята за нуждата от хуманизирането на ежедневието — в противен случай подрастващото поколение може да се окаже без защитна броня срещу заразите на дехуманизацията. Тук детският свят става свидетел и проявител на онези процеси на духовна деградация и изкористяване, които често заплахват света на зрелите и преспяващи в живота хора. В малката по метраж, но не и по значение новела „Ако не иде влак“ с лаконична простота бе разкрито как от катадневния провинциален, дребен живот, лишен от по-големи стремежи и идеали, изплуват рецидивите на еснафството и престъплението. Филмът „Александър Велики“ разкри оригинален съвременен характер, който с всичките си положителни качества и противоречия, с цялата си дръзновеност в строителството и посредственост в бита е вграден в основите на нашите нови социалистически обекти. Онези млади хора, които не устояват срещу изкушенията, които предлага консумативният начин на живот, попаднаха в обектива чрез филма „Процесът“ — един от най-добрите нови филми за съвременността. В лиричната комедия „Шведски крале“ прозираше сериозният въпрос: по какъв начин да се живее, когато материалното обезпечаване на съществуването вече е налице? Мога да продължа и с още толкова примери да потвърдя, че в много случаи нашите филми се добираха до съществени диалекти на съвременния живот, до тревожни явления, които засягат директно нашия съвременник. Но преди да се опитам да обясня защо въпреки всичко ние сме недоволни от нашите филми на съвременна тема, аз искам да се спра на два филма, които в последните две-три години са най-доброто, което сме създали в областта на съвременния филм. Филмът „Отклонение“ е може би най-високата точка в развитието на съвременната тема в нашето филмово изкуство. Чрез тази творба търсенията ни в една определена съвременна насока получиха международно признание и оценка. Можем да кажем, че и в областта на съвременната тема ние успяхме — макар и само с един филм и само за един миг — да достигнем до интернационалното ниво, да се изравним с филмовия свят. Излишно е сега да разсъждаваме с какво този филм направи толкова голямо впечатление, още повече, че с по-голяма охота все още сме склонни да смятаме международния успех на филма за случайности или за „грешка“. В случая е по-целесъобразно да отчетем тези особености на „Отклонение“, които вече не се повториха в нито един следващ български филм.

Филмът „Отклонение“ подхваща една остра, камерна, сантиментална тема, но успява елегантно да намери нейното съвременно звучене; движението на чувствата у двамата герои е деликатно свързано с еволюцията на социално-психологическите настроения в обществото. Като съсредоточава своето внимание върху онези случайни мигове от живота, в които неочаквано се концентрира смисълът на цяло едно човешко съществуване, филмът успява да разкрие духовната ситуация на нашия съвременник, вътрешния диалог на неговото съзнание. Героите на филма са расли заедно с развитието на времето, техният живот тяхната кариера, общественото им положение отразяват бързата и динамична еволюция на обществото, в изграждането на което те участвуват. Но ето че това не решава всичко, остават колебанията на съзнанието, което трябва да реши дали социалният просперитет на личността може да реши и нейните екзистенциални проблеми, т. е. проблемите на любовта, личното щастие, смисъла на живота. „Отклонение“ настоява на това, че има несъответствие между темповете на социалния прогрес и индивидуалното самочувствие — неговите герои нещо са пропуснали в живота и

това нещо е твърде важно, то има пряко отношение към смисъла на тяхното съществуване. Оттук и немного възторженият сантиментализъм на филма, неговата меланхолия и непатетичност.

Така, като надникна в сферата на съзнанието, филмът „Отклонение“ постави нова, по-същество хуманистична проблематика; той подчертава мисълта, че човекът на социалистическото общество трябва да се изгради като такъв включително до най-интимните сфери на интелекта, че той трябва да постигне своята човешка победа чрез такава ценностна система, която ще укрепи самочувствието, самосъзнанието. И понеже филмът визира един период от време, в който преобладаваше интересът към общите социални проблеми, затова и неговите констатации за духовното битие имат известен критичен смисъл.

Филмът „Бялата стая“ нямаше международния успех на „Отклонение“ покрай всичко друго и затова, че той се появи малко късно, когато неговите проблеми бяха вече дискутирани и отшумели на международния екран. Ала за нашето кино, за нашите вътрешни условия той имаше много по-голямо и осезателно значение — като собствена реакция на остри съвременни проблеми.

„Бялата стая“ също увлече зрителя в зоната на важни и тревожни проблеми. Без евтини комплименти филмът ангажира вниманието с проблема за устоите на човека. Приближаването към този проблем става на основата на такива факти и явления, които обикновено и справедливо преценяваме като негативен и ненужен момент в нашето развитие напред. Но и тук всъщност се визират не толкова самите факти и явления, колкото техните нравствено-психологически последици. Отново в центъра на вниманието се оказва съвременното нравствено съзнание, онези преживявания, които са резултат от нетолерантното общуване между хората в моралната, интелектуалната и емоционална област. Героят — учен психолог — изпада във въстоянието на вътрешен смут и криза. Филмовият разказ сумира по-съществените епизоди от живота на героя, показва ги като етапи на все по-нарастващата му тревога и безпокойство. Във всеки от тях има нещо нереализирано за героя, но даже и в този случай те едва ли биха приели формата на опасна емоционална градация, ако в своето главно поприще — науката — той имаше възможност да се реализира напълно. И тъкмо тук, където неговата интелектуална инициатива би могла да има най-голямо и полезно значение за другите, а чрез това — и възбращащо социализиращо въздействие на героя — точно там консервативните сили нанасят своя удар. По силата на свободен, самостоятелен избор личността се опълчва против силите на догматизма и инерцията, но това я обрича на страдание. Духовното страдание се прибавя и започва да доминира над физическото състояние, превръща вътрешния смут в перманентно състояние, приближава героя към неговия край.

В нашето кино „Отклонение“ и „Бялата стая“ имат значението на творби, които дадоха естетическо покритие на тематичния обрат към отразяване на съвременността. Тук на естетическо равнище се води борба против тенденциите на елементаризиране и вулгаризиране, на користното прагматизиране на живота. Тези два филма, като построяват ретроспективно своя разказ, т. е. като обхващат един сравнително дълъг период от нашето развитие, всъщност говорят за опасностите, свързани с опита на съвременниците ни да гравитират към облекчаващите варианти на човешкото поведение, към по-лесното, т. е. безпроблемно съществуване. Но същевременно тези филми не си поставят за цел да дадат лесно и бързо решение на трудните дилеми на днешния живот. Нещо повече — те говорят тъкмо за трудността на това решение. Героите от „Отклонение“ се връщат в своето минало и констатира известно „отклонение“, известна вътрешна деформация; смъртта на героя в „Бялата стая“ има разумно обяснение — не е по силите на отделната личност да се пребори със силите на инерцията и старото в нашия живот.

И тъкмо това обстоятелство — че в тези два филма се формулират определени въпроси, без да се достига и до отговорите на тези въпроси — подхрани убеждението, че хуманизмът на тези филми, макар и активен, не е в същото време и конструктивен. Така например във филма „Слънцето и сянката“ — едно от първите ни значителни постижения в областта на съвременната тема — логично се достигаше до определен конструктивен момент: мира и щастието на хората се противопоставя като желаната и единствено възможната алтернатива на планетарната атомна агония. Краят на филма „Рицар без броня“ изважда малкия си герой от студения семеен дом, компенсира смущенията му чрез добрите чувства на един вуичо. Ала както виждаме, по-късната еволюция на съвременния

филм, в своите най-репрезентативни прояви, се отказва от изтъкването на една положителна алтернатива. И тъкмо това смути мнозина, тъкмо това като че ли постави под съмнение критицизма на филмите, насочени към днешния ден. Тези филми, понеже искат да накарат хората да се замислят над някои въпроси, не се стремят да посочат веднага и решението на тези проблеми; това решение трябва да бъде по-нататък дело на тези хора, на техния събуден разсъдък, на тяхното предизвикано внимание, на тяхната гражданска позиция. Става дума следователно за по-сложни, диалектически отношения на киноизкуството с действителността, които намират израз в това, че филмите ще поставят такива сериозни и важни за съвременния човек въпроси, отговорите на които ще трябва да даде самото обществено развитие, най-новата история.

Трябва ли да смятаме за актуална тази най-крайна точка в еволюцията на естетиката на нашия филм, насочен към съвременността?

Да, трябва да я приемем като реакция спрямо желанието и опитът на онези наши съвременници, които искат да построят съществуването си на основата на неограниченото потребление, които реализират не само физическото си, но и духовното си присъствие в съвременността чрез активната консумация на облекчаващите живота вещи. Разбира се, тези тенденции са принципиално отстраними в развитието на социалистическото общество, но за победата на тази радостна перспектива на обществото, в което живеем, трябва да даде своя принос и изкуството.

Но ако всичко това е така, тогава защо непатетичността на филми като „Отклонение“ и „Бялата стая“ ни накара да се замислим върху тяхното влияние? Нали това не са все пак филми на цинизма и разочарованието, а обратно — те призовават към мъжество и устойчивост, към вяра в принципите на нашето социалистическо обществено развитие?

От една страна, това е форма на подценяване на зрителите, съмнение в това, дали те няма да изтъкват неправилно и незряло съдържателните внушения на филмовите творби. Но въпросът има и друга страна. Работата е в това, че нашето кино много по-лесно открива положителния герой в миналото, отколкото в настоящето. Организаторът, сторителят, комунистът, преобразователят на днешния ден все още не е намерил своето убедително екранно присъствие. Филмът на съвременна тема слабо изтъква положителния опит в борбата за усъвършенстването и хуманизацията на нашия живот, на нашето ежедневие. И естествено на този фон някои критични изводи на филмови произведения като „Отклонение“ и „Бялата стая“ бяха оценени от критиката само като хуманистични, но не и като конструктивни. Липсата на „конструктивност“ се изразяваше в това, че тези филми не даваха и перспективен отговор на поставените въпроси. Анализът на сложните въпроси на живота водеше до създаването на образи, чието съществуване беше тревожно и пасивно поради това, че мъчно се налущаха отговорите на „проклетите“ въпроси. В същото време липсваха образи на съвременници, които знаят каква цел преследват в своя живот и които активно действуват в името на реализацията на тази цел. А това вече даде нова, по-друга насока на идейно-естетическите търсения на нашето кино. Нямам предвид само модификациите, които претърпя нашият историко-революционен филм през последните години, а главно филмите, които запазват ориентацията си към днешната наша действителност. Става дума за филмите, които се опитват да намерят перспективно решение на някои остри съвременни конфликти.

Може да приемем, че филмът „Признание“ продължава тематичната проблемна насока в нашето кино. В някои отношения той дори прилича на „Бялата стая“ — и тук се проследява вътрешният монолог на един герой, който в края на живота си обмисля своето поведение и своите грешки. Ала за разлика от „Бялата стая“ тук героят намира признанието на своите съселяни, за тях неговият живот символизира трудния, неправилно изминат път на прогреса. Макар и да е допуснал големи грешки, макар и да е огорчил мнозина, героят — въпреки своите екзистенциални провинения — получава всеобщо опрощение, защото винаги е бил верен на големите идеи за революционно преобразование на живота в нашето село. Както виждаме, проблемите са сериозни, филмът не е елементарно слаб и въпреки това той не удовлетворява. Защото има противоречие между цел и средства: с остро конфликтна ситуация трябва да се достигне до идеята за признанието, до идеята за опрощението; но това дава своето отражение върху поставянето и разрешаването на конфликтите: те са лишени от полемична острота и имат повече информативна стойност.

Минен инженер, автор на смел, новаторски проект за експлоатация на подземни въглища, изпада в трудна ситуация поради срутване и мината — така във филма „С особено мнение“ отново се визира активният съвременник, този, който дава път на научно-техническата революция. Ала в решителния момент в съда антагонистът на главния герой се отказва от своето „особено мнение“ и активният съвременник получава още една амнистия: той е изваден от конфликта на твърде евтина цена: безсънни нощи, безуспешно ходене до София, тревога и неуспехи в личния живот, които той и при по-щастливо развитие на събитията вероятно пак щеше да преживее. Младият зоотехник от „Тръгн на път“ е потопен в атмосферата на една „селска хроника“, видяна през погледа на малко закъснял и поради това носталгичен романтизъм. Съдбата на младия герой, която би трябвало да символизира идеята за мястото и дълга на нашата млада интелигенция (дори в императивния смисъл на филмовото заглавие „Тръгн на път!“), се преобразява до смисъла за адаптацията на младия човек към грубите патриархални условия и взаимоотношения.

Тези примери са достатъчни, за да се убедим, че „конструктивният подход“ към конфликтите, т. е. стремейт да не се извлекат всички следствия от една приета конфликтна ситуация, води до атрофия на филмовата реалност, превръща я в нещо недостатъчно убедително, в нещо незавършено и половинчато. В тези филми неуспехът не е само естетически, т. е. той не се разкрива само като невъзможност да се достигне едно по-сигурно художествено ниво; напротив, в отделни случаи в тези филми ние ще открием естетическото присъствие на техните създатели, ще открием емоционални, стилни или просто интересни моменти и дори отделни находки. Но въпреки това цялостното впечатление е съвсем друго: невъзможност със специфичните филмови средства да се обхване и изрази определено съвременно състояние на нещата. Тези и други подобни филми в една или друга степен се разпадат на отделни елементи, неподдаващи се на комбинирани от възприемащото съзнание като една идейно-естетическа емогенност, като едно художествено цяло.

По този начин можем да смятаме за сигурно, че опитът да се продължи линията на „Отклонение“ в нашето кино, обаче със съответни корекции в полза на по-„конструктивното“ тълкуване на съвременността, не даде особени резултати. Тъкмо съвременността стана най-дефицитна в тези творби, тъйко тя се оказа подменена от някои естетически предубеждения и схеми. Защото съвременността иска своите адекватни изразни средства, одухотворени от безкомпромисна авторска позиция. Именно съвременният филм, повече от всеки друг, изисква активна намеса в живота, не само отражение, но и въздействие върху действителността, реално участие в разрешаването на реалните конфликти. Но подобно художествено въздействие предполага като задължителен компонент определена идейно-художествена позиция. Ето защо съвременният филм поставя остро въпроса за наличието на позитивен принцип. Този принцип може да бъде въплътен в определен филмов персонаж, може да бъде изтеглен отвъд героите, за да присъства като авторски поглед, като авторска позиция, като оригинална гледна точка или най-после този принцип може да се изяви като доверие в самия зритель, в неговата зрелост и проникателност, в неговата способност за активно съпреживяване и осмисляне на филмовата художествена реалност. И трите форми на изява на положителното начало имат право на изява във филма на съвременна тема. Но те имат различни следствия, дават различни художествени резултати.

Безспорно най-висше естетическо присъствие в киното има онова филмово произведение, което предизвиква проникателната и интелектуална способност на зрителя, което третира публиката като надарена не само с емоционална чувствителност, но и с емоционална проникателност; то представя дадена действителност така, че да предизвика т. н. „отчуждаващ ефект“, който трябва да помогне на зрителя да се разграничи от показваните негативни явления. Към този тип филми безспорно трябва да отнесем „Отклонение“ и — с някои резерви — „Бялата стая“. Но колкото и високо да оценяваме този тип филми, налага се да се съобразим с обстоятелството, че те не могат да бъдат трайна и постоянна характеристика на едно национално кино. Причината е в това, че като предявява определени изисквания към публиката, този тип кино се изолира от известна, обикновено твърде значителна част от широката публика, настройва я твърде критично и дори презрително към себе си. Така се оформя един конфликт, чиято преодоляване изисква омекотяване на конфликтите вътре в структурата на филма. В този тип филми, отразените обществени процеси също така притежават една

КЪМ НОВИ ФОРМИ НА ТЕЛЕВИЗИОННАТА СПЕЦИФИКА

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Всички знаем, че споровете около телевизията не са от вчера, знаем, че те не са стихнали и до днес. Сред тях особено място заема въпросът за взаимоотношенията между филмите на телевизията и тези на кинематографа. Позициите, както е известно, са полярни: едната страна счита, че телевизионен филм въобще не съществува, че просто се произвеждат филми в различни производствени бази — едни по-лоши, други по-добри. Другата страна в апологията си на телевизионната специфика и самостоятелност започва да ги търси не там, където те наистина се намират.

Започнах с тези думи, не за да раздухвам един стар и според мен овехтял спор, а за да подчертая, че позицията ни трябва да бъде съобразена с реалността. Тази реалност е: телевизионният филм съществува, в момента количеството произвеждани игрални филми в Българска телевизия (на брой 23 годишно) надхвърля собственото производство на Студия за игрални филми. Естествено количеството не е доказателство за обособеност, както не може да бъде доказателство и фактът, че даден филм е произведен в рамките на Българската телевизия. Доказателствата идват тогава, когато тези филми са съобразени с някои от специфичните изисквания на телевизията като средство за масова комуникация, такива филми — искам веднага да подчертая това — могат да се произведат както в рамките на БТ, така и в някой от колективите на Студия за игрални филми.

За какви черти в спецификата на телевизионния филм следва да говорим? Без да съм в състояние да изчерпя всички, ще се опитам да се спра върху две.

Първата е породена от масовостта на телевизията, масовост, съпроводена с диференциация на възприемащия субект. Доколкото ТВ пренася изображението и звука до нашите домове, между съществуващия на екрана свят и реалната среда, която ни заобикаля в нашия дом, трябва да има особено съответствие, взаимодействие или противопоставяне, но именно особено, специфично. Дори когато средата, в която се разгръща драматургичното действие на малкия екран, се противопоставя на домашната ни обстановка, това противопоставяне трябва да бъде предварително съобразено и обмислено. Замисляли ли сте се, защо екзотичните географски поредици ни вълнуват много повече от малкия екран, отколкото в киносалона?

Втората е породена от пренасянето на изображение на разстояние, която превръща телевизията в единен програмен поток, ежечасно и ежедневно заливащ нашите домове. Тази особеност определя неговата многожанровост и серийност. Наистина в телевизията си съседствуват най-различни жанрове и видове и тази полиструктура не може да не се отрази и върху строежа на отделното филмово произведение. Нещо повече, телевизията предполага една нова художествена условност. Ако в театъра например е неприемлива стена от истински тухли, кинематографът притежава една, да я наречем, условност на достоверността: в киноизкуството стената от платно е точно така неприемлива, както в театъра — тухлената. В телевизията понятието условност се обогатява, новото средство възприема художествената условност и на едното изкуство, и на другото, и позволява да се съгради една нова художествена, чисто телевизионна реалност...

По същия начин телевизията, без да е откривател на серийността, възприе филмовата поредица като свое любимо дете. Непрекъснатият програмен поток на телевизията притежава серийността като свое задължително качество. Телевизията като средство за масова комуникация изгражда своята програма от цели блокове или типове програма и това не е случайна прищявка на нашата телевизия: такава е програмата в преобладаващото мнозинство телевизионни станции в света. Ежевечерните рубрики на новините „По света и у нас“ са своеобразна постоянно действаща серия, да не говорим за онези типови програми, с които така сме свикнали: съботната „Панорама“, неделната „24 часа“ спорното предаване, телевизионния театър. Следва ли да се учудваме, че в дните, когато се излъчваха телевизионните серии, улиците в градовете и селата опустяваха, а апаратите в ъглите на нашите стаи се превръщаха в силен магнит. Телевизионната серия е в кръвта на телевизията и това предопределя известна бонификация в нейното пътуване до зрителя.

Всичко казано по-горе ми бе необходимо, за да твърдя, че разновидността телевизионен филм не е фикция, не е плод на развито теоретично въображение, а реално съществува. А това означава, че към телевизионния филм не бива да се прилагат привичните познати критерии: много често това би означавало да не разберем същността на дадено произведение.

Ще си послужа с конкретен пример от телевизионната филмова практика, още повече, че той ще бъде база за бележките ми от-

носно първото произведение от тазгодишната продукция, което бих искал да засегна — „Последна проверка“. Става дума за филмовата поредица „На всеки километър“. Без да си спомним за нея, трудно ще можем да разговаряме за „Последна проверка“. На всички е известен резонансът на тази поредица. Известно е също така, че нашата филмова критика с малки изключения я отмина със снизходително мълчание. Това, мисля, далеч не е случайно. Ако погледнем от един привичен естетически критерий отделните произведения на тази поредица, те едва ли биха издържали сериозния анализ: не е тайна за никого какви недостатъци имат тези отделни серии. В същото време невероятната популярност на тези серии, фактът, че за дълго време те се превърнаха в истински телевизионен шлагер, ни заставя да се замислим. Какво ѝ позволи да придобие невероятната си популярност? Преди всичко съобразяването с моделите на телевизията, с особеностите на масовото зрителско възприятие, върху което се въздействува по канала за масова информация. И друг академичен или класически подход трудно би могъл да ни обясни механизмите на този феномен.

Именно такъв критерий би следвало да приложим при анализа на телевизионната филмова поредица „Последна проверка“. За обективна оценка ни е необходимо преди всичко да не забравяме психологическата атмосфера около нейното появяване. В театралната практика съществува понятието „следпремиерен спектакъл“, за който се знае, че идва след като отmine нервното напрежение у публики и у изпълнители, свързано с премиерата; този спектакъл винаги минава в сянката на премиерния блясък. Нещо подобно се случило и с „Последна проверка“ — тази поредица трябваше да се бори с популярността, извоювана от „На всеки километър“. В съзнанието на зрителя неминуемо възникваше съпоставката между двете произведения и това създаваше допълнително препятствие пред новата филмова поредица. Нека прибавя към това, че авторите на новата серия Диньо Гочев, Тодор Стоянов и Виктор Чичов се опитаха да излязат извън „канона“, установен от техните предшественици — намерение, което не бе осъществено докрай. Именно половинчатостта на постигнатите резултати, както и определената психологическа нагласа около появяването на тази поредица, определиха известния хлад в реакцията на зрителите. За „Последна проверка“ не се говореше така, както за „На всеки километър“, децата не играеха на Павлов—Серов, както преди време в игрите им влязоха Деянов и Митко Бомбата...

Първопричината според мен се крие във факта, че авторите на поредицата се опитаха да направят завои от атрактивността и преобладаващото екзотично-авантюрно начало в „На всеки километър“. Тяхна цел явно са били подчертана документалност на повествованието, по-голямо съобразяване с реалността на протичащите събития, по-задълбочено психологическо обрисоване на героите. Ако в „На всеки километър“ динамиката, сръчността, точният изстрел, обаянието на отделната постъпка често господствуваха над логиката на ситуацията, авторите на „Последна проверка“ се опитаха да замразят динамиката на външното действие и да потърсят по-релефна вътрешна обрисовка на характерите. Повтарям: стъп-

ката, направена от тях, бе половинчата и кракът, вдигнат от спасителната почва на авантюрата, не успя да стъпи върху твърдия бряг на психологизма.

В отделни серии — при посещението на разузнавача, събиращ образци от почва за радиоактивен анализ — например преобладава тъкмо тази не особена логичност за сметка на атрактивността, в други пък, където е необходима плътна психологическа разработка, действието е просто мудро, характерите експонирани незадълбочено...

Главният герой Павлов-Серов наистина притежава атрактивна биография: изровен от собствения гроб, превърнал се в разузнавач, внедрен в противниковия център — все пак приключенският жанр има своите закони. Но в сравнение със своя телевизионен предшественик той е по-близо до реалните представители на една трудна, тежка професия, в която има и поражение, и сериозни препятствия, и дори откровенна игра с врага под собствено име. Но в името на отказа от сравнително лековата победа авторите са превърнали своя герой в едва ли не страдателно лице, за чиито съкровени размисли най-често можем да предполагаме...

В поредицата като половинчата мярка е запазена с известни изменения характерната двойка централни персонажи. В „На всеки километър“ нещата са откровени: единият от героите върши онова, което ние, зрителите, няма да извършим, и се допълва с героя на адаптацията, малко смешния, малко неудачен, малко комичен, но по-близък до нас втори герой. В „Последна проверка“ тази двойка съществува, но е видоизменена — първият е изгубил от своята монолитност и действеност, вторият от своята атрактивност и хумор, без и двамата да са спечелили много в мисловно отношение.

В „Последна проверка“ пъпната връв с авантюрата не е скъсана и поредицата остава някъде по-средата между онова начало, чиито представители са „На всеки километър“ и „Залог, по-голям от живота“, от една страна, и появилата се веднага след „Последна проверка“ съветска поредица „17 мига от пролетта“, където господствува документализмът, съчетан с авторската художествена измислица, където почти няма престрелки и юмручни боеве, но има истински, силно обрисувани характери...

Не съм в състояние да изчерпя проблемите, които може да постави една телевизионна филмова поредица. За мен дори бе важно да подчертая необходимостта от специфичен критерий в подхода към подобни произведения, без спазването на който много лесно можем да се разминем със същността на дадено явление или процес...

Това ми позволява да премина към останалите три филма: „Деца играят във“, „Баща ми бояджията“ и „Опък човек“. За мен те са кинематографичните произведения на телевизията, т. е. филми, които спокойно биха могли да се произведат във всеки един от творческите колективи на Студия за игрални филми. С това не мисля, че злепоставям тези филми, не предопределям тяхната оценка, просто филмите могат да бъдат добри или лоши, независимо от това дали ще ги причислим към телевизионните или към кинофилмите. Считаю горните филми за принадлежащи по-скоро към областта на

кинематографа, не откривам в тях особени и специфични телевизионни белези. Това не означава, че единствен осъществител на телевизионната специфика въобще е филмовата поредица — така се е случило в годината, която обсъждаме, — нито бих могъл да предложа рецепта, по която да се постигне телевизионният ефект в отделните филмови произведения. Задача на критиката, както казва Ленин в един от своите трудове, е да сравнява и съпоставя даден факт не с една идея, а с друг факт; за нея е важно само тези два факта да бъдат възможно най-точно изследвани и да представляват по отношение един към друг различни моменти на развитие.

„Деца играят във“ на сценариста Георги Данаилов, режисьора Иванка Гръбчева и оператора Георги Георгиев е филм, чиито главни герои са деца. В новелите, където герои са най-малките, през учениците в началните класове, до децата, усетили първите интимни трепети, се поднасят определени морални проблеми, поднасят се деликатно, с внимателно режисьорска стилистика, с подчертано добра операторска намеса. За мен от особено значение е изборът и работата на Иванка Гръбчева с малките изпълнители. В едно подобно произведение те са от особено значение. Непосредствената заразителност на малкия изпълнител в първата новела, съзнателно търсената маниерност на децата в третата новела, добре ръководена от режисьора, доказват мисълта на филма, неговия морален смисъл. Така че „Деца играят във“ още веднъж потвърждава традиционното добротото ниво на нашия детски филм.

„Баща ми бояджията“ е мюзикъл. Самото определение като че ли казва всичко, защото мюзикълът има свои доста строги изисквания: стабилен професионализъм, изобретателен сценарий, добра музика, удачно избран актьорски екип. Този филм, създаден от творци, появяващи се за първи път на „голям“ екран — режисьора Стефан Димитров и оператора Христо Тотев, — преодолява, общо взето, съществуващото предубеждение към мюзикъла и режисурата този жанр, чиято съдба в нашето игрално кино бе сивичка и неудачна. Филмът притежава изброените по-горе качества, като се започне с музиката на композитора Петър Ступел, премине се през артистичното присъствие на Коста Цонев и останалите изпълнители и се завърши с добрата професионална работа на режисьор и оператор. Успехите, постигнати във филма, са осезаеми, те се очертават в проявения вкус (освен в някои досадни пропуски в хореографията), в дисциплината на кадъра, така важна за този тип филми, в онзи добър стандарт, който достигат неговите създатели. А това никак не е малко...

Комедията на Стоян Даскалов, Янко Янков и Яцек Тодоров „Опък човек“ ме отправя към други размисли, свързани по-скоро с цялостната тематична насоченост на телевизионната филмова панорама през годината. „Опък човек“ има своите постижения, своите добри находки, откровено смешните комедийни епизоди. Сред неговите постижения не мога да не отбележа разкриването на един артист като Стефан Гецов, когото сме свикнали да виждаме в патетична и мащабна изява от сцената и екрана, от нова страна на неговото дарование — комедийната. В същото време филмът стра-

да от сериозни недостатъци; бих искал да отбележа сред тях някои неуспешни и схематични образи, като младия агроном, но най-вече прави впечатление отсъствието на актуалност във филмовото производство. Борбата за парчето земя между две села, преодоляване съпротивата на последния частник, са всъщност отдавна отминала страница в живота на нашето съвременно село; тук става дума по-скоро за една добра възстановка, отколкото за насочване към неговите конкретни, важни и значителни съвременни проблеми. Днес българското село има други измерения, други проблеми — демографски, стопански, психологически. Комедия като „Опък човек“ има своето място в богат и разгърнат репертоар, но в компанията на една приключенска поредица, един детски филм и един мюзикъл тя се оказва едва ли не стожерът на съвременната тема, а за подобна задача не притежава нито мащабите, нито съвременното звучене.

Бих могъл да завърша с мисълта за тематичните недостатъци на едногодишната продукция на Българската телевизия, за недостатъчната балансираност в нея: очевиден е превесът към развлекателното, като остро се чувства липсата на филми на значителни теми, посветени на остри и богати проблеми на нашето съвременно общество. Защото при всички свои достойнства изброените по-горе филми са явно недостатъчно. Надявам се, че в производството на игрални филми на Българска телевизия тази явна празнина ще бъде запълнена, ще се търсят нови форми на телевизионната специфика — единственият верен и правилен според мен път за богато, истински интересно и значително телевизионно производство.

МЛАДОСТ, КОЯТО РЕСПЕКТИРА

25 години българска анимация

Зрелостта на едно изкуство се измерва не с неговото летоброене, а с художествената му пълноценност — тази истина красноречиво доказва яркият представител на най-младите ни изкуства — анимацията. Двадесет и пет години са сравнително кратък творчески живот, за да се изгради цялостна професионална школа с изобилие на художествени почерци, с национално своеобразие и солидна традиция. И все пак светът заговори за българска анимационна школа — достатъчно е да споменем, че от 111 награди 76 са получени на международни кинофестивали, 99 от 108-те почетни диплома са чуждестранни, а наши мултипликационни филми се продават в над 80 страни. Проекции на повечето от тях се радват на съучастието на зрителя както у нас, така и зад граница, предизвикват активна реакция с високопрофесионалното поднасяне на идеите, с остроумието на вица, с ненадейността на ситуациите, с организацията на цветовете. В тези творби сякаш най-ярко се разгръща самотното чувство за хумор, заложено в националния характер на българина, неговият усет към

хармония и колорит, оригиналното му мислене и наблюдателност. И именно тук: в близостта на това изкуство до народа, до многостранните му интереси и душевните трябва да търсим източника на неговата популярност. На авангардния формализъм, търсещ музикален ритъм от линии, обеми и цветове в абстрактни и сюрреалистични филми, на съзнателното бягство от проблемите на обективната реалност ние противопоставяме фолклорни притчи като „Ябълката“ на н. а. Т. Динов и Ст. Дуков, „Веселяци“ на П. Богданов, „Тримата глупаци“ и „Умно село“ на з. а. Д. Донеv, които вграждат общочовешки идеи в една бликаща от остроумие и сюжетни ходове национална фактура.

Още в изгрева си българското анимационно изкуство се обръща към вековната съкровищница на нашето народно творчество, към неговите специфични герои и теми. Филмът-приказка „Юнак Марко“ (1955 г.) на току-що завършилия московския ВКИГ Т. Динов пресъздава атмосферата на легендарния епос за Крали Марко. В него за първи път се овладяват основните принципи на

анимацията, движението се показва с професионално умение, появяват се живи образи. С миниатюрата „Внимателното ангелче“ („Киностършел номер 2“), създаден по карикатура на известния художник Жан Ефел, българският рисуван филм смело се насочва към актуалните проблеми на века, освобождавайки се от илюстративността на натурализма. „В страната на човекоядците“ разкрива стремеж към лаконизъм, към сочен хумор. Той е успешен опит за характеризиране на персонажа чрез ново съотношение между звук и картина. Филмът „Прометей“ набелязва онова поетико-философско начало, което впоследствие донася редица сериозни успехи в нашето кино. Налице е вече категорично откъсване от Диснеевия канон и образност...

Откритията идват едно след друго; открития в теми, персонаж, цветови съчетания, техника. Този процес постепенно довежда до обособяването на специфична българска анимационна школа, базираща се върху естетиката на социалистическия реализъм, върху традициите на националното художествено мислене. Оформянето на нейния облик и стил е неразривно свързано с неспокойната мисъл и изобилстващите с идеи и хрумвания произведения на Тодор Динов, награждавани многократно на редица авторитетни фестивали. Неговата ярка творческа индивидуалност подпомага българското анимационно изкуство да изгради своя неповторима художествена физиономия. „Приказка за боровото клонче“, „Гръмзотводът“, „Ревност“, „Маргаритка“ — всеки един от тези филми налага Диновия почерк с кристалната

яснота на идеите, с ярките художествени метафори и обобщения, с чистотата на рисунката, със завладяващия лиризъм. Успешните търсения на твореца в територията на анимацията продължават и с „Изгонен от рая“, и с „Прометей XX“, и с „Тъпанът“, удостоен със специалната награда на последния национален преглед.

Българската анимационна школа се създава от ядро талантиливи творци като Доньо Донеv, Стоян Дуков, Радка Бъчварова, Христо Топузанов, Иван Веселинов, Зденка Дойчева, Иван Андонов, Пенчо Богданов. Творци със свои виждания и предпочитания, свой натюрел и стил. Нашата мултипликационна палитра се обогатява с разнообразни режисьорски прийоми и изобразителни решения. И не случайно 60-те години донасят художествено изобилие, с което младото ни изкуство триумфално се афишира пред света. Броят на филмите не е голям, затова пък върховете ярко се открояват. На международна арена след кукления филм „Невидимият Мирко“ на Ст. Топалджиков и миниатюрите на Т. Динов получават признание „Парад“ на Хр. Топузанов, посветен на значителна антивоенна тема, детският изрезков филм „Ножичка и момченце“ на същия режисьор, „Дупката“ на Зденка Дойчева, „Стрелбище“ на Ив. Андонов, ярката сатира срещу венцехвалебствието „Стрелци“ и „Приятелите на Гошо слона“ на Д. Донеv. Те се отличават с активна гражданска позиция, с динамична асоциативност, полет на въображението, ярка характерна образност, обогатен професионален език, увереност и индивидуалност в творческия почерк. Съзидателният дух на XX

конгрес на КПСС и на Априлския пленум на БКП насочва нашето анимационно изкуство към обществените проблеми, към гражданския патос на съвременното, към осъзнаване на своята мисия. Този факт, както и изявяването на разнообразни художествени стилове увенчават анимационната ни школа с голямото световно признание, наградата на ФИПРЕССИ за българската селекция на III международен фестивал на анимационния филм в Мамая (1970). Признание, което оценява по достойнство не отделни кинотворби, а цялостното ниво на едно ново изкуство, очевидната професионална зрелост на неговите създатели. То е следствие от стремежа към ярки художествени внушения, от обогатяването на анимационния образ с нова пластика и умело намерени стилистични фигури („Атракция“ и „Кравата, която...“ на Д. Донеv и Хр. Топузанов, „Въжеиграчът“ и „Дяволът в черквата“ на Ив. Веселинов, „Къщи-крепости“ на Ст. Дуков, „Затруднение“ и „Есперанца“ на Ив. Андонов). Нашето анимационно кино започва по-целенасочено да прониква във важни социални сфери, да търси същността на съвременното в неговата многопластовост. В духа на гражданската публицистика Т. Динов изгражда филма „Верижна реакция“, разкриващ екскалацията на конфликта, породен от съвсем незначителен повод, който е в състояние да доведе до световен катаклизъм. Със средствата на „научната“ фантастика в „Звезден посланик“ Хр. Топузанов ни позволява да хвърлим социологичен поглед върху съвременното потребителско буржоазно общество, задъхващо се в хаоса на своята динамика. Близки теми са раз-

гледани с внушителна мултипликационна образност и от Ив. Андонов. В света на капитала е събитие да се открие нещо истинско зад фалша на шума и рекламите — твърди кинотворбата „Мравка, истинска мравка“. Пред надеждата, която тласка човешкия дух към висините, в „Есперанца“ се изправят преградите на еснафско-консумативното благополучие. Анимационното ни изкуство все по-уверено овладява обществената и гражданската проблематика. То осъжда нередностите в строителството („Де факто“ на Д. Донеv), безсмисленото понякога изсичане на горите („Пазете гората на А. Панов), съвременното еснафство и конформизъм („Мелодрама“ на Ив. Андонов и „Щурчето“ на П. Богданов), частнособственическите стремежи („Наследници“ на Ив. Веселинов, „Собственикът“ на К. Пероноски и втората миниатюра от „Трите ябълки“ на Г. Чавдаров), лакомията и егоизма („Деца и слънце“ на А. Панов), идолопоклонничеството („Идолът“ на Г. Чавдаров), самоуспокоението („Барут“ на Зд. Дойчева); умело пародира глупостта („Умно село“ и „Тримата глупци“ на Д. Донеv), мисловната ограниченост и дребнавостта („Най-черната мишка“ на Ст. Дуков), наглата самонадеяност на бездарията („Солисти“ на П. Богданов), догматизма в живота и науката, болестното състояние на страха дори от собствената сянка („Малка дневна музика“ и „Страх“ на Ив. Веселинов). Проблеми — наистина сериозни и значими. И все пак необходимо е по-голямо разнообразие в тематично и жанрово отношение, по-остро звучене на политическите теми. Бъдещата ни анимационна продукция значи-

телно би се обогатила, ако в нея намерят място памфлетите, политическите плакати, оживелите карикатури. Тя трябва да откликва своевременно на тревожните проблеми на века, да отразява невралгичните пунктове на планетата. А мащабните идеи, които ще покажат активната намеса на нашите творци в голямата битка на двата свята, следва да бъдат заложени в самата сценарна основа. Поради това и главна задача на създадените в началото на 1973 г. два творчески колектива към Студия за анимационни филми „София“ е решаването на сценарния проблем. Разширява се кръгът от сценаристи — в него успешно се представят нови имена като Румен Балабанов, Петър Алипиев, Дора Смедовска. Но веднага трябва да отбележим, че за съжаление сред тези автори не срещаме членове на Съюза на българските писатели.

През последните две години дълго пренебрегваният детски зрител все повече привлича вниманието на творците. Филми като импресията „Чудното захарно петле“, която поетично ни понася на крилата на волната детска фантазия, и „Болният Шаро“ на Р. Бъчварова, завладяващ с непосредствеността и динамиката на филмовия разказ, с находчивостта и изобразителността на персонажа — достойно защитават детската тема. Те постигат умело една степен на художествена условност, която е в границите на възприятието на малкия зрител, т. е. отговарят точно на своето предназначение.

Творческите колективи се стремят да поддържат траен интерес у публиката към определени теми и герои чрез серийни филми („Жоро, Шаро и Мара“, от който

досега са излезли на екран три произведения, и „Тримата глупаци“, предвиден да се реализира в 13 серии). Те привличат в своята област редица външни сътрудници-творци от изобразителното изкуство като Борис Димовски, Георги Чаушев, Здравко Мавроди-ев, Генчо Симеонов. През новата година се предвижда разширяване на творческото сътрудничество със студияте на другите социалистически страни и преди всичко със „Союзмултьфилм“ — засилване обмена на опит, на кадри, на сценарии, на идеи. И това е съвсем естествено, тъй като реалистичното съветско изкуство винаги е било важен първоизточник за идейни и естетически концепции на нашето анимационно кино.

Създадените от 1948 г. досега 203 филма, от които 118 рисува-ни и 85 обемни (куклени и изрез-кови) са доказателство за художествената традиция, за върнатата тематично-жанрова и стилистическа посока, в която се развива нашето анимационно изкуство. То завоюва високо и трайно професионално ниво, овладя формата, усъвършенствува своята поетика. И ако неговото развитие може да породви известни опасения, то те идват от факта, че част от филмите не са достатъчно цялостни и като стилистика, и като достъпност за по-широките кръгове зрители. Тяхната символика понякога се оказва смътна, неразбираема. И независимо от артистизма, неукротимата фантазия и експериментаторския дух, подобни филми са в състояние да отблъснат зрителя, т. е. да изгубят най-голямото си преимущество. В територията на анимационното изкуство имат място всички жанрове и видове: и поетическата ли-

ния, очертана в „Снежният човек“, „Приказка за боровото клонче“, „Ножичка и момченце“, „Чудното захарно петле“; и забавният сочен хумор, с който Д. Донев осмисля през призмата на съвременника мотиви от нашия фолклор; и сатирично-гротескната поетика на анимационния образ у Ив. Веселинов, и рационалният подход на Ив. Андонов към темите; и своеобразната експресивна стилистика на Ст. Дуков; и социологичното есе; и гражданската публицистика; и памфлетът... Важното е занимателността на анекдота да не поглъща идеята, вицовата шега да не при-

тъпява проблемната острота, формалната фриivolност да не измества художественото обобщение. Творците на нашето анимационно изкуство значително ще се обогатят, ако потърсят вдъхновение във вековната мъдрост на народните приказки, легенди, предания и песни; в многоцветието на българските стенописи и френски, в майсторството на националната ни резба и шевица. С една дума, ако съхраняват онзи демократичен дух, в който са издържани най-ярките произведения на нашата анимация.

Олга Маркова

Творчески разговор

В края на миналата година се състоя творчески разговор-обсъждане на игралните филми, произведени между XI и XII фестивал на българския филм във Варна. Разговорът бе организиран от СБФД, партийната организация при съюза и ДО „Българска кинематография“.

Основни доклади изнесоха кинокритиците Григор Чернев — за филмите на Българска кинематография и Владимир Игнатовски — за телевизионните филми.

Изказаха се Васил Цонев, Михаил Арабаджиев, Христо Мутафов, Атанас Свиленов, Георги Генков, Вера Найденова, Димитър Петров, Иван Стоянович, Георги Дюлгеров, Едуард Захариев, Ивайло Знеполски, Никола Корабов и Емил Петров.

Творческият разговор бе посветен на някои нови аспекти в разработката на съвременната тема, на сериозните усилия българският игрален филм да се издигне до философско осмисляне на историческите събития, на екранизацията и други актуални проблеми на нашето кино. Направени бяха и социологически бележки и оценки за част от разглежданите филми.

ОСЕЗАЕМИЯТ И ВСЕ ПАК НЕУЛОВИМ СВЯТ НА ЙОРДАН ЙОВКОВ

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

[Йордан Йовков е един от малкото наши писатели, устояли по такъв великолепен начин на напора на времето, на изпълнените с превратности последни 6—7 десетилетия от българската история. Нищо от неговото очарование върху публиката не се е загубило и той е предмет на едно постоянно обожание. В своето известно монографично изследване за писателя Симеон Султанов подробно разглежда и анализира причините за продължителния афинитет към неговото творчество: богато хуманно съдържание, здрави връзки с националните проблеми на българина, оживени от неговия талант на разказвач. Йовков изправя своята непрекъсната обновяваща се публика пред някои неостаряващи морално-етични проблеми, внушава чувството за вечност, вечността на определени нравствени добродетели на българина... Но аз искам да обърна внимание върху един друг мотив в това творчество, който ще придобива все по-голямо значение за бъдещите читатели -- **носталгията**.] Не носталгията като реакционно-романтична категория, нито като фолклорна декоративност. При Йовков носталгията, като един общоемоционален климат, определя нравствените и социалните възгледи на писателя, носителка е на житейския му идеал, на който действителността отказва реализация. Тази носталгия има в основата си конкретни поводи; забравените герои на национално-освободителната борба, меркантилизиране на обществения живот, рушене на патриалхалните добродетели... Но също така се излива косвено и в народнически утопични настрояния — копнеж по човешко братство и справедливост; в елегични мотиви за загубената хармония, обречената красота, невъзможното щастие. Носталгия по загубеното, но също така и по това, което не ще бъде...

И съвсем естествено е киното, извънредно чувствително и отзивчиво към променливите настроения на масовия вкус (неоромантичната вълна от последните години), да се насочи именно към тази страна на Йовковото творчество. Първите кадри на „Нона“ (сценарна адаптация на „Чифликът край границата“ от поета Стефан Цанев), реж. Гриша Островски, ни потапят в един свят колкото геален, толкова и митологичен. Това е светът на Йовковата проза, ние лесно можем да разпознаем някои от основните ѝ елементи. И същевременно — това е светът на нашите смътни представи, на исторически не-реализирали се копнежи. Затова, както ще установим по-късно, към света на Йовков киното, чувствително към митологичното, ще прибави редица примеси, идващи било от класическата литература (предимно руската, разночинския ѝ период), било от вкоренени представи на масовото съзнание (идващи от сферата на социалните отношения).

Огромна, пожълтяла равнина (жътвата е привършила, плодът е събран) и някъде в края на кадъра една черна точка. Точката се движи; бавно расте, така, както изплува от колективното подсъзнание един забравен образ, и ние виждаме кабриолета. Стройните и пъргави коне са устремени напред. Един забравен, а за мнозина и непознат звук, тропот на колела и копита, припомня стара мелодия — „песента на козелетата“. Виждаме развяната бяла рокля на Нона (арт. Доротея Тончева), красивото ѝ лице, волево стиснатите устни, опиянението ѝ от пространството и движението... И постигнатата още в началото атмосфера започва да се изпълва с разбудени стари призраци. Началният тласък на това психическо преместване е природата — природата на вечната Добруджа. По-късно ще усетим същите тръпки да ни обземат, когато видим старата чифликчийска къща-крепост, заобиколена от огромни древни дъбове, чиято сянка е приютила каменния извор, основния притегателен център в тези простори... Ние усещаме тази природа, която сме загубили в каменните си градове, като ласкава люлка на един различен човешки тип, какъвто не можем да бъдем вече. Междувременно сме преминали през село Сеново, запознали сме се с обитателите му. С пестеливи, но много точни докосвания на четката ни се разкрива изглеждащата не по-малко екзотично социална фауна на някогашна провинциална България: кметът, даскалът, чорбаджията, фелдшерът, началникът на пощата, подпоручикът, алафрангата... Тук е и кръчмата като център на публичния живот, изпълнена с монотонни разговори, елементарна политика, клюки, мераци, притаено социално напрежение, тъжно веселие... Вътрешният ритъм на този свят ни изглежда диктуван от носталгията!

Гриша Островски има чудесна находка, чисто режисьорска: превръща природата (зеленото поле, разораната нива, дъбравата) в почти абстрактен декор на преминаващите през действието частни битови драми. Постепенно се изгражда една странна мозайка от човешки същества, залутани и загубени в тези пространства, мъкнещи своята болка, не можещи да се спрат, да намерят своя център или пък неочаквано „закотвени“, съвсем произволно и съвсем неудачно... Ние се поддаваме на силното визуално внушение на тази част от филма.



Стефан Дърнаилов и Доротея Тончева в сцена от филма

И така, сцената е приготвена и ние очакваме драмата, породена от носталгията и пораждаща носталгия. Но драма в истинския смисъл на думата няма. Макар че авторите ни превеждат през нейните сюжетни перипетии, по същество филмът се разминава с нея. Причините?

[Автори на „Нона“ са точни и прецизни в пресъздаването на Йовковия свят, но не и в интерпретацията му. Величествената природа, романтизираният бит, деликатните душевни движения на героите — всичко това прави впечатление в тяхната работа, натрупва се, но без да може да нахвърли нивото на констатацията.] Очерталите се отношения, избухналите конфликти, осъществените съдби се губят в прекалената лаконичност — недоизказаност в драматургията на намека и щриха.] Това твърдение има и чисто визуален еквивалент: камерата като че се страхува да следва героите, тя обикновено е с тях, докато са сами, в паузата на отношенията им, в белите полета на действието. Но точно когато те застават един срещу друг, когато логиката на сюжета ги превръща в опоненти или изправя пред трагични дилеми, тя отскача встрани, далеч напред, за да ни направи свидетели на вече станалото. По този начин се получава сюжетна мозайка, в която липсва център. [Автори не се интересуват от процесите, а само от характера на резултатите (към който са максимално пристрастни).] Сякаш се стремят да ни покорят не толкова с доказателства, колкото с неочакваност на намерението си. Това, което

ни се струва маловажно, в тяхната трактовка всъщност излиза основно и обратното. Първото появяване на Нона и последвалата малко след това разходка с подпоручик Галчев са решени с разточителна обстоятелственост. А сцената, в която Нона осъзнава своя банкрут, решава, че не може да живее повече и се самоубива, е решена с шокираща лаконичност, стигаща до пълна липса на човешка реакция: само с липсващия патрон и изкривеното безмълвно лице на малкото момиченце. Същия извод можем да направим и за актьорското присъствие във филма. Изпълнителите са сковани от оценъчното поведение, което са били принудени да имат още от самото начало. Някаква печал и обреченост се разстила над постъпките им, непровиваемо було, покриващо и малкото психически живот, който намира място. Липсват сблъсъци, защото в тях персонажите би трябвало да влязат с поведение, което е всъщност резултат на сблъсъка. Ето защо във филма се запомнят епизодичните, но не и централните образи.

Но както е резонно да предположим, тези резултати не са следствие само на некомпетентност на драматургията или на неизразителност на постановката, но изразяват и определена концепция. И точно срещу нея са насочени и нашите основни възражения.

Колкото и да желаем, не можем да избегнем един традиционен за подобни случаи похват: сравнението между романа на Йовков и осъществената екранизация. В сюжетно отношение бихме могли да установим една почти дословна вярност по отношение на първоизточника: филмът е възприел и възпроизвежда импресионистичната структура на литературното произведение. Наред с неизбежните за случая съкращения и трансформации в лагера на второстепенните персонажи основните герои и техните линии на поведение са съхранени максимално точно. Само в един пункт, наглед второстепенен, те са се опитали да „допишат“ Йовков: лагера на селяните и последвалото социално брожение. Какъв е характерът на внесената корекция? Настроенията на селската общност, недоволството, което я разтърсва — при Йовков имат характер на верен социален инстинкт, на някакво вечно чувство за справедливост. Във филма моралното напрежение между чифлика и селото придобива характер на съвършено ясно очертан класов антагонизъм. Това особено проличава в последвалите септемврийски събития, когато въоръжените селяни се насочват пряко срещу чифлика (а войската идва да го брани) и подпалват стопанството му... Тук социалните характеристики са еднозначни, сведени до функционален схематизъм (Даскалът е носител на социалистическите идеи, кметът и фелдшерът са реакционерите, войниците — опора на чорбаджиите...).

Защо е било необходимо това „социализиране“ на Йовков? Защото създателите на филма, с право неудовлетворени от импресионистичната драматургия на романа (и първата част на филма), са търсели една подсилена аргументация на темата, която ги е привлякла в „Чифликът край границата“: нравствения и социален крах на определена социална среда. Само че те от самото начало съвършено погрешно са определили социалната характеристика на чифлика (като понятие, като символ на тип обществени отношения) и мястото му



Сцена от филма с участието на Катя Паскалева и Доротея Тончева

в историческия процес. Поради което са „дописвали“ оригинала не там, където действително е било необходимо, правейки екранизацията по-тривиална... Въвличайки чифлика в един открит, все още пресен като спомен социален конфликт, улеснявайки значително своята художествена задача, авторите на филма са станали неволни изразители на едно традиционно недоверие (предубеждение) към реалистичната и хуманна стойност на Йовковото творчество. Във втората част на филма, която се явява като отрицание на частичните успехи в неговата първа половина, създателите на филма влагат много амбиции в развенчаването на „света на чифлика“. Бързат да ни отрезвят от носталгията, която носи отминалото време и на която може би сме се поддали. Носталгия — по какво? Носталгия по нещо, което не е съществувало, но което ни се е струвало, че трябва да намерим, обръщайки се назад — ето техния отговор! По този начин структурата на филма се разкрива като войнствено демитологизираща.

В романа „Чифликът край границата“ имаме едно обратно движение: от конкретните битови отношения действието постепенно преминава в сферата на легендарното. Това може да видим в послеслова на романа, който ни осведомява, че на хълма, доминиращ над равнината, между гробовете на две жени-легенди — жена му Антица и дъщеря му Нона — се появява гробът на Манолаки, нъоренския чифликчия. Отношението на Йовков към чифлика не е просто негативно. То е стоплено от съчувствие и съжаление. Съжаление за ги-

белта на един свят, който е бил потенциално прекрасен, но който не е могъл да разцъфти, да оплоди живота, да реализира възможностите, заложиени в него.

Светът на чифлика край границата (идиличен и красив), противно на твърденията на авторите на филма, не е този или поне не е само този на капиталистическата експлоатация. Неможещ да остане незасегнат от напредващия процес на капитализация, чифликът все пак представя един архаичен свят, чиито корени са в предишния век и в историческата неразвитост на току-що освободената страна; свят полуфеодален, полупатриархален, чиято разруха носи трагизъм, твърде далечен от този на Елинпелиновите мотиви за краха на семейството-задруга (и към което клонят авторите на филма с тенденциозното изменение на отношенията в семейството на Манолаки). Не напразно в романа Йовков се занимава надълго и нашироко с историята на чифлика: той е възникнал след Освобождението върху земи на едно изселено татарско село и в голяма степен копира турските феодални имения, носи нещо от зalezващия азиатски аристократизъм. Неговият огромен каменен зид, обграждащ множество постройки, и денонощната въоръжена стража респектират и дразнят любопитството на околните села. В същото време светът на чифлика е познал наемно-стоковите отношения и въвлечен в тях, се чувствава все по-несигурно и притеснено, уплетен в договори, кредити, лихви... Манолаки е в постоянна вражда с крайноселците, които постепенно отнемат земята на чифлика и в края на краищата го откупват от недостойния му наследник... По-жизнени, по-предприемчиви — те стават изразители на динамиката на капиталистическите отношения. Така че когато идват събитията от 1923 г., светът на чифлика далеч не е в центъра на събитията; това е един свят на доизживяване, който настъпилите социални сътресения косвено подкопават... Чифликът, изпълнен със страхове, скован от слабост, остава настрана от произлизащите важни събития. Зад каменните му зидове неговите обитатели наблюдават ставащото, но не участвуват в него, нито са симпатизираща страна. Остават по някакъв странен начин индиферентни, незасегнати... И в това също намира израз кризата на основните персонажи (подпоручик Галчев — повален от случаен куршум, Нона — не намираща смисъл в живота). Йовков констатира с тъга неизбежния крах на света на чифлика. Той загива безславно, без да може да развие и разпространи ценностите си, без да стане притегателен център на своеобразната култура, обещания за която е носил. Той не успява да се превърне в „дворянско гнездо“, топло и уютно, притаило интереси към изкуството и науката, в огнище на национална култура. Връзките между чифлика на Манолаки и Женева, в която е учила Нона, остават формални, външни. Донесените от Нона книги така и остават неразтворени, непрочетени. В тукашните герои е попаднал бацилът на „цивилизацията“, но само в такова количество, което да ги направи уязвими сред обкръжението, но не и да им даде мощ да влияят на това обкръжение и да се противопоставят на обстоятелствата. Героите на романа са откъснати и от „цивилизацията“, и от земята — изоставени от историята... Именно тази диалектичност в отношението на Йовков към света на

чифлика ражда и носталгията, която се е сторила толкова неудачна на авторите на филма.

Гриша Островски и Стефан Цанев пропускат възможността да направят един проблемен филм за света на големия чифлик, нашето своеобразно, кърско, несъстояло се „дворянско гнездо“. Но може би вината не е само тяхна. Би могло да се предположи, че времето, за което са повествовали (еднородно с времето от 40-те г.), е все още психологически твърде близо и нашата будна социална памет, все още не ни позволява да застанем напълно спокойно и обективно срещу разглежданото явление. В него виждаме преди всичко един класов знак и го отхвърляме, взривяваме, без да го разберем и без да успеем да станем наследници на традициите му, на известни нравствени добродетели и определени културни принципи, които то носи. По този начин изследването, което не се е състояло, завършва с едно немотивирано отрицание.

«КЪЩИ БЕЗ ОГРАДИ»

АТАНАС СВИЛЕНОВ

Вярвам, че не съм бил единственият зрител, който е очаквал с интерес и надежда нашия нов игрален филм „Къщи без огради“. Съвременна тема, при това с комедиян отенък (все още така дефицитен на българския екран), обичани актьори (Константин Коцев, Ицхак Финци, Татьяна Лолова, Стефан Данаилов, Добринка Станкова, Леда Тасева, миловидният и талантлив Кирчо Петров), а най-вече — първа среща на един оригинален и досегашните си творчески търсения кинорежисьор (Георги Стоянов) с един от най-интересните автори на днешната ни театрална драматургия (Никола Русев).

Но...

Впрочем не искам да натоварвам това многозначително и често фатално „но“ със значението на категоричния неуспех, както някои може би вече очакват от резкия завой на мисълта ми. Не е изключено при друга цялостна картина на съвременното българско кино филм като „Къщи без огради“ да бъде оценен и по-високо, но го имам участта да се състезава с конкуренти като „Последната дума“, „Преброяването на дивите зайци“, „Иван Кондарев“, „И дойде денят“ и други сериозни постижения, а то ва вече го поставя в неизгодно положение (особено отчитливо проличало на варненския фестивал — 1973 година). Също така, ако други бяха създателите му, а не Георги Стоянов, който вече има зад гърба си „Случаят Пенлеве“ и „Птици и хрътки“, и не Никола Русев, който е дал на родния театър „Я, колко макове!“, „Старчето и стрелата“ и други от най-хубавите му днешни драми, вероятно бихме били по-снизходителни. Не сме очаквали и не искаме да се примирим от сътрудничество на подобно равнище да се ражда просто приличен филм. Или както се разменят оценъчни реплики между зрители: „Нищо особено“...

А несъмнено и самите автори на „Къщи без огради“ не са живеели със скромни амбиции, те непременно са искали да направят нещо повече от приличен филм. Та това е първа крачка на Никола Русев в киното! За нея той се е подготвял с цялата необходима отговорност, с желанието да защити и в неговото поприще авторитета си на писател. А за Георги Стоянов „Къщи без огради“ е първата пряка среща със съвременната тема. Ако досега той е проектирал гражданските и творческите си възгледи предимно върху основата на материал от миналото, ето вече, че му се удава възможността да говори за света, който му е най-близък, в който непосредствено участва. Въпреки тези естествени предпоставки за раждането на амбициозен (в най-хубавия смисъл на значението) филм, екранът ни предлага съвсем друга картина. Още от началото ли нещата са зле кроени, после ли се е достигнало до разминаване между замисъл и реализация, в самата реализация ли нещо се е изпарило — на тези въпроси ми е трудно да отговоря. Запознах се със сценария, публикуван в книжка 2 от 1972 година на списание „Киноизкуство“, препрочетох и изявленията на режисьора пред мои колеги, направени в периода, когато филмът се снимаше — и от всичко това се очертава доста по-различна картина от получения краен резултат. Има желание, има стремеж от малкото да се върви към голямото, от ежедневието, от дребните наглед случки по непосредствен начин да се достигне до значителни истини за живота, който ни обкръжава, за морала на днешните хора — и такъв, какъвто е, и такъв, какъвто би трябвало винаги да бъде в нашето ново общество.

Сцена от филма „Къщи без огради“



Добре, но именно тези намерения отсъствуват на екрана. Сега филмът по своята стилистика прилича на италианския неореализъм, но не на добрия стар, на добрия истински неореализъм, а на онзи, заместителят, който дойде малко по-късно. В него, този ерзац-неореализъм, за разлика от „Рим 11 часа“ или „Крадци на велосипеди“, дребното докрай си оставаше дребно, незначително, не се извисяваше спонтанно до големи социални обобщения, до трайни философски изводи. Приятни, леки бяха за гледане тези разни „Хляб, любов и фантазия“ или „Любов, фантазия и рози“ (или нещо подобно), но след два или три дни човек изобщо забравяше за какво се разказва в тях. Нещо като захарния памук по панаирите...

Та и „Къщи без огради“ ми прилича на тези филми. За гледане той е приятен, леко тече действието му, а е съставен и по изпитаната рецепта да има непременно едно симпатично и пробуждащо милозливост с житейската си съдба дете (в случая — Михалчо, изпълняван от Кирчо Петров), да има популярни, обичани от публиката млади и хубави актьори, чиято любов на екрана обезателно да завърши добре (във филма тези функции са възложени на Стефан Данаилов и на Добринка Станкова), да има и един малко смахнат, но иначе добър по душа неудачник, който да ни разсмива с непохватността си и с пиперлиите приказки (Еленко на з. а. Константин Коцев). Редят се епизоди, които не са лишени от добро познаване на пашенския бит, особено този на обитателите на провинциалните квартали с едноетажни къщи и с малки дворчета. Но изображението въобще не се издига по-горе от бита, не се достига до онова, което сами авторите обявяваха, че търсят — изводи за измененията в нравствеността на днешните хора под влияние на новата материална среда, на обезпечаването. Тук, доколкото има някакво противопоставяне между обитателите на малките и обречени на разрушаване къщи и поводомците от модерните бетонни блокове, нещата се поднесени в един крайно наивен, опростен план. Бедните са добри, състрадателни, отзивчиви, а ония, които живеят сред килими, мокети и свръхлуксозни мебели, са душевно загрубели, оеснафени. Всичко е така примитивно, така плакатно-едноизмеримо поднесено, че мога само да се учудвам на предварителните разсъждения на някои критици, които очакваха да съзрат в бъдещия филм основа за социологически обобщения.

Казах вече, че ми е трудно да дам отговор на въпроса, къде е причината филмът да се роди такъв. Вероятно и в сценария не всичко е в ред, вероятно и в него има предпоставки, за да изглеждат накрая нещата така дребнаво-незначителни, така повърхностни, но мисля, че режисьорът Георги Стоянов не бива да бъде оневиняван. Според мен нещо в неговото творческо развитие е смутено, нарушено е някакво равновесие. Лично у мен тревогите се породиха още след предишната му постановка „Трета след слънцето“, но аз сметнах, че пренастройката на нова вълна, навлизането в друга територия, при това абсолютно девствена за българското кино (научно-фантастичната проблематика), е естествено да бъде съпроводено с грусове, с грешки. След много интересните си, може би спорни в известни пунктове, но иначе в цялост успешни стилистични търсения в „Случаят Пенлеве“ и „Птици и хрътки“ (нашето кино до този момент не поз-

наваше такова остро и заедно с това органично съжителство на гротеската и романтизма, на героичното и на сатиричната деформация), в „Трета след слънцето“ Георги Стоянов не успя да съчетае двете начала, съдържащи се в драматургията на Павел Вежинов: хем разказът да е интригуващ с необичайната си среда, да е авантюрно-примамващ, хем да е богат на хуманитарни проблеми, да е повод за нравствени и философски размисли. Но в този филм поне беше налице стремеж да се търси — с цената на риска — в нова област, да се поставят първите жалони на ново трасе. А в „Къщи без огради“ най-силно смущава отсъствието тъкмо на това, което бе характерно за досегашните постановки на Георги Стоянов — тук няма нерв, няма новаторски дух, всичко е прекалено успокоено, тук се разчита преди всичко на професионалния опит, на рутината. Инерцията се чувствува още от избора на изпълнителите за главните роли (всеки играе точно това, което очакваме, че ще играе — за разлика от предишните филми, където имаше неочаквана „пренагласа“ на не един актьорски стереотип) и свършва с цялостното изобразително решение на филма (тук вече и дръзкият, неспокоен дух на оператора Ивайло Тренчев се е поддал на успокоението), което не ни изненадва с нито една оригинална, смела находка. Дори има непростимо примитивно заснети сцени, като например катеренето на децата, а сетне и на Еленко до покрива на запечатаната напусната къща. Поне там да бе проявена повече изобретателност, та да повярва зрителят, че има опасност за героите...

„Къщи без огради“ се появява в период, когато нашата кинематография е обявила война на инерцията и на сивотата, на дребнотемиято и равнодушието. А и творци като Георги Стоянов и Никола Русев могат да дадат много за тържеството на подетата благотворна линия на смели търсения. За това и ще бъде някак обидно, ако проявим снизходителност към автори с такива възможности, с такъв талант...

«17 МИГА ОТ ПРОЛЕТТА»

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

Съдбоносната пролет на 1945 г. Завършена е Висло—Одърската операция на Съветската армия, разгромени са десетки нови хитлеристки дивизии, унищожени са и са пленени хиляди танкове и самолети, оръдия и минохвъргачки. Освободена е Полша и голяма част от Чехословакия. В ход е подготовката на битката за Берлин, грандиозната настъпателна операция, която ще сложи най-сетне край на Втората световна война в Европа...

Участта на фашизма е решена. Но в тези паметни „мигове“ на пролетта нацистки ръководители правят последния опит да спасят потъващия кораб на райха: от секретните сейфове те изваждат „запасното решение“ — варианта, разработван от най-прозорливите измежду тях още при зенита на германското военно могъщество: преговори за сключване на сепаративен мир със западните противници. Мир, който би позволил нов самостоятелен или дори съвместен поход срещу съветите.

И ето преговорите са вече реалност, те се водят в Швейцария с Алън Дълес, представляващ определени американски кръгове, нарушили грубо съюзническия си дълг, пренебрегнали решаващия принос на съветските народи за спасяване на съвременната цивилизация от „кафявата чума“, „забравили“ съвсем неотдавнашната проява на съюзническа вяност: предсрочно залочналото (по молба на западните сили!) януарско настъпление на Съветската армия. Само преди месец то бе изменило хода на битката в Ардените, където миналите в контранастъпление фашистки дивизии целяха разгрома на I американска, II английска и I канадска армия...

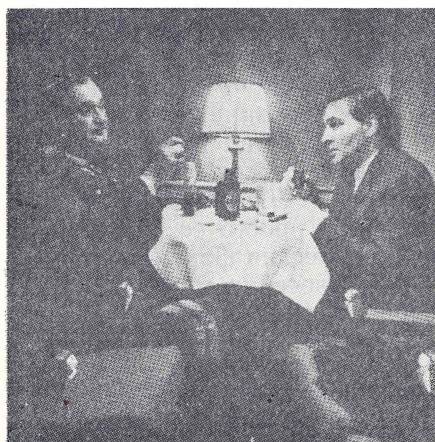
Това са историческите рамки на първия „телефизионен роман“ в 12 части, както сам авторът на сценария

Юлиан Семьонов нарича многосерийния филм на Централната съветска телевизия „17 мига от пролетта“. Но и сценаристът, и режисьорът Татяна Лиознова („Евдокия“, „Трите тополи на Плюшчиха“) не са се ограничавали с амбицията просто да реставрират добросъвестно историческите факти и събития от тези преломни месеци, да изложат колкото се може по-подробно „началото на края“ на Третия райх. Всъщност авторите осветляват духа на времето, с подчертан интерес изследват вътрешните механизми и измерения на феномена фашизъм.

Десетки и десетки творби на съветското кино са наслаждали — черта след черта, белег след белег — духовния портрет на хитлериста, но малко са съумявали с такава „прегледност“ и сила на внушението да дисекционират явлението — тази сложна амалгама от човеконенавист, безогледен егоизъм, неукротима жажда за власт, взаимно недоверие, явно и прикрито съперничество, изтънчена жестокост, подлост.

Някога инерцията в художественото мислене съвсем примитивно и еднозначно се съобразяваше с потребностите на публиката, с желанието ѝ да види врага победен и унижен — той бе изобразяван ужасяващо тъп, страшен едва ли не само със силата на автомата си. Отдавна съветското кино скъса с тези шампи, появили се редица значими филми, които представиха този образ по-сложен, по-реален; от това врагът не спечели, а загуби, повиши се стойността на удържаната (не просто физическа, а нравствена) победа над умния и опасен противник. Но това, което ни предлага телевизионната поредица „17 мига от пролетта“, наистина потърсва. Ледени тръпки побиват зрителя, следещ двубоя между Исаев и Мюлер, Шеленберг, Борман, но не толкова заради изхода от конкретната схватка. Страшна е самата мисъл за съдбата, която нацистите готвеха на човечеството. Зловещи на екрана са тези образи — умни, хитри, нравствено опустошени, прозорливи, изтънчени, предугаждащи всеки ход на противника — свой или чужд, — поставящи клопки на

Н. Гриценко, В. Тихонов, Е. Градова в сцени от филма



всяка крачка, дебнещи с пронизваща, смразяваща усмивка. С колко мерзост и взаимно недоверие, с каква чудовищна неискреност и съперничество са пронизани отношенията между „бойните съратници“ на Хитлер — зловещите фигури на Борман, Химлер, Гьоринг, Калтенбрунер, Мюлер, Шеленберг.

В тази невероятна сложна обстановка живее и действа Максим Исаев, наричан с такава любов от Юлиан Семьонов „стратегически герой“. Очевидно авторът на романа и на сценария има пред вид не само особените, далечни задачи на внедрения преди много години в самия център на фашизма разузнавач, но и изключителните, „стратегически“ черти на съветския човек: духовна активност и издръжливост, нравствена чистота и сила, комунистическа убеденост и всеотдайност на делото, самообладание, мъжественост. Но Исаев съвсем не е супермен, а жив, земен човек, комуто не са чужди и съмненията, и несполуките, и мъката по близките. Само че този толкова реален и обикновен човек, макар и поставен при изключителни обстоятелства, не губи никога присъствие на духа, не отстъпва, не се предава. Образът на Исаев—Щирлиц е завоевание на социалистическото киноизкуство, достоен антипод на джеймсбондовската интерпретация на разузнавача, на митичния шпионин-свръхчовек.

Своите размисли авторите внушават в рамките на разузнаваческия филм. Още веднъж художествената практика се надсмива над жанровите предубеждения на някои специалисти и зрители. Още веднъж това така предпочитано от широката публика кино доказва големите си възможности за идейна вместимост, за богатство на мислите. Поетиката на жанра вече допуска и най-неочаквани стилистически решения.

Поредицата е решена в стила на най-строга автентичност. Усещането за историческа достоверност се постига по различен път: не само с периодично появяващите се надписи, указващи най-точните координати на историческия „миг“ (място на действието, ден, час, минута); не само с документалните кадри от хрониката, запознаващи ни с биографията на крупни фигури в Третия райх, мотивиращи точно сегашните им намерения и амбиции (интегрирани по определен начин в игралните епизоди, те доказват или отхвърлят предположенията на Исаев, стават звено от търсещата му мисъл); не само със заелите целия екран досиета (в контекста на предшествуващите ги и последващи кадри тези оценки, характеризиращи определен начин на мислене, добиват допълнителния смисъл на нови аргументи в размишленията на Щирлиц.) В същата посока „работи“ и словото зад кадър, например авторския коментар, поднесен от Ефим Копелян строго и овладяно; гласът на актьора просто се разтваря в документалния разказ за събитието, за историческия факт. Най-сетне чувството за автентичност се подкрепя и от търсения маниер на актьорска изява — овладян, външно успокоен, извеждащ на преден план мисълта. И още: на места филмовото време почти се покрива с реалното време (спомнете си например продължителните мисловни схватки на Щирлиц с Мюлер и Шеленберг, разговорите с пастора). Телевизионният зрител е просто въвлечен в тези бавно, като в



Св. Светличная, В. Тихонов и В. Лановой (в центъра на втория кадър)

живота протичащи минути, изпълнени с вътрешно напрежение и динамика.

До такава степен зрителят е приобщен към документалното звучене на разказа, че се чувства дълбоко разочарован и ограбен, когато се среща с признанието на Юлиан Семьонов, че Максим Исаев е всъщност негово създание, творение на писателското му въображение. Нищо, че това въображение е оплодено от самия живот, от старите архиви, от срещите и разговорите с реално съществуващи исаевци, от подвига на Рудолф Абел, на Рихард Зорге и десетки други като тях...

Всичко това — и старите документи, и актьорската интерпретация, и кинохрониката, и словото зад кадър, и пр. — е обединено в единна стилистична сплав. И все пак много трудно е един „телевизионен роман“ (повтарям: в 12 части, всяка траеща час — час и половина) да бъде цялостно излят, без пукнатини в драматургията, без неравностойни актьорски присъствия, без слабости на режисурата. Има сцени, които са сценарно неуплътнени, маркирани. Туктаме стилово единство е нарушено. Татяна Лиознова не винаги съумява да обедини органично документалните с игралните кадри, понякога хрониката присъства сама за себе си, вклинява се неуместно в общия ход на разказа. Има и бледо поднесени роли, познати, далеч под нивото на актьорския ансамбъл.

А като цяло този ансамбъл е отлично изграден. Заслужава да се подчертае приносът на Ростислав Плят (пастърът Шлаг), Олег Табаков (Шеленберг), Евгений Евстигнеев (Плейшнер), на Василий Лановой (хитлеристкият генерал) и др. Но сред всички се откроява внушителното екранно присъствие на Леонид Броневой (Мюлер) и преди всичко на Вячеслав Тихонов (Щирлиц—Исаев).

Много пъти е отбелязвана интелектуалността като характерен белег в играта на Тихонов. Но за участието му в „17 мига от пролетта“ това определение се оказва бедно, безпомощно да обхване изключителното вътрешно богатство на героя, неотразимите състояния на духа, тънките психологически реакции и нюанси, сложните извивки на мисълта у този благороден, кристално чист, всецяло от-

даден на другите съветски човек. И когато е лишен от могъщата опора на словото (в най-безмълвните сцени), и когато не е подпомогнат от действието (в най-застиналите пози), актьорът е изцяло в кадъра, точен, богат, изчерпателен; мисълта му доминира властно, изпълва екрана!

Достоен негов партньор е Леонид Броневој. Неговият Мюлер е страшен с пронизващата сила на ума си, с хладнокръвната си жестокост, с непоколебимостта на своята мерзост, безогледен, разчистил за винаги всички сметки със съвестта, себичен до дъно. И всичко това примесено с някаква доза човешко простодушие и отзивчивост.

Многомилионна телевизионна аудитория у нас посрещна с необикновен интерес този непривичен разузнавачески филм, в който изстрелите се броят на пръсти, външната динамика почти отсъства, екзотиката на жанра е изместена от мисълта. За изненада на скептиците най-широката публика много точно и безпогрешно оцени творбата, „догони“ еволюцията на жанра.

Този успех би могъл да се обясни — наред с всичко казано дотук — и с едно решаващо обстоятелство: авторите на „17 мига от пролетта“ са се съобразили в голяма степен със тая загадъчна, но съвсем реално съществуваща телевизионна специфика. Но това е друга тема.

«фотографията»

Трудно ми беше да открия в този унгарски филм онази пътека от насочващи следи за отношението на авторите към материала — към този свят, застанал пред тях толкова сложно утен, разклонен и подмолен. Струва ми се, че „Фотографията“ предлага, дори изисква нашето съавторство. Неагресивен и доверчив към нас, той апелира не само към мислите, но и към чувствителността ни. Неговите поуки не могат да бъдат изведени до една единствена алтернатива, да се дифинират в една единствена основна мисъл.

У нас се напастява определено усещане за непознаваемостта на реалността, за невъзможността на фотографията, на документа да се докосне до същността на явленията, да се ориентира всред тези коренища от драматично сплетени правди и причинности.

Две градски момчета, весели и тъжни, отзивчиви и оценяващи, тръгват из малките селца на Пустата да овековечат с фотоапарата си „къщите, народа и магаретата“, да овековечат **настоящето**.

И тук се появява темата на „Фотографията“, развита твърде пространно и многостепенно, преди всичко като определена житейска позиция, уморено спряла до привидностите, до „кадрото“ на нещата, като съществуване, непосмяло да се взре навътре в себе си — да осъзнае своята жестокост и безлика неизбирателност, едно примирение на личността с приблизителното „знание“ за себе си и собствената си съдба. Момчетата искат да запечатат настоящето и чувствителното око на техния апарат внимателно изследва „повърхнината“ на къщи, улици и лица. Опиива фактурата и се опитва да наърне навътре — в тези неизбродени и непознати се селски души. Но това, което застава пред младежите, не е настоящето. От тези безкусни снимки, от тези дълбани лица, от тези сюрреалистични изповедания се зъби миналото. Едно минало преди

всичко на духовна нищета — без трепети, без самосъжаление, без великодушие. Едно време, в което всеки **сам** за себе си, гледайки само пред себе си, е теглил своята човешка бразда. С единично утешение, че и той е „както всички други“, че ближният, съседът не живее по-добре от него.

Миналото присъствува сред днешното не само закачено върху стената във варакосана рамка. Сенки от миналото, стари „фотографии“ са и тези старци, които развързват пред нас страшните възли на своите спомени. Забележете как говорят те, какво ни разказват — и за себе си, и за чуждата болка. Равно, безпристрастно, без оценка, без опит да се осмисли преживяното, да се потърси някакъв смисъл — по-значим от всекидневната грижа за покрива и насыщния. Ето каква е разносметката на една от старците — тази, която някога се омъжила „стара мома“. Черни спомени, смазваща нищета, безвременна смърт на свои и чужди. Живяла с нелюбим, не разбрала, че обича друг. Къща от 40 хиляди тухли. Пълна изолация — не иска снимки, защото няма на кого да ги остави. Единствено удовлетворение: събрала си е някоя пара, та когато умре, друг да не харчи за нея. Единствените ѝ тревоги днес „Сърцето ме боли, като не мога да си намеря някоя лъжичка...“ Една драматична разносметка, в която старостта и изпитните не водят към катарзис и прозрение.

Но миналото живее не само в корените, не само с тези вкаменени, „неднешни“ старци. То се „фотографира“ и върху житейските възгледи на някои съвсем млади хора. Нима не е стар, дори архангел „калпът“, който си е избрало за своя бъдещ живот онова младо семейство, което прави тухли на полето.

Под жарта на пладнето, в труд, достоеен за времето на фараоните, те ве-



че виждат миража на своето благополучие — същата онази къща от 40 хиляди тухли. Върху недоградените стени вече подреждат своите възлюбени, семейни портрети — кич с дата от преди войната. А зад тях, високо някъде на хоризонта безпристрастен отминава животът. Точат се влакови композиции, натоварени с нови автомобили, отминава едно ново време с други потребности, с други измерения, което не „брои“ тези, които са му обърнали гръб.

Но ние не можем да отменим тези хора. Не искат да ги отминат и моментата фотографии — те, които също

принадлежат към новото, към днешното на своята страна. Може би защото разбират с колко нишки миналото се вплита в настоящето. „Кръвта ми в кръвта ти кръжи, кръвта цъфти, подхранвана от кръв“ — пеят те. Каква е гаранцията, че ако онези — с тухлите, бяха отишли в града и станали възторжени строители на новото, нямаше да принесат и там своите мечти за двукратна собствена къща и семейни снимки в тежки рамки. Новото съзнание, новото самочувствие на един народ не се гради върху нищо. Травмите от прежното, бездните на един отминал национален опит не трябва да се

забравят. Те трябва внимателно и разбиращо да се „пребродят“ — отново да се родят, отново да се изстрада. И тук прозвучава една от най-интересните теми в този филм: да, обективната фотография е безсилна да отрази дълбините на човешката природа и мутациите на времето. Но според авторите това, към което е безчувствена фотографската емулсия, трябва да бъде запечатано върху нашата памет, върху нашето съчувствие, върху нашия нов опит — да стане част от нашето ново знание за света и себе си. Нашият дневен свят би бил беден без болката от това изгарящо вчера. „Житото ще поникне — ако всеки ден го топли слънцето, сърцето ми ще се пръсне — ако всеки ден се пълни със скръб.“ Това е песничката, която момчетата изпяват на финала, а в това време камерата показва една бавна и меланхолична панорама на Будапеща, която обаче, често и тревожно, бива разсичана от големи черни полета. И така — нека зрее черното жито на чуждата болка, нека се пръскат сърцата от споделеното омерзление, нека върху всеки пейзаж на настоящето да преминава сянката на миналото. Всичко това има цена за живота и зрелостта не само на нацията, но и за себеосъзнаването на всеки един от нас поотделно.

Затова най-драматичният момент на филма — изповедта на майката-убий-

ца — е решен в един единствен план: лицата на двамата фотографии, отразени върху стъклото на един прозорец. „Преживян“ е в тези лица, в силното и заседнало някъде много дълбоко потресение на тези чувствителни момчета, приели за своя хорската болка.

За мен лично този кадър е и една хубава метафора, и оценка на делото на създателите на този филм — режисьора Пал Холнайн, оператора Елмер Радам. Също като своите герои и те скромно „се вгравят“ в съдбата на своя филм. Отглеждат го, кадър по кадър, върху живата тъкан на своите мисли и нерви. Не нарушават с нищо неговата многосложност, за да опростят композицията, за да пришпорят ритма, за да направят по-достъпни неговите идеи. Колкото обектът, натурата в този филм, е парадоксална и щедра, толкова авторите му са съдържани и съсредоточени. И накрая — двама от най-известните млади унгарски актьори Ищван Йолди и Марк Зала осъществяват тук — във „Фотографията“ — един много ползотворен опит да се слееат с житейската съдба на двамата главни герои. Не да ги изиграят (защото почти нищо за изиграване няма), а да ги преживеят през дългите месеци на търсене и отбиране на документалния материал и през 90-те минути екранно време.

Маргит Саръиванова



СЕМЬОН ФРЕЙЛИХ

Съветски киновед и кинодраматург. Роден през 1920 г. Член на Комунистическата партия от 1943 г. Завършил Московския институт по история, философия и литература през 1941 г. Още от първите дни на Великата отечествена война отива като доброволец на фронта и бива тежко ранен. Носител е на няколко бойни ордена.

След войната завършва аспирантура в Държавния институт по кинематография (ВГИК). Доктор е по изкуствознание. В печата участва като критик, теоретик и историк на киното. Известен е също така и като кинопедагог. Преподавал е в катедрата по кинодраматургия във ВГИК, бил е редактор в сп. „Изкуство кино“ и отговорен редактор на ежегодника „Въпроси на киноизкуството“.

Публикувал е повече от 250 статии. Автор е на книгите „Изкуството на режисьора. Творчеството на С. Герасимов“ (1954), „Драматургията на екрана“ (1961), „Изкуството на екрана“ (1961 г.), „Филми и години. Развитието на реализма в киноизкуството“ (1964), „Чувството за екрана“ (1972). Понастоящем работи върху фундаменталното изследване „Теория на киното“.

На български език е излязла книгата му „Драматургията на екрана“.

В творчеството си С. Фрейлих стига до оригинални теоретически построения и синкризи върху основата на широк и богат конкретен материал от историята и съвременната практика на киноизкуството.

По сценарии на С. Фрейлих са снети игралните филми „Слънцето свети за всички“ и „Къде отлитат птиците“.

Е.м. П.

ПОЛЕТО НА ДЕЙСТВИЕ НА ГЕРОЯ

СЕМЬОН ФРЕЙЛИХ

В историята на киното, както и на изкуството изобщо, има моменти, когато проблемът за героя излиза на преден план. Като правило, тези моменти са преломни в развитието на обществото. Решителните исторически промени карат хората да се замислят за своето бъдеще, това неизбежно изостря интереса към историята и към човешката личност. Именно в такива периоди проблемът за героя се оказва в кръстопътя на творческите търсения на художниците. Не една статия на критиците така биваше и озаглавявана: „Търсене на героя“. А Всеволод Вишневски даже озаглави така един от своите сборници с пиеси. Търсенето на героя е търсене на смисъла на дадена епоха, която героят със своите действия така или иначе изразява. И ведно с това в самото определение „търсене на героя“ има по наше мнение някаква недостатъчност. Това определение придава на проблема известна тайнственост, която като че ли предполага търсенето непременно да е свързано с пътешествия, навлизания в други измерения и реалности и може би дори в други светове, където накрая би могло да се увенчае с успех самото търсене. А между впрочем съвременният опит на изкуството говори, че даже научната фантастика изследва човека, който е сред нас, смъртните. И ако сразим фантастиката от епохата на Жюл Верн с научната фантастика на Бредбъри, на Ефремов или Лем и при известно сходство, произлизащо от природата на жанра, ще забележим съществени различия, заключаващи се в това: ако в миналия век научната фантастика насочваше усилията на своето прозрение към догадки от областта на възможно-

стите на техническия прогрес, сега, когато процесът на научно-техническата революция стана реалност или дори бит, когато хората, от една страна, браздят пространството на космоса, а от друга — проникват в дълбочините на подсъзнанието, цел на предположенията и откритията се оказва не техниката, а човешката личност и кръгът от най-остри нравствени проблеми, възникващи пред човека от втората половина на двадесети век. Във всеки случай това е напълно реален човек, конкретен в своята биологическа и социална същност. Но тогава вместо определението „търсене на героя“ бихме предпочели друго: „изследване на героя“. За кой ли път могат и тук да ни упрекият, че акцентираме на познавателната същност на изкуството, отдавайки голямо значение на гносеологията. Обаче сега не е необходимо да се оправдаваме, този подход е неизбежен и особено в случай, когато разглеждаме проблема за героя. Вече отбелязахме, че съществуват периоди, когато интересът към този проблем се изостря с особена сила. Тези периоди се характеризират с исторически тласъци, при които нараства ролята на общественото съзнание, в такива моменти съзерцателността неизбежно отстъпва място на активното възприемане на света. Обществото започва остро да се нуждае от човек, способен да разбере не само себе си в новата историческа ситуация, но и да ѝ повлияе. Тук познанието не само не пречи, а става предпоставка на изкуството. Именно в такива периоди на развитие в изкуството нараства значението на реализма, а в естетиката и философията — ролята на материалистическата диалектика, която, отнесена към гносеологията, разработи с такава дълбочина и прозорливост В. И. Ленин в теорията на отражението. Именно ленинският принцип на отражението свързва в едно цяло дълго време съществуващото положение на мъчителното раздвоение: или да се съзерцава, или да се действа. В единния случай романтизмът, обърнат към миналото, в другия — натурализъм, израснал сред чивата на прагматизма. В единия случай — измислицата, противопоставена на мръсната реалност, в другия — нейното копиране. Но се оказва, че реализмът не е копиране, че той е свързан с полета на фантазията, която дава възможност да се възвисим над предмета така, че да произнесем над него нравствена присъда, а същевременно и да го видим във възможното изменение. Именно такава е съзнанието на героя. То никога не се явява огледало на жизнените противоречия. Неговото човешко любопитство непременно довежда до желанието за борба и до промяна на действителността. Познанието не само не поставя предел на въображението — те си въздействуват и пробуждат интерес едно към друго. Самото въображение, което се храни с предчувствието за промените, става знание за бъдещето, към което съзнателно се стреми човекът. Никакви примери на слаби в художествено отношение произведения, действително страдащи от чисто илюстративен подход на изображението на живота, не могат да компрометират принципа на реализма: самият метод на илюстративност, който страда от схематизъм, е реализъм незрял, реализъм в зачатъчно състояние, за което говорят (например) агитфилмите от епохата на гражданската война. Някои от тях и известният филм на Айзенщайн „Стачка“ са близки помежду си по своето съдържание; те не само се обръщат към един и същ предмет, но и еднакво се отнасят към него, т. е. сближават се със своя патос, с идеята, която се стремят да изразят. Ала в изкуството е важен не само стремежът, но и художественият резултат. Агитфилмите само илюстрират идеята, те са плакати — техният живот е кратък, те останаха в миналото заедно със събитията, които отразиха. Обаче в „Стачка“ събитието не се взима готово, то е проанализирано (за всяко ново поколение филмът като че ли бива откриван отново, с годините неговото въздействие само се усилва. По същество със „Стачка“ се ражда в световното кино ново направление, свързано с изобразяване революцията и с онези преобразования, които са предизвикани от революцията. Всички художествени открития, които правеха по този път основоположниците на съветското кино (днес техните продължители) са свързани преди всичко с обръщане към новия социално активен герой, който стана в техните творби рупор на социалистическата епоха.

Умишлено прибегнахме към това определение „рупор на времето“, което някога употреби Енгелс, струва ми се, в негативен смисъл, противопоставяйки Шекспир на Шилер. Но тук е необходимо уточняване, поради което ще се върнем към казаното по този въпрос от Енгелс. Енгелс не твърди, че Шилер е по-лош от Шекспир. Той само обръща внимание, че колизията, в която се превръща драмата на Ласал, изисква от автора повече да се съобрази с опита на Шекспир при изобразяване на историческия фон и при такова построяване на диалога, който да ни разкрие в цялата им жизненост характерите на персонажа. Ще посочим не

само казаните по този повод думи, но и извода, който той прави тутакси: „Характеристиката, така както тя се правеше у древните автори, в наше време вече е недостатъчна и тук според мен би било нелюбо, ако вие малко повече бихте взели под внимание значението на Шекспир в историята на развитието на драмата. Но това са второстепенни въпроси, които споменавам само, за да видите, че се интересувам от вашата драма и относно формата“¹ (Разредката наша. — С. Ф.).

По такъв начин Енгелс вижда различието между Шекспир и Шилер само във второстепенното, във формата на изразяване, що се касае до прякото изразяване на авторската идея, но ние срещаме такъв начин на обръщане към зрителите и у самия Шекспир (и не само в монолозите на „положителния“ Хамлет, но и на „отрицателния“ Ричард III.) Шилеровското начало поддържаше Енгелс в пиесата на Ласал, когато вече се докосваше не до „второстепенното“, не до „формата“, а до същността на типизацията. Да си припомним друго място от писмата на Енгелс, също често цитирано, но тук — от гледна точка на нашия разговор: „Във Вашия Зикингин е взета съвършено правилна посока — главните действащи лица **действително се явяват** представители на определени класи и направления, а то ще рече, и на определени идеи на своето време и черпят мотивите за своите действия не от дребнави индивидуални прищевки, а от онзи исторически поток, който ги носи“.²

Не, Енгелс не твърдеше, че Шилер е по-лош от Шекспир и ако забелязваше, че трябва „заради идеалното да не забравяме реалистичното, заради Шилер — Шекспир“³, оттук не следва, че заради Шекспир трябва да забравим Шилер.

Не бихме говорили за това, ако размишленията за „рупорите“ и „идеалното“ в изкуството не се поставяха периодично в контекста на нашите спорове за тенденциозността, за прякото изразяване на патоса и идеалния герой.

За известен период идеалният герой стана символ на високомерното, схематичното. Започна да ни се струва, че за назидателността, за риторичността на множество филми е виновен тъкмо той, идеалният герой; критиката отправи срещу него стрелите си. И ето че той беше ранен повторно — отначало в творчеството на някои художници, които изтръгнаха от него живото му съдържание, а после — в извителните статии на критиците, които негодувайки справедливо против лъжливата риторика, още по-необмислено изхвърлиха заедно с водата и детето. Започнаха да се срамуват от самото определение „идеален герой“. Опитът на критичката Протопопова да възстанови неговата чест (имах предвид нашумялата навремето си статия в „Комсомолска правда“) не се увенча с успех и трудно е да се каже защо — може би тогава още не му беше дошло времето, а може би в своя стремеж тя се опираше не на онези творби, които можеха да потвърдят справедливостта на подобна гледна точка.

Върнахме се към съжденията на Енгелс за Шилер, за да намерим истинското значение на „идеалното“ в творчеството на забележителния немски поет и драматург, чиито произведения вдъхновяваха идеолога на френската революция Робеспьер. Смеем да утвърждаваме, че сега, в епохата на прякото стълкновение на идеите в света, именно опитът на създателя на „Разбойници“, „Дон Карлос“, „Вилхелм Тел“ добива особена актуалност. За това говори и театърът на Брехт, възплътил идеята за пиеса-реферат, и съвременният политически филм, за чието значение пишат киноведите от цял свят.

„На мене ми се иска да претворя на екрана идеалния герой“⁴ — заявява програмно младият украински режисьор Николай Машенко. Тези думи се отнасят към замисъла на току-що завършения от него шестсерийен телевизионен филм „Как се каляваше стоманата“. С пълно право те могат да бъдат отнесени и към един от неговите неотдавнашни филми „Комисари“. Пламенната тенденциозност на „Комисари“ продължава в украинското кино гражданската линия на Довженко, на неговия „Арсенал“. Поезията на Довженко се подхранва от два извора: от

¹ К. Маркс и Ф. Енгелс за изкуството, в два тома. Том I, „Изкуство“, 1957, стр. 29.

² К. Маркс и Ф. Енгелс за изкуството, в два тома. Том I, „Изкуство“, 1957, стр. 29.

³ Пак там, стр. 31.

⁴ „Искусство кино“, 1973, № 8, стр. 33.

фолклорно-етнографски („Звенигора“) — това днес е продължено в „Сенки на забравените прадеди“ на Параджанов и в значителна степен в „Бялата птица с черния белег“ на Илиенко; и от политически извор — с филмите „Комисари“ и „Как се каляваше стоманата“ Машенко продължава тъкмо тази линия на Довженко, проявила се силно при самия него не само в „Арсенал“, но и в „Шорс“, и в „Поема за морето“. В тези творби героите бяха рупор на времето, техните монолози — преки изказвания на художника, в тях чуваме неговия собствен глас — на художник и гражданин.

„Шорс“ показва, че героят може да бъде „рупор на времето“, може да бъде „идеалният герой“, без да губи при това историческата конкретност и човешкото обаяние. Също като героят от „Великият гражданин“ Шахов: той не познава противоречия, но поради това не е по-малко жив човешки тип, обаятелен, предизвикващ нашите дълбоки симпатии. Да си припомним и Герасимовите седем смели. Такъв е по същество и Альоша Скворцов от „Багада за войника“ — лирически характер, той не съдържаша вътрешен конфликт. Неговата прямота е безупречна, простотата му — омагьосваща, неговите чувства не се деформират от досега с действителността, хората, с които той се сблъсква като че ли се доверяват на неговото състояние. Авторите на тези творби щастливо се избягнали глупавата индивидуализация и дребнавото умничене, което нередко се явява (отново да си припомним Енгелс) признак на „изветрелите литературни епигони“.

Цялостността на характера на положителния герой може да бъде изразена и по друг начин. Героят на „Чапаев“ за разлика от героя на „Шорс“ е от край до край противоречив, но също обладава цялостна човешка природа. Това бяха различни човешки типове, определящи различните жанрове на произведенията на братя Василеви и Довженко. В съвременния филм „Председателят“ противоречията на Трубников само ни говорят за цялостността на неговата личност. Противоречието в дадения случай не пречи на единството, противоречието създава единството, но това става, защото слабостите на Трубников са продължение на неговите достоинства. Такива човешки типове винаги предизвикват спорове (аналогична дискусия се разгръна в театъра около образа на Чешко от пиесата на Дворецки „Чужд човек“; трябва да се предположи, че тя ще бъде продължена и в киното във връзка с предстоящото излизане на екрана на филм по тази пиеса). Съществуваше мнение, че Трубников е монументален характер — несъвременен, че той ни връща към тридесетте години, към периода на Чапаев, на Александра Соколова, на Шахов. Необходимо беше малко време, за да се убедим, че Трубников не е случайно явление в нашето съвременно кино. Герой на трудните следвоенни години, той се оказва, от една страна, в същата редица с видените по новому герои на революцията във филми като „Комунист“, „Жестокост“, „Първият учител“, „Никои не искаше да умира“ (събитията в тази творба за Литва правилно се трактуваха от критиката като революция); а висше проявление на този подход бяха филмите за Ленин, такива като „Ленин в Полша“, „Шести юли“ и ленинската диалогия на Донской. От друга страна, Трубников се оказва съмишленик на нашите съвременници — героите на филмите „Девет дни от една година“, „Твоят съвременник“, „Да обичаме човека“, „Укротяването на огъня“. Тези филми сами отговориха на въпроса, остарял ли е този тип герой. Творбите не ни връщаха в тридесетте години, а продължаваха тридесетте години, тъй като дадоха нещо ново на изкуството. То се заключаваше в новостта на самата колизия, героят като че ли действуваше в друго поле на притегляне, други се оказваха неговите противници, по друг начин се развиваше сюжетът.

Филмът „Председателят“ се оказа любопитен и от гледна точка на възприемането. Изглеждащ по начало „неправилен“, образът на героя твърде скоро се утвърди в масовото съзнание като известен еталон (присъждането на М. Ульянов на Ленинската премия за изпълнение на тази роля бе висше проявление на това признание) и по този еталон вече започнаха да съдят за другите герои, по специално за героинята на филма „Криле“ Надежда Петрухина, бивш военен летец, чиято съдба се бе оформила по-драматично, именно за жена, останала самотна и чиято младост бе преминала на война. Сега вече нейният образ изглежда нетипичен, макар че може да се каже, че следвоенната статистика относно числеността на женското и мъжкото население съвсем не опровергава дадения жизнен случай. Впрочем типичното и не се нуждае от статистически свидетелства. Типичното може да се прояви именно в случайното. На завоя в съдбата на Петрухина само по-пълно се оголва нейната жизнена философия и ние се убеждаваме, че по своята дълбока основа тя е така типична, както и Трубников, в края на кра-

щата те са хора не само от едно поколение, но и с еднакъв участ, макар че в живота на всеки поотделно това да се е проявило своеобразно. Храна за размишления на тази тема дава и филмът „Монолог“, чийто сценарий е написан от Е. Габрилович. Нашият стар кинодраматург бе написал дотогава сценариите на „Комунист“ и „Твоят съвременник“, в сравнение с които „Монолог“ (където героят е изобразен в малко по-друг ракурс, вследствие на това, че повече е показана личната страна на неговия живот) стеснява сякаш полето на действието на героя. Обаче в дадения случай това не е така, за което трябва да си дадем сметка не само поради обективната оценка на този филм. Произведението на изкуството работи не само за себе си, но и за изкуството като цяло. Ето защо може да се каже, че понякога един каменен филм, който усвоява ново пространство от действителността, макар и неголямо, дава често на изкуството повече, разширява почва, многократно обработвана и дала не една жътва.

Пространството на действието на такива филми като „Трите дни на Виктор Чернишов“ или „Ден като ден“ е неголямо, героите на тези филми изглеждат незначителни, но това не означава, че е незначителна идеята на филмите. В този случай драматургията е приспособена към анализа на ситуацията и на незначителния герой, персонажът като че ли е поставен в рамката на по-стойностен исторически живот, от чиито позиции авторът разглежда ставащите явления.

Типичното в живота и типичното в изкуството не е едно и също нещо. Именно затова категорията на прекрасното в изкуството не е противоположна на грозното в живота. Оттук е и възможно положителното въздействие на отрицателното. За това свидетелствуват филми като „Обикновен фашизъм“ или „Бяг“: в тях повод за разказа служат отрицателни моменти от историята, но самите филми се оказват в редицата на произведенията, които пробуждат у нас възвишени чувства.

Полето на действие на героя винаги е заредено с положителен и отрицателен заряд. Това създава жива среда, която принуждава героя да действа според обективните закони на живота. Без този жив нерв положителността на героя е мнима, защото истински положителното — това е животът, неизбежното.

Същността на героя от „Председателят“ Трубников и на героя от филма „Запознайте се, Балуев“ е изградена по един и същ модел, обаче в първия случай пред нас е жива личност, а във втория — идеалният герой в негативния смисъл на тази дума. Това става поради простата причина, че Трубников, за разлика от Булев, действа в жива среда, той е положителен не защото е добър за всички; трябва и самия себе си да преломява, всеки път го виждаме в борба, сред необходимостта да взема решение и всеки път за него изборът е осъзната необходимост.

От тази гледна точка е лесно да се видят силните и слабите страни на героя от филма „Човек на своето място“ Сергей Бобров. Бобров се предлага сам за длъжността председател на колхоза, поема върху себе си отговорността и с това ни е симпатичен. У него съществува и Трубниковското начало и той също доброволно като десетки хиляди други ентузиасты стига по призива на партията да повдигне в следвоенните години селското стопанство. По своя кръгзор и образowanie, по мислите, които изказва за селото в епохата на научно-техническата революция, той е човек от съвременна формация. Умеейки да командува, той е демократичен, у него живее чувството на отговорност пред съселаният му, които са го избрали, на нас ни импонира и неговата душевна прямота — влюбвайки се, той известява за предстоящата сватба по местното радио на многочислените роднини и съселани. Комедийният елемент във филма не противоречи на характера на героя, ала присъства за сметка на неразвитостта на драматическото начало: за преобразуването на живота героят извършва постъпки, които понякога изглеждат фантастични. Заставяйки героя да действа, авторите трябва да се съобразяват не само с потребностите на живота, но и с неговите възможности. Именно от гледна точка на тези възможности убедително проанализира филма в своите „Полемични забележки“¹ Юрий Черниченко, специалист в областта на селското стопанство, който е, както сега нерядко се среща, и познавач на киното. Като резюмира своите размишления за филма „Човек на своето място“, авторът на „Полемични забележки“ уместно припомня казаните от В. Овечкин остри пронизващи думи: „Иска му се Кавалера на Златната звезда, само че по-добре нарисуван.“ И макар Семьон Бобров, както справедливо отбелязва авторът, да е нари-

¹ „Советский экран“, 1973, № 15, стр. 3.

суван по-добре от Кавалера на Златната звезда (и Балув е също по-добре, ще добавим ние), трябва да се говори за това с какво е нарисувана по-лошо от Трубников.

Проблемът за героя е винаги обществен проблем. Обществото се развива така, че неговото внимание привлича ту един, ту друг човешки тип.

Проблемът за героя е винаги и чисто изкуствоведчески проблем. Всички известни герои на киното, трактуващи по различен начин образа на екрана, природата на фотогеничността, монтажа, жанра и стила, в крайна сметка са различни подходи към човешката личност. В това се заключава и смисълът на Горкиевото определение на литературата като „човекознание“.

В изследването на човека се проявява обществената природа на изкуството, неговият аналитичен характер, благодарение на което то е способно на открития. Тук се крият и възможностите на изкуството да ни въздейства. Естетическото преживяване, което ни внушава произведението, всякога има нравствена подплата: силната творба е способна не само да ни даде нова представа за предмета, но и самите нас да измени по решителен начин.

За това вече съществува цяла литература.

Механизмът на въздействието на прекрасното върху човека разкрива Успенски в разказа „Изправила“.

Разказът на Тургенев „Фауст“ показва как великото произведение на Гьоте променя съдбата на героинята Вера Елцова, при това тя не издържа изпитанието, на което великото творение подлага нейната личност. И точно тук е съкровеният замисъл: същността е там, че майката на Вера някога е предпазвала дъщеря си от стиховете и романите, изградени с тревожно въображение, и тя, съблсквайки се за пръв път с литературата, и то с такъв род силна творба, вече в зрели години се оказва незащитена, не издържа съкрушителното въздействие и загива.

Класиците ни оставиха примери на въздействие и на произведения на киното. В романа „Успех“ Лион Фойхтвангер описва въздействието на филма „Броненосецът Орлов“ (в контекста лесно се разбира зад това название филма на Айзенщайн „Броненосецът Потемкин“) върху съзнанието на бившия министър на юстицията Кленк. Заслужава внимание, че Кленк е въвлечен в събитията именно от изкуството, именно изкуството му възвръща възможността обективно да съди за света, и което е особено трудно — пред вид неговата принадлежност към върхушката на буржоазията — за света на социалните борби на угнетените. Не помалко любопитно е признанието на Фойхтвангер за въздействието върху неговото собствено съзнание на творбите на художествената литература. Той писа, че е прочел немалко исторически изследвания за Октомврийската революция, но я открил след прочитането на романа на Шолохов „Тихият Дон“.

Защо става така? Като изследва събитията чрез зората, изкуството е способно с особена сила да предизвиква симпатии или антипатии към тях. Тук се стига до такъв род обективност, че самият автор, изследвайки предмета, е способен да измени отношението си към него, тоест, способен е да се окаже под най-силното въздействие на собствената си творба; авторът попада в плен на обективния ход на действието, понеже същността на истинската творба се заключава в това, че както и да са измислени героите, те действуват по законите на психологията на реалните хора, а затова сякаш сами правят избор. И този факт говори не за слабостта на волята на художника, а за сила, защото само великите художници са способни да създават характери, притежаващи силата на реално действащи хора.

Поле на действие на героя винаги се оказва нашето съзнание, тъй като продължението на истинското действие е въздействието.

Политическият филм

Сфера на интензивни търсения на героя се явява политическото кино, самият термин „политически филм“ стана предмет на дискусия в световното кинопроизводство.

Западната критика трактува „политическия филм“ често в духа на „новите леви“, като свързва неговото съдържание и художествени особености изключително с идеите и формите на борба на младежкото и студентското движение, проявило се бурно във втората половина на шестдесетте години. Тук в съжденията възникват немалко обърквания, отразяващи непоследователността на гоцизма, който разглежда лявото движение не само откъснато от общите процеси на съвре-

менното революционно развитие, но и като му противопоставя себе си. Обаче там е работата, че съвременният политически филм, дълбоко свързан с тези процеси, така или иначе отразява неговата диалектика и за да се улови тази връзка, е необходимо самото понятие „политически филм“ да се разглежда в контекста на по-широкото понятие „политическо кино“, което на свой ред поставя пред нас още по-обширния проблем „кино и политика“, „кино и обществена борба“.

Самото разпространение на политическия филм в съвременното световно кино се явява като известен симптом. Той говори за нарастващата роля на изкуството на екрана в битката на идеите, от която е обхваната планетата. Ускореното обществено развитие измени кинематографическата карта на света. Възникнаха младите кинематографии в Азия, Африка и Латинска Америка. Това стана пред нашите очи и ние виждаме живата връзка на новото кино, на неговите идеи, на неговата естетика с националноосвободителните борби на народите от тези континенти.

Решителни промени настъпиха и в старите „класически“ кинематографии. Класовите битки предизвикаха рязко разграничаване в киното на САЩ, Франция, Италия и това се вижда не само в сферата на политическия филм с неговата оголена тенденциозност. Това засегна така или иначе всеобщия процес на световното кино в самите му дълбочини. Ако политическият неутралитет беше до известно време гаранция за определена стабилност в сложния противоречив свят, и ние знаем цели направления, заели като че ли „ничия земя“, то в средата на шестдесетте години илюзията се разсееха: видяхме френската „нова вълна“, разбила се в майските събития на 1968 година.

Ако в петдесетте години темата на отчуждението, свързана с критиката на буржоазното общество и обречка човека на самота и бездуховност, даваше възможност на такива майстори като Антониони, Фелини и Бергман да създават значителни творби на изкуството, и тези имена не слизаха от страниците не само на западната, но и на нашата кинематографска преса, сега тези велики имена потънаха в сянка. И когато днес говорим за киното на Италия, поставяме в първата редица не Фелини, Антониони, Пазолини, Висконти, а Понтекорво и Рози, Дамяни и Бертолучи, Петри и Монталдо, Белокио и братя Тавиани; точно те, при цялото различие в политическите им позиции и равнището на таланта, се обръщат към онези действително животрептящи проблеми, които вълнуват сега италианското общество.

Това не означава, че Антониони, Фелини, Висконти, Пазолини са неидеологични. Прав е С. Юткевич, който постави в своето изследване за политическото кино като епиграф думите на Жюл Ренар: „Да се каже че аз не се занимавам с политика, е равносилно да се каже, че аз не се занимавам с живота.“¹

И все пак има съществена разлика между филмите на Антониони „Червената пустиня“ и „Блоу-ъп“, където той не се занимава с политика“, и филма „Забрийски поинт“, който се явява пряко отражение на съвременните политически борби в САЩ: именно там той засне този филм, напусайки за пръв път заради постановка родната си Италия. Вече сам по себе си този факт от биографията на Микеланджело Антониони е показателен: певецът на отчуждението, така тънко чувстващ драмата на ненавистта, и като никой може би умеещ да покаже трагедията на бездействието, се отправя отвъд океана, за да постави филм за бунтуващите се студенти, при това избира за главен герой оказал се в тяхната среда млад работник. В един от своите предишни филми „Вик“ Антониони вече бе показал работника, но го дари с преживяванията на своите прежни герои, тоест с психологията на хората от своя кръг. Във филма „Забрийски поинт“ възниква нов аспект на изобразяване душевното състояние на човека във връзка с неговия конкретен социален идеал. Ако по-рано, както беше в „Червената пустиня“, с цел да постигне затворения в стилистическо отношение свят на героите, режисьорът боядисваше улици, домовете, предметите, тоест гримираше естествената природа, като я превръщаше в павилион, сега, разединявайки действието, той навлиза с камера в гъсталака на реалните произведения, заснивайки някои сцени със средствата на прякото кино. Тези нови за Антониони стилистически прийоми са обусловени от избора на героя — контактен с окръжаващия го свят. В новия филм на Антониони познаваме и неговите предишни мотиви, но за нас

¹ С. Юткевич, „Моделите на политическото кино“, в об. „Проблеми на съвременното киноизкуство“, под печат в издателство „Изкуство“.

е важно да се подчертае същественият прелом в неговото творчество: на друга историческа почва и в друга среда Антониони намира герои, които не само имат убеждения, но и са способни в тяхно име да действуват и дори — с оръжие. Тук за учените, занимаващи се с психология на творчеството, възниква повод за такъв род размишления. Защо руският писател Тургенев в търсене образа на революционера направи навремето си прототип на героя един българин; защо френският режисьор Ален Рене, обръщайки се след „Мариенбад“ към политическата проблематика и търсейки нов тип на герой, способен да действуват, създава образа на испански комунист; защо същият Антониони заминава за това от Италия в Америка. А между впрочем всеки един от тези трима художници може да срещне прототиповете на тези произведения и в своята страна. Би могло да се каже: става така, защото е трудно да бъдеш пророк в своята страна и още по-трудно е да намериш пророк. Възможно е да е така, възможно е в дадения случай художниците, които се опитват да изобразят героя в определена историческа ситуация, като модел (както е модно сега да се казва), избират онази страна, където историческият смисъл на такъв род ситуации се е оголил вече до самата си дълбочина. Но нали не по-малко интересна за художника е и задачата, когато от материал на друга страна той взима, да речем, революционна ситуация, която в неговата страна вече се е разрешила по-рано. Айзенщайн, творещ в страната на Октомврийската революция, на която посвети своите най-добри платна, отива в Мексико, за да разкаже с езика на екрана историята на неговата революция. Изкуството не прави равностойна, изкуството изследва. Съветските филми за борбата на трудещите се от чужди страни се явяват едновременно и принос в тяхната борба. Филмът на Жалакявичус „Тази сладка дума — свобода“ има отношение не само към онова, което е било до този филм и което е могло да стане материал за него, но и към това, което става на този континент и след филма. Сега трагедията на Чили резонира във филма и ние възприемаме по-силно самото му създаване като проява на пролетарския интернационализъм на съветското кино.

„Тази сладка дума — свобода“ ни дава богата храна за размишления относно природата на политическия филм.

Съдържание на този филм представлява историята на бягството на трима сенатори-комунисти от затвора, където са били хвърлени в резултат на контра-революционен преврат, и завземането на властта от военните. С това започва филмът. Останалите на свобода организирват направата на подземен изход под затвора, в резултат на което затворниците се оказват на свобода. С това завършва филмът. Историята на подземния изход и бягството се явяват само нерв на действието, но не негов смисъл.

Филмът се разгръща като политическо действие, в което героите са разграничени и противопоставени по законите на класовата борба.

Тема на филма е свободата. Изказванията на героите за свободата са съществен момент на действието. Характерите се разкриват в думите пряко, без подтекст.

По дълбокото убеждение на генерала-министър, диктатор в създалото се положение, средство за защита на свободата е терорът. Той говори за това по телевизията.

Един от тримата арестувани, сенаторът Мингел Карера в навечерието на задържането му се отказва от предоставената възможност да изляга от страната: „Аз съм длъжен да не бъда на свобода. На революцията е нужно да не бъде на свобода.“

А след почти тригодишен затвор, преди самото бягство той пита своя другар по килия:

„А ти подготвен ли си вътрешно за излизане на свобода?“

Друг от арестуваните, сенаторът-комунист Рамирес размишлява по време на обявената гладна стачка:

„Осемнадесет дни затвор, шест дни доброволна гладна стачка... В който и да е ден мога да започна да закувам, обядвам, вечерям. Дори в затвора съм доброволно, защото изменя ли своите убеждения, мога да изляза на свобода и да се занимавам с адвокатство или с друга работа. Но нали всеки осми човек на земята гладува или живее в неволя насилствено. И нищо не може да промени тези обстоятелства. Как да бъде? Има ли сили, които могат да премахнат несправедливостта?“

Онези, които подготвят бягството, действуват, но разбират различно действието.

Работникът Карлос, с прозвище „Бронираният гръб“ (наречен така, защото гръбът му е покрит с белези от мечете), три години като къртица рови тунел, придвижвайки се сантиметър след сантиметър към целта. Туберкулозен, задъхващ се без въздух и светлина, той е обхванат от идеята за борба. Този тунел — това е неговото отмъщение, неговият принос в революцията. „Аз ще го напъхам като мечете във вонящите черва на генерала-министър!“

Другият нелегален, младият Бенедикто, сякаш е наелектризиран с тока на бушуващия континент, с неговата взривна сила и импулсивност. На него му е чужда философията на „къртицата историята“, неговата нетърпеливост го хвърля в незабавни действия, граничещи с авантюрата, и той загива в улична схватка. „Революцията е борба: самата борба, а не разговор за нея.“ Авторите не упростиават фигурата на този млад екстремист, напълно типичен за изобразяваните във филма обстоятелства. И в своето заблуждение героят е движен от голяма цел: „Не бива да се чака. Ние не знаем кой ще дойде след нас... Може би техният идеал ще стане робството. Не бива да се чака.“ Към Бенедикто могат да бъдат отнесени думите на Брехт: „Хората, които се борят един час, са необходими цял живот.“

Мария, жената на героя от филма Франциско, осъжда Бенедикто за неговата „револверна“ революционност. Именно тази съпругеска двойка е в центъра на филма. Прикрити като собственици на кръчмата, те търгуват под самия нос на капитана на крепостта и докато капитанът и неговите войници често дотичват да изпият по чашка в кръчмата, под техните нозе се прави проход към затвора.

Стремейки се към свобода, героите изясняват нейния политически, философски и нравствен смисъл.

Когато от екрана героите говорят на преки политически теми и даже излагат трактати, това не означава, че говорят „нехудожествено“.

Да си припомним „Великият гражданин“. Филмът се състои от събрания, героите не слизат от трибуните, основните ситуации са моменти на открити политически спорове. Но именно в този филм в областта на драматургията, режисурата и операторското майсторство са направени най-важни художествени открития, чието значение е особено забележимо днес, когато социологическото начало на изкуството толкова активно се проявява в естетическите търсения на нашите майстори.

Филмът „Тази сладка дума — свобода“ е характерен за тези търсения. Сценаристът В. Ежов и режисьорът се стремят да слеят във филма две сякаш несъединими стихии: хрониката и притчата.

Много сцени от филма ни заставят да забравим, че гледаме творба на игралното кино. Това впечатление започва още с титрите, когато самото заглавие като че ли се научава на телетайпна лента, а след това истинските документални кадри и сцени, подредени „като хроника“, ни потопяват в атмосферата на улични боеве, демонстрации и митинги; лицата на героите се изтръгват от масата и се фиксират със стоп-кадр, при това всеки път рязкото щракване на фотоапарата и ослепителното избухване на „светкавицата“ ни заставят да мислим, че това е всичко на всичко репортаж от страниците на вестника, или пък телевизионно предаване на програмата „Време“. Заедно с това, в търсенето на документалния стил, авторите, по наше мнение, все пак не спират там, където е било необходимо да спрат: всяка сцена във филма е обозначена с хронологически титри, предупреждаващи, че даденото конкретно събитие е станало на тази и тази дата, в този и този час, а това е неуместно, тъй като не реставриране на истински действия става във филма, както това бе например в „Шести юли“, където надписите пред всяка сцена сочеха реални събития, станали именно на 6 юли 1918 година — един ден от историята беше описан по часове и на това се градеше драматургията на филма. В нашия случай този прием не е оправдан, стилът става стилизация „като хроника“ и това пречи да се прояви другата, не по-малко важна страна на филма, чието формиращо начало, както вече отбелязахме, се явява не само хрониката.

Във филма някой разказва притча за войника, който когато трябвало да премине голямо разстояние, отначало вървял колкото може, а после — колкото било нужно.

Самият филм е една притча за преодоляването, за жаждата за свобода. Всяка сцена, всяко лице са нееднозначни. Обаче второто измерение възниква не благодарение на вътрешния подтекст, а по-скоро обратно, действието се задълбо-

чава за сметка на развитието му в друга посока: в посоката на обобщението, изведнъж приело характера на притча.

Това е силната страна на филма. На Жалаквичус му се удава онова, което не винаги се удава на авторите на игрални филми, изградени върху чуждестранен материал: много често битът и психиката на хората в тези филми се оказват недостоверни.

Тук битът няма значение. Единственото място на действието във филма, където битът е нужен като такъв, е кръчмичката, в която революционерите Франциско и неговата жена Мария са предрешени като търговци. Битът в този случай не нарушава стила на филма, защото по същество е фиктивен, не е призван да разкрие психиката на персонажа, по-скоро е длъжен да скрие тяхната душевност. Но тогава на авторите не беше необходимо (и тук ние отбелязваме съществуващата, по наше мнение, втора грешка в претворяването на замисъла) да отделят толкова много място на психиката на мъжа и жената в историята на личните отношения между Франциско и Мария. Работата не е в това, че в такива филми е неуместна любовта, или пък, че изобщо е неуместна интимната страна от живота на героите. Същността е в друго. Любовта е показана не в онзи ракурс и не в онова уедряване, което поетиката на самия филм диктува. Колко силно например работят за темата на филма отношенията на другата двойка — Карлос („Бронираният гръб“) и неговата съпруга. Точно казано, не сме ги видели нито веднъж заедно, едва след неговата смърт узнаваме за нейното съществуване: Мария среща на гроба му една жена — тя се оказва съпругата на Карлос. Тук, в тази печална обстановка, жената не се съдържа и прокллина Мария и нейните съратници, че са ѝ отнели мъжа. Видяхме мъжеството на Карлос, сега се разкрива какво е струвало това на неговите близки. Сцената остро преобръща действието на нова плоскост, темата за свободата получава нов психологически аспект и макар характерът на жената да не е разкрит в неговата индивидуалност, ние я запомняме задълго.

И идваме до най-същественото във филма. Политическият филм, филмът на идеите, се опира преди всичко на социалната психология. Това не означава, че героите са по-малко жизнени, напротив. Прекаленият акцент върху индивидуалната психика, като всяка прекаленост на доказателствата в дадения случай само би навредила на истината. Това означава, че във филма усещахме само логиката на постъпките. Мярквата на психо-физическа достоверност режисьорът достига с мекбора на актьора и начина на изпълнение на ролята.

„Важна страна — казва режисьорът — е да се научи актьорът да се движи, физически да съществува, да живее... не по нашему. В съвсем друга национална стихия. Това, навярно, е най-трудното. Още на пробните снимки поканихме младежи от университета „Лумумба“. Беше им предложен съвършено свободен мизансцен. А ние се учехме да ги снимаме — да снимаме нашия латиноамерикански филм.“¹ Наистина: когато Франциско (артистът А. Адомайтис), седейки пред вратата на кръчмата прикрива главата си с естеник, ние чувстваме зноя на латиноамериканското пладне. Тук се крие и друг смисъл: Франциско седи под погледа на войниците от крепостта, те уж не му пречат, пречи му слънцето.

А ето как режисьорът поставя сцената на разстрела.

„В Сумгаит снимахме разстрел в планините. Този епизод в сценария беше написан, тъй да се рече, в класическия маниер на кинематографа: всичко патетично, мъничко тържествено, в последните минути киногероите си припомнят най-близките си хора. И се прощават с тях... Решихме да не снимаме по кадри. В различни точки аз поставих четири камери под ъгъл 180 градуса за снимка, един на сто метра с обектив 400. В сцената участваха шестнадесет актьори. Ние им казахме: „Приближете се, прикривайте с обстановката!“ И те се разпръснаха, незнаейки, че вече снимаме. Войниците стояха в кръг заедно с осъдените, някой запущваше, разговаряха, отиваха от едно място на друго... Околовръст — цветните ивици на планината, много високото синьо небе... В резултат се получи странно нещо: като че ли антитема, антиразстрел. И през цялата тази „каша“, тъпченето с нозе на войниците и смъртниците, минава една тема на лопатите, които ще изкопаят гробовете. Капралът Фелисо тича към колата за лопатите,

¹ „Искусство кино“, 1973, № 7, стр. 62.

след това, подрънквайки с тях, се връща обратно. През цялото време този звук се чува в кадъра.¹

Режисьорът достига поразителна конкретност в изобразяване на тази сцена, при това избягва „класическия маниер на кинематографа“, когато в такива случаи героите „си припомнят най-близките си хора и се прощават с тях“. Сцената прескача от личното преживяване към обобщението, на екрана се появява екзекуция като образ на несвободата.

Подземният проход, който героите копаят, възприемаме не само като тунел, но и като път към свободата.

По време на снимането на филма екипът беше в Чили (естествено, още в периода на демократическото управление на Алиенде), където засне четиристотин метра истинска Латинска Америка. „Това е много малко за голям филм — отбелязва режисьорът. — Това е като пипер, който е необходим в гозбата.“ Останалата натура от този вид бе заснета у нас на юг — в Крим и Азърбайджан. Изобразителното единство се достига с това, че не природата се снима (тоест, онава, което се нарича „пейзаж“), във филма се взема формулата за природата, нейната идея.“

Политическият филм се обръща към поетиката, която е способна да ни постави да почувствуваме идеята и да я преживеем.

Тук е уместно да си припомним Айзенщайн, как той вървеше от „Потемкин“ към „Октомври“, а после как възнамеряваше да екранизира „Капиталът“ на Маркс.

В „Потемкин“ е показано едно събитие в пределите на строго определено пространство и време (да си спомним: огромният сценарий на Агаджанов—Шутко за реголюцията от 1905 година беше свит във филма до едно събитие — въстанието на Потемкиновите моряци.) Териториалната затвореност позволяваше на патетиката да се храни от конкретността на бита и психологията (палубата, брезента, траурната палатка, сюитата от скръбни лица). Филмът е построен по закона за емоционалното живяване в лицата, паузите, предметите, състоянията, редуващи се непосредствено. И само монтажът на каменните лъкове (лежащи, седящи, стоящи на задните си лапи — в сцената „зареваха камъните“) използва не емоционалния, а логическия ред, като прибягва към обобщаваща извънбитова изобразителност.

Този частен прием в „Потемкин“ стана принцип в „Октомври“. Той позволи да се съпоставят предмети, събития, явления, хора, страни, отстоящи далеч един от други или намиращи се във непосредствеността. Тоест свързани не сюжетно, а изключително с логическа връзка. Изследователите си спомнят тук преди всичко монтажното съпоставяне на различни божества и идоли, изстраващи в понятието за религията в нейната лъжливост.

Критиците на интелектуалното кино свеждаха до подобни примери същността на теорията. Обаче и в монтажа на идолите, и в съпоставянето на говорещия патетично меншевик с подрънкващата балалайка, и в монтажа на документални кадри от свалянето на паметника на Александър Трети (монтаж в обратен ред, като че ли символизиращ възстановяването, реставрацията на царизма) — сцени, нахвърсващи филма и може да се каже, малко понятни на зрителя, се прояви изведнъж слабата страна на „интелектуалното кино“. Силната му страна се изяви там, където приемът не е абсолютизиран и където логиката не е противоположена на емоцията. Такава е например със своята потресаваща сила сцената на разглобяването на мостовете, разкъсало града и затормозило настъплението на череноармейците, или съпоставянето в Ермитажа на разположилите се за нощуване доброволци от женския батальон с изваяните женски фигури на Роден. Чувствената нюансировка при съчетаването на отделните късове придава драматизъм и жизненост на съдържанието и това се проявява с особена сила в главното движение на филма: съпоставянето на историческите явления чрез класовата борба нараства с необходимостта и драматизмът на чувствата на възбудените човешки маси достига своята логична кулминация във върховните моменти на действието — отначало в сцената на появяването на Ленин върху броневика, после в сцената на шурмуването на Зимния дворец. След това тези сцени

¹ „Искусство кино“, 1973, № 7, стр. 57. Из беседата на журналиста А. Зоркий с В. Жалакявичус.

нееднъж се използваха като документални цитати в игралните филми за революцията.

В търсене на новата драматургия Айзенщайн се оказа, както той самият формулира, „от другата страна, игрална и неигрална“. И тук той постигна своето — застави зрителите на своя филм да почувствуват идеята.

Именно това му позволи да повярва във възможността да екранизира „Капиталът“ на Маркс. Той си представяше този филм в жанра на „кинотрактат“ (да си припомним отново Брехт и неговата „пиеса-реферат“), чиято цел е „да научи работника да мисли диалектически“. Във филма трябваше да има шест или седем глави: една — на тема диалектически анализ на историческите явления, друга — диалектика по въпросите на естествознанието, последната глава бе длъжна да покаже диалектиката на класовата борба. На мнозина такъв замисъл ще изглежда просто илюстрация на научния труд, без самостоятелно естетическо значение. Но веднага има смисъл да си припомним Айзенщайновия замисъл за серия филми „За диктатурата“ — във филмов цикъл художникът искаше да покаже диалектиката на класовите състолкования, психологията и дори технологията на нелегалната борба; от тази серия бе поставен само един филм — „Стачка“ (1924 г.), който даде ново направление на съветското кино. Не се ли формираха тук принципите на политическия филм, за чиято необходимост и значение отново днес говорим?

Разбира се, личният опит на Айзенщайн е неповторим, както е неповторимо и нямото кино, навремето си толкова по свой начин и толкова трудно излизащо от привичните граници на отделните съдби и отделните събития към събитията от всемирно значение.

Нима Жалакявичус не стоеше пред аналогични задачи, когато след такъв емоционален филм като „Никой не искаше да умира“, чието действие е затворено в пределите на следвоенното литовско село, изведнъж реши да постави филм, в който местожителство на героите се оказа Латинска Америка и цялата планета.

Съвременният съветски политически филм е наследил традициите на историко-революционния филм. Именно тук откриваме неговото родословие, неговите цели и подходи за изразяване на тенденциозността.

Историко-революционният филм е винаги политически филм, но следва да се замислим защо именно днес възниква това определение — политически филм, — което има не само точно смислово значение, но и поетическо своеобразие.

Например да вземем два филма: „В огъня брод няма“ на Г. Панфилов и „Тази сладка дума — свобода“, за който става дума. И двата са за непримиримата класова борба, в която „брод няма“.

Тази мисъл е изразена оголено публицистично в самото заглавие на филма. Може напълно да се допусне, че тези филми без ущърб за смисъла могат да си сменят названията. В действителност филмът на Жалакявичус може да се озаглави „В огъня брод няма“, а на Панфилов — „Тази сладка дума — свобода“.

Обаче нека видим как различно изразяват една и съща идея, така оголено и сходно формулирана в заглавието.

Филмът „В огъня брод няма“ монтажно е прорязан от рисунки. Рисунките се появяват още преди да стане известно, че героинята на филма Таня Тюткина е художничка. И в това се заключава замисълът. Тюткина сама не осъзнава своя дар, тя става художничка, когато разбира, че „в огъня брод няма“. Нейният талант е разбуден внезапно, разбуден от революцията. Рисунките, изпълнени в стила на народните примитиви, подчертават, че от най-дълбоките недра, дремещи до тогава, излизат на историческата повърхност и се проявяват скваните по-рано творчески сили на народа. Във филма Тюткина попада в плен и ние виждаме нейния спор с белогвардейския полковник. Това е двубой на идеи: на полковника му е необходимо момичето да се откаже от своите убеждения, но то избира смъртта. За Тюткина това е избор на свободата и в този момент тя става за нас героиня на трагедия. Революцията, както казва Маркс, е тема за трагедия. Тя разголява скритите противоречия и ги довежда до антагонизъм, свързвайки ги във възел, и способствува за тяхното разрешаване в краткия момент на борбата. Това, което нормалното развитие мъчително би преодоляло за десетилетия, революцията го разрешава мигновено, конфликтите се разкриват в цялата им дълбочина, а конкретната съдба на героинята осветлява историческия смисъл на тази схватка.

Филмът, който ние назоваваме политически, не се нуждае от такава изчерпателност на историческата ситуация. Революционен по своята същност, той не претендира да бъде исторически, негов нерв е злободневността. Въображението на художника се проявява в него по друг начин, то по-леко се обръща към „неизмислената история“. И ако дори авторът преобразува историческия факт, той ни го преподнася (виждаме това в „Сладката дума“) като репортаж за действително събитие, което става пред нашите очи.

За изясняване на въпросното различие можем да се обърнем и към театъра. Два спектакъла на Ю. Любимов в Театъра на Таганка — „Десет дни, които разтърсиха света“ и „Под кожата на статуята на свободата“ — имат, както казваше Маяковски, „агитационен уклон“. Само че в първия революцията е история, нещо монолитно, завършено. Във втория — съвременна история, която е незавършена — виждаме момента на борбата, чувствуваме живия нерв на възмущението, пред нас е спектакъл-митинг, в който по принципа на „атракционния монтаж“ извънфабулно са монтирани диалози, скечове, статии, стихове, четени от изпълнителите.

Такъв род политически спектакъл или политически филм, освободен от необходимостта да показва бита, акцентира не на индивидуалната психология, а на социалната психология, която е в не по-малка степен поетична. За възвишеността или за низостта на човешката природа говори идеята, която тази природа изразява непосредствено, пряко. Точно тук се откриват възможности, които притежава именно политическият филм, в изобразяването на положително действащото лице, явяващо се рупор на идеята и същевременно — лице, напълно конкретно в своята историческа значимост.

МОНОЛИТНОСТТА НА ХУДОЖНИКА

Монолитността на художника е първото нещо, за което трябва да се говори, когато стане дума за Юлий Райзман днес, за Райзман, който посреща своята седемдесетгодишнина. Монолитност и целеустременост. И наистина колко е прав пътят, който води началото си от „Каторга“, „Земята жадува“, „Летци“, „Последната нощ“, „Машенка“, „Урок на живота“ и стига до филмите „Комunist“, „А ако това е любов?“, „Твой съвременник“, „Посещение на вежливост“.

Ако хронологически се проследи времето на действието във филмите на Райзман, ще се окаже, че тези филми са отразили в себе си историята на нашата страна, историята на нашата революция. Политическите затворници в царската каторга; бойците на барикадите; колективизацията; първите петилетки; понякога радостните, понякога тежките страшни предвоенни години; героизмът на военните години и днешният героизъм — с една дума всичко онова, с което ние живеем днес. Юлий Яковлевич казва:

— В кръга на идеите, мислите и чувствата, които са ме вълнували и продължават да ме вълнуват и до днес, се намира всичко онова, което е родено от нашата действителност. В центъра на всичко, което правя, стои съветският човек, формирането на неговото съзнание, неговият характер, онези качества, които се разкриват в различните периоди от живота на нашата страна — от Великата октомврийска социалистическа революция до сегашни дни. Съвременен материал беше положен в основата на битовата кинодрама „Кръг“ — (1927 г.). Революционната тема — царският затвор в Сибир, борбата на политическите затворници с произвола на надзирателите — беше главна във филма „Каторга“ (1928 г.). На границата между „нямото“ и звуково кино излезе филмът „Земята жадува“ (1930 г.), който разказва за комсомолците, дошли в пустинята, за да дадат вода на земята и да построят нов живот. За хората от една обикновена школа



Юлий Райзман и Михаил И. Ром

за летци, разказваше филмът „Летци“, който се появи през 1935 година. В него исках да разкажа за непрекъснатото стремящата се към небето младост и смелост на страната. „Последната нощ“ (1937 г.) продължаваше темата за революцията, като разказваше за московското въстание през 1917 година чрез съдбата на неговите участници. „Разораната целина“ беше опит да се екранизира класическо произведение от съветската литература. Ако в „Последната нощ“ ме привличаха характерите на героите от първите дни на революцията, в романа на Шолохов ме интересуваха образите, мислите, чувствата и страстите на хората от историческите дни на колективизацията на селското стопанство. На границата между мира и войната започнах да работя над филма „Машенка“ — скромна киноповест за живота и любовта между една пощенска служителка и шофьор на такси. Лиричната тема на любовта постоянно ме е вълнувала, вълнува ме и сега. Аз съм убеден, че новият характер на човека от социалистическото общество може да се разкрие само чрез големи и свойствени на цялото човечество чувства. Именно такова чувство е любовта. На тази тема са посветени моите филми „Влакът отива на изток“ (1948 г.), „Урок на живота“ (1955 г.), „А ако това е любов?“ (1962 г.). Тя присъства в почти всички мои произведения. Впрочем разликата между моите филми е по-скоро формална. Елементите на лириката и публицистиката са в еднаква степен присъщи на всеки един от тях. Въпросът се състои в това, кое е по-концентрирано. Например филмът „А ако това е любов?“, който е може би най-лиричен, е не по-малко публицистичен, отколкото, да кажем, „Комунист“. Той представлява пряк, открит удар срещу еснафството, срещу това, което все още съществува и ни пречи да живеем. Въобще на мен ми се струва, че най-верният език на киното днес е публицистичният.

... Юлий Райзман работи в различни жанрове — и биографичен („Райнис“), и комедиен („Влакът отива на изток“), и документален („Берлин“) — и навсякъде си остава той, винаги верен на своята тема, който никога не се повтаря, който задължително се отчуждава от модата и прозата с удивителната съвременност на своите филми. Райзман никога не се е стремил към необикновените ракурси, към символиката и многозначителността. Главният принцип на неговата режисура е естествеността.

— Кинематографистите от моето поколение — разказва Юлий Райзман — се формираха в двадесетте години, когато вихрите на влиянията бяха стремителни и разнородни. Патосът на отрицанието, на събарянето отведе някои от моите връстници твърде далеко. Много от нововъведенията, предизвикали нашите възторзи, не издържаха изпитанието на времето. Днес от дистанцията на десетилетията се вижда, че най-дълбок и зрял мироглед от онова време са изразили в киното Айзенщайн и Пудовкин. На мен лично ми е особено близък Пудовкин от немия период, неговото умение да разкрива обществените процеси чрез съдбите и преживяванията на отделни хора, негубейки при това мащабността на явленията и публицистичната страстност.

... Такова е изкуството и на Райзман. В едно от най-характерните негови произведения „Машенка“ са неразривно свързани дъл-

бокото лирично начало и високият граждански патос, а образите на героите разкриват пред зрителите съдбата на младото поколение съветски хора от началото на четиридесетте години. В „Последната нощ“ — последната за руския капитализъм — кръгът на действащите лица е ограничен от семейството на работника Захаркин и дома на фабриканта Лебедев, обаче този „семеен конфликт“ във филма е издигнат до висотата на исторически всенароден конфликт, предизвикал революционния взрив в Русия. Трудната любов на двама души в „Урок на живота“ прерасна на екрана в киноповест за жизнените съдби на много хора.

Неотдавна в московското кино „Илюзион“ беше прожектиран филмът на Райзман „Летци“. За четиридесет години са остарели конструкциите на самолетите с открити кабинки, изменили са се летящата и униформите на летците. Но филмът се възприемаше като съвременен: романтиката на въздушната стихия, идеята за покоряването на небето в космическия век са станали още по-близки на зрителите. Главното се състои в това, което още на времето каза за филма Юрий Олеша: „В „Летци“ съществува най-важното — лирика и истинско чувство.“ Именно от „Летци“, от ролята на началника на летателната школа Рогачов, изиграна от Б. Шукин, започва съществуването си героят на Райзман, неразривно свързан със своето време, с неговите събития и атмосфера. И „старите“ райзмановски филми са млади и днес, защото и Рогачов, и Машенка, и Василий Губанов от „Комунист“ продължават да бъдат между нас.

Неговите герои са много „обикновени“ и много талантиливи: те талантиливо мислят, талантиливо обичат и талантиливо отстояват своето дело, което е смисълът на живота им, и ако се наложи, талантиливо загиват за него. Само един истински майстор, истински художник би могъл да види, да обикне и да доведе при нас героите такива, каквито ги познаваме. Във всеки един от героите на своите филми Райзман е последователен — в своето внимание към характера на дадения човек, характера, който никога не се повтаря, отличава се със своята индивидуалност и винаги е силен и волеви.

Райзман е майстор на психологическия рисунък, на вътрешните преживявания на героите. „Последната нощ“ е филм за революцията, но силата му е не толкова в широките картини на борбата и масовите батални сцени, колкото в удивително вярно показаните човешки отношения и чувства. Режисьорът казва.

— Единственият материал, достоен за изкуството, това са човешките мисли и чувства. Да предадеш движението на човешкото чувство, дълбочината на човешките преживявания с една щриха, в един едва доловим детайл — ето задача, по-трудна от която аз не мога да си представя.

... Именно поради това, че осъществяването на която и да е тема Райзман вижда само с помощта на човека, чрез неговата психика, чрез неговите големи и малки преживявания, той се обръща към актьора като към главното изразно средство на киното. Райзман построява действието в зависимост от развитието на характерите, дълбоко и прецизно работи с изпълнителите. Ето защо в неговите филми истинските хора живеят с истински чувства. Още на времето неговото безпогрешно „чувство за актьор“ му подсказва

избора на изпълнителя на главната роля в „Летци“: с ролята на Рогачов започна своя път в киното Борис Щукин, бъдещият създател на образа на Ленин във филмите „Ленин през Октомври“ и „Ленин през 1918 година“. В ролята на матроса-болшевик Петър Захаркин във филма „Последната нощ“ дебютира в киното актьорът на МХАТ Н. Дорохин. Блестящата изпълнителка на ролята на Машенка беше неигралата дотогава нито в театъра, нито в киното ученичка от актьорската школа при Мосфилм В. Караваева. Веднага след това тя получи най-широка известност. Никому неизвестният студент от школата на МХАТ Евгени Урбански беше поканен от Райзман за изпълнение на толкова отговорната роля на Василий Губанов и „Комунист“ и след завършването на филма стана знаменит. Известност донесе на Шутов ролята на Фьодор в „Комунист“ и на Владимиров ролята на Губанов във филма „Твой съвременник“. Райзман поразително умее да работи с актьорите. Той е технияг мъдър съветник, строг критик, умен и вискателен педагог. Той притежава рядката способност да бъде разбран от актьорите, удава му се да раздвижи тяхната художествена фантазия, да запали творческия им темперамент. Всеки негов филм представлява откритие на извънредно интересна актьорска и главно човешка индивидуалност. Райзман казва:

— Образите в режисьорския сценарий ще бъдат жизнени, ако режисьорът се ориентира към актьорите. Актьорът е длъжен да овладее образа до такава степен, че да може във всяко положение, във всяко време да се чувствава онзи човек, когото изобразява.

... Едни от най-големите произведения на съветското кино станаха филмите „Комунист“ и „Твой съвременник“ на Райзман. (1958 и 1968 г.). В „Комунист“ историко-революционната тема беше разкрита от Ю. Райзман и от сценариста Е. Габрилович, чието творческо съдружество започна още в „Последната нощ“, в неочакван ракурс. Действието се развиваше през 1919 година на строежа на първата електростанция. Героят на филма — обикновен участник в революцията — Василий Губанов заема скромната длъжност завеждащ склад. Това подчертаваше легендарността и трагизма на неговата съдба. Главният герой в „Твой съвременник“ е синът на Василий Губанов. Връзката между двете произведения е не толкова в кръвното родство на героите, колкото в характера на хората, отговорни пред обществото, стремящи се да разрешават главните въпроси на деня. „Комунист“ е филм за първите месеци на революцията. „Твой съвременник“ е филм за реалните трудности на растежа, свързани с новите икономически, социални и нравствени проблеми. Василий Губанов-старши ни е скъп със своя революционен ентузиазъм, със своята фантастична, неистова страстна преданост към делото на комунизма. Повечето от неговите постъпки се изграждат върху емоционалното възприемане на обкръжаващия го свят. Губанов-син е образован, това е човек със съвременна култура и затова е естествен неговият стремеж да разбере и докрай да вникне във всички онези сложни големи и малки проблеми, които животът поставя пред нас.

Всичко, за което става дума в новия филм — казва Райзман, — по същество нямаше нищо общо със събитията, разиграли

се в „Комунист“. Но главната задача, която поставихме пред себе си, беше сходна с онази задача, която се опитахме да разрешим в „Комунист“. В „Комунист“ ни се искаше да създадем образа на истинския комунист от първите години на революцията, а в „Твой съвременник“ — образа на комуниста от днешния ден. Какво ги различава и кое ги обединява? Това са хора на различно културно равнище. Ако първият възприема емоционално революцията и нейните идеи, вторият значително по-съзнателно се отнася към задачите, които се поставят пред него и които поставя той самия. Бащата се бори с класовия враг, от ръцете на когото той загива. А на сина често се налага да се бори със самия себе си, а понякога и с неправилното разбиране на това, какво е партийен дълг и партийна съвест. Но двамата са обединени от общата цел, макар и да се намират на различни етапи по пътя на нейното достигане, на различни етапи от строителството на новия живот. Ние искахме не само да нарисуваме образа на героя, да определим неговите позиции и да кажем прав ли е той или не, но и да дадем изображение на съвременния живот в цялата негова сложност и неизбежно преплитане на икономика, политика и морал. Как е длъжен да живее човек? Ето моралния проблем, поставен във филма в различни аспекти.

...Режисьорското майсторство на Райзман във филма „Твой съвременник“ е подчертано публицистично. Диалозите са изпълнени с гражданско съдържание. „Словесното действие“ става главно. Райзман обяснява:

— Вече казах, че най-верният език на киното днес е публицистичният. Аз съм дълбоко уверен, че колкото и да е надарен един художник, неговите търсения ще станат безплодни, ако не бъдат осветени от вярното разбиране на социалната действителност. Винаги съм смятал, че киното трябва активно да утвърждава определени идеали. Изкуството трябва да провокира мисълта и да събужда чувствата. За изкуството няма по-достойна цел от тази да научи човека самостоятелно да осмисля явленията на живота. Анализирайки миналото и размишлявайки за бъдещето, е важно да се изясни кое е главното в обкръжаващата те действителност, за да може именно това главно да се отрази в творчеството. На мен ми се струва, че днес главното е областта на политиката, областта на обществения живот. Днес е невъзможно да се оградим от тревогите на околния свят. Те ни настигат навсякъде. На сутринта, през деня, вечерта. От вестниците, от радиото, от телевизията. И всичко това непрекъснато напомня колко е обезпокоен светът от проблемите на социалното неустойчиво, от заплахата от война, колко е загрижен от въпросите за възпитанието на младото поколение. Всичко това поражда съображения, които ни се иска да споделим от екрана. Каквото и да представлява героят на филма, който и да е той, неговият живот плътно е преплетен с обкръжаващия го свят. Затова героят се стреми да разбере и да осмисли онези сложни, понякога променливи явления на живота, непосредствен участник в които се явява и той самият. Това означава, че той се стреми да мисли в социални и исторически категории. Аз мисля, че днес именно такъв герой може да бъде нужен и интересен.

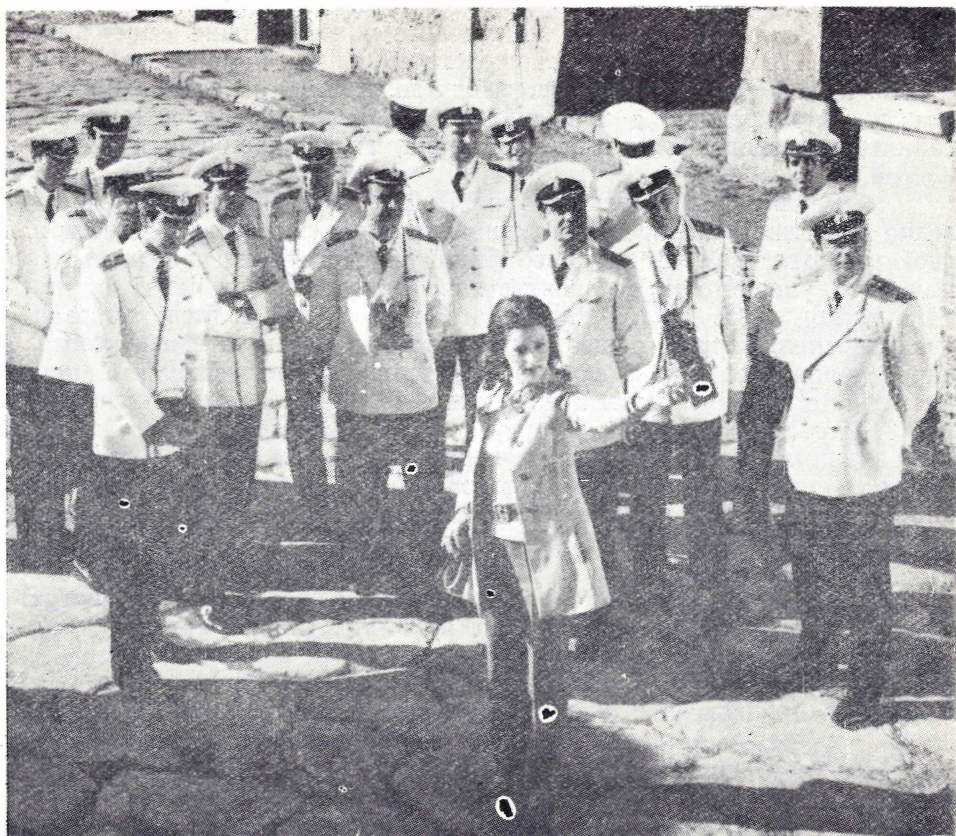
...Точно такъв герой е капитан-лейтенант Глебов (студент от

школата-студия при МХАТ Б. Гусаков) — главният персонаж в новия филм на Ю. Райзман „Посещение на вежливост“. Корабът, на борда на който той служи, отива на посещение на вежливост в едно италианско средиземноморско пристанище. Моряците отиват на екскурзия в Помпей, където ги съпровожда девойката-гид Лучия (артистката от куйбишевския театър Л. Альбицкая). Образът на Помпей и образът на Лучия оставят в душата на Глебов дълбока следа. Изпълнен с впечатления от това пътуване, Глебов пише пиеса за Помпей, разрушен от земетресение в седемдесетте години от първия век на нашата ера. Самият автор вижда себе си като едно от действащите лица в пиесата, действието на която се развива през няколко дни, отделящи града от страшната катастрофа. Той е Чужденецът от бъдещето и, опитвайки се да предупреди за тази катастрофа помпейците, се сблъсква с подлостта и безсрамието на онези, които са на власт, с равнодушието на еснафите, живеещи само за днешния ден, с потребителското отношение към живота, с цинизма на младежта. Действието се развива и на съвременен ракетен крайцер, и в приморски италиански град, и в Помпей. Историческите картини се преплитат с картини от съвременния живот.

— Това е нова за мен тема, намираща се зад пределите на обикновения материал — казва Райзман, — тя е абсолютно съвременна и в този смисъл аз не изменям на себе си. Днес съдбата на всеки човек на земята, независимо от това, дали той живее в най-отдалеченото кътче на земното кълбо, се намира в пряка зависимост от събитията, които стават в света. Да се затвориш в себе си, да се оградиш от тях е невъзможно. И всеки човек е отговорен за съдбата на човечеството. Хората са длъжни да разберат, че днес равнодушието към несправедливостта, злото и насилието е равнозначно на абсолютно съучастничество. А героизмът в обикновените, всекидневни условия е отговорност на човека продикувана не от изключителни обстоятелства, а от неговата убеденост, от неговите нравствени устои. В края на краищата фабулата на филма е само един импулс, който подтиква зрителите към размишления за съдбата на човечеството.

...Както във всички филми на Ю. Райзман, така и в „Посещение на вежливост“ има не само остри социални характеристики и дълбоко разработени характери, но и точно пресъздадена атмосфера на събитията и безпогрешни белези и детайли на времето. Художественото своеобразие на този филм, както впрочем и на повечето от филмите на Райзман, се определя от свободните и естествени композиции на кадрите, от „втория план“ на действието.

-- В своите работи -- казва той — аз се стремя да не излизам от средата, а, обратно, да потопявам в тази среда събитията и хората — да създавам така наречения втори план, който би помогнал да се приближат максимално към условията на истинския живот измислените събития на филма. За мен е извънредно важно екранът да поражда у зрителите усещане за истински живот, героите да бъдат възприемани вътре в този живот, във взаимно влияние и връзка с него. Само тогава според мен възниква пълно доверие в това, което става. Само че за да се постигне това, трябва много да се



„Посещение на вежливост“

знае за този живот, за който става дума. Вероятно много повече от това, което е показано на самия екран.

... Много години изминаха от времето, когато начинаещият художник — студент във Висшите художествено-технически студии, а после начинаещият литератор — студент в литературно-художествения отдел при Московския университет — се влюби в киното и постъпи като литературен консултант при студиото „Межрабпромфилм“.

— Влюбих се в безграничните възможности на това изкуство — си спомня Райзман. — Мислех само за киното. Когато бях млад, всичко ми се струваше просто и леко. Аз се увлякох даже не толкова от самите филми, колкото от удивителните особености на това ново изкуство. Завладяващо беше всичко — мащабите, лекотата, с която действието се пренасяше от едно място на друго, живата природа, запечатана във външните снимки. И накрая едрият план — възможността да се надникне в очите на човека. Оттогава минаха десетилетия. За какво мечтая сега? За това, да може екранът, по израза на Козинцев, да бъде дълбок. Да може изкуството

на киното да стане господар на мислите в най-високия смисъл на тази дума. Техническите усъвършенствувания да помагат на изкуството, а не на конвеерното производство. Хората на екрана да бъдат духовно красиви, а конфликтите правдиви. Наред с монументалните произведения да има и камерни, тънки, иронични и весели филми.

...Режисьорското изкуство на Райзман се движи последователно в реалистична посока, откривайки в нея нови възможности и свойства. Във всеки от неговите филми ние срещаме изящен и тънък вкус, умението да се споят в едно цяло високият патос и мекият хумор, гротеската и лириката. Всеки от тях е тясно свързан със съвременността, с обществените процеси в живота и изкуството, определящи материала и формата на неговите произведения. С напрежение и нетърпелив интерес ние очакваме появата на екрана на всяка негова нова работа. Юлий Райзман посреща своята седемдесетгодишнина в разцвета на творческите си сили, умъдрял от жизнения си опит. Следващият му филм ще разкаже за хората, решаващи проблемите на научно-техническата революция. Заглавието на този филм е символично: „Съвременна история“.

С. Черток

ЛАЙПЦИГ 73

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Вече шестнадесети път призивният девиз на лайпцигския международен фестивал на документалното и късометражно кино — „Филмите на целия свят за мир в целия свят“, обедини кинематографистите на повече от 40 страни, включително Западен Берлин, ООН, ЮНЕСКО и Организацията за освобождение на Палестина, в една действително антивоенна манифестация на човешката воля за мир и щастие на цялата планета. Повече от 180 документални, научно-популярни и анимационни филми, участвували в конкурсната програма за кино и телевизионни филми, изразиха ангажираната позиция на своите създатели, превърнали камерата в летописец на бурната ни епоха. Повече от 980 гости от целия свят взеха участие в този международен форум на неспокойното, активното, публицистично кино. По броя на участващите страни и допуснатите до конкурса филми Шестнадесетият лайпцигски фестивал надхвърли всички досегашни свои рекорди. За да предостави по-голяма възможност за участие на филми от появилите се наскоро върху кинематографическата карта страни, селекционната комисия на фестивала направи изключения от регламента, включвайки допълнително в конкурсната или информационната програма новопристигнали филми от различни краища на света. И тези филми още веднъж подчертаха ярката политическа насоченост на 16-тия лайпцигски фестивал.

Всяка прожекция се откриваше с призивната песен на чилийската революция -- Венсеремос — ще победим! Всяка прожекция включваше филми за народосвободителните движения в Близкия изток или Мозамбик, за мощните антимилитаристични и младежки движения в Латинска Америка, за борбата на експлоатираните в Испания или Холандия, в Италия или Федералната република. Всяка прожекция ни отвеждаше по още изровената от американските бомби вьетнамска земя, разкриваше неспокойния пулс на една епоха и истинското място на доку-

менталиста в нея. В преобладаващото си болшинство това бяха филми-документи, филми репортажи, вървящи по още димящите следи на борбата, може би далеч от върховете на документалното изкуство, но честни и искрени свидетели, страстни и непримирими обвинители.

И наградите на 16-ия лайпцигски фестивал подчертаха тази открито-политическа тенденция на документалното кино. Специалната награда на журито, най-високото отличие, бе присъдена на кубинския филм „Тигърът скочи и уби“ на световно известния документалист Сантяго Алварес — страстен филм, разказващ за жертвите на военната хунта в Чили. Духът на солидарност с тази далечна страна, който цареше през фестивалните дни, намери израз и в „Сребърните гълъби“, с които бяха отличени съветският филм „Чили — време на борби, време на надежди“, осъществен от Роман Кармен в сътрудничество с Д. Барчевски и О. Трофимова — един филм, започнат през време на победилата революция и завършен след военния преврат, и френския филм „Чилийски септември“. Четири от шестте „Златни гълъба“ за кино и телевизионни филми отбелязаха вьетнамската тема на лайпцигския фестивал — „Тай-Хо — село в IV зона“ на режисьорката от ГДР Гита Никел, „Повест за първата година“ на съветската документалистка Е. Вермишева, „Звукът на училищния барабан“ на режисьора от ДРВ Данг Тхан Хуен и „Южен Вьетнам — въпрос на измъчване“ на английския документалист Микаел Бекъм. Шест от „Сребърните гълъби“ отличиха филми, посветени на борбата за социална справедливост и национална независимост в Мозамбик („Мозамбик — борбата продължава“ — ГДР), Палестина, Сирия и Колумбия, Перу и Боливия. Журито на ФИПРЕССИ присъди своята награда на кубинския филм „Новото училище“, а със специална награда отличи чилийския филм „Първата година“.

В този политически и антивоенен климат филмите от социалистическите страни, посветени на мирното ежедневие на своите народи, очертаваха друга сфера от проблеми. Защото освен вой на сирените и летящите към изпепелената земя бомби има един мирен свят, един съзидателен труд, със свои герои. Между отличените от журито филми трябва на първо място да спомена съветския филм „Роменската мадона“ (Златен гълъб) на режисьора Анатолий Слесаренко, изградил образа на една необикновена жена чрез спомените на възпитаните от нея през войната 45 деца от различни националности, както и научно-популярния филм „Утрешна земя“ на режисьора Солозов, разглеждащ проблеми за борбата на съветската наука срещу замърсяването на природата и околната среда от продуктите на все по-развиващата се промишленост. Чехословашкият филм „Върховете на дърветата“ (Сребърен гълъб) ни запознава с ежедневието на една трудова бригада в открит рудник, полският „Риболовен кораб“ — с капитана на един траулер. Със специалната награда на Съюза на кино- и телевизионните дейци в ГДР бе отличен и българският телевизионен филм „Жена на строежа“ на режисьорката Весела Цветкова.

Не бих могла, разбира се, да изчерпя всички наградени фил-



„Тай-Хо — село в IV зона“



„Жена на строежа“

ми, може би прекалено многочислени за такъв форум. Имам усещането, че така щедро раздадените отличия на лайпцигския фестивал невинаги очертаваха някои от жанровете и стилистическите търсения на съвременното документално кино, тенденциите на бъдещето му развитие. Може би затова една или друга награда се приемаше с недоумение, що се отнася до художествените стойности на филмите, и единственото ѝ оправдание бе тематическата насоченост, политическата актуалност или националната принадлежност на създателите.

Ние се представихме с осем филма, производство на БТ, „София прес“ и Военната киностудия. В общи черти това бе една силна програма с тематично и жанрово разнообразие, с навлизане във важни проблеми на социалистическия ни живот, с поглед към явленията на света: „Свободното време“ на Н. Тошева, „Човекът и съдът“ на Н. Парушев, „Един куршум и три зърна ориз“ на Ан. Вагенщайн. За тези филми се говореше, те ставаха център на пресконференциите, на свободните дискусии. Вярно е, че някои от тях, като например „Кървава картотека“ на Д. Мундров останаха неразбрани или пък не бяха в духа на лайпцигския фестивал. Но болшинството от тях с право претендираха до последния момент за големите награди (особено филмът „Един куршум и три зърна ориз“).

Лайпцигският фестивал бе пренаситен не само с конкурсни филми, но и с други мероприятия: ретроспективата, организирана от Държавния киноархив на ГДР „Филмът и класовата борба —

традиции на пролетарското киноизкуство в Германия до 1933 г., ден на солидарност с Чили и народоосвободителните движения от другите страни, среднощни дискусии, едната от които посветена на темата „Обективност и партийност на документалното кино“. В един и същи час често се провеждаха различни мероприятия — просто осемнадесетчасовият работен ден не стигаше за така наситената програма на тазгодишния лайпцигски фестивал. Впечатленията от чутото и видяното загубваха своите очертания, прѣмесваха се и си противоречеаха.

Може би една по-голяма прецизност на селекционната комисиия, която да ограничи броя на конкурсните филми, без да намали представителността на фестивала, би помогнала за по-голямото издигане естетическите стойности на документалното кино. Може би, получил вече своята ярка политическа и ангажирана линия, лайпцигскиия фестивал би трябвало да изключи от програмата си научно-популярния и анимациония филм. Засега тяхното количество е сведено до минимум — три научно-популярни и три рисувани филма, но именно затова те се включват сред общата програма от огкрновения документ, острата публицистика и непосредствения репортаж, всявайки момент на недоумение.

Разбира се, тези няколко пожелания и съмнения, не биха могли да заличат общото впечатление, което лайпцигскиият фестивал остави у своите участници — а именно, че документалното кино се оказва най-действеното, най-актуалното, най-ангажираното кино, способно да проникне до всички невралгични пунктове на света. И което е най-важното — непосредствено да пише историята на нашата планета.

ОБЕРХАУЗЕН — ТРЕТИ ФЕСТИВАЛ НА СПОРТНИЯ ФИЛМ

Трето поред, есенното издание на фестивала на късометражни филми в Оберхаузен, посветено на филми със спортна тематика (в три състезателни категории: за кинофилми, за телевизионни филми и за учебно-спортни филми), увеличи броя на утвърдените международни фестивали на спортния филм в Тренто — Италия, Крание — Югославия и Будапеща — Унгария.

Протекъл под знака на следолимпийската година, фестивалът в Оберхаузен доказва своите високи изисквания към спортния документален филм. Макар и с цената на нескончаеми прения, тричасова разгорещена официална дискусия, водена лично от Вили Дауме, председател на олимпийския комитет на ГФР, журито на фестивала под ръководството на датския режисьор Йорген Рооз отхвърли концепцията на Организационния комитет на XX олимпийски игри в Мюнхен за пресъздаване на олимпийската атмосфера, пречупена през личните виждания на отделни режисьори, и издигна критерия за документалното спортно кино, пишещо историята на олимпийското движение.

И така, олимпийският филм „Мюнхен 72“ не бе отличен. Основната позиция на журито бе твърдо подчертана от раздадените награди. Спорове около голямата награда за кинофилми почти нямаше — и голямото жури, и журито на католическия център единодушно утвърдиха като най-добър полски филм „Автобус с надпис „край““. Това е един ироничен репортаж на режисьора Мариус Валтер от колоездачния пробег на мира Варшава—Берлин—Прага за класирания се последен датски бегач Келет. С много финес камерата следи драматичната борба между Келет, времето и следващия го автобус, който събира отказалите се от състезанието колоездачи. Да бъдеш последен не е леко. Но

и да не се подадеш на съблазнителното удобство на автобуса, се иска доза героизъм. Келет завърши обиколката върху седлото на своя велосипед и с това доказа, че можеш да бъдеш герой, без да си победител.

Втората голяма награда малко неочаквано бе присъдена на американския филм „Търговия“ на режисьора Лепар Левин от Ню Йорк. Той принадлежи към малкото филми, които разглеждат критически социалния феномен „спорт“. Изграден е на документалния материал от подготовката и мачовете на цветнокожи боксьори, ръководени от бели треньори и менажери.

Раздадените 10 главни награди подчертаха основната концепция на журито за строга документалност на филмовия разказ и задълбочено разглеждане на проблеми, свързани с физическото възпитание на младежта. Към първия вид спада филмът „Победата е наша“ на режисьора Божидар Калечич (Югославия). Това е един непосредствен репортаж за ентусиазма и запалянковщината на жителите на едно югославско село, чийто футболен отбор е пред прага да влезе в I футболна група на страната. Във филма няма нито един кадър от самата футболна игра, но той простичко и достоверно рисува безкрайната запалянковщина на спортните привърженици на отбора, които с камиони, коли, колежа се запътват към мястото на мача. И на зрителя неволно става малко мъчно, когато на фона на този безкраен ентусиазъм в края на филма се появява надписът „Нашият отбор загуби!“.

Чист документализъм лъха и от телевизионния филм на ГФР „Гланц и скръб на игрите“, посветен на атендата върху израелския отбор в олимпийското село на 5. IX. 72 г. Със своята достоверност и репортажна сила той ряз-

ко контрастира с официалния олимпийски филм „Мюнхен 72“.

В документален стил бе изграден и отличият филм на холандския режисьор Руди Тер Вайден „Един ден на Мохамед Али в къщи“, посветен на прочутия черен боксьор Каснус Клей (Мохамед Али). Филмът показва ежедневното на боксьора в семейната му среда, заниманията му в къщи с музика и т. н. В картинния разказ обаче се чувства преднамереност и това малко дразни, макар че зрителят получава богата информация за този прочут спортист.

Със същата преднамереност е изградена фабулата на западногерманския филм „Спорт зад „Шведските гардини“ на режисьора Хорст Пеетс, посветен на спортните прояви на затворниците в един западногермански затвор. С известна приповдигнатост и според мене с не особена достоверност бе представена картината на спортните и културни занимания на затворниците.

Като страна домакин ГФР получи още 3 награди за филми, предимно репортажно-документални, изпълнени с много интервюта.

Заслужава да се отбележат и нагадените филми, посветени на физическите занимания на младежта. Те бяха изградени в така познатия и у нас постановъчно-документален стил, където наметаната на режисьора лъха от всеки кадър. Жизнерадостният разказ за живота в един спортно-тренировъчен лагер на съветския режисьор Елем Климов „Спорт, спорт, спорт“, му донесе още една международна награда след тази от фестивала в Крание — Югославия.

За първи път тази година учебните филми на спортна тема бяха събрани в отделна категория. Наличието на повече от 130 предложени филма е създавало сериозни затруднения на селекционната комисия, която допусна до екран само 23, посветени на спортните дисциплини футбол, водна топка, ски, плуване, джудо, скок на височина, земна гимнастика, тенис на маса. Голямата награда в категорията получи западногерманският филм „Деца, играейки, карат ски“ на режисьора Манфред Фордериолбекс. Журито под председателството на Ерих Байер, директор на института за физическа култура в Карлсруе, подчерта високата стойност на филма за децата от предучилищната възраст, които в порядъка на забавни игри усвояват основните сръчности на ски спорта.

С награди бяха отличени 5 филма: чехословашкият филм „Плувно майстор-

ство“ насочи вниманието на плувците върху движенията на крайниците при различните стилове плуване. С анализа от тези движения се съобразяват тренировъчните методики. Като демонстратори бяха използвани олимпийските победители и световни рекордьори Кати Фергусон, Франк Хохл и Мъррей Роз. Френският филм „Привикването на децата от крехка възраст сводата“ на режисьора Жак Рибо поставя за разрешаване проблемите на детския плувен спорт още от най-ранна възраст. Подпомогнати от опитни ръководители и педагози малките деца преодоляват чувството за страх от водата едва ли не с проходаването си, което води до високи спортни резултати още в ранна възраст. Бяха отличени и чисто учебни филми за правилата на джудо (с използване на забавени снимки, стопове, трикови снимки и пр.), както и една поредица от 8 мм учебни филми върху скок на височина, техниката на плуването „делфин“ (старт, скок и обръщане) и върху някои елементи на спортната гимнастика.

В областта на учебно-спортната педагогика заслужава да се подчертае четиридневният семинар, който всяка сутрин събираше фестивалната аудитория. Доклади изнесоха изтъкнати преподаватели и професори от институтите за физическа култура. Споделиха своя опит известни треньори и спортни ръководители.

В кръга на фестивалните прояви бе включена и дискусиата на тема: „Такива ли трябва да бъдат олимпийските филми?“ Като почетен гост бе поканен председателят на западногерманския олимпийски комитет Вили Дауме, който трябваше да защити концепцията на Организацияния комитет на XX олимпийски игри в Мюнхен. Правото за филмиране на игрите е било предоставено на фирмата „Константин—филм“, която в сътрудничество с „Бавария—филм“ (ГФР) и „Улпер Пикчър“ (САЩ) възложи на 8 изтъкнати режисьори да направят по един 10 минутен епизод върху спортна дисциплина, която по тяхно мнение ще им даде възможност за най-добра художествена изява. Така се роди една нова форма, която отрече класическия документализъм на досегашните филми за олимпийските игри и даде възможност този световен форум на спортистите от всички кътища на планетата да се пречули през погледа и вижданията на 8 режисьори от 8 страни.

Милош Форман от Чехословакия се

спря на дисциплините скок на височина и 1500 м бягане от десетобоя, които пресъздаде в сатиричен аспект с много прецизен монтаж на картината и музиката.

Кон Иихава (Япония), режисьор на олимпийския филм от XIX олимпиада в Токио, проследи с 34 камери бягането на 100 метра за мъже. Своя откъс той нарече „10 секунди в живота на един бегач“.

Клод Льолуш (Франция), който заедно с Франсоа Райенбах създаде филма за зимните олимпийски игри в Гренобъл — 1968 г., насочи камерата си върху състезателите, сполетени от неуспех, които сред сълзи, мъки и спортно разочарование се разделиха с възможностите за спортна победа.

Юрий Озеров (СССР) анализира чрез филмова психограма общото напрежение на атлетите непосредствено преди старта.

Артур Пен (САЩ) с помощта на редица рапидни снимки филмира овчарския скок, но за разлика от Форман той се спря върху реализирането на човешките мечти чрез победата над трудностите.

Михаел Пфлегхар (ГФР), режисьор-постановчик на телевизионни ревюта и забавни програми, разкри чрез камерата спортния кураж на атлетите.

Джон Шлезингер (Великобритания) проследи маратона от неговата, така да се каже, черна страна чрез портрета на британския бегач Рон Хил. След дълъг и мъчителен тренировъчен процес на голямото състезание в Мюнхен Хил зае едва шесто място.

Режисьорката Май Цетерлинг (Швеция) се интересува от шангистите, като проследи не само драмата на състезанието, но и търсеше интересни комични ситуации, в които изпадаше нейният избранник, класирал се едва във втората десетица на категорията си.

И така — 8 епизода по 10 минути, 8 отделни филмови фрагменти, свързани помежду си само с общото име на проявата — „Мюнхен 72“. И пълната липса

на екранния образ на победителите, на големите имена на спортистите, които написаха незабравимата епопея на „Мюнхен 72“. Именно това не можаха да простят на Организационния комитет на Мюнхенската олимпиада присъстващите на дискусията.

Вили Дауме се опита да подкрепи позициите си с довода, че филмът е бил продаден в псвече от 100 страни с голям финансов успех. Но, както се каза германският журналист Щаудте, олимпийската идея, въплътена в историята на олимпийското движение, е била продадена за шепя сребърници.

В изготвената писмена резолюция от Международното бюро за спортна документация и информация, която бе връчена на Организационния комитет на Мюнхенската олимпиада, между другото се чете:

„...Понеже официалният филм за XX олимпиада съдържа повече художествени, отколкото документални моменти, следва да се даде възможност да се оползотвори всичкият заснет филмов материал от игрите за нуждите на спортни съюзи, висши училища и институти, за научни и архивни цели. Унищожаването на тези материали или непубликуването им е в противоречие със съвременните обществени интереси. Организаторите и самият Международен олимпийски комитет следва сериозно да обмислят пътя към модернизирването на олимпийските идеи, като имат пред вид, че научните и обществени институции не преследват никакви търговски интереси.

Горното важи в пълна сила и за другите прояви на световния спорт като например различните европейски и световни първенства, между които особено следва да се подчертае световното първенство по футбол 1974 г. в Мюнхен...“

Действително 2 000 000 метра филмова лента трябва да бъдат оползотворени, за да се напише истинската история на олимпийското движение...

Любомир Обретенов

НОВИТЕ ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЯ НА КИНОЗВЕЗДИТЕ И ДЪСТИН ХОФМАН

МАРИЯ РАЧЕВА

Дали безвъзвратно отминаха времената, когато киноактьорът беше божество, когато беше достатъчно участието на една звезда, за да може филмът не само да има касов успех, но и да бъде оценен като добър?

Само допреди пет-десет години отделни актьори ставаха митове на младежта, кумири и образци за подражание на своето общество, символи на цяла епоха. Збигнев Цибулски олицетвори копнежа и завистта на полските младежи към трагично-романтичната съдба на поколението, което пряко и активно взе участие във войната. Жерар Филип събра в себе си жаждата на милиони хора от следвоенна Европа за буен, щастлив, кипящ от чувства, изпълнен с приключения живот. А едно американско момиче с платиленоруси коси и красиво име Мерлин Монро изведнъж прерасна в символ на своето време, общество и социален строй. Ролите ѝ сякаш произлизаха от биографията ѝ, а личните ѝ преживявания като че ли продължаваха ролите, докато всичко това се увенча от една смърт колкото обикновена, толкова и неестествена, нечовешка...

Днес бурно развиващата се наука за масовата култура се опитва да намери обяснение на много явления, пред които естетиката на киното остава все повече или по малко безсилна. Така системата на „звездите“, която възникна и преживя своя разцвет в американското кино и която функционира и днес, бидейки най-ярко изразена в телевиззионните серийни филми, особено много интересува теоретиките на масовата култура. И докато през последните години, вглеждайки се с удивление във вулканичните спазми, които разтърсиха американското кино, естетите и критиците възвестиха края на ерата на звездите, социолозите стигнаха до обратното заключение.

Проблемът за филмовите звезди е органически свързан с някои характерни особености на американската култура въобще и с киното в частност. Американското общество се формира в епохата на зараждащия се и укрепващ капитализъм и следователно създава и упорито

лансира в своето изкуство героя — силен мъж, който с мускули и куршуми си пробива път в живота, преодолявайки естествената съпротива на природата, на коренните жители на американската земя — индианците — и на себеподобните. Каубой или трапер, фермер или млад амбициозен бизнесмен, този герой е силен физически, здраво държи юздите на жените, семейството или коня, стреля точно и безпогрешно и е безпощаден и безскрупулен, когато се касае за собствените му интереси. Такъв е героят, когото в продължение на десетки години предлагаше на своя зрител американското кино, в подобен калъп то моделираше и своите актьори-звезди.

Един от важните принципи на тази система се заключаваше в неизменността на звездата. Всеки актьор е абсолютно свързан с модела, който представя: Джон Уейн е безстрашният укротител на бикове, покорител на бизони и победител на „отрицателни“, тъмни личности; Гари Купър — благородният и силен, макар и понякога самотен покровител; Хъмфри Богарт — обезнадежденият романтик, тъжен или арогантен циник, който дори и победен, си остава неповторим. Киното на 50-те и 60-те години роди и други звезди: Марлон Брандо, Кърк Дъглас, Бърт Ланкастър. Техните герои понякога се колебаят, биографиите и моралното им кредо са често опетнени, случва се и да загинат. Но дори в колебанието си те са уверени в себе си, дори в позора и смъртта са силни.

Преломът, настъпил в края на 60-те години, се дължи на обществената и политическа криза на американското кино, породена от младежките движения — хипитата и техните разновидности, от студентските бунтове, от недоволството срещу войната във Виетнам, от борбата на негърското население за равнопоставеност. Всички тези събития намериха различно по идейна насоченост и художествени качества отражение на екрана. И именно тук трябва да търсим корените на грешката, която направиха естетите и критиците с предположението за края на ерата на звездите. Действително за няколко години индивидуалният герой сякаш напусна американския филм, за да нахлуят в него групите — хипитата демонстранти със знамена, цели полкове войска, студенти, „черни пантери“. Киното на Съединените щати, където естетическите елементи най-трудно са се поддавали на разграбване от тези на масовата култура, се мъчеше да върви по горещите следи на събитията. И въпреки последвалото успокоение, въпреки донякъде привидната, донякъде действителна стабилизация на обществото тези бурни години оставиха траен отпечатък в съзнанието на хората. Нещо повече, новите герои сякаш присъствуват тук, наблизо. Всеки момент нещо отново ще избухне, ще се пръсне. Те живеят в постоянна невроза, озъртат се, отдават се на наркотиците, за да забравят, или пък събуздайки се една сутрин, да решат неочаквано да променят живота си, да заминат на стотици километри от дома си, да започнат всичко отначало. Такива са офицерите от филма „Маш“, младежът и полицаят в „Мадки убийства“, Джо и Рацо от „Средношен каубой“, Ковалски от „Блуздаещата точка“, Боби и неговата приятелка от „Паника в парка на иглите“, Майкъл Корлеоне и Том Хаген от „Кръстникът“.

Новият тип герой изискваше и нови актьори. Доналд Съдърленд, Елиът Голд, Джек Никълсън, Джин Хакмън, Ал Пачино — можем веднага да ги изброим. За няколко години, преминавайки от филм във филм, те очертаха контурите на новия модел звезда. Звезда, а не звезди, защото те се появиха в киното заедно със своите връстници — режисьори, за които киното не може да бъде друго освен режисьорско, т. е. авторско. Тези млади режисьори избират актьора си не защото отговаря на даден модел герой, а защото именно този, а не друг актьор им е по пътен с възгледите, проявите и начина си на мислене, защото той отговаря най-точно на концепцията им за конкретния герой. Но въпреки че тези режисьори са силно индивидуализирани в своето творчество, те принадлежат към едно и също поколение, споделят подобни граждански и идейни позиции, притежават аналогичен жизнен и художествен опит. И ето че в разнообразието си филми те всъщност моделират един и същ герой в цялото многообразие от психофизически и класови варианти.

Актьорът, който може би най-точно се превъплъти в този герой, е Дъстин Хофман.

Най-значителните филми на Хофман твърде много се различават по сюжет и социална биография, но все пак те безкрайно си приличат.

Абсолвентът от едноименния филм на Майк Никълз е син на заможни благовъзпитани родители, който след завършването на колежа трябва да направи първите си самостоятелни стъпки в живота. Смутен, объркан и несигурен, той е



Дъстин Хофман

готов да насочи тези стъпки в желаното от родителите му направление, но пред него се изправя най-близката приятелка на семейството, която го потопява в бездната на необузданите си, нервни и затлачени от комплекси сексуални желания. Абсолвентът е слаб човек, който през цялото време се мия от едно психическо състояние в друго: в обятията на любовницата си има угризения на съвестта, в

дома си се чувства горд и доволен от своя антиконформизъм. Уплетен в цялата тази история, в която режисьор и актьор умело пародират трагичните мелодрами в холивудския стил, той е жалък и в опитите си да бъде обигран и силен любовник, и в непрекъснатото си дребнобуржоазно усеждане, че върши нещо грешно и пороочно. И внезапного му пламенное влюбване в дъщерята на сексуалната си партньорка — това според нормите на неговата среда е правилната и добропорядъчна любов, и истеричните му опити да я отвлече в деня на нейната сватба, и хроничният хепиенд всъщност изразяват неговото абсолютно и тотално поражение.

В подобна тоналност звучи и героят от филма „Джон и Мери“, въпреки че тук иронията не преминава в сарказъм, а финалното поражение е относително, защото съдържа и победа. Изобщо филмът на Питърс Нейтс е много по-тънка и дълбока творба от „Абсолютният“. Двамата млади отчаяно се борят със самотата и отчуждението и много плахо, боязливо и резервирано изминават дългия път от случайното съвместно прекарване на нощта до пълноценната любов. По този път има много подводни скали — Дъстин Хофман особено нюансирано построява сцени, изразяващи постоянния стремеж на героя си да се похвали ту с уменията си да готви, ту с познаване на симфоничната музика, ту с качества си на силен и брутален мъж. Но основният тон на образа, върху който Хофман постепенно нанася ярките багри на отделните черти от характера на Джон, е равният светъл тон на едно добро, чисто и честно момче, което, въпреки че се е примирило с духовната си самота, все още не е изгубило надеждата да намери близък човек.

Може би такъв е бил първоначално един друг герой на Дъстин Хофман — Рацо от филма „Среднощен каубой“ на Джон Шлезинджер. Тук обаче съгласно авторския замисъл всички тези етапи на чист, честен, но слаб човек, който се е плъзнал на общественото дъно, са извървени в предекранната биография на героя. Джо среща Рацо именно на това обществено дъно в един момент, когато комизмът е вече преминал в трагизъм. Ние сме готови автоматически да впишем Рацо в контекста и атмосферата на Достоевски. Счевидно затова и Хофман от самото начало започва да вае образа си с помощта на гъсти, контрастни краски и умело постига едно почти физическо разпадане на организма, сякаш продължение на духовното разпадане на личността. Дори стремежът да живее у Рацо се изразява чрез някакви най-примитивни, първични спазми — нужда от слънце, от вода, от хигиена. Актьорът предварително е изградил трагичната кулминация на образа и може би затова сцената на смъртта не е нито особено ярка, нито дори вълнуваща.

Образът на Джек Кребс от филма на Артур Пен „Малък голям човек“ е толкова богат и забележително построен, че създава усеждането не за екранен герой, а за жив, реален човек. Невероятната правдивост на всички сюжетни линии, на всеки епизод, ситуация, детайл и жест на героя е без съмнение значителна заслуга на актьора, въпреки че тя се проявява в целия филм на Артур Пен, който е не само най-съвършеното произведение на режисьора, но и едно от най-безспорните явления в съвременното американско кино. Джек Кребс е слаб със своята психическа лабилност и силен със своята виталност. Именно съчетанието от лабилност и виталност се оказват решаващи за това, че той, бидейки ту индианец, ту бял, и преминавайки през най-страшните кръвопролития на времето си — избиването на чайените край Уошита и унищожаването на генерал Къстър край Литл Биг Хорн — успява да доживее до 120-годишна възраст и да стане жива биография на епохата си. В цялата тази житейска въртележка той смогва да остане чист, по своему честен и верен на себе си, т. е. на човешката си природа. Именно тази запазена човечност символизира неговата победа над жестоката съдба и безумния свят, въпреки че обширната скала от унижения, които преживява, могат да звучат като поражение. Кребс на Дъстин Хофман понякога е комичен, дори малък — но това впечатление е моментно. След подобни сцени, преди да мине по нататък, режисьорът ни дава възможността да премислим и преценим онова, което сме видели. И затова се оказва, че комични и жалки всъщност са останалите, с железните принципи, които се променят при всяко ново обстоятелство, с фалшивите пози на добродетелност, набожност, героизъм, безстрашие, арогантност, родолюбие, талант, жертвоготовност. Чрез майсторска конструкция на произведението и умело комбиниране на различни видове повествование Артур Пен постига една обратна перспектива на нещата: комичен, жалък и абсурден е всъщност светът на Америка, обществото на Америка, история-



та на Америка. Поставен в центъра на това общество, подложен на непрекъснати удари, Джек Кребс инстинктивно се адаптира, търси някакво свое местенце и не го намира, защото в американската история няма място за човек, който иска да бъде еднакво предан на две антагонистични каузи, за човек, който обича и индианци, и бели.

Героите на Дъстин Хофман, сродни в известен смисъл, са всъщност много богати и разнообразни и предлагат огромни възможности за разгръщане на актьорското му изкуство. Въпреки това обаче френският критик Жак Грант, оценявайки последния филм на Пиетро Джерми „Алфредо, Алфредо“ като посредствен, злорадо заключава за Дъстин Хофман: „Когато е режисиран лошо, той е нищожен актьор. Подозирахме това отдавна, без да се осмелявахме да го кажем.“

Ще прибързае, ако приемем това изказване само като парадокс или ефектен каламбур. В него е зашифрована и известна доза недоумение пред сложния статус на съвременния американски актьор-звезда. Режисьорското кино е авторско — в него актьорите са инструмент в ръцете на автора. Младото американско кино постави проблема за този ноз вид творец-актьор с ярка индивидуалност, който да е в творческо съзвучие с режисьора, притежаващ също ярка индивидуалност.



Невена Коканова и Георги Георгиев-Гец в новата филмова комедия „Последният ерген“. Сценарист и режисьор Владимир Янчев.

СССР

Филмите „Аелита“, „Четиридесет и първият“, „Празникът на св. Йорген“, „Без зестра“ са влезли в златния фонд на съветското киноизкуство. За живота и творчеството на видния съветски майстор на екрана Яков Александрович Протазанов,

Из филма „Изпити по ников време“, снет по сценария на Братя Мормареви от режисьорката Иванка Гръбчева.



автор на тези филми, разказва книгата „Протазанов“ на М. Арлазоров. Анализът на творческия път на кинорежисьора, подкрепен с нови факти и документи, допълва представата за творческата дейност на забележителния съветски режисьор.

*

Книгата „За киното — свидетелски показания“ на Михаил Блейман, пусната от съветското издателство „Искусство“, представлява и автобиография, и изследване на кинопроцеса — своеобразна история на съветското кино. Книгата, както отбелязват рецензентите, е ценна и с това, че утвърждава значението на кинокритиката като „самостоятелен вид творчество, намиращо се на границата между науката и изкуството, от което произлиза неговата сложност и своеобразие“.

В какви нови роли ще се появят на екрана някои известни съветски артисти? Зрителите ще видят Ия Савина като хирург-експериментатор във филма „Ежедневие“ на доктор Калинински, постановка на режисьора В. Титов. В кинокомедията „Северна рапсодия“ Леонид Куравлов ще се покаже в две роли — на летеца Ладейкин и... на Иван Царевич. Филмът ще се снима от режисьора Е. Абалов-Абалаев в студията „Мосфилм“. Геронията на филма „Старите стени“ Ана Георгиева Смирнова, директор на текстилна фабрика, се изпълнява от Людмила Гурченко. Режисьор В. Тегубович, постановка на киностудия Ленфилм. Владимир Дворжецкий изпълнява ролята на Николай Никитин в екранизацията на романа „Връщане няма“ от А. Калинин. Режисьор А. Салтиков, постановка на студия Мосфилм. В екранизацията на романа „Откритата книга“ на В. Каверин Людмила Чурсина играе Татяна Петровна Влащенкова.

„Ден за посещение по лични въпроси“ е названието на филма, който се поставя в Ленфилм от режисьора С. Шустер по сценарий на П. Попогребски. Филмът разказва за един работен ден на директора на голям енергомонтажен завод, последния ден от тримесечието, наситен с го-

леми и малки събития. В него се поставят въпроси за принципите и стила на ръководство, за уменията да се съчетава безкомпромисната високостепенност с внимателно отношение към всеки подчинен. В главната роля участва А. Папанов.

Нравственото възмъжаване на младия човек е темата на филма „Няма да те забравя“, който се снима в Узбекфилм от режисьора А. Хамраев по сценарий на О. Агишев. Като търси гроба на баща си, загинал в Отечествената война, героят се среща с различни хора и започва по-ясно да вижда своето място в живота, да цени всичко прекрасно.

Режисьорът В. Кяспер поставя в Талинфилм цветния



Виолета Гиндева във филма „Спомен“. Сценарист Свобода Бъчварова, режисьор Иван Ничев.

широкоекранен филм „Опасни игри“. Действието се развива през 1944 г. в окупирания от фашистите Талин. Герои на филма са възрастни и деца. Сценарият, написан от режисьора, е бил награден на Републиканския конкурс за най-добър сценарий. Едни от главните роли изпълнява Ю. Ярвет.

В студията „А. Довженко“ режисьорът Владимир Довган работи филма „Личен живот“ по сценарий на

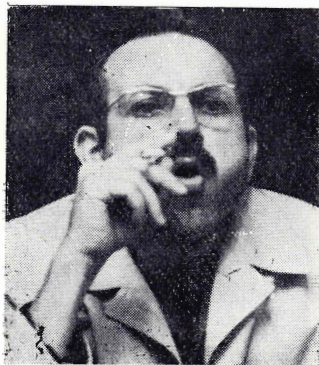
И. Герасимов. Действието се развива в един голям металургичен завод. Главен герой е директорът на завода.

В същата киностудия режисьорът Николай Машченко снима филма „Белият башлик“. Сценарият е написан от абхазкия поет Баграт Шинкуб по неговия роман в стихове „Песен за скалата“. Това ще бъде филм-легенда за народния герой на Абхазия Ходжарат Кяхбу, борил се в началото на века срещу князе и помещици и пробудил със своята борба националното чувство на своите сънародници.

Известната артистка Дзидра Ритенберг ще постави като режисьор в Рижката студия филма „Стопанката“ за председателката на един колхоз, жена със силен характер. Във филма ще бъдат разкрити сложната лична съдба на героинята и нейният самопожертвувателен труд за изграждане на колхоза.

В Националния кинотеатър в Лондон по предложение на английските кинематографисти е било поставено мемориално кресло в памет на видния съветски режисьор Григорий Козинцев. Такива кресла са поставени в кинозалата в чест на най-големите майстори на световното кино. Сега в Лондон се подготвя

Ицхак Финци в кадър от филма „Начисто“.
Автор на сценария Веселин Панайотов, режисьор Леон Даниел.



документален филм, посветен на Козинцев. Този филм ще бъде начало на серия филми за класиците на съветското кино. В сериата ще влязат някои ранни филми на Сергей Айзенщайн, филми за Всеволод Пудовкин и Григорий Александров. Филмите ще бъдат реализирани със съдействието на съветски кинематографисти.

Режисьорът Леонид Осика снима комедия. След кинопопееята „Който се върне, той ще долюби“ след философските притчи, след историческата епопея-легенда „Захар Беркут“ следва непретенциозната по сюжет комедия „Дядото на лявото крило“. Главният герой Трофим Иванович Бесараб, по професия бояджия, е добър и мъдър човек. Той е боядисал стотици домове и знае, че винаги зад красивите фасади хората живеят хубаво и щастливо. Бесараб има трима големи синове и дъщеря. Решава да се ожени и със своята „годеница“ обикаля децата си, за да получи тяхната благословия и мимоходом все пак да им даде някакви съвети. В трудни минути той подпомага своя внук, известен футболист, да изживее преминаването в „пенсия“, като му дава урок по твърдост и жизненост. Главната роля изпълнява Николай Яковченко.

В студията Белорусфилм режисьорът Леонид Мартинюк завършва филма „Големият трамплин“ по сценарий на кинодраматурга Л. Браславски. „Преди няколко години — разказва Браславки — можах да видя в Бакуриани скок от големия трамплин на съсем младия тогава Сергей Зонтов от Перм. Той прелетя по-далеч от всички именити спортисти, между които имаше олимпийски и световни шампиони. Но което най-много ме порази, бе достойнството и сериозността, с които момчето се отнесе към своя рекорден скок и към зашеметяващото впечатление, което привзе на околните. Навярно за да извърши такъв скок и да се държи така, е трябвало вътрешно да узре и в чувствата и мислите си да дорясне до големия трамплин. Имен-



Централната женска роля във филма „Изкуствената патица“ изпълнява Евгения Баркова. Сценарист Любен Станев, режисьор Януш Вазов.

но затова написах сценария на нашия филм.“

„Бесарабска история“ е новият филм на студията Молдовафилм, постановка на режисьора Николай Губу. Историята на възникването в Татарбунар, разказана в сценария, е основана на действителни факти, но образите на героите с изключение на писателя Андри Барбюс са недокументални. Централно място в сюжета заема едно молдавско семейство — трима братя и техния баща. Един от братята — Леонте, възгла-

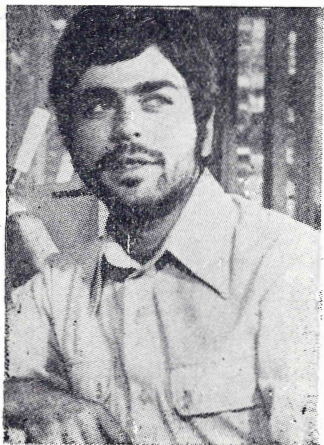
явява неlegalното революционно движение, другият брат, Георгий има диаметрално противоположни възгледи. Идва момент, когато между двамата настъпва съдбоносно стълкновение. Третият в началото стои настрана от борбата, а след това разбира, че делото на Леонте е право и отива на негова страна. Ролята на бащата изпълнява Алексей Марин.

Режисьорът М. Захарис подготвя за снимане филма „Петимата по кръстопътищата на Европа“ — за интернационалната дружба между народите, проявила се ярко в годините на Втората световна война. Герои на филма са съветски бойци, участвали във френската съпротива. Автор на сценария е Д. Храбровицки.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Известният чехословашки режисьор Карел Кахиня завършва филма „Любов“ по сценарий, написан от него съвместно с Ото Хофман. „Тези зрители, които очакват еротични сцени, ще бъдат разочаровани, казва Кахиня. Нашият филм

Йордан Ковачев изпълнява една от централните роли във филма „Пазачът на крепостта“, снет по сценария на Станислав Стратиев, режисьор Милен Николов.



не е анализ на любовта, а размисъл за нея. „Размисъл за любовта“ не е само подзаглавие на филма, но и тема, зададена по литература на учениците от X клас в гимназията на един провинциален град. Всеки е подходил към темата по своему и от гледна точка на своите шестнадесет години. За Андрея Вашакова тази тема е неприятна. Закъснялата любов на нейната майка в очите на девойката е смешна и само когато тя изпитва първите любовни трепети, не е вече толкова строга в присъдата си...“

Авторите показват две поколения, преживяващи повече или по-малко еднакви чувства. Ролите на майката на Андрея и на бившия хокеист изпълняват Милена Дворска и Фера Велецки. Ролята на Андрея играе Ярослав Шалерова.

Филмът „Отчаяното пътуване“ засяга въпроса за престъпността сред младите. Централно място във филма заема историята за кражбата на един автомобил, извършена от компания млади хора. Един от главните герои е Ирка Гудечек, който мечтае да стане автомобилен състезател. Той бива осъден и след отбиване на наказание отива да работи като каменоделец. Между работниците среща съчувствено отношение само от бригадир Баран, който прави всичко възможно, за да помогне на младия закононарушител да разбере своята вина и да намери място в колектива. Филмът се снима от режисьора Антонин Кахлик. Ролята на Гудечек изпълнява Алексей Окунов.

На 30 август 1933 година в Марианске лазне бил убит във вилата „Еделвайс“ професор Теодор Лесинг, философ, пацифист и противник на фашизма.

Във филма „Изстрели в Марианске лазне“ режисьорът Иво Томан се връща към това убийство, едно от първите предупреждения към световната обществена опасност за методите на нацистите срещу хората, които са отричали фашизма. „Не мисля да реализирам исторически филм за поли-



Съветският актьор Бруно Оя във филма „Сватбите на Йоан Асен“ — сценарист Евгени Константинов, постановка Вили Цанков.

тическо убийство — казва режисьорът. — Филмът ще покаже по-скоро връзката съществувала между вечерашния и днешния ден. Минали и почти забравени престъпления не бива и не трябва да бъдат премълчавани, даже и във времето, когато на преден план се издигат много спешни задачи. Действието се развива в 1945 година, веднага след завършване на войната, когато инспекторът Седи въпреки мнението на своите началници провежда следствие за убийството на професор Лесинг и открива убиеца. Филмът няма да бъде документална реконструкция, макар отчасти събитията да се разиграват във вилата „Еделвайс“, в която професорът, убиецът също ще носи друго име. Трябва да добавя, че Рудолф Максимилян Екерт, обвинен за участие в убийството, след излежаване на наказанието си се е установил на местожителство в ГФР. Главните роли изпълняват артисти от Чехословакия и ГДР.

ПОЛША

Половин милион зрители са посетили филма „Сами за себе си“, признат за една от най-добрите полски кинокомедии. Режисьорът Силвестър Хенчински е решил да покаже по-нататъшната съдба на героите Каргул и Павлак в новия си филм „Няма силни“. Автор



Съветският актьор Олег Ефремов в ролята на Буров от филма „Здравей и прощавай“, режисьор Витали Мелников.

на сценария е Анджей МULARЧИК. Главните роли отново играят Вацлав КОВАЛСКИ и Владислав ХАНЧА. Филмът се снима в творчески колектив „Илюзион“.

Дружеството на полските кинематографисти е присъдило наградата „Десетата муза“ на професор Йежи Теплиц за петтомната „История на филмовото изкуство“. Членове на журито са били Станислав ЛЕНАРТОВИЧ, Збигнев ПИТЕРА, Станислав РУЖЕВИЧ и Мария КОРНАТОВСКА.

„Пролет е, пане сержанте“ е назването на кинокомедията, която снима РЕОНИД КУЛАГИН и ЛЮДМИЛА ХИТАЕВА в сцена от филма „Приваловските милиони“, снет по едноименния роман на МАМИН СИБИРЯК, режисьор ЯРОПОЛ ЛАПШИН.



жисьорът Тадуеш ХМЕЛЕВСКИ по собствен сценарий. Главната роля изпълнява Юзеф НОВАК. Действието се развива през петдесетте години, а сборен герой е обществото в един малък град, където работи сержантът.

Продължават снимките на серийния телевизионен филм „Орелът и другата страна на монетата“, постановка на РИЧАРД ФИЛИПСКИ, който след големия успех в ролята на майор Кубала, пробва силите си от другата страна, на камерата. Сценарият, по автентични факти, е написан от Йежи БРОНИСЛАВСКИ. Главният герой е човек, който в 50-те години е помогнал да се ликвидира мрежа от американски агенти, работещи в Полша. Тази роля изпълнява РИЧАРД ФИЛИПСКИ. Негова партньорка е Ана ЧЕПЕЛЕВСКА.

Успехът на филма „През пустини и гори“ по едноименния роман на СЕНКЕЕВИЧ, постановка на режисьора ВЛАДИСЛАВ ШЛЕШНИЦКИ, се отнася към рекордните по посещение филми в следвоенната история на полското кино. Само за две седмици той е бил гледан от 2 милиона зрители.

УНГАРИЯ

На всеки две години в град Печ се провежда фестивал на унгарския филм. До конкурса на „Печ 73“ са били допуснати след строг подбор едва седем филма. Извън конкурса са били представени много нови чужди филми, непрежестигнати още в Унгария. Унгарските кинематографисти са се представили с филми, свързани с въпроса човек — общество, с политически филми, с филми, разкриващи вътрешния мир на човека.

Голямата награда на град Печ е получил филмът „Фотографията“ (на московския фестивал той бе удостоен със Сребърен медал) на режисьора ПАЛ ЗОЛНАЙ. „Забележителният автентизъм на героите на филма, незапланираният сценарий, признанията пред камерата и микрофона, правдивостта на сценичното оформление и средата

и при това свежест на пластичното виждане на действителността прави от филма „Фотография“ достоен за внимание и плодovit в замислите си експеримент“, отбелязва унгарската критика.

Награда за режисура е получил филмът „Третото разбягване“ на режисьора ПЕТЕР БАЧО. Това е разказ за директора на една фабрика, който не успял да създаде здрава връзка с ръководството и който се връща към своята предишна професия на заварчик.

Наградата за сценарий е присъдена на филма „По унгарски примерен“ на режисьора АНДРАШ КОВАЧ. Като показва контрареволуционния терор след пропадане на унгарската революция през 1919 година, филмът развива политическа дискусия за мирогледа, за героизма, за честта. Главният герой — много отстъпчив



Сцена от съветско-словашкия филм „Утре ще бъде късно“, дело на режисьорите Александър Карпов и Мартин Тяпак.

учител либерал, а преди симпатизиращ на левията — става изразител „на явно примирение“ към новите тенденции.

Наградата за операторско майсторство е получил филмът „Петъфни 73“ на режисьора ФЕРЕНЦ КАРДОШ, Оператор ЯНОШ КЕНДЕ.

ИТАЛИЯ

Режисьорът ФРАНЧЕСКО МАЗЕЛИ снима по сценарий на Франко СОЛИНАС филма „Мисия във фашистка Италия“ (називанието още не е окончателно). В главните роли участвуват ЖАН МАРИЯ ВОЛОНТЕ, АНИ ЖИРАРДО, РЕНАТО САЛВАТОРЕ. Дей-



Леонид Дячков изпълнява ролята на Лагутин в съветския филм „Най-горещият месец“, постановка Юлий Карасик

ствието се развива в 1934 година. В това време повече от 6 000 италиански комунисти били арестувани и главният център разромен. Стоици ръководители на партията, функционери и активисти, успели да се изплъзнат от преследванията на полицията, заминават зад граница, а много от тях — в Париж. Тук агентите на тайната полиция на фашистка Италия по всякакъв начин се стремят да попречат на комунистите да се свържат с низовете организации на партията в Италия.

На фона на тези достойно възпроизведени исто-

Из унгарския игрален филм „С един ден повече или по-малко...“, режисьор Золтан Фабри.



рически събития се развива сюжетът на филма „Мисия във фашистка Италия“ Емилио (Джан Мария Волонте), работник от автомобилния завод „Бугати“, член на Италианската комунистическа партия, получава задачата да замине за Италия и възстанови връзката с организациите на партията. Емилио знае какво му предстои да върши, но не знае, че е станал „примка“ за агентите на тайната полиция, които вече отдавна го следят и които скоро ще го хванат. Едва след арестуването узнава и разбира, че той привлича вниманието на фашистката охрана, е подготвил всъщност истинската мисия в Италия на някои от ръководителите на компартията. Филмът, възнуващ и изпълнен с напрежение, е посветен на мъжествената борба на италианските комунисти. В него се повдигат редица сложни политически и човешки въпроси.

Неотдавна филмът „Собствеността вече не е кражба“ на режисьора Елио Петри е бил снет от италианския екран. Както пише в „Унита“, той е бил иззет, защото режисьорът е показал някои от методите на работа на италианската полиция, а също е разобличил истинските нарушители на законността — търговците и спекулантите. Под съд е привлечен друг известен италиански режисьор — Франческо Рози, който се обвинява в изопачаване на фактите във филма „Луки Лучиано“. Това е предизвикало буря от възмущение в Италия. Италианските асоциации на работещите в киното са публикували съвместно комунике, в което протестират срещу някои артисти и режисьори в различни райони на страната. Към тях се е присъединила и Асоциацията на киноартистите. „Ние се обръщаме към цялата демократично настроена общественост — се казва в тяхното изявление, — към профсъюзните организации и политически партии, към културните организации с призив да протестират срещу потъпкване на правата на гражданина за свобода на информацията, обмана на мнения, свобода на словото.

Борбата завършила с успех, макар и само частичен. Снето е обвинението срещу „Собствеността вече не е кражба“, но не всичко е в ред с филма на Рози. В Италия е известно, че на този режисьор никак не му върви с цензурата. Всеки негов филм се появява по екраните на страната след упорита борба. Филмът „Ръце над града“ навлече на автора обвинението в оскърбление на полицията. „Хора против“ — обвинение в оскърбление на въоръжените сили. Сега обвинение срещу режисьора е повдигнал някакъв далечен родственик на гангстера Луки Лучиано, също бивш гангстер, който обвинява режисьора, че е изопачил факти и самия живот на известния престъпник.

Популярната италианска артистка от 50-те години



Марта Ванчурова и Виктор Преис в сцена от чехословашкия филм „Влюбените от година първа“, създаден по сценария на Ян Отченашек от режисьора Ярослав Балик.

Силвана Пампанини след дълго отсъствие от екрана отново се връща на работа в киното, този път като режисьор на научно-популярни филми, посветени на изкуството на ранното Възраждане.

Алберто Сорди, който от известно време се занимава с режисура, скоро ще започне снимането на мюзикъл. В главната роля на кабаретна звезда от 40-те години зрителят ще види Моника Вити. Сорди е заявил, че е замислил снимането на такъв филм доста отдавна. „Това до известна

степен ще бъде и автобиографичен филм" — казва Сорди. Названието на филма е „Звезден прах“.

Федерико Фелини е заснел новия си филм „Амаркорд“ (за филма съобщихме подробно в една от предишните книжки) почти изцяло в павилион. „Не вярвам в естествените цветове на външни и автентични снимки. Само във филмовата студия всеки от нас може да прояви своя талант на илюзионист. Даже морето в „Амаркорд“ бе създадено с помощта на големи картони и течна мъгла. Защо предпочитам ателието? Защото декорът може да даде на филма поезия, да направи образа много интензивен благодарение натрупването на повечето подробности, които съществуват в действител-

на целия наш род, състоящ се от по-особени хора. Противно на моя баща, проблемите на религията не са в моя обсеб, може би защото не съм бил възпитан като него от Йезуитите. Това, което най-много ни свързва, е сходният хумор и сюрреализмът. Артистът Фернандо Рей, който изпълнява главната роля във филма на моя баща „Тристана“, ще играе също и в моя филм „Измамата“. Той пресъздава образа на богат старец, обявил война на красотата и изкуството. Той купува картини, за да ги унищожава. Но един ден среща достойна за себе си противница — младата и енергична Франсоаз, притежаваща необикновен талант да осъществява своите желания. Тяхната среща ще бъде източник на драматичния конфликт.“



Комаки Курихова и Савито Син в съветско-японската продукция „Москва, моя любов“, режисьор Александър Мита.



Микеланджело Антониони е завършил в Лондон новия си филм „Професия репортер“. Главните му изпълнители са **Жак Никълсън** и **Мария Шнайдер**.

ността, но са разпилени и не така ясни, изразителни. А освен това, казано накратко, киното е преди всичко светлина. В ателиетата можем сами да си я създадем в зависимост от изискванията. ...

ФРАНЦИЯ

Жан Бунюел, син на известния режисьор Луис Бунюел, снима своя втори филм „Измамата“. „Не смътам — казва режисьорът, — че баща ми е оказал върху мен някакво особено влияние. По-скоро би могло да се говори за влияние

Режисьорът Пиер Грание Дюфер е снел най-малко поддаващия се за филмиране роман на Жорж Сименон — „Влакът“, Събитията протичат през 1940 година. От тълпата хора, които богат от приближаващите се нацистки войски, камерата се спира върху мъж, бременна жена и малко момиченце. Мъжът успява да нагласи жената и детето в пътнически вагон, а той самият пътува в товарен. Тук среща млад немска еврейка. Между двамата се заражда силно чувство.

Френската критика, която е била много благосклонна към предишните филми на Грание Дюфер, този път се е показала сдържана. Рецензентът на „Фигаро“ отбелязва, че се изисква голям изобразителен талант, за да се покаже зараждането и израстването на едно чувство между хора, измъчени от трудното пътуване и военния хаос. „Трудно е, пише рецензентът, да се изисква от Роми Шнайдер и Жан Луи Трентениан да убедят зрителите в своето щастие.“

АНГЛИЯ

Известният английски критик Джон Декстър е написал биографична книга за режисьора Кен Русел, известен като „анфан терибъл“ на английското кино. Книгата съдържа

изказвания на самия Русел за началото на неговата неспокойна кариера. Но срещу отпечатването на книгата е протестирал влиятелният продуцент Хари Залтман, за когото Русел е реализирал в 1967 година своя първи филм „Мозък за милиони долари“. Застрашено е доброто име на Залтман! Въпросът е стигнал до съда, а в това време Русел е завършил филм за живота на известния композитор Густав Малер. Скоро той ще започне снимките на филма „Човекът на горещата и студена война“ с участието на Оливър Рийд, след което ще пристъпи към екранизацията на рокоперата на ансамбъла „Ху“ — „Томи“, която се ползува с огромен успех в Англия.

Сред младите зрители във Великобритания с голям успех се ползува новият филм „Щастлив човек“ на Линдис Андерсън („Спортен живот“). Сценарият е написан от Дейвид Шерун по новелата „Човекът-кафе“ на Малкълм Мак Доуел, който изпълнява главната роля във филма. Новелата съдържа много автобиографични моменти (Мак Доуел е бил търговски пътник на една американска фирма за кафе, а след това като театрален артист написва новелата

„Човекът-кафе“. В киното дебютира в известния филм на Андерсън „Ако...“, изпълнявайки главната роля. След това играе в „Гневната луна“ на Брайън Форбес, „Механичният портал“ на Стенли Кубрик. Филмът „Щастлив човек“ е един приключенски разказ, придружен с морален или философски коментар. Героят преживява фантастични перипетии, преминавайки от една професия към друга, от едно мошеничество към друго, без да спечели много пари, както е мечтал.

„Мисля, че зрителите, а преди всичко младежите, са доволни, че „Щастлив човек“ показва тази правда за нашия живот, скривана така старателно от политиките, пресата, телевизията и киното“ — е заявил в едно интервю за френския вестник „Монд“ Линдси Андерсън. — Днес, когато английското общество се намира в състояние на разпадане, артистите трябва да говорят по тези въпроси. Не мога да разбера моите колеги, които искат да напуснат Англия, за да работят в Щатите. Смятам, че в Англия могат да се правят хубави филми, пречка са само обществените и икономическите условия.“

ГФР

Известната книга „Степен вълк“ на Херман Хесе, издадена в 1927 година, се филмира сега от режисьора

Фред Хайнес. В тридесетте години този роман се е ползвал с голям успех преди всичко като психологична студия за средата на младите немски артисти, лишени от идейна опора, намиращи се пред разрухата на съвременната цивилизация. Появяват се нови книги на Хесе и този толкова популярен роман бива почти забравен. Неочаквано преди няколко години „Степен вълк“ отново излиза на мода. Читателите откриват в него мотиви, черпени от източните философии, а проблемата за хармонията между инстинкта и разума, разрешена в духа на тези философии. Реализацията на филма, е потвърждение на големия интерес към книгата. В главните роли зрителите ще видят Макс фон Сюдов, известен от филмите на Ингмар Бергман, Доминик Санда и Пиер Клементи.

Санта Бергер е преустановила снимките на последния си филм и е застанала начело на протестна акция на австрийските и западногермански артисти за увеличение на заплатите. Както е заявила тази най-популярна днес австрийска звезда, немските и австрийските артисти са днес най-лошо платените в Западна Европа.

С интерес се посреща документалният филм „Не ги познаваме“ на режисьора

Герхард Лабуда. Във филма се разглежда въпросът защо децата въпреки опеката на родителите си израстват самотни и нещастни и в конфликт с обществото. Къде се крие източникът на този проблем? Дали в педагогическите методи или в противоречията на моралните устои на младото поколение? Режисьорът крие тук безразличие, породено от консумативното настъпление на обществото.

ИНДИЯ

Младият режисьор Сукдеф Сингх Санду, автор на филма „Девет месеца на свобода“ за трагедията и борбата на народа на Бангладеш, ще снима своя първи игрален филм. „Съвременното обществено устройство на Индия е такова, че капитализмът в него съседствува с кълновете на социализма — е заявил режисьорът. — Бъдещите герои на моя нов филм са млади хора. Те жадуват радикални мерки за бързо изкореняване на капитализма. Не могат да постигнат успех, не са организирани, а и в самата тяхна среда започва борбата за власт. Революцията за тях е в разрушението на съществуващите порядки. Бих искал да разкажа на зрителите за справедливостта на истинската революционна борба, а също и за тези пътища на борба, които са погрешни и които могат да завършат с глад и нещастия.“

ИВАН ОСТРИКОВ

САШО УБИВА ВЪЛК

Лицето на Сашо. Лице на млад, красив мъж, но не това прави впечатление в момента. Завладява изразът на напрежение, съсредоточеност и... жестокост. Ираз на смел човек, заел се с нещо рисковано, опасно и страшно. Очите леко се присвиват, устните изтъняват, изпъват се. Лицето на решителен мъж, решил да нанесе решителен удар. Няма време за догатки. Появява се заглавието

САШО УБИВА ВЪЛК

Явно работата е рискована, опасна и страшна.

Лицето на Милка. Лице на млада, миловидна девойка. Не би могло да се каже, че е красавица, но не това прави впечатление в момента. Завладява изразът на възхищение, страх, съчувствие, а и някаква стаена веселост. Девойката несъзнателно хапе свития си показалец. Изведнъж поставя ръка на устата си, за да заглуши вик на ужас, но може би и на възторг.

Лицето на Сашо изкривено от крайно напрежение. Без съмнение в този миг той нанася решителния удар.

Милка се смее с облекчение. Ръкопляска по детски — с длани пред лицето си.

Втурват се останалите надписи на филма. Зад тях засмени, развеселени лица на младежи и девойки. Чуват се гласове:

— Ей. Сашо, страшен си!

— Чудно беше!

— Косата ми настръхна!

Надписите текат пред лицето на Сашо с израз на скромно самодоволство, леко отегчение от похвалите и пренебрежително снизхождение към профаните, които никога не са убивали вълк.

Вечер по софийските улици. Сашо изпраща Милка. Двамата вървят по широк булевард. Над клоните на кестените плуват неонові луни. Той гордо пита:

— Изплаши ли се?

— Малко.

— Как се казваш?

— Милка.

Сашо я прегръща през раменете.

— Ти си калинка, която мога да държа в шепата си.

Милка поглежда дланта му върху рамото си, после вдига очи към лицето му.

— Започваш ли?

— Какво?

— Да ме държиш в шепата си.

Неоновите луни продължават да плуват над клоните на кестените.

В сенчеста уличка Сашо целува Милка. В първия миг по нищо не личи тя да оказва съпротива, дори нищо не подсказва, че има подобно намерение, но после се изтръгва от прегръдката му и по лицето на победителя на вълка звънва енергична плесница. Сашо възторжено улавя двете ѝ ръце, пита:

— Наистина ли?

— Да повтори ли? — делово се интересува Милка и освобождава десницата си.

— Ти си единствената, която посмя! Непременно ще се ожения за тебе!

— Сега ли?

— Веднага!

Той я улавя за ръка и я повежда забързано.

Поликлиника със светещ надпис „Нощно дежурство“. Сашо натиска звънеца и продължава да държи Милка за ръка. Вратата се отваря, показва се лекар с бяла престилка. Сашо съобщава:

— Искаме веднага да сключим брак.

Лекарят клати глава:

— Не съм психиатър.

Сашо въздиша съкрушено:

— Няма дежурен райсъвет... Възмутително!

Милка се смее.

Солидна сграда с още по-солиден надпис „Районен народен съвет“. Пред сградата пейка. На пейката седи Сашо. До него като врабче се е сгушила Милка.

Той я е прегърнал през раменете. До тях на пейката седи милиционерът, вероятно охрана на съвета.

Разсъмване. Първите лъчи на слънцето. Първите минувачи. По улицата минава камион, който, изригва сребърни струи. След него асфалтът блести. Блестят и прозорците на отсрещните сгради.

Сашо обяснява на милиционера:

— Тя ще бъде царицата на моя живот, а аз съм нейният покорен роб. Поглежда часовника си. — Преди единадесет часа я видях за първи път и веднага познах, че това е тя.

Милиционерът одобрително клати глава:

— Добре е, когато всичко е по закон. А къде ще живеете?

Сашо небрежно съобщава:

— Разполагам с четиристаен апартамент.

Милиционерът възхитено подсвирва. Сашо допълня:

— Едни приятели заминаха в чужбина. Предоставиха ми кухнята...

Милка се усмихва щастливо. Милиционерът се изправя, отдава чест, прошепва:

— Подпредседателят...

И Сашо се изправя, покланя се пред Милка, тържествено и протяга ръка.

— Мога ли да ти предложа остатъка от моя бурен живот?

Милка нерешително поема ръката му. Очите ѝ са овлажнели. Зададено проговаря:

— Ей, това е съвсем сериозно... Наистина ли?

Той я поглежда възмутен до дън душа от нейното недоверие. Скача върху пейката, протяга ръка, провиква се:

— Граждани, искам да сключа брак! Необходими са свидетели!

Милка го гледа отдолу нагоре с очи, плувнали в топла влага, сякаш гледа слънцето, подръпва го за панталона и шепне смутена и замаяна от щастие:

— Сашо, Сашо...

Той продължава да крещи:

— Необходими са свидетели!

Просторна светла стая на родилен дом. Шест легла. Но само в две от леглата има родилки. Другите жени, облечени в болнични халати, са застанали при прозорците. Сред тях е и Милка. Тя държи на ръце бял пакет с розово лице. Това е бебето Александър. То е родено преди четири дни и сега за първи път бива показано през прозореца на баща си.

— Какво става? — пита една родилка от леглото.

Нейна колежка, застанала до прозореца, развълнувано я осведомява:

— Задуши вълка с голи ръце... Притиска го с коляно... Победи го! — и облекчено въздъхва.

Друга родилка при прозореца хвърля леко завистлив поглед към Милка и казва замечтано:

— Той е знаменит...

И третата родилка при прозореца въздъхва:

— Истински мъж...

Отново завистлив поглед се отправя към Милка, а тя притиска пламналото си лице до бебето Александър, крие щастливия блясък на очите си и шепне:

— Това е нашият храбър татко, който може да победи всеки страшен вълк, изпречил се на пътя ни...

Бебето Александър приема равнодушно това известие. За родилките не може да се каже, че са останали равнодушни, въпреки че не са чули известието.

Долу в малката градинка пред родилния дом Сашо приема овациите на група новопроизведени бащи, накачили се по оградата. Отнякъде идва намръщена медицинска сестра и му прави строга забележка, че тъпче тревата. Сашо мигновено ѝ подава цвете, откъснато от лехата при краката ѝ. Тя го приема с благодарна и опрощаваща усмивка. Никой не може да устои на неговия чар.

С два скока Сашо е на оградата. Оттам изпраща въздушни целувки на вярната си съпруга и на невръстния си син. Сетне тържествено протяга ръка с пет разперени пръста.

— Това какво е? — пита една родилка горе в стаята.

Милка превежда:

— Издържал си е изпита с петица.

— Студент ли е?

— Да.

— Блазя ти — пак въздиша неизвестно защо родилката.

Стаята не е голяма, но дори един бегъл поглед показва, че тя замества цял апартамент. Има такива случаи. Има и обратните — когато цял апартамент не може да замени една стая. В ъгъла широко легло „персон и половина“. Явно там е спалнята. В непосредствена близост — проста дървена етажерка. Върху най-горния рафт е поставен електрически котлон. По долните рафтове са подредени: чайник, малка тенджерка, бутилка мляко, чинии, чаши. Без съмнението това е кухнята. До голямото легло има бебешко кошче с тюлени завески и весело пластмасово мече, провиснало на панделка. Тук е детската стая. Да не безпокоим нейният обитател, който спи. Има и голяма маса. Единият ѝ край е застлан с пестра покривка, върху нея малка вазичка с цветя. Два празни стола очакват гости. Тук е приемната или пък трапезарията. В другия край на масата са сгрупани учебници и тетрадки. Това е кабинетът.

Милка е в кабинета. Тя чете, води си бележки. Не може да се каже, че е много вдълбочена в работата си — твърде често поглежда едно четвъртито будилниче. Изправя се, протяга се, с леки стъпки отива до кошчето, надниква вътре и се усмихва. Усмихва се така, както се усмихва майка на първата си рожба.

В този миг в стаята-апартамент влиза Сашо. Милка вдига лице и го посреща със същата топла майчинска усмивка. Той избягва погледа ѝ, пристъпва неуверено на място, измъква от джоба си цигари, наляпва една.

— Ехей!

Милка закачливо се заканва с пръст и сочи кошчето.

Сашо раздражено прибира цигарите и се отпуска на един стол. Милка внимателно го оглежда.

— Какво се е случило?

— Случи се — ръмжи Сашо. — Онзи сухар ме скъса. „Не сте добре подготвен, колега. Пак ще се срещнем.“

За миг лицето на Милка помръква. Но само за миг. После пак се усмихва, отива при него, притиска главата му до гърдите си, гали косите му.

— Това ли било!

Сашо се освобождава от ласките ѝ, потресен от безграничността на женското лекомислие.

— А малко ли е? Сега ще ми спрат стипендията.

Вярната му съпруга се суети край него и се чуди как да разсее отчаянието му.

— Да ти приготвя нещо за вечеря?

— Няма ли нещо за пийване?

Върху масата се появява бутилка водка и две чаши. Главата на семейството недоумява:

— Защо две чаши?

— Винаги съм с тебе — пояснява царичката на неговия живот.

Но той все още е недоволен.

— Как да пие човек, като не може да пуши?

Милка разтваря прозореца, премества един стол до него, поставя пепелник на перваза. Натезал от възмущение към безсърдечното човечество, Сашо се настанява до отворения прозорец. Пийва глътка водка, запалва цигара, вдъхва с удоволствие дима и съкрушено излива болката си:

— Ама какъв човек! Обясних му моето положение — с многозначителен поглед обхожда обстановката, детското кошче, — а той си знае само „Пак ще се срещнем, колега“.

И Милка отпива глътка водка, мръщи се.

— Не е трябвало да му обясняваш.

— Какво му струва една терца? — негодува Сашо и негодуванието му прераства в жажда, отново надига чашата. — Какво ще правим сега?

Милка застава зад него, закрива очите му с длани.

— Кажй, да!

— Какво да?

Прекалено безгрижно Милка чурулика:

— Аз ще постъпя на работа.

Сашо реагира веднага.

— Изключено! И ще зарежеш следването?
— Само за година — продължава Милка. — После ще запиша задочно.
Толкова хора работят и следват.

Главата на семейството се замисля дълбоко, много дълбоко, придърпва Милка на коленете си и проговаря с тон на мъдър патриарх:

— Аз ще постъпя на работа!...

Милка затиска устата му с ръка:

— Ти не! Много ти се събра, семейство, жена, дете. Нека аз. Моля те! — настоява разпалено.

И човек с гранитна воля не би могъл да устои на такъв натиск. Сашо великодушно се съгласява.

— Е, добре, но при едно условие. Само за една година! После пък аз ще постъпя...

— Добре, добре, добре... Милка обсипва лицето му с целувки. — Ти си чуден!

Сашо я притиска в прегръдките си, тя прошепва до ухото му:

— Сашо, убий един вълк заради мене! Само заради мене...

Той щедро махва с ръка:

— Заради тебе цяла глутница бих избил!

Изправя се. измества масата, за да има повече свободно пространство за борбата със страшния звяр. Върви на място, гледа разсеяно. Пояснява:

— И така, вървя из дива букова гора...

Милка я напушва смях.

— Защо букова?

— Там се развъждат най-породистите вълци. Изведнъж насреща!

Кляка, опира ръце пред себе си, кокори се страховито и хищно се зъби. Милка затиска уста, за да не прихне. Сашо през зъби пояснява:

— Клечи и ме гледа право в очите. И аз го гледам. Трябва да се спечели миг. Бавен миг...

Изправя се, продължава да върви на място, вперил пред себе си напрегнат поглед. Локко съблича якето си, омотава го около лявата ръка, измъква въображаема кама.

— Мигът е спечелен. Измъквам камата. Острие — двадесет и четири сантиметра. Седфена дръжка. Звярът ръмжи.

Кляка, оголва зъби, ръмжи.

Отново се изправя, застава неподвижен, решително изражение, левият крак малко напред, лявата ръка — омотана с якето — протегната напред, в десницата стиска въображаемата кама. Лице на смел хладнокръвен мъж.

— Изкаквам спокойно. Камата крия до бедрото да не се плаши животинката. Гъста тишина. Напрежение. Очи в очи. Още по-гъста тишина. Хвърля се! Ръка в разтворената паст. Удар с камата!

Хвърля се напред, захвапва лявата си ръка, ръмжи, върти се в кръг, нанася удари из въздуха с лявата ръка. Милка престава да се смее, гледа го малко изплашена. Сашо спира. Изхлужва якето върху пода. Стъпва върху него. Избърсва въображаемата кама и я прибира. Улавя якето за ръкава, повлича го с усилие. Явно звярът е тежък.

— Не! Безсмислено е такава хубава кожа да отиде на зян. Седни сам.

Милка си отдъхва, покорно сяда на един стол.

— Върнала си се от работа. Уморена си. Студено ти е. Но една вълча кожа ще те стопли.

Метва якето върху коленете ѝ. Сяда на пода до нея, отпуска глава върху коленете на Милка. И той има право на отпих след такава сграшна битка. Милка гали косите му с благодарност, навежда се да го целуне по челото.

Той се налива от пода, започва да се съблича и си тананика песента на телевизионния Сънчо. Милка поставя якето върху облегалото на стола, оправя го, плъзва по него ръка с милувка. Сашо небрежно пита:

— Имаш ли три лева? Утре трябва да ги дам на Пепо.

Милка, която също се съблича, му подава банкноти. Той я целува по голото рамо.

На ръце с хлапето Александър — то' скоро ще навърши годинка, — Милка се изкачва по стълбите на Ректората. Бронзовите чичковци, седнали край вратите,

не правят особено впечатление на хлапето. Милка се изкачва по вътрешните стълби. Хлътва във вратата на вузовския комитет.

След малко. От същата врата излиза очилат секретар. На ръце носи хлапето Александър, което прави сериозни усилия да смъкне очилата от носа му. Милка ги следва.

Тримата влизат в районния комитет на ДКМС. Хлапето е успяло да докопа очилата и победоносно ги размахва. Секретарят се смее весело и пристъпва несигурно. Милка разтваря вратите пред тях.

От районния комитет хлапето Александър излиза, носено на ръце от хубава руса кака. Каката има тежък кок, примамлив обект за заниманията на палавника. Следва ги секретарят. С ръка крепи очилата си, останали само с едно стъкло. Милка завършва шествието.

Четиримата се настаняват в бяла „Волга“. Колата потегля.

Колата е спряла пред детски ясли. На входа Милка предава рожбата си в ръцете на бяла сестра. Опитва се да целуне малкия Александър, но не успява, понеже хлапето стръбно протяга лапки към бялата касинка на сестрата. Русата кака с коси, разпуснати като на самодива, и секретарят с едното стъкло на очилата наблюдават сцената с умиление и облекчение.

Заводски портал. Погледнато от високо и от още по-високо, почти от хеликоптерен поглед могат да се видят и просторният заводски двор, и внушителните сгради на завода. И още нещо. Една дребна фигура преминава заводския портал, отправя се към сградите. Това е Милка. Тя започва трудовата си дейност.

Същият портал. От него се излива шумно множество. Предимно жени и девойки. Вали лек дъждец. Пред портала като малки взривове разцъфтяват разноцветни чадъри. На тротоара стои висок мъж с прошарени коси и шлифер. Взира се под чадърите, търси някого. Милка разблъсква множеството, втурва се към мъжа с шлифера.

— Боцмане!

Увисва на шията му, целува го по страните. И той я целува. Тя се вкопчва за ръката му, двамата тръгват по улицата.

— Защо не ми обади? — говори мъжът. — Щяхме да наредим нещо. Все пак аз...

Милка го гледа с грейнал поглед, поставя пръст пред устните си.

— Хубаво ми е, боцмане! Ела да те почерпя! — тласка го към вратата на модерна сладкарница. — Какво ще искаш? Уиски или метакса?

Мъжът натиска с пръст върха на носа ѝ.

— Вработ!

В сладкарницата на една маса. Мъжът пие коняк, а Милка кафе и въбродено разказва:

— Изкарвам колкото пет стипендии...

Мъжът клати глава.

— Парите не са най-важното...

— Че кой говори за пари? Ти не познаваш Сашо? Непременно ще ти хареса.

Мъжът не вдига поглед от покривката.

— Нямам нищо против него... Просто не бях съгласен да се жените, преди да завършите.

Милка поставя ръка върху неговата. Погледите им се срещат. Тя се усмихва.

— Всичко е наред, боцмане. — След малко... — Как е твоята съпруга?

Той не се усмихва.

— Ти не можеш да свикнеш с нея...

Раздялата не е толкова весела като срещата. На улицата Милка се вдига на пръсти, целува мъжа по страната.

— Довиждане, татко... Ела някоя неделя у нас.

— Непременно ще дойда... Ако нещо ти трябва, обади се.

— Всичко си имам, боцмане! Чао!

И всеки тръгва по своя път. Тъжно е, че пътищата на децата не винаги съвпадат с пътищата на бащите.

Слънчев ден. На заводския портал Сашо поднася запалена клечка кибрит на портиера. Двамата палат цигари. Сашо обяснява:

— Сомът кълве най-добре на качамак с конфитюр. Луд е за сладко.

Портиерът не е уверен в ефикасността на рецептата.
През заводския двор тича Милка, облечена с бяла престичка. Разтревожено спира при Сашо.

— Какво се е случило?

Той я улавя под ръка, повежда я настрана. Лицето му е много сериозно.

— Трябва да се посъветвам с тебе.

— Кажи.

Милка с нетърпение очаква да разбере за какво е нужен нейният съвет. Сашо не бърза, все още обмисля.

— Сега, като имам толкова свободно време, ще подам молба да ми разрешат на две сесии да взема изпитите за две години. А?

— Изключено! — рязко възразява Милка. — Защо ще се преуморяваш? Няма за какво да бързаш.

Сашо не е уверен, че това е най-правилното решение

— На тебе ти е тежко...

— На мене не ми е тежко — твърдо отсича Милка. — А ти ще си учиш като всички. Никакви две сесии. Разбрано?

Сашо е принуден да се съгласи.

— Щом настояваш...

— Настоявам. За това ли ме извика?

Сашо едва сега се сеща. Още малко и е щял да забрави.

— Васко нещо е закъсал. Трябват му седемдесет лева. Ти дали би могла?...

Милка се замисля.

— За днес ли?

Сашо вдига рамене.

— За довечера му обещах, но ако ти нямаш възможност...

Милка намира с двете си очи едновременно.

— Ще наредя нещо. Хайде!

Махва с ръка и затичва към завода. Сашо гледа след нея и пита портиера:

— Знаеш ли коя е тази?

Портиерът suche мустак.

— Булчето, а?

— Това е моят светъл ангел — дълбокомислено съобщава Сашо.

Цехът, в който работи Милка. Голяма зала с идеално осветление. На дълги маси седят девойки и млади жени с бели престилки. Съсредоточени и внимателни, те са погълнати от заниманията си. Производството на телефонна и телеграфна техника е сложна и прецизна работа. Всъщност в момента се сглобяват домофони. Много домофони. На една от масите е и леля Дафинка. Тя отдавна е навлязла в зрялата възраст, харесало ѝ е да е на зряла възраст и няма намерение да остарява повече. Леля Дафинка често поглежда над очилата към Събка. Събка е красива девойка, връстница на Милка, руса и добродушна. Тя често попибва златно медалионче, увиснало на шията ѝ. Леля Дафинка не издържа, става, минава край Събка, докосва я по рамото, прави ѝ знак да я последва. Събка бързо пухва медалиончето в деколтето си и тръгва след нея. Двете застават в ъгъла на цеха. С два пръста леля Дафинка изтегля медалиончето за верижката, разглежда го внимателно.

— Това не е ли на Милка?

На своята маса Милка се навежда още по-ниско над един домофон, сякаш му доверява нещо. Събка се муси.

— Тя ми го даде.

Леля Дафинка я поглежда изпитателно над очилата.

— Продаде ми го — допълня Събка.

— Търговци! — процежда леля Дафинка. — Свали го.

Събка покорно сваля медалиончето. Звънци известяват обедната почивка. Работниците стават от масите.

В заводската столова. Леля Дафинка повежда Милка настрана. Показва ѝ върху дланта си медалиончето.

— Нали беше от майка ти?

Милка смутено обяснява.

— Подари ми го, преди да умре. Оттогава все си го нося...

— На тебе пари ли ти трябват?

Милка мълчи, свежда поглед. Леля Дафинка я улавя за рамото. Говори едновременно и строго, и топло:

— Слушай: когато работиш заедно с едни хора, с тях си за добро, и за лошо. Пари ще ти намеря.

Милка не вдига очи.

— Ама не знам кога ще мога да ти ги върна...

— Когато можеш, тогава. На мене ще ги върнеш. Няма да бързаеш. Хайде, вземи си го.

Милка закачва медалиончето на шията си, усмихва се с благодарност.

В стаята-апартамент. Настъпили са малки промени — липсва бебешкото кошче. В единия край на масата — там, където е трапезарията — са подредени прибори, покрити с голяма бяла кърпа. Чайникът е върху котлона. Електрическата печка светлее с единия си реотан, другият е изгорял. Върху тази част на масата, която е кабинет, между учебници и тетрадки Сашо подрежда някакъв пасианс, който отговаря на Хамлетовия въпрос. Картите просто летят между пръстите му. Би могло да се завиди на ловкостта му. Той се ослушва. Бързо прибира картите под учебниците. Застава до вратата. Влиза Милка. Той я посреща с тържествен поклон, сваля шлифера от раменете ѝ, настанява я на стола с гръб към електрическата печка.

— Заповядайте, мадам! Седнете с гръб към камината. Вашата вечеря е готова. — със замах вдига бялата кърпа. — Горещ чай, съвсем прясно масло с дъх на лешник, кашкавал тип балкански, конфитюр от череши. Желая ви приятна вечеря, мадам!

Отново се покланя. Милка плясва с ръце.

— Сашик! Ти си най-милият съпруг!

Целува го. С присъщата му скромност той понася похвалата.

— Старая се, мадам! След като моето Миле-златно пише по осем часа преизпълнява трудовите норми...

— Моля те, не започвай отново! Работата не ми тежи! Ей! Щях да забравя! — подава му сгънати банкноти. Точно седемдесет.

— Ти си недостижима! — Сашо я целува. — Неповторима! — отново я целува. — Как намери денги? Обра заводската каса?

— Ще ти разкажа! Много объркано беше.

Милка започва да маже филийка хляб с масло.

Няколко минути по-късно.

Филийката е останала ненамазана. Върху котлона чайникът нервно ври и прекипва. Опрал гръб на стената, Сашо е кръстосал ръце пред гърдите си, върху лицето му е изписан израз тип сурово обвинение. Ръмжи:

— И всичко ѝ каза на тази твоя леля Дафина?

Смутена и объркана Милка неодумява:

— Но тя...

Той присвива очи.

— Изложила си ме! Направила си ме за смях! Сега всичките ти там лели и приятелки ще мислят, че аз те използвам, че съм се отпуснал като непоносим товар върху твоите нежни плещи. Какво разбират те от мъжко достойнство! Аз ти поисках услуга, а ти...

Милка се опитва да го успокои:

— Нищо лошо няма да помислят...

Той ѝ обръща гръб.

— Още утре да върнеш парите! Предпочитам да поставя ръката си в огъня, отколкото да докосна тези пари!

По липса на открит огън така, както е гърбом, Сашо протяга ръка към котлона, върху който ври чайникът. Милка се спуска да отстрани ръката му. Събарят чайника от котлона, плисва се вряла вода. Милка изпищява.

С парцал Милка бърше водата от пода. Изтисква парцала в леген. Обърнал гръб, Сашо гледа през прозореца и говори с леден тон:

— Ясно ми е защо не си съгласна да взема за две сесии изпитите за две години. Искаш да ме държиш в икономическа зависимост. Да бъда брачен придаък, а не равноправен член на нашето семейство.

Милка изнася легена и парцала. Сашо се придвижва до отворената врата и вика заканително:

— Може да пукна от преумора, но ще взема изпитите за две сесии.

Милка се връща в стаята, бърше ръцете си от престилката, после взема банкнотите от масата, тръгва към Сашо, усмихва се, мъчи се да натика парите в ръцете му. Той се отбранява, отстъпва, крие ръце зад гърба си. Отстъпвайки, сяда на леглото. Тя се гали о него, шепне:

— Не ми отказвай! Толкова ми е хубаво, че мога да направя нещо за тебе...

Още по-плътнo го прегръща.

— Сашо...

След кратък напрегнат размисъл и той я прегръща, великодушно съобщава: — Добре. Но някой ден всички левчета, които съм получил от тебе, ще ги получиш олихени във вид на спестовна книжка при ДСК — Коларовски район.

Милка не иска да слуша такива условия. Целува го, за да затисне устата му. Той освобождава устата си за миг, за да повтори заканата си:

— И изпитите на две сесии...

Сетне той я целува, за да не слуша възраженията ѝ. Двамата потъват в нежно сладостна прегръдка, забравили всичко. По брачното легло са разпилени банкноти. Не е красиво, но е факт.

В медсанчаст на завода. Симпатичен възрастен лекар изпроважда Милка към вратата. Бащински я потупва по ръката.

— Нищо няма. Ще се оправите.

Отвън в коридора леля Дафина чака. Тя улавя Милка под ръка, пита нетърпеливо:

— Какво каза?

Двете тръгват по коридора. Милка отговаря:

— Прилошало ми е.

— А другото?

Милка се усмихва.

— Още не е сигурно.

Двете жени в двора на завода. Нощ е.

— Да те заведе до вас? — предлага леля Дафина.

— Ама на мене нищо ми няма — успокоява я Милка. — Мина ми.

Една кола се отправя към портала. Леля Дафина енергично маха с ръка. Колата спира.

Технологът Петров е от този тип мъже, които не са създадени за брачен живот. Макар стремително да наближава четирийсетата, той има хлапашка фризура. И в държанието му има нещо едновременно хлапашко и солидно. Изобщо той е хлапак на зряла възраст, тип заводски Казанова. (Не е изяснено дали притежава и белетристичните качества на стария мераклия Джакомо, но не това е важно в случая). Петров шофира колата си със замах и лее сентенции:

— От целия си живот човек запомня само мигове. Миговете, когато по кожата пълзят тръпките на необикновеното изживяване. Не сте ли съгласна?

Седнала до него, Милка търпеливо го слуша.

Колата е спряла пред жилищен блок, на който свети само един прозорец. Петров слиза от колата, заобикаля я, отваря вратата откъм Милка, Тя слиза, гледа към светещия прозорец.

— Моят мъж е много амбициозен. По цели нощи чете. Исква да завърши предсрочно. На, още свети.

Петров не гледа към осветения прозорец, а многозначително ѝ целува ръка, без да откъсва поглед от очите ѝ, шепне:

— Животът е мигове...

Най-сетне Милка успява да освободи ръката си. Усмихва се.

— Вие сте поет. Благодаря ви.

Поетът-технолог кимва многозначително.

Милка отключва внимателно апартамента, за да не вдига излишен шум. Антрето е претъркано с обковани сандъци. Явно собствениците които са в чужбина, не си губят времето напразно. Тя се отправя към кухнята, превърната в стая-апартамент. Преди да отвори вратата, се усмихва. Може би се готви да смърми своя амбициозен съпруг, че чете толкова до късно.

Ослепително слънчев ден. Сурова и красива рилска природа. Огромни силеи и високи сини върхове. Стръмна пътека сред папрат и ниски борчета. По пътеката върви Сашо с еднодневка през рамо. От време на време надава бойни индиан-

сли викове и тиролски възгласи. Ехото му отвръща. Няколко крачки след него върви Милка. Той се спира да я дочака. Диша дълбоко, прави кръгови движения с ръцете.

— Е това съм аз! Дай ми върхове да покорявам!

Милка го настига, той я улавя за ръка, повежда я.

— Дишай дълбоко! Чист въздух и никакъв алкохол!

Милка го слуша усмихната. Той продължава.

— Ще стана председател на въздържателното дружество и ще предложа в Народното събрание закон. Всички съпрузи, които употребяват алкохол, да бъдат вържани да теглят трамваите и тролеите. Градският съвет ще реализира големи икономии от електроенергия. Аз ще бъда провъзгласен за рационализатор. Ще закачат портрета ми на площада...

Двамата се изкачват все по-нагоре и по-нагоре по стръмната пътека. Хоризонтът пред тях се разширява. Запъхтия, Милка спира да си поеме дъх.

— Откога влиза в сила твоят закон?

Сашо поглежда часовника си.

— От тази минута!

Милка мълчаливо разкопчава еднодневката, която виси на неговото рамо, нзмъква бутилка водка и със замах я захвърля. Бутилката се разбива е ствола на един бор.

— По-внимателно. И дървото има душа — тъжно отбелязва Сашо.

— Чам!

Милка го почуква със свити пръсти по челото и като се смее, хуква нагоре по пътеката. Той хуква след нея, настига я, поваля я сред папрата, започва да я целува по лицето, по шията. Щастливо усмихнатата Милка притиска главата му до гърдите си. Камерата дискретно се оттегля.

Сладостно уморени, двамата щастливи съпрузи лежат сред избуялата папрат. Тя е отпуснала глава на рамото му. Гледат към бездънното небе, засенено от борови клони. Милка улавя ръката на Сашо, поднася я към устните си, целува я.

— Трябва да ти кажа нещо, Сашо...

Той я гали по лицето и мърмори благосклонно.

— Кажи...

— Ние ще имаме още едно дете, Сашо...

Боровите клонки стремително се завъртват. Сашо стремително се изправя.

— Какво?

По смръщено му лице не личи да е изпаднал в луд възторг.

Надолу по стръмната пътека Сашо усилено куца. Подпира се с един кол и почти изцяло е увиснал върху рамото на Милка, която го подкрепя и здраво го държи през кръста. Той мърмори:

— Само това ни липсва! Още едно дете! Собствена детска градина!

Милка мълчи съсредоточено и гледа в краката си. Трябва да внимава при всяка стъпка.

Двамата сядат на земята да отдъхнат. Сашо разглежда подутия си глезен, мърмори:

— Може да остана инвалид за цял живот...

Пристяга носната си кърпа около глезена, завързва я.

— Ясно ми е какво целиш.

— Какво целя?

— Да ме вържеш по-здраво. Две деца. Ако нещо ми хрумне, и десет да са...

Милка го поглежда изненадана, не го доизслушва, рязко се изправя, хуква надолу по пътеката. Той вика след нея:

— Къде ме оставяш? Тук вълци ще ме изядат!

Милка се връща, помага му да се изправи. Той пак се отпуска върху рамото ѝ. Двамата тръгват по пътеката. Сашо се мъчи да бъде убедителен:

— Не му е времето сега. Като се оправим...

— Какво има да се оправяме? Изкарвам достатъчно. Апартамент ще ни дадат. Е, нямаме лека кола...

— Лека кола! На тебе автобус ти трябва, както си се втурнала да се размножаваш...

Милка не проговаря. Само сърдито го поглежда за миг.

Сашо пъшка:

— Помисли все пак. Добре помисли...

В кабинета на технолога Петров. Милка е потънала в едно дълбоко кресло, но седи неспокойно. Заводският Казанова налива коняк в две чаши. Върху бюрото има отворена кутия шоколадови бонбони. Той поднася едната чаша на Милка.

— За славните студентски години! Ювенес дум сумус!

Звън на чашите. Милка отпива малка глътка. Петров изпива чашата на един дъх,зира се в очите на младата жена.

— Какви очи имате! И светецът можете да вкарате в грях. А аз не съм светец — улавя я за брадичката.

Милка се освобождава от ръката му.

— Няма да ви вкарвам в грях. Защо ме позикахте?

Петров сяда върху страничната облегалка на креслото, прегръща я през раменете.

— Вашето място не е в производството. Има едно място за секретарка... Вие ще ми бъдете нещо като съветник.

Милка се изправя, отстранява се. И Петров се изправя.

— Човек не може само да работи. Нужни са му изживявания, емоции, авантюри. Не сте ли съгласна?

— Не.

Той я фиксира с томително обезоръжаващ поглед с напрежение две хиляди волта, въздиша:

— Вашата невинност ме вълнува...

Прегръща я, опитва се да я целуне по шията. Милка се отскубва от него, замахва. Изглежда Петров е свикнал да замахват срещу него, ловко избягва удара, отива зад бюрото си, сменя тона:

— Не така, малката! Предстоят съкращения. Обещавам ти първо място в списъка. Ти имаш малък стаж, ниска квалификация и си прекалено твърдоглава.

Задавена от сълзи, Милка проговаря:

— Ако кажа на моя съпруг... той ще ви убие!

Петров се смее прекалено весело. Милка избягва от кабинета.

В съблекалнията при заводската баня. Заобиколена от полуголите момичета, Милка може да се наплаче на спокойствие. Леля Дафина (облежена) я успокоява, гали я по рамото.

— Стига де, стига...

— Ама аз не съм такава — обидено хълца Милка.

Леля Дафина среща погледите на момичетата.

— Май е време да оскубем перушината на този див петел.

Момичетата кимат в знак на съгласие. Наистина е време. А заводският Казанова изобщо не подозира, че предстои да му бъде оскубана перушната.

В кабинета на директора Стефанов. Милка пак е настанена в едно кресло и пак седи неспокойно. В друго кресло седи партийната секретарка Василева — строга жена на строга възраст — пуши и съсредоточено разглежда цигарата си. Директорът Стефанов пъргав дебеланко — припряно се разхожда из просторния кабинет. Говори в такт с припряните си стъпки:

— Дала си му добър урок! Прекрасен урок! Но и аз ще му дръпна едно наказание, че да ме запомни! Ще му тръсна едно такова строго мъмрене, че ще му пламнат ушите!

Милка върти глава, за да следи стремителната разходка на другаря директор. Партийната секретарка продължава да разглежда цигарата си и казва безразлично:

— Партийното бюро настоява Петров да бъде уволнен.

Директорът се втурва към бюрото си, вкопча се в масивната мебел, сякаш иска да я повдигне. Сили не му достигат. Да се повдигне толкова тежко бюро са необходими поне трима хамали. Той безпомощно разперва ръце.

— Не искам това от мене, Василева! Не искам! Той е специалист. Нужен ми е. Нужен е на завода.

Партийната секретарка продължава да разглежда цигарата си.

— Цялата бригада на Дафина Иванова са подали молби за напускане.

Директорът присвива клепачи, сякаш не е чул добре.

— Цялата бригада? Най-добрата бригада? А с кого ще изпълнявам плана?

— С твоите специалисти — съветва го партийната секретарка.

С грациозен скок директорът се впуска в нова разходка по килима. Той е много ядосан, той е страшно ядосан:

— Не ми е до шеги! Цяла бригада напуска. Партията трябва да се намеси. Това е завод, а не градска градина всеки да влиза и излиза, когато му хрумне.

Най-сетне партийната секретарка престава да разглежда цигарата си. Вдига очи. Тя има такива сини очи, че с поглед може да прекъсне разходката дори на един директор.

— Прав си. Партията трябва да се намеси. Затова съм дошла при тебе. Заводът не е градска градина и ако някой е влязъл, без да знае къде е влязъл, той трябва да излезе.

— Ама той се е пошегувал — неуверено търси изход директорът.

Сините очи са неумолими.

— Не му е за първи път. И не обичам такива шегаджини.

Тогава, без да я пита някой, Милка се изправя:

— Моля ви се, няма нужда да уволнявате никого. Той няма да посмее втори път. А ако пак опита... — тя прави многозначителен жест, явно това ще бъде последната авантюра в бурния живот на технолога Казанова. — Толкова разправии заради мене! Нямаше нужда. Аз мога и сама да се оправя.

Партийната секретарка Василева се усмихва, изправя се, потупва Милка по страната.

— Само така, момиче! Такива хубавци трябва да се държат изкъсо.

Милка гордо кима. Такива номера при нея не минават. Директорът Стефанов неловко крие радостта си от неочакваното разрешение. Втурва се към телефона, вдига слушалката и строго нарежда:

— Петров да дойде при мене!

Милка отива при него, подава му ръка.

— Не бъдете строг с него. Аз отивам в цеха.

Двамата се ръкуват като хора, уверени в собствената си цена. Докато Милка прекосява просторния кабинет, съдържано, но самоуверено, директорът подхвърля:

— Погледни я, Василева. Целият свят носи в малкото си джобче.

— То си е така — потвърждава партийната секретарка.

При вратата Милка спира, обръща се, надниква в малкото джобче на престилката си, усмихва се. Наистина целият свят е там.

По коридора на административната сграда Милка върви със същата походка, преизпълнена със съдържана самоувереност. От време на време неочаквано подскача и протяга ръка да достигне осветителните тела окачени на тавана. Е, не успява да ги достигне, но не ѝ липсва самочувствие, че би могла.

В двора на завода са излезли всички работнички и работници. В гъст шпалир те са оградили широк проход, махат с цветя и радостно възбудени викат ура. Все още замаяна от радост и самочувствие Милка излиза от вратата на административната сграда и попада сред веселия шпалир. Оваците гръмват още по-мощно. Момичетата от бригадата на леля Дафина скандират:

— Милето! Ми-ле-то! Ми-ле-то!

За един миг Милка не се осъмнява, че оваците са наистина за нея. В душевно състояние, като нейното е лесно да повярваш. Тя бързошком раздава няколко шепи въздушни целувки и хуква да се скрие сред тълпата.

Сега може да се види, че откъм поргала идват група гости на завода. Откъм административната сграда директорът Стефанов, следван от Василева и други ръководители на предприятието бързат да посрещне гостите. Сред шпалира Милка вика най-много от всички и размахва букетче с карамфили.

Нагоре по стълбището на жилищния блок Милка препуска. В ръката ѝ мрежа, препълнена с продукти — макарони, бутилка олио, пакет захар, хляб, зеленчуци. Не личи мрежата да ѝ тежи.

Милка нахлува радостно възбудена в стаята-апартамент. Изпълнал се върху леглото, Сашо тъжно чете и пуши.

— Здравей, Шашик! Ей, че е задимено! — чуролика съпругата, оставя мрежата върху масата, разтваря широко прозореца. — Да знаеш какво се случи! Сашо бавно се надига от леглото, демонстративно накуцва — спомен от екскурзията в планината, — отправя се към прозореца.

— Я си свали панталона — нарежда Милка.

— Защо? — недоумява съпругът, изтощен от четене.

— Да го изгледа.

Тя чевръсто подрежда масата за гладене, включва ютията, а той покорно сваля панталона.

Няколко минути по-късно. Сашо куцука по гащи из стаята. Милка настървено глади панталоните и нарежда:

— Аз съм работничка. Работничка! Да си го запишеш на челото. И ако посмее да посегне, ще изхвърчи като тапа от завода, въпреки че е технолог. Защо ме гледаш така?

Сашо е прекъснал разходката си и със смесено чувство на възхищение и недоумение гледа съпругата си.

— Много си се разгорещила.

— И как не! — Милка проверява с напльончен пръст дали ютията се е нагорещила достатъчно. — Фукульо някакъв. Такива не мога да ги трая. Или ще дадеш да те целуна, или ще те съкратя. Не така, батинка! Ако си мъж на място, ще извършиш нещо голямо, нещо велико, нещо такова, че да ми отмаляват краката само като те погледна, а че си технолог...

Сашо горестно я прекъсва:

— Да попитам. Така като ме гледаш мене, отмаляват ли ти краката?

Сам се оглежда, но тъй както е по гащи, не е много внушителна гледка. Милка изненадано се извързва към него.

— Но аз ти разказвам за она.

— А защо ми го разказваш? За да разкъсва ревността с острите си нокти моето изстрадало сърце. Аз да изброявам ли колко колежки ме гледат с влажни и посмъртнели погледи?

Милка помръква, поставя изгладените панталони върху облегалото на един стол...

— Зная, че така те гледат. Ти си много красив...

Сашо се оглежда още веднъж, за да провери ярна ли е констатацията й. Въздъхва.

— Скробен съм.

Милка нахвърля в легена бельо за пране, залива го с гореща вода от чайника.

— Мислех, ще се ядосаш, ще наругаеш онзи тип...

Сашо негодува:

— На дуел да го повикам, а? С шпаги, с рапири или с пистолети? А ти ще се хвърлиш на врата ми и ще ме възпираш: „Мили, не го убивай! Той просто не можа да устои на моя неотразим чар!“

Милка мълчаливо започва да пере, проговаря след време:

— Сашо, защо се промени така?

Все още по гащи, Сашо се настанява върху леглото, готви се да продължи да чете, надига се възмутено:

— Аз? Ти се промени, откакто тръгна на работа. Стана една такава важна, важна... А сега пък хитруваш.

— Какво хитрувам? — недоумява тя.

— Разказваш ми истории за технолози, а за другото?

— Кое другото?

С досада Сашо трябва да поясни:

— За другото дете, което искаш да родиш. Обеща да помислиш.

Няколко мига Милка го гледа изпитателно, тихо проговаря:

— Аз реших, Сашо...

— Е? — той е нетърпелив.

Без да бърза, Милка закачва на отворения прозорец една изпрана риза върху пластмасова закачалка. Ризата се люлее като мишена за стрелба.

— Искам да имам деца.

Сашо скача от леглото, нервно се разхожда, дори забравя да куца.

— Този път сметката ти е без кръчмаря! Аз не съм съгласен!

Милка се връща при легена с прането, пита със стаена горчивина:

— Ти ли си кръчмарят, който прави сметките?

Сашо демонстрира болка в крака, мъчителна гримаса, героично-мъченически стисва зъби, преодолява изпитанието и се отправя към леглото.

— Искам да живея в тихо, спокойно семейство, а не да изпълнявам твои прищевки.

Милка се надвесва над прането:

— Едно дете не е прищявка.

Съпругът се опитва да говори покровителствено:

— Ти наистина не си даваш сметка...

Милка отговаря отчетливо, но през зъби:

— А ти даваш ли си сметка, че ако искам, аз мога да родя десет деца, да ги изхраня, да ги отгледам, да ги възпитам?

— Ти? — той е неприятно изненадан.

— Аз — потвърждава тя.

— Каква мила изненада! — След почти две години почти щастлив брак да видиш истинското лице на съпругата си. Ти искаш да кажеш, че аз съм напълно ненужен?

Милка не се подава на провокация. Спокойно отвърща:

— Не си ненужен. Аз те обичам, Сашо.

— Звучи като заплаха — отбелязва той не без основание, иска му се да вземе инициативата в свои ръце. — Трябва да избираш или мене, или...

Милка изоставя прането, отива при прозореца. Провисналата риза затуля изгледа. Тъжно се усмихва:

— Трябва да избирам между тебе и твоето дете. Ти какво ще ме посъветваш?

Сашо няма намерение да дава съвети. Той процежда:

— Еснафка! Понеже ти печелиш, а аз не, мислиш, че ме командваш!

Строеж. Трещат бетонобъркачки. Подемникът със скрипите повдига две колички, пълни с бетон, към третия етаж, където се излива плоча.

Сашо и още един работник подкарват количките по дъските, наредени върху мрежата от арматурно желязо. На Сашо явно му е трудно. Изсипва количката, запалва цигара. Другият работник тича обратно с празната количка.

Сашо сваля доченото яке, закачва го на кофража. Бавно слиза надолу по стълбите.

— Къде тръгна, бе? — вика бригадирът.

Сашо небрежно отвърща, без да се обърне:

— Викат ме в Академията на науките. Необходим им е моят съвет. Вие продължавайте. Ще се върна след десет години.

Бригадирът яростно маха с ръка и предвква някаква ругатня. Работниците се смеят.

Призечер. София — север. Един трамвай се движи към центъра на града. В трамвая е Милка. Тя разговаря със Събка, не поглежда през прозореца. По булеварда срещу трамвая лети забързано такси. На прозореца е провиснал Сашо с букет в ръка. Той забелязва Милка в трамвая, маха с букета, крещи, но тя не го вижда. Двете превозни средства се разминават. Докато таксито направи обратен завой, докато настигне трамвая, той се вмъква под надлеза на „Триъгълника“. Надежда. Колата профучава отгоре по надлеза и когато слиза на булеварда успява да се изравни с трамвая. Застанал полуизправен на отворената врата на таксито, Сашо продължава да размахва букета, привлича вниманието на всички пътници в трамвая и най-сетне Милка го забелязва. Той ѝ прави знаци, които могат да се тълкуват произволно — или че сърцето му ще се пръсне, или че ще полети като птица. Както гребе въздуха с ръка, това не изглежда толкова невъзможно.

Таксито е спряло на следващата трамвайна спирка. Спира и трамваят. Милка едва дочака да се отворят вратите и се хвърля към Сашо, който я поема в прегръдките си и я натиква в колата. Всички пътници са се стъпили по прозорците на трамвая. Сашо им изпраща въздушни целувки. Автомобилът рязко потегля.

Таксито е спряло пред ресторант „София“. Сашо тържествено извежда Мил-

ка. Притиснала до гърдите си букета, тя е малко смутена, объркана, но усмихната и явно щастлива.

— Не съм облечена подходящо... — несмело възразява тя.

— Амбалажът е предразсъдък! — отсича той и уловил я под ръка, я въвежда в ресторанта.

Посреща ги обер с вид на диригент. Придружава ги до маса с два сребърни свещника. Помага на дамата да се настани удобно на стола. Поднася ѝ листа с ястията и дискретно се отдалечава. Милка хвърля поглед на колонката с цените и тревожно поглежда Сашо. Той кимва успокоително. От малкото си джобче измъква няколко небрежно сгънати банкноти и пак ги напъхва

— Откъде? — пита Милка.

— За един мъж парите не са проблем.

Сега вече по-спокойно и уверено тя оглежда ресторанта.

— По какъв случай?

Сашо се усмихва всеопрошаващо.

— Забравяш датата.

Милка закрива очи с длани.

— Сашик! Как можах!

Той свляга ръцете ѝ, държи ги в своите, усмихва се.

— Две години безоблачен брак...

Върху ослепително бялата покривка, ярко горят двете свещи и блестящи свещници. Красиви са цветята в кристалната ваза. И Милка е красива. Целият свят е красив. Но Сашо е най-красив. Поне Милка мисли така, а мислите ѝ са изписани на лицето.

На дансинга в ресторант София. Няколко двойки танцуват. Сред тях са Милка и Сашо. Оркестърът засирива модерна мелодия. Сашо започва да демонстрира някакви глагозамайващи, зашеметяващи стъпки. Отначало Милка се опитва до го възпре, но кой би могъл да възпре стихия? Сашо се увлича, разпалва се, импровизира. Ако в ресторанта случайно има някой балегист със световна известност, той би потънал вдън земята от срам и би се отказал от професията си. Такъв не се знае дали има, но всички останали двойки престават да танцуват и правят кръг на дансинга. От масата стават любопитни, които не желаят да пропуснат неочакваната атракция. Милка едва смогва да партнира на своя съпруг, грабнат от вихрите на вдъхновението. Всъщност от нея се иска твърде малко. Застанала в центъра на дансинга, тя само маркира ритъма, а около нея почти без да докосва пода, Сашо кръжи и плете дантела от невероятни стъпки и акробатични скокове.

Най-сетне танцът свършва. Разноезичната публика аплодира главния изпълнител. Ръкопляскания и възгласи:

— Браво!

— Енциюкенд!

— Вери гуд!

Сашо небрежно кимва на аплодисментите, улавя под ръка своята зашеметена съпруга и я повежда към масата. Кръгът на дансинга се разкъсва, за да им стори почитателно път.

Вечерята отдавна е завършила. Сервитьорът поднася на Милка кафе, а на Сашо чаша уиски. Сашо измъква пура, захалва я. Сервитьорът подава огън с един от свещниците и се отдалечава. Сред облак ароматичен дим Сашо пита:

— Ясно ли ти е защо се съгласих ти да постъпиш в завода.

Милка вдига рамене.

— Аз настоявах...

Сашо притваря клепки, клати глава — не го разбира.

— Искях да ти помогна.

— На мене? — недоумява Милка.

— На тебе ти липсва самочувствие — загрижено констатира грижовният съпруг. — На, и тука седиш, сякаш чакаш да те изгонят.

Милка чертае кръгове по покривката, не вдига очи.

— Прав си... липсва ми... Когато първия път влязох в завода, струваше ми се — ще умра от притеснение...

Сашо продължава:

— Та аз бих могъл да храня десетина като тебе. Когато поинскам, ще ме вземат статист в киното, а и роля могат да ми дадат. Знаеш, че съм фотогеничен.

И говорител в телевизията мога да бъда. Чуваш ли какъв звучен глас имам? Ааааа... Без никакво шиптене.

Тя го гледа възторжено. Наистина е така. Той покровителствено я потупва по ръката.

— Горе главата, мое момиче! Хората са телета, лесно им се взема акълът. Нали види? — сочи дансинга. — Малко оставаше да ме понесат на ръце.

Милка наклонява глава към рамото си.

— Е да, ти можеш...

Сашо вдъхва дим от пурата.

— Затова се съгласих да постъпиш в завода. Да видиш, че и ти можеш нещо.

Тя кимна в знак на съгласие. Пурата лениво дими между пръстите му.

— Е, ти не си най-красивата измежду твоите приятелки, не си и най-способната, но това се преодолява...

Милка трепва, съгласна е, че е така, пита умолително:

— Но нали ти... такава каквато съм...

Той е великодушен:

— Да, да. Аз винаги съм с тебе, до тебе, при тебе. Каквото и да ти се случи, колкото и да ти е тежко. Запомни го.

Милка наистина ще го запомни. Такова изявление не се забравя лесно.

Нощ. По софийските улици щастливото семейство след отпразнуване на щастливия юбилей се прибра у дома си. Милка почти с ухана на ръката на Сашо. Вдига очи към него, пита шепнешком:

— Сашо, би ли ме обичал повече, ако имах коси, дълги до глезените, тежки като злато и гъвкави като коприна? А?

Той мълчаливо я целува по косите, които не са дълги до глезените, не са тежки като злато и не са гъвкави като коприна. Може би това му дава сили да каже нещо, което е премълчавал цялата вечер:

— Онзи тъпанар пак ми определи среща...

Милка леко се отдръпва.

— Каква среща?

— На следващата сесия.

— Пак ли те скъса?

— Би могло и така да се каже.

Милка въздъхва

— Какво мислиш да правиш?

Сашо отскача от нея, застава под неоповата лампа в красива поза с протегнатата ръка. Нещо като статуята на Октавиан Август.

— Очаквах този въпрос. Отговарям! — стисва ръката си в юмрук. — Аз ще го унищожа, ще го смая, ще го раздрусам!

— Кого?

— Професорът. Така ще се натъпча със знания, че той ще коленичи в краката ми и с горчиви сълизи на разкаяние ще ми пише шестци. Тогава аз благоклонно ще го погалия по голото теме.

Милка разтрива ръце, сякаш усеща хлад.

— Защо не го погали тази сесия?

Сашо е покрусен.

— Не ми вярвай? Не държа ли на обещанията си? Обещах ли ти да се оженим? Оженихме ли се? Или мислиш, че бракът е нещо по-леко от един незначителен изпит?

На този порой от риторични въпроси Милка няма какъв да отвърне. Сашо я прегръща през раменете и я повежда. Двамата пак вървят прегърнати, но нещо неуловимо се е променило.

— И все пак ще завърша предсрочно! — Сашо държи последната дума да бъде негова. — Ще се изкривя от преумора, но ще завърша.

Слънчев ден в стаята-апартамент. Препасан с домакинска престилка, Сашо бърше прозорците и оживено говори.

Милка пере в леген, слуша го и се усмихва. Той продължава.

— Тепърва ще ме опознаеш. Аз само веднъж да се захвана за нещо... Няма да съжаляваш, че си свързала живота си с несретник като мене. Ще бъдеш най-щастливата жена в умерения пояс, дори и в тропиците. Очаквай изненади.

